

# *O olho de Horus e outras imagens – Conceitos e linguagem simbólico-visual*

*The Horus' eye and other images – Concepts and visual-symbolic language*

[https://doi.org/10.14195/2183-6019\\_13\\_10](https://doi.org/10.14195/2183-6019_13_10)

## *Resumo:*

Todos os campos de saber valem-se de conceitos, e estes têm sido bem estudados nas mais diversas disciplinas, principalmente nas suas formas verbais. Não obstante, sabe-se que os conceitos não precisam de ser expostos necessariamente em linguagem verbal. Uma imagem – e especificamente uma imagem simbólica – pode ser um veículo interessante para a exposição de um conceito, no sentido filosófico desta palavra. Neste artigo, pretendemos expor esta possibilidade e apoiá-la com a análise de um famoso símbolo do Egito Antigo: o Olho de Horus, que além de ter simbolizado uma série de aspectos, pode ser compreendido como um conceito visual egípcio para a ideia de Onividência.

**Palavras-chave:** Conceito; imagem; Yin Yang; anarquismo; nazismo.

## *Abstract:*

All fields of knowledge need concepts and these have been well studied in the most diverse disciplines – mainly in their verbal forms. However, it is known that concepts do not necessarily need to be exposed in verbal language. An image – and specifically a symbolic image – can be also an interesting vehicle for exposing a concept, in the philosophical sense of this word. In this article, we intend to raise this possibility and support it on the basis of the analysis of a famous symbol of Ancient Egypt: the Horus' Eye, which, besides having symbolized a number of aspects, can be understood as an Egyptian visual concept for the idea of Omnividence.

**Keywords:** Concept; image; Yin Yang; anarchism; nazism.

<sup>1</sup> Professor Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Autor de diversos livros e artigos nas áreas de Teoria da História, Epistemologia, História das Ciências e História das Artes.

### **Conceito: uma construção abstrata a partir de uma referência concreta**

Neste artigo, partiremos de uma discussão inicial sobre a natureza dos conceitos como instrumento de compreensão científica, filosófica, ou mesmo na vida comum. Entrementes, nosso objeto de análise não será a elaboração dos conceitos através da linguagem verbal – assunto habitualmente mais estudado em diversos campos de saber – mas sim a elaboração de conceitos através da linguagem simbólico-visual. Percorreremos algumas indagações, a começar pela própria questão que nos motiva neste estudo: podem os conceitos ser elaborados e expressos através da linguagem imagética – e, ainda mais especificamente, da linguagem simbólica-imagética? Veremos que a especificidade desta questão nos leva a indagar qual é a diferença entre o símbolo visual comum e o símbolo visual que já se abre para a possibilidade de funcionar como conceito. Para chegar a estas indagações, gostaríamos de partir de uma definição de *conceito*, por nós mesmos elaborada: um conceito é uma

representação *complexa, elaborada e abstrata* da realidade percebida – habitualmente evocada através de uma simples expressão verbal, imagem ou fórmula – e capaz de funcionar como uma *unidade de conhecimento e de comunicação*<sup>1</sup>.

Com a definição acima, relacionada ao próprio conceito de ‘conceito’, quisemos evocar sinteticamente algumas das características essenciais de todos os conceitos, quaisquer que eles sejam. O primeiro aspecto que vale a pena considerar é que o conceito não é a própria realidade (e nem mesmo algo real, a não ser que tenhamos como proposta filosófica a ‘teoria das ideias’ de Platão). Entretanto, se um conceito não é a realidade, ele pode ser definido como uma tentativa de representação da realidade em seus

aspectos essenciais. Na definição acima, postulei que o conceito é uma representação da ‘realidade percebida’ – isto é, da realidade que temos diante de nós, conforme podemos apreendê-la através de nossos sentidos ou de instrumentos científicos. Estes últimos, aliás, nada mais oferecem que uma ampliação potencializada de nossos sentidos, ou até a possibilidade de ultrapassá-los (se um telescópio amplia extraordinariamente nossa visão à distância, um aparelho de raios-x permite, de sua parte, enxergar através das coisas). Quis ressaltar com a definição acima que os conceitos talvez não se refiram propriamente à realidade como ela é, mas que pelo menos buscam se referir à ‘realidade percebida’. Entrementes, poderia ter estendido este traço também às ‘realidades imaginadas’, pois um autor de ficção pode perfeitamente criar um mundo com novas regras e com possibilidades imaginárias, e também precisará de criar novos conceitos que comuniquem algo desta realidade aos seus leitores. Por ora, entretanto, vamos nos ater ao campo científico e trabalhar com a realidade que de alguma maneira é percebida pelos seres humanos.

---

<sup>1</sup> Esta definição é proposta, neste momento, pelo autor deste artigo. Por outro lado, para estudos sobre o conceito de ‘conceito’, ver Dahlberg (1978, pp. 101-107), Hjørland (2009, pp. 1519-1536), Ferrater-Mora (2004), Maculan e Lima (2017). Este último artigo, em especial, discute com eficácia, e mais panoramicamente, os usos diferenciados da palavra ‘conceito’ na Filosofia, na Linguística, na Terminologia das Ciências da Informação, e em distintos aportes teóricos. Sobre a historicidade dos conceitos, ver Koselleck (2006).

Essa representação da ‘realidade percebida’ (ou imaginada) é ‘complexa, elaborada e abstrata’. Começamos por este último aspecto. Se alguém nos perguntar o que é um lápis, podemos tentar nos comunicar com o nosso interlocutor mostrando um lápis (um exemplo concreto de um dos muitos objetos que podem ser entendidos como ‘lápis’). Mas este não é o caminho da conceituação. O conceito nos permite explicar ao nosso interlocutor o que é um lápis sem ter um lápis para dar como exemplo. “Abstrair”, neste caso, implica que nos livremos de todos os aspectos não essenciais deste objeto, uma vez que queremos situá-lo em uma coleção mais ampla de outros objetos similares, para preservar apenas os que nos parecem essenciais, úteis ou funcionais. Podemos dizer que – mais do que mostrar concretamente um lápis específico apontando-o com o dedo – o conceito de lápis permite mostrar com maior precisão o que todos os lápis têm em comum, pois se eu mostrar ao meu interlocutor um lápis verde (supondo que este interlocutor não saiba mesmo o que é um lápis), ele poderá imaginar que a cor ‘verde’ configura um

atributo comum a todos os lápis. No entanto, posso expressar o conceito de lápis verbalmente ressaltando as características que todos os lápis teriam em comum. Posso definir lápis como um objeto manuseável que serve para escrever, o que é constituído por um longo cilindro de madeira que envolve um fino tubo de grafite que, quando usado corretamente, produz rastros de grafite no papel. Mesmo que eu tenha pensado em um lápis verde como motivação inicial para elaborar esta definição conceitual, sei que o ‘verde’ não faz parte dos atributos necessários de um lápis. Esta ou aquela cor não fazem, efetivamente, parte do conjunto de *notas*<sup>2</sup> que ajudam a definir este conceito. Mas o aspecto cilíndrico alongado, ou a função de escrever sobre o papel, sim. Estas notas que conformam a definição de um conceito são o que, em filosofia,

2 A expressão ‘notas’ para indicar os elementos que fazem parte da definição de um conceito – ou da sua *compreensão*, também chamada de *intensão* – é já corriqueira na Filosofia. Em nosso caso, este uso reforça-se mais ainda, pois vamos comparar os conceitos a acordes musicais, sendo que ambos possuem as suas “notas” como elementos básicos que constituem a sua totalidade.

chamamos de ‘compreensão’ (ou ‘intensão’) de um conceito<sup>3</sup>.

A definição que produzimos sobre o conceito de lápis mostra que deve haver certa complexidade – no sentido de uma riqueza de elementos – quando se tem em vista a elaboração de um conceito. Não é apenas um objeto utilizado para escrever – função que

3 No campo da Filosofia que trata das temáticas relativas à teoria dos conceitos, a palavra “compreensão” passou a ser utilizada para se referir ao “conteúdo” de um conceito, desde o século XVII, com *A lógica ou a arte de pensar*, de Antoine Arnauld e Pierre Nicole (1662). Não devemos compreender aqui este uso com o emprego mais corriqueiro da palavra “compreensão” como “atividade cognitiva”. Também é oportuno lembrar que, a partir de certo momento, filósofos, como Leibniz (1646-1716) preferiram passar a utilizar a palavra “intensão” (de “intenso”, “intensividade”). No entanto, em Português essa palavra destoa aos olhos dos leitores desta língua, pois no registro escrito estamos habituados a nos deparar mais comumente com a palavra “intenção” (com “ç”), que se refere à pretensão de fazer algo. “Intenção” – palavra portuguesa derivada de *intentio* – nada tem a ver com “intensão”, palavra portuguesa derivada de *intensionis*. Para evitar este choque, preferimos utilizar, neste conjunto de reflexões sobre a teoria dos conceitos, a palavra “compreensão”, ao invés de “intenção”, ressaltando que estas duas palavras são sinônimas no que concerne ao que significam na Teoria dos Conceitos e na Filosofia da Linguagem. Com relação à “extensão”, ela se refere ao campo de aplicação de um conceito, a partir do momento em que definimos a sua “compreensão” ou “intensão”.

também poderia ser desempenhada por uma caneta – mas um objeto que deixa no papel marcas de grafite, e não de tinta. A forma cilíndrica alongada que é mais habitual nos lápis – atributo também compartilhado pelo lápis e pela caneta – é um aspecto importante; e o material do qual o lápis é constituído: *madeira*, e não metal. Por mais simples que seja um objeto, um conceito elabora determinado nível de complexidade, pois quem conceitua não quer deixar de fora nenhuma das características essenciais que fazem parte do objeto a ser conceituado. Também não é habitual acrescentar características que não sejam essenciais, pois se acrescentarmos indevidamente a cor verde já não caberão no universo de aplicação deste conceito (sua ‘extensão’) todos os lápis possíveis. O conceito, portanto, busca precisão. Seu primeiro papel é funcionar como uma eficiente ‘unidade de conhecimento’ (através do conceito de lápis podemos entender o que todos os lápis têm em comum, e ainda uma série de aspectos interligados, como a forma, matéria, função, e mesmo os efeitos previsíveis de todos os lápis ao serem aplicados a esta função). Ao

lado disso, o conceito é também uma ‘unidade de comunicação’. Porque temos o conceito de lápis, podemos comunicar com precisão a respeito deste objeto.

Neste momento, delimitaremos alguns termos técnicos importantes no que concerne ao âmbito da teoria dos conceitos. Todo conceito é constituído integradamente pelo seu ‘termo’ – a sua parte “visível”, que pode ser uma expressão verbal, uma fórmula, ou uma imagem dotada de certas características – e pela ‘definição’ do conceito, que pode ser convocada a qualquer momento no processo comunicativo ou reflexivo. A chamada ‘compreensão’ de um conceito – conforme o termo técnico que é mais utilizado na Filosofia<sup>4</sup> – relaciona-se precisamente a esta definição que podemos evocar a cada instante ou trazer para discussão sempre que quisermos. Quando pronuncio o termo “densidade demográfica”, isso pode bastar para as pessoas familiarizadas com este conceito. Até aqui, pronunciamos apenas o

‘termo’ deste conceito. Pode ser, no entanto, que alguém requeira uma explicação sobre o sentido mais preciso desta expressão verbal, e neste caso precisaremos convocar a ‘compreensão’ do conceito esclarecendo as notas (os elementos ou itens) que dela fazem parte. No caso de “densidade demográfica”, trata-se de um conceito bastante simples, que pode ser definido como a relação entre o quantitativo populacional e o espaço que essa população ocupa. Quando se trata de medir mais formalmente a densidade demográfica de um determinado território, ciências como a Geografia adotam o procedimento de verificar quantas pessoas habitam no interior de um quilômetro quadrado deste território (considerada uma média cuidadosamente calculada), e é exatamente a função operacional do conceito de “densidade demográfica”.

Podemos dizer que a compreensão do conceito de “densidade demográfica” envolve algumas notas – a *população*, o *espaço* que ela ocupa, e uma certa relação entre as duas primeiras notas, a qual se reflete nesta fórmula matemática que obtém o índice demográfico a partir da *divisão* da

---

4 Sobre isto, ver ainda Abbagnano (2014, p. 274).

população total pela área total da região considerada. Como muitos outros conceitos, a densidade demográfica é um conceito transversal, que se aplica a muitas situações; afinal, podemos utilizar este conceito para adquirir um maior entendimento sobre como se distribuem as populações no mundo (comparando as densidades demográficas dos vários países, umas com as outras), no interior de um mesmo país (calculando a densidade demográfica em regiões ou cidades deste país), ou no interior de cidades (dirigindo o olhar para os bairros de uma cidade, por exemplo).

O campo da aplicabilidade de um conceito é a sua ‘extensão’. Isto fica ainda mais claro em conceitos que têm por finalidade agrupar certo conjunto de fenômenos, objetos ou possibilidades. Podemos entender como conceitos agrupadores aqueles que servem para classificar ou apreender as características de objetos ou fenômenos que têm muito em comum, e que, portanto, podem ser situados em um mesmo grupo. Por exemplo, o conceito de “planeta” abriga todos os objetos celestes que possuem determinadas características – tais

como (1) o fato de orbitarem em torno de estrelas que lhe transmitem luz e energia (já que o próprio planeta não pode, ele mesmo, produzir energia a partir de processos internos de fusão nuclear)<sup>5</sup>; (2) uma massa suficientemente grande para lhes assegurar, através da ação contínua de suas próprias gravidades, a moldagem de uma forma quase esférica; e (3) a dominância de suas regiões orbitais perante corpos celestes estranhos aos seus sistemas<sup>6</sup>. Quando formulamos

---

5 Já para a ‘compreensão’ de estrela, diferentemente do planeta, torna-se uma nota importante o fato de ela ter massa suficiente para produzir energia através de fusão nuclear (juntando átomos de hidrogênio e formando átomos de hélio, por exemplo). Simplificando, é essa capacidade de funcionar como uma “fornalha atômica” o que faz que uma estrela “tenha luz própria”, para utilizar o modo mais popular de mencionar este aspecto.

6 De acordo com o Congresso de 2006 da União Astronômica Internacional, passou-se a definir planeta como “um corpo celeste que 1) está em órbita em redor de uma estrela, 2) tem suficiente massa para que a sua própria gravidade supere as forças de corpo rígido de modo adquirir um equilíbrio hidrostático (forma praticamente esférica), e 3) limpe a vizinhança da sua órbita [de outros corpos celestes que não sejam seus satélites]” (resolução 51 da União Astronômica Internacional, de 24 de agosto de 2006). Com esta nova definição, Plutão – que vinha sendo enquadrado

uma definição como esta – ou seja, quando enunciamos as três notas acima como constituintes necessárias e suficientes para a ‘compreensão’ do conceito de “planeta” –, abre-se um determinado campo de aplicação para este conceito. Todos os objetos celestes que satisfizerem esta combinação de condições ao mesmo tempo seriam planetas – o que, no caso do Sistema Solar, corresponde a oito diferentes corpos celestes, sendo que pelo universo conhecido a extensão já se

---

como planeta desde sua descoberta em 1930 – passou a ser reclassificado como “planeta anão”, um conceito criado para abarcar outros corpos celestes do Sistema Solar, tais como Ceres, Éris, e o próprio Plutão. Tendo-se mostrado incapaz de limpar a vizinhança de sua órbita – um dos três critérios que passaram a compor a nova ‘compreensão’ do conceito de planeta – Plutão precisou ser excluído do seletivo conjunto de planetas do Sistema Solar. O exemplo nos mostra, antecipando um aspecto que discutiremos mais adiante, como qualquer modificação na ‘compreensão’ de um conceito (sua definição formal), termina por produzir alterações na sua “extensão” (conjunto de objetos aos quais o conceito se aplica). Sobre Plutão, incluindo a polêmica final sobre sua reclassificação conceptual, ver Boyle, 2010. Sobre a controvérsia, ver ainda: Yudell, Roberts, Desalle e Tishkoff (2016) e Weintraub (2007). Para a discussão anterior sobre o conceito de planeta, ver Freedman (1998). Sobre as classificações astronômicas, ver Dick (2013).

estenderia a um número indefinido de casos. Essa, enfim, seria a ‘extensão’ do conceito de planeta.

Embora tenhamos até aqui trazido exemplos de conceito através de expressões verbais muito simples – ‘lápiz’, ‘planeta’, ‘estrela’, ‘densidade demográfica’ – e agregado à sua explicação (definição da palavra) um conjunto de ‘notas’ que também foram esclarecidas através da linguagem verbal, é importante esclarecer que os conceitos também podem ser expressos através de outras linguagens que não apenas a verbal, seja esta uma linguagem verbal escrita ou uma linguagem verbal falada. Os conceitos, conforme veremos na próxima seção, podem ser expressos ou elaborados através de linguagem simbólica ou de linguagem matemática. Ademais, os conceitos nem sempre são tão simples, como os que exemplificamos até aqui, e existem conceitos bem mais complexos – por vezes denominados pela Filosofia como “constructos” – que precisam de muitas notas para trazer maior precisão e completude à sua compreensão. Muitos destes conceitos complexos, ou constructos, aparecem em Ciências Humanas

como a Sociologia, a História, a Antropologia, a Psicologia ou a Ciência Política. Os três conceitos que examinaremos neste artigo, para efeito de exemplificação e estudo do fato de que os conceitos também podem ser expressos através de linguagens visuais e simbólicas e não apenas em linguagens verbais, são os constructos do *Yin Yang* – princípio básico de algumas antigas filosofias chinesas –, o de Anarquismo e o de Nazismo.

### **Três diferentes linguagens conceituais**

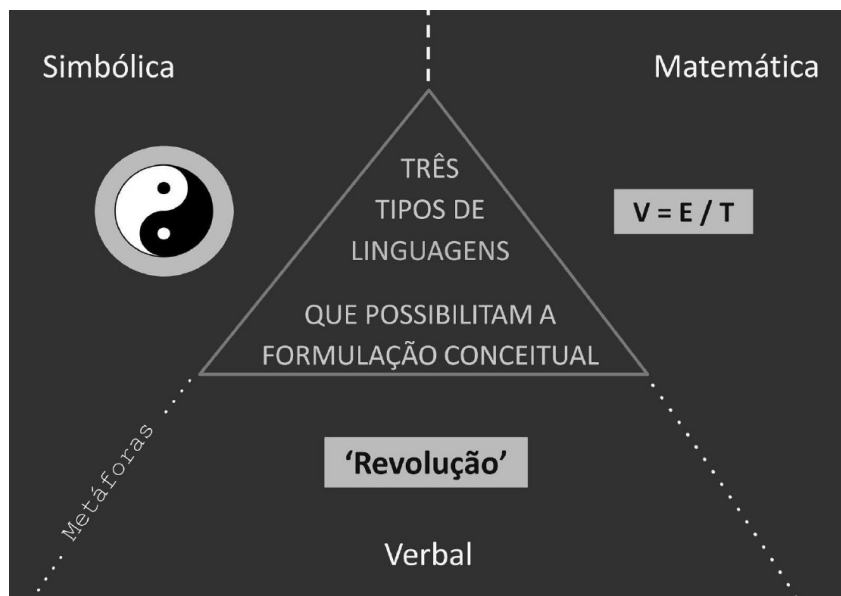
Podemos pensar, a princípio, em três diferentes tipos de linguagens que possibilitam a formulação conceitual: a verbal, a simbólica e a matemática. Trarei como exemplo de linguagem simbólica aquela que pode ser produzida através de imagens, mas nada impede que alguém desenvolva uma linguagem simbólica com palavras, tal como ocorre em certos tipos de poesia<sup>7</sup>. Poderia acrescentar

também as possibilidades simbólicas (e eventualmente conceituais) incluídas na linguagem mítica. Seria possível ainda pensar as potencialidades conceituais que podem ser expressas a partir da música. Entretanto, neste primeiro artigo buscaremos uma maior simplificação ao destacar três universos importantes de conceitualização, que podem ser dispostos nos três lados de um triângulo: linguagem simbólica-imagética, linguagem verbal, linguagem matemática. Na Figura 1, a linguagem simbólico-imagética foi representada, exemplificativamente, por um antigo símbolo da filosofia chinesa – o *Yin Yang* – que vou postular que pode ser compreendido como um ‘conceito visual’, conforme esclarecimentos que desenvolverei mais adiante. A formulação conceitual através da matemática pode ser evocada exemplificativamente através de uma fórmula qualquer (por exemplo,  $E=mc^2$ ). E a formulação conceitual através da linguagem verbal pode ser exemplificada com

<sup>7</sup> Entre os estudos de linguagens visuais são consideradas clássicas as obras de Dondis (1997), Gibson (1974), Arnheim (2002), Aumont (1993), Gombrich (1982),

Kandinsky (1997), Merleau-Ponty (2004), Ostrower (2004) Pedrosa (2009), Joly (1996), Barthes (1982, pp. 27-43), Péninou (1973) entre outros.

Figura 1. Diferentes tipos de linguagens que possibilitam a formulação conceitual



um conceito qualquer, expresso por uma palavra simples (por exemplo, “revolução”). Esses, no entanto, são apenas exemplos que foram evocados no quadro para permitir compreensão mais imediata.

A Figura 1 também procura sugerir os espaços de fronteira. Na fronteira entre o mundo das imagens e o mundo das expressões verbais, podemos ver uma linha pontilhada que, em nosso esquema, entenderemos como a linha das metáforas<sup>8</sup>. As metáforas trabalham verbalmente com imagens e podem funcionar simbolicamente; ocasionalmente, também elas podem se associar à elaboração conceitual. Na mesma linha, nós poderíamos ter citado certos gêneros de poesia que – ao invés de lidarem verbalmente com as imagens – trabalham imageticamente com as palavras ao manipulá-las graficamente criando formas visuais, tal como ocorre com a poesia concreta. Algumas das experiências da poesia concreta também poderiam

se associar a elaborações conceituais, mas refletir mais demoradamente sobre isto nos conduziria para muito longe dos objetivos deste artigo.

Podemos entrever outras possibilidades, que também não serão discutidas por fugirem à especificidade deste artigo: entre o mundo dos símbolos e o mundo de possibilidades que aflora através da linguagem matemática, poderíamos pensar em uma fronteira pontilhada onde poderíamos situar experiências como a da numerologia: campos de especulação nos quais os números passam a funcionar como símbolos. A numerologia é um campo de expressão que trabalha simbolicamente com os números. De outra parte, poderíamos imaginar também outro campo, girando no *spin* contrário (estou apenas utilizando aqui uma metáfora simbólica), que trabalhasse matematicamente com os símbolos (o inverso da situação descrita anteriormente). E também poderíamos pensar em experiências situadas entre os espaços da linguagem verbal e da linguagem matemática: formas de trabalhar numericamente com as palavras, ou formas de trabalhar verbalmente com os números.

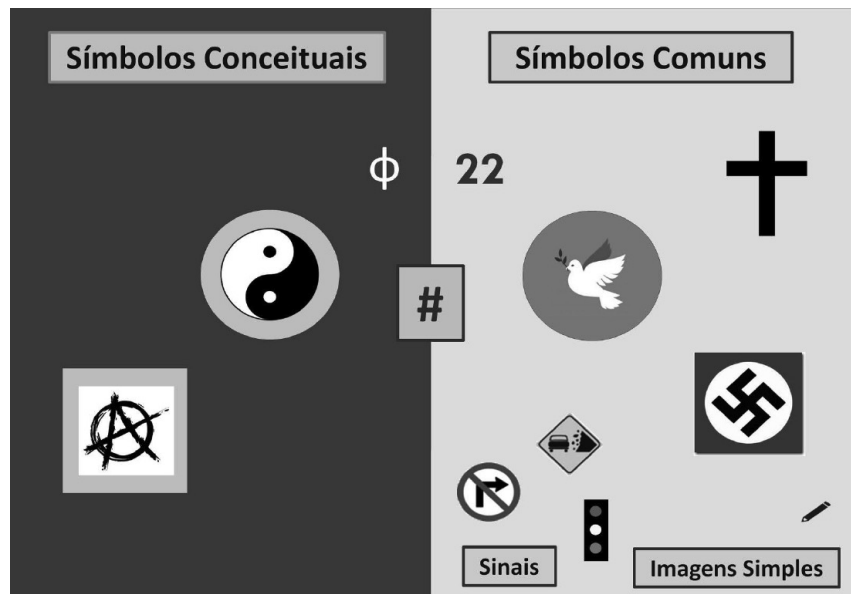
Os espaços de fronteira entre os três campos de expressão fundados na ‘imagem’, na ‘palavra’ e no ‘número’ podem proporcionar possibilidades muito interessantes. O célebre ‘número áureo’ ( $\varphi$ ), encontrável sempre que satisfazemos a equação  $a + b / a = a / b$ , alcançou alto poder simbólico, e passou concomitantemente a ser amplamente utilizado por pintores renascentistas nas suas representações imagéticas da realidade e elaborações pictóricas<sup>9</sup>. Conforme estes exemplos,

9 Esse número irracional – descoberto na Antiguidade a partir de experimentações geométricas e da percepção da sua ocorrência em certos fenômenos e formas da natureza – pode ser obtido algebricamente através da expressão numérica ( $\varphi = 1 + \sqrt{5} / 2$ ), a qual resulta em uma dízima não-periódica que prossegue infinitamente para além de 1,61803398874988... Seu uso geométrico pelos pintores e arquitetos humanistas da Renascença italiana, gerando a chamada ‘proporção áurea’, assumiu propriedades simbólicas no trabalho destes e de vários outros artistas e escritores de épocas posteriores. Como se disse acima, é um número definido pela relação entre dois segmentos de reta ( $a$  e  $b$ ) na qual se produz a equivalência  $a + b / a = a / b$ . Esta proporção pode ser aplicada a um número indefinido de figuras geométricas. Neste sentido, podemos nos perguntar se não seria possível considerar as potencialidades conceituais deste número, que aliás também se aplica a muitos fenômenos naturais. Este pensamento coloca-nos um interessante

8 As metáforas foram escolhidas no esquema como linha de fronteira porque, embora sejam comumente expressas em linguagem verbal, evocam habitualmente imagens visuais de maneira muito vívida.



Figura 2. Símbolos Conceituais e Símbolos Comuns



podemos considerar o rico potencial tanto das linguagens que se abrem para a formulação conceitual – a exemplo daquelas que se baseiam na palavra, na imagem ou no número – como também das experiências criadas no espaço de fronteira e mistura entre estas diferentes linguagens.

### A expressão dos conceitos através da linguagem simbólico-visual

Abandonaremos neste momento o universo das expressões verbais em nossa busca de compreensão mais aprimorada e abrangente sobre o que são os conceitos. Desta seção em diante, discorreremos sobre a instigante possibilidade de formularmos conceitos através da linguagem simbólica e, em especial, através dos símbolos visuais. Para tal, precisaremos distinguir muito claramente as situações em que temos apenas

‘símbolos comuns’, ou mesmo meros sinais e imagens simples, daqueles casos em que, efetivamente, estamos diante de imagens que podemos chamar mais propriamente de ‘símbolos conceituais’.

De maneira mais geral, um símbolo é um tipo específico de signo (que, neste caso, poderá ser uma imagem, um sinal, e em algumas situações até mesmo uma palavra ou uma letra), o qual estabelece uma relação entre um traço concreto de realidade e algo abstrato que este traço busca representar. O traço concreto de realidade ao qual nos referimos corresponde ao chamado “significante”, e a realidade abstrata que se quer ver representada seria o “significado”<sup>10</sup>. Por exemplo, a imagem da cruz, em diversas sociedades europeias e americanas, tem cumprido o papel de representar o Cristianismo – um uso simbólico que se apóia no fato de que Cristo, figura

máxima desta religião, teria morrido pregado em uma cruz no antigo Império Romano, e também no fato de que os crucifixos e imagens de cruz tornaram-se objetos bem familiares e comuns para os praticantes desta religião. A eficácia simbólica da cruz para representar o Cristianismo dá-se através da contigüidade semântica: a cruz, como objeto familiar ao Cristianismo – e, portanto, como parte reconhecível do universo concreto das práticas religiosas desta religião – representa o todo, simbolizando o Cristo crucificado e também o sistema do Cristianismo na sua totalidade.

Por outro lado, uma imagem também pode remeter simbolicamente a algo através de uma convenção compartilhada pela comunidade, tal como ocorre com a suástica que foi adotada como símbolo pelo Nazismo alemão no período hitleriano, e que posteriormente foi reapropriada para simbolizar grupos, práticas e atitudes neonazistas nas gerações seguintes (Figura 2, à direita). De igual maneira, a conhecida figura do “A” enviesado que se superpõe ao “O” tornou-se, por convenção, o símbolo do Anarquismo, sistema de

problema matemático-filosófico: visto como 1,61803308875 ....., o  $\phi$  é um número simples, como outro número irracional qualquer. Mas visto nas circunstâncias geométricas em que ocorre a equivalência  $a + b / a = a / b$ , poderia ser já vislumbrado como um conceito.

<sup>10</sup> De acordo com uma terminologia predominantemente aceita na Linguística, todo signo (e os símbolos constituem apenas um tipo específico de signos) é constituído por duas partes conectadas: o significante, que é o elemento tangível e perceptível do signo, e o significado, que é o elemento abstrato do signo.



pensamento e prática política que rejeita a autoridade e o poder estatal, ao propor uma organização social espontânea e autogestionária (Figura 2, à esquerda).

Dissemos antes que um símbolo é um signo em que o significante, no caso inspirado em um elemento da realidade concreta, remete a um significado abstrato. É preciso esclarecer que, se todos os símbolos são signos, nem todos os signos são símbolos. O universo dos signos é muito mais abrangente do que o universo simbólico (e o inclui). As palavras que fazem parte do repertório de qualquer idioma conhecido, por exemplo, constituem os nossos conjuntos mais familiares de signos (mas que não são símbolos). Podemos entender as palavras como ‘signos linguísticos’. Em um exemplo anterior evoquei a palavra ‘lápiz’. Podemos verbalizar oralmente esta palavra, pronunciando um conjunto de sons que será imediatamente reconhecido pelos falantes de nossa língua, ou podemos escrever esta palavra utilizando, em uma determinada ordem, as cinco letras que constituem este vocábulo – as quais também serão

reconhecidas pelo grupo mais restrito dos falantes alfabetizados. Tanto os sons como as imagens das letras, neste caso, serão familiares a qualquer falante ou ouvinte alfabetizado na língua portuguesa<sup>11</sup>. Estes sons ou estas letras, formadores de ‘palavras’ verbalizadas ou escritas, constituem o ‘significante’, o elemento tangível do signo ‘lápiz’. Enquanto isso, o ‘significado’ seria o próprio conceito de lápis – que atrás defini como um instrumento manuseável que é utilizado para escrever ou desenhar, e que apresenta uma forma cilíndrica alongada projetada especialmente para abrigar um tubo de grafite protegido por um revestimento de madeira<sup>12</sup>.

11 Quando evocam mentalmente uma palavra, os praticantes alfabetizados de uma determinada língua – ou os conhecedores de seu léxico – terminam por fundir em sua mente estes dois caminhos de representação proporcionados pela palavra: a imagem e o som. Tanto que Saussure (1857-1913), um dos autores clássicos da Linguística, chega a falar em uma “imagem sonora”. Quando pensamos na palavra ‘lápiz’, formamos uma ‘imagem sonora’ desta palavra, não com o som material físico que seria produzido se pronunciássemos oralmente esta palavra, mas através da impressão psíquica trazida por estes sons.

12 Na Linguística, o signo linguístico é considerado como uma interação entre a ‘imagem acústica’ do signo (seu significante),

Através do significante de lápis (as letras ou sons que dão forma ao lexema) o significado ‘lápiz’ pode ser direcionado a um objeto real ‘lápiz’ (que na teoria dos signos seria compreendido como o ‘referente’ neste processo de comunicação). O referente é um lápis real, específico, ao qual estou me referindo em um processo comunicativo: “aquele lápis verde que está pousado sobre a mesa”. Desde já é importante ressaltar que a palavra lápis, que acabei de empregar para me referir a um lápis concreto

---

e o seu significado, que seria o ‘conceito’ implicado neste signo. No entanto, como sempre utilizaremos a palavra ‘conceito’ em um sentido muito mais específico – filosófico e científico – esta expressão não poderá ser aqui utilizada como sinônimo de ‘significado’. ‘Conceito’, para nós, será necessariamente uma expressão que envolve maior complexidade na estruturação das ‘notas’ que interagem para compor o seu significado. Para nossa reflexão mais específica, um conceito nunca poderá ser uma representação simples, pois deverá configurar sempre “uma representação complexa, elaborada e abstrata da realidade percebida” tal como postulamos na definição evocada no início deste artigo. Além disso, o ‘conceito’, para nós, incluirá concomitantemente o seu ‘termo’ (“a expressão verbal, imagem ou fórmula” que o evoca), e o significado que está sendo proposto para o conceito naquele momento (a sua ‘compreensão’ ou “intensão”).

e específico, é um ‘signo’, mas não um ‘símbolo’<sup>13</sup>. Em contrapartida, a imagem inclinada de um pequenino lápis (ver Figura 2, detalhe do canto inferior direito), é frequentemente utilizada, na linguagem visual dos sistemas operacionais de blogs, como símbolo para indicar que, clicando na imagem, o usuário poderá editar o texto do seu *blog*. A imagem simples e estilizada do objeto concreto ‘lápis’, neste caso, é utilizada como símbolo que remete ao ato de escrever, ou mais especificamente à ideia de “editar um texto”.

Esse tipo de sinal muito simples – o qual busca ensejar uma ligação quase direta entre a imagem significativa e aquilo que se quer representar – enquadra-se, na Informática, na categoria do ‘ícone’. A simplicidade dos ícones, conforme veremos adiante, contrasta bastante

com a complexidade maior que deve ser apresentada pelos conceitos visuais. O ícone é uma imagem que faz ressoar uma única nota: o ato de escrever ou a permissão para editar o texto são representados pela figura, esquematizada ao máximo, de um lápis – objeto que pode ser usado para escrever e que é imediatamente reconhecido como tal ao primeiro olhar. Logo adiante veremos que não é isso o que ocorre com os conceitos – inclusive os ‘conceitos visuais’ – pois estes mobilizam muitas notas, situando-as em uma estrutura complexa que corresponde à ‘compreensão’ do conceito. Em sua simplicidade, os ícones se aproximam dos ‘sinais’, sendo que estes estabelecem também uma relação direta, mas agora através de uma convenção que é acordada ou por um grupo social específico que utiliza o sinal (uma saudação partidária, por exemplo), ou, de modo mais geral, pela comunidade linguística que com este ou aquele sinal se familiarizou, a tal ponto que ao enxergarmos o sinal imediatamente sabemos o que significa. A cor vermelha em um semáforo, por exemplo, é reconhecida por motoristas e pedestres em

trânsito como sinal para parar; no entanto, a luz vermelha, no contexto das casas noturnas, pode sinalizar os ambientes onde se encontram os serviços de prostituição. Já o sinal de trânsito que evocamos no lado direito da Figura 2 – uma seta que se desvia para a direita, concomitantemente cortada por uma diagonal vermelha – é imediatamente percebido por qualquer motorista como uma proibição de virar à direita. Trata-se de um ‘sinal’, apoiado em uma convenção reconhecida por todos os motoristas. Já o sinal de trânsito registrado mais acima na Figura 2, indicador de que o motorista está prestes a passar por uma área sujeita a desmoronamentos, volta a sintonizar com a ideia de ‘ícone’, pois a figura evoca imediatamente a imagem de um desmoronamento que pode se abater sobre os automóveis.

Para destacar uma última possibilidade, também conhecemos muitos ‘símbolos comuns’ na Matemática. Os algarismos – por exemplo, ‘22’ – são sinais numéricos que remetem aos numerais (“vinte e dois”, neste caso) e que representam determinadas quantidades, como aquela que é evocada pelo número 22, no seu sentido

13 O conjunto de signos que constitui uma linguagem, como o idioma português, é definido como o ‘léxico’ desta língua. O que possibilita que os vocábulos deste léxico se articulem de modo a ensejar um processo comunicativo é a *sintaxe*, sistema de regras procedimentais que, por ser familiar aos interlocutores que utilizam a língua, torna-se eficaz para integrar os vocábulos a discursos que farão sentido efetivo.

mais abstrato. Mas os matemáticos também lidam com inúmeros sinais relacionados às operações que podem estabelecer uma relação ou interação entre dois ou mais números – adição (+), subtração (-), multiplicação (x), e muitos outros – ao lado daqueles que podem ser empregados em fórmulas, tais como igualdade (=), diferença ( $\neq$ ), equivalência ( $\equiv$ ), somatório ( $\Sigma$ ), intersecção ( $\cap$ ) e tantos outros. Estes símbolos, ao lado dos algarismos, funcionam mais como índices no léxico da linguagem matemática do que como *símbolos* propriamente ditos, mas não deixa de ser notável que normalmente haja, efetivamente, uma lógica simbólica subjacente às imagens que foram escolhidas para estes sinais. Que melhor sinal poderia evocar a “igualdade” do que dois pequenos traços exatamente iguais que se posicionam em paralelo ( $\equiv$ ), ou que operador poderia melhor trazer à mente a operação da “adição” do que dois traços atravessados que se juntam um ao outro (+)? Que sinal poderia representar melhor a “divisão” do que um traço que produz a separação entre duas quantidades representadas por dois pequenos pontos ( $\div$ )?

Compreendida esta distinção inicial entre os signos e os símbolos – que são apenas um tipo específico de signos – podemos começar a explorar a distinção entre os símbolos que podem funcionar como conceitos (os que aqui chamaremos de ‘símbolos conceituais’) e os símbolos comuns. Vou postular neste artigo que os símbolos que situei à esquerda da Figura 2 são símbolos conceituais – sendo que dois deles – o símbolo *Yin Yang*, e o símbolo do Anarquismo – são também ‘imagens conceituais’. Enquanto isso, os símbolos, ícones, sinais e imagens simples que situei à direita não apresentam propriedades conceituais; ainda que sejam eficazes para simbolizar, não podem ser considerados os equivalentes imagéticos dos conceitos que eles buscam representar. Antes de aprofundar três estudos de caso, vou realizar algumas exemplificações mais simples.

Uma pomba branca é frequentemente utilizada como símbolo da paz. No entanto, na imagem de uma pomba branca, como esta que selecionei, não há propriamente nada que se refira às notas que deveriam ser evocadas para construir de maneira mais

elaborada o conceito de “paz”. Porque o pombo foi escolhido como símbolo da paz? Podemos levantar a história deste símbolo, mas certamente não encontraremos nela a história de um verdadeiro conceito. Convencionou-se – em sintonia com ambientes culturais diversos como a cultura grega, os mitos babilônicos e as religiões judaica e cristã – que o pombo seria o símbolo da paz, e entende-se perfeitamente que tal papel não poderia ser atribuído à imagem de um leão – animal que favorece mais a representação do poder, da força, realeza, bravura, e que, portanto, poderia ser escolhido como símbolo para estes aspectos ou para instituições sociais que desejem evocar tais atributos na construção de sua própria imagem. No entanto, se a figura da pomba é apropriada para representar a paz, não é a única figura de animal que poderia desempenhar este papel com eficácia. Porque não outros pássaros, como os canários, ou outros animais, como os coelhos? Além disso, se a figura da pomba pode ser boa para representar a paz, essa não é a única coisa que ela poderia representar. A pomba, muito utilizada pelos antigos

correios, poderia representar a comunicação; ao lado disso, como acabam produzindo muita sujeira, não seria estranho que se pudesse usar a imagem de pombos para representar este outro aspecto.

O que queremos trazer com estes exemplos simples em torno da figura da pomba e de sua escolha como símbolo da paz – uma escolha francamente amparada por uma convenção – é que um ‘símbolo conceitual’ não é apenas um símbolo que foi arbitrado para desempenhar tal função. Entre o símbolo conceitual e o conceito ao qual aquele se liga deve haver mais do que uma simples relação de convenção. Quando olhamos para um símbolo conceitual realmente adequado, não podemos nem ficar com a impressão de que outra imagem poderia ter sido escolhida para transpor o conceito para a linguagem visual-simbólica, nem ficar com a sensação de que esta imagem, escolhida para representar um determinado conceito, poderia também ter sido escolhida para representar um conceito totalmente diferente. O símbolo conceitual parece ter sido feito para o conceito que ele representa; e isto ocorre porque, na

verdade, este símbolo contém todas as notas essenciais do conceito abstrato ao qual ele se liga. Para que um símbolo conceitual represente adequadamente certa ideia – ou determinado campo filosófico, propriedade teórica ou sistema político, se for o caso – nada que seja fundamental e inerente a esta ideia ou perspectiva teórica pode ficar de fora da imagem escolhida. A imagem escolhida para um ‘conceito visual’, com um paradoxo que é apenas aparente, precisa ao mesmo tempo de conter ‘complexidade’ e se apresentar com simplicidade.

Se, conforme já vimos, nos conceitos expressos através da linguagem verbal temos dois componentes em separado – o *termo* que é utilizado para evocar o conceito de forma simples e rápida (por exemplo, a palavra “revolução”), e a *definição* que precisa de acompanhar este termo sempre que convocada (“uma revolução é um movimento social radical que institui uma ordem completamente nova”) –, já com os conceitos visuais estas duas instâncias precisam de estar presentes de uma só vez. A imagem que simboliza o conceito e as notas que compõem a compreensão do

*Entre o símbolo  
conceitual e o  
conceito ao qual  
aquele se liga  
deve haver mais  
do que uma  
simples relação  
de convenção*

mesmo conceito precisam de estar amalgamadas em um único sistema imediatamente apreensível ao olhar. Além disso, as notas importantes para o conceito (os elementos que são cruciais para a sua definição) precisam de estar todas ali, e não pode faltar nenhuma delas.

Também não devem aparecer na imagem elementos imagéticos desnecessários – e menos ainda aqueles que possam trazer imprecisão ou incongruência ao conjunto (a brancura do pombo, associável à paz, não pode ser atrapalhada pela sujeira dos pombos na vida diária). Se uma imagem desnecessária ou incongruente se intromete – mesmo que de forma subjacente – na componente visual de uma ‘imagem conceitual’, é como se, ao elaborar verbalmente a definição de um conceito (a sua ‘compreensão’), acrescentássemos a esta definição elementos que não deveriam estar ali. Por exemplo, se o lápis é um “instrumento utilizado para a escrita e desenho, feito de um tubo alongado de madeira que reveste uma coluna fina de grafite”, não podemos acrescentar entre os atributos do lápis a “cor verde”. Isso fica muito

claro quando utilizamos a linguagem verbal para compor a definição de um conceito; e deve ficar claro quando escolhemos os elementos que vão interagir com a visualidade de uma ‘imagem conceitual’.

O segredo das imagens que podem funcionar como conceitos visuais é o entendimento de que, na linguagem conceitual-simbólica de tipo imagético, o ‘termo’ e a ‘compreensão’ do conceito estão unidos. Já no ‘símbolo comum’ temos apenas um ‘termo visual’ que representa algo (mesmo que este algo seja um conceito bem constituído, fora do mundo da imagem). Aquilo que o ‘símbolo comum’ pretende evocar através deste *termo visual* (desta imagem que foi escolhida) não está inscrito na própria imagem, mas é apenas evocado como uma referência externa. Neste caso, as notas do conceito a ser representado não estão todas ali – podem faltar algumas, ou mesmo todas – e se não explicarmos o que aquela imagem pretende significar, o espectador dificilmente poderá deduzi-las. Nas culturas ocidentais contemporâneas, e possivelmente no mundo todo, estamos muito familiarizados com o

símbolo do Nazismo (a cruz suástica que anuncia um movimento giratório para a direita). Mas reconhecemos o Nazismo através deste símbolo porque conhecemos a sua história. O habitante de uma comunidade distante, no espaço e no tempo, que não estivesse familiarizado com esta história, não poderia deduzir as características do Nazismo através deste símbolo. De fato, a suástica já significou outras coisas em distintas culturas do passado – sendo associada ao sol na cultura sânscrita, budista e hinduísta –, mas não é ainda o momento de discutirmos este aspecto em pormenor. Por ora, quero apenas mostrar que as ‘notas’ que caracterizam o Nazismo (os elementos que deveríamos acrescentar à sua ‘compreensão’ para obtermos uma boa definição deste sistema político), não estão todas presentes na imagem da suástica. Por isto, esta é apenas um ‘símbolo’ que foi escolhido para representar o Nazismo, mas não é uma ‘imagem conceitual’, e tampouco um ‘conceito simbólico’ que expõe esta visão de mundo ou sistema político<sup>14</sup>.

14 Toda ‘imagem conceitual’ é um ‘conceito simbólico’. O inverso não é verdadeiro, pois podemos elaborar símbolos que funcionem

Apenas para apoiar estas observações, antes de prosseguir, examinemos mais de perto este bem conhecido símbolo político que desempenhou um papel inegavelmente sinistro em uma história que conduziu aos eventos da Segunda Grande Guerra. A suástica, antes de mais nada, parece sugerir a forma de uma figura humana esquematizada<sup>15</sup>. Ao mesmo tempo, deixa-nos a impressão de um giro progressivo, no sentido horário, o que pode evocar a ideia de “progresso” – um aspecto que, de facto, era realmente importante para a autodefinição nazista. A figura da suástica, além disso, é totalmente construída com linhas retas, o que sugere a ideia de um mecanismo – de uma rodadentada que avança inexoravelmente para o futuro, de maneira impetuosa

---

eficazmente como conceitos utilizando outras linguagens que não a visual-simbólica. Na fronteira entre ‘imagem’ e ‘palavra’, posso explorar o universo conceitual-simbólico através de metáforas. Postulo também que o número  $\phi$ , que envolve a ‘proporção áurea’, pode ser entendido como um símbolo conceitual – ou mesmo como um ‘número conceitual’ – mas não temos aqui uma imagem conceitual-simbólica.

15 Para aprofundar considerações sobre a Suástica, ver Heidtmann (1991, pp. 937-939), Quinn (1994) e Heller, (2000).

e sem recuar diante de nada. Não é um “organismo”, como aquele que parecia estar implicado em imagens como a do também muito conhecido símbolo das filosofias taoístas, o *Yin Yang*. Este último símbolo, harmonizado através de curvas, parece inspirar a ideia de um organismo, já a suástica parece deixar transparecer a ideia de um “mecanismo” que remete à técnica. Aspectos como a técnica e o progresso eram de facto importantes para o Nazismo. Entre muitas outras coisas, aliás, o Nazismo poderia incluir em sua definição a ideia de que termina por constituir uma estranha amálgama de modernidade técnica e conservadorismo social<sup>16</sup>.

---

16 Nosso objetivo não será o de discutir o Nazismo em maior profundidade. O Nazismo se apresenta aqui apenas com a força de uma exemplificação que pode mostrar a diferença entre um simples símbolo visual e um conceito visual mais específico. Para uma compreensão mais aprofundada sobre o Nazismo e os fascismos históricos, no próprio período hitlerista, ver a trilogia de Richard Evans sobre a ascensão, apogeu e queda do Nazismo alemão (Evans 2010, 2012 e 2013). Para uma análise comparativa dos diversos regimes nazi-fascistas, ver Mann, 2008. Para uma análise dos fascismos como movimentos e processos sujeitos à mutabilidade, e que demandam definições não estáticas do conceito, ver a obra *Anatomia do fascismo*, de Robert Paxton (2007).

O primeiro termo desta combinação parece estar simbolizado satisfatoriamente pelo símbolo, mas não o segundo. Contemplando a imagem da suástica – supondo que não conhecêssemos a história do Nazismo –, dificilmente poderíamos suspeitar que o símbolo ligava-se a um movimento social extremamente conservador. Sabemos também que o símbolo envolve uma referência mística, pois inverte as antigas suásticas indianas. O misticismo fez parte das práticas e concepções da alta cúpula do Nazismo, como sabem os historiadores, e a suástica de fato sinaliza para isso. Para além dos aspectos mencionados até aqui, não parece haver mais nenhuma nota essencial do Nazismo indicada na imagem da suástica – fora, talvez, a escolha

---

Para uma “definição mínima” do fascismo, ver Eatwell, 1996, Pinto, 2013 e Allardyce, 1979. Um texto já clássico para a análise comparada do fascismo é o de Ernst Nolte (1966), autor que também encaminha uma importante discussão sobre o Nazismo (Nolte, 1988). Com relação a um estudo sobre a personalidade autoritária, há o clássico da Escola de Frankfurt e organizado por Adorno et al. (1950), e para uma análise do uso do simbolismo e da propaganda pelo Nazismo histórico e em outras ocasiões (Tchakhotin, 1967).

da cor de fundo ser o vermelho, o que remete à cor simbólica do antigo Império Alemão<sup>17</sup>.

Aspectos muito importantes do Nazismo, e aspectos essenciais para um entendimento mais preciso acerca deste movimento de ultradireita, certamente ficaram de fora desta imagem configurada basicamente por uma suástica no interior de um círculo branco sobre um fundo vermelho. A hipótese da superioridade ariana, a intolerância diante da alteridade

– sempre apoiada pelos discursos de ódio com destaque para o racismo e o antissemitismo – o nacionalismo extremado, a proposta política totalitária, a estrutura hierárquica culminando com o Führer, o imperialismo que se autojustificava na busca de espaço vital, o fanatismo da militância, o militarismo exacerbado... nenhum destes aspectos tão essenciais à definição de Nazismo aparece na imagem da suástica, que foi escolhida por convenção para representar o movimento. Não existe um sistema descrito nesta imagem, e há muito pouco da visão de mundo em referência exposto nas suas notas visuais – ao contrário do que ocorre, por exemplo, com o *Yin Yang* – um símbolo que, através de um conjunto econômico de elementos visuais, é eficaz em expor toda uma filosofia em muitos de seus detalhes, tais como a ideia de que o universo organiza-se em torno de uma dualidade equilibrada entre duas forças de igual potência que, além de se contraporem, nascem uma da outra, interagindo através de um princípio que poderíamos definir como uma ‘interpenetração dos contrários’. Ao olhar para o símbolo *Yin Yang*, apreendemos

efetivamente o essencial da filosofia chinesa que se condensa neste símbolo. Já com relação à imagem da suástica nazista, esta remete de fato a alguns traços importantes do Nazismo, mas não expõe o seu conceito em seus aspectos principais. É eficaz como símbolo comum, mas não chega a se configurar em um ‘símbolo conceitual’. Na próxima seção abordaremos um conceito visual que de fato é eficaz em representar o conceito abstrato que a ele se refere. Esperamos que este exemplo possa apoiar em maior nível de profundidade o nosso contraste entre os símbolos imagéticos comuns e os símbolos que, efetivamente, podem ser considerados imagens conceituais.

### **Análise de uma imagem conceitual: o Olho de Horus**

Para trazer um apoio em maior profundidade às considerações que fizemos sobre os aspectos que caracterizam os símbolos conceituais imagéticos – e sobre o que os distingue dos símbolos comuns – analisaremos em maior nível de profundidade um famoso símbolo que remonta a uma antiga civilização. Entre os antigos

17 O próprio Adolf Hitler esclarece a escolha dos elementos simbólicos da bandeira nazista em seu livro *Mein Kampf* (1924): “Eu mesmo, entretanto, após inúmeras tentativas, encontrei um desenho final, uma bandeira com um fundo vermelho, um círculo branco e uma suástica preta ao meio. Depois de várias tentativas, pude definir a relação entre o tamanho da bandeira e o tamanho círculo branco, assim como a forma e a espessura da suástica”. Um panfleto nazista posterior esclarece algumas correlações simbólicas adicionais: “a cor vermelha representa o lado social, o branco o pensamento nacionalista do movimento, e a suástica a vitória dos povos arianos sobre o judaísmo”. Este último ponto confirma a impressão atrás mencionada sobre a suástica que gira no sentido horário, como se fosse uma força que avança para frente e para o futuro, disposta a esmagar o que estiver no caminho. Ver o panfleto *The Life of the Führer* (1938) em: <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/pimpfhitler.htm>



egípcios, embora eles não tenham se expressado propriamente nestes termos, o símbolo conceitual da ‘onisciência’ era o *Olho de Horus* (Figura 3). Esse olho onividente – que também passou a ser utilizado como talismã para autoproteção e como amuleto para a preservação e recuperação da saúde – apresenta-se como uma interessante construção simbólica que também desempenha o papel de uma ‘unidade múltipla’. Esta singular imagem – a um só tempo simples e complexa, unificada e fragmentada – apresenta tanto um uso simbólico direcionado para as crenças de que pode promover proteção para mortos e vivos, como uma dimensão conceitual que esclarece como os antigos egípcios percebiam e representavam a ideia de ‘onisciência’. É apenas nesta última dimensão – exclusivamente *conceitual* – que nossa análise se concentrará, não obstante a extraordinária importância historiográfica do entendimento da dimensão simbólica e mágica dos olhos de Horus (*uedjats*) para um conhecimento efetivo sobre as sociedades milenares do Antigo Egito, particularmente no que se refere a suas crenças na vida

depois da morte, no poder mágico dos amuletos, e na existência de deuses e forças sobrenaturais<sup>18</sup>.

18 O Olho de Horus – ou *Udjat* – já aparece como amuleto, objeto ou imagem pintada desde o Império Antigo (c. 2575 a 2134 a.C.). O *Livro dos Mortos* o menciona no capítulo CXL, e até determina os materiais com os quais deveriam ser confeccionados os *udjats* para fins ritualísticos (no caso, recomenda que sejam feitos de lápis-lazúli ou de ametista banhada a ouro). Sua função, conforme designada nestes antigos textos egípcios, é eminentemente mágica e de proteção mortuária, de modo que os olhos de Hórus aparecem aqui como objetos a serem dispostos sobre o peito da múmia ou como anéis funerários. Os olhos de Horus tanto protegiam os mortos na sua jornada no outro mundo, defendendo-os contra maus espíritos e ameaças sobrenaturais, como de certa maneira protegiam seus corpos do assédio dos próprios vivos, pois uma preocupação muito presente nos egípcios de hierarquia mais elevada era a de cuidar para que seus bens mortuários e corpos não fossem profanados por ladrões em busca das riquezas que eram enterradas junto aos mortos de alta dignidade. A múmia do jovem rei Tutankhamon (c. 1333-1323 a.C.), por exemplo, apresentava todas as falanges dos vários dedos cobertas por anéis com olhos de Horus. Esta profusão de *uedjats* protetores seria mais por medo dos mortos ou dos vivos? / De nossa parte, vamos abordar o Olho de Horus apenas como uma imagem conceitual, decifrando o que ela representa relativamente à ideia de ‘onisciência’, e deixando à parte os comentários que poderiam ser feitos sobre o seu uso, entre os antigos egípcios, como objeto protetor e mágico previsto para ser inserido em rituais funerários, ou mesmo para ser utilizado como proteção dos próprios vivos na sua existência cotidiana. Vale lembrar



Figura 3. *O Olho de Horus*

Disponho-me a argumentar que o Olho de Horus – o equivalente egípcio do moderno “olho que tudo vê” – é um ‘acorde simbólico’, ou mesmo um ‘acorde conceitual visual’. A imagem apresenta uma ‘totalidade’ ao mesmo tempo em que permite que se destaquem, ao olhar daqueles que a examinam, as suas partes constitutivas (notas), considerando ainda que estas se acham mutuamente relacionadas (produzem ‘intervalos’, ou relações

ainda que, a partir de certo momento, os faraós passaram a utilizar na frente de suas coroas a imagem do Olho de Horus, ou mesmo maquiagem seus próprios olhos com olhos de Horus – o que reforça as ideias de ‘onisciência’, de vigilância e de um olhar justiceiro ao qual nada pode escapar, todas proporcionadas pela dimensão conceitual deste símbolo.

significativas entre si). Com o Olho de Horus, podemos de fato olhar para o acorde (para a totalidade conceitual) e para as suas ‘notas’ de uma só vez; e pode-se dizer que estas notas alcançam efetivamente a ‘essência necessária’ daquilo que pretendem representar: a ideia da ‘onisciência’ – ou de que a força onividente pode enxergar aquilo que está sob o seu domínio através de múltiplos caminhos, de modo que nada pode escapar à sua percepção e controle. Por ser a ‘onisciência’ uma ideia simples e imediatamente compreensível, o símbolo atinge a sua eficácia conceitual neste caso, desde que saibamos decifrar as suas partes (as suas notas), da mesma maneira que saberiam decifrá-la os antigos egípcios.

Nesta célebre representação simbólica que ficou conhecida como “o Olho de Horus”, a parte central – o olho, propriamente dito, centrado na sua pupila – é o elemento visual mais proeminente e imediatamente compreensível para a maior parte dos seres humanos, mesmo que inseridos nas mais variadas culturas. O olho, ou a sua pupila, nos examina de frente nesta imagem – frontal e diretamente.

Todos tendem a compreender claramente o que é um olho quando está desenhado em uma folha de papel ou pintado na parede de uma pirâmide, e não é difícil entender o que esta imagem pretende representar. Esta nota central evoca simultaneamente o sentido da visão e a ideia de que algo nos vigia de perto e bem atentamente, exercendo um controle do qual não podemos escapar. Um olho único, aliás, é um símbolo muito mais impactante de vigilância e de controle do que um par completo de olhos, por paradoxal que isto possa parecer. Menos é mais, como diriam os artistas minimalistas... O olho único parece concentrar toda a energia da vigilância em um único ponto, além de lembrar um astro soberano que paira no céu acima de tudo e de todos (seja o sol ou a lua). Na figura, o centro do olho é de fato o primeiro signo visual que nos atinge os sentidos, como se fosse a nota fundamental de um acorde que contém outras notas que já discutiremos<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Outra maneira de enxergar a imagem proposta pelo Olho de Horus – a qual deve ser compreendida como uma riqueza adicional que poderia ser eventualmente

Quero observar, de passagem, que o antigo desenho egípcio do Olho de Horus adota rigorosamente o habitual parâmetro de representações imagéticas que é bem típico da arte egípcia: a chamada “lei da frontalidade”, segundo a qual cada aspecto de uma cena ou de um objeto deve ser sempre representado do seu ângulo mais interessante para transmitir o essencial de suas características. Nas representações egípcias de um indivíduo humano, o olho costuma ser desenhado ou talhado de frente, mas

---

acrescentada ao símbolo – seria a do peixe de boca fechada que se desloca para a direita, puxando o talo que se enrola na outra ponta; ou, inversamente, seria possível também enxergá-lo como um peixe de boca aberta que se desloca para a esquerda. Há uma polifonia de leituras que poderiam ser agregadas à decifração da imagem. Mas a leitura que percebe de imediato um olho que nos observa é francamente preponderante, e, neste contexto cultural mais específico que é o do Antigo Egito, esta leitura está perfeitamente sintonizada com o estilo de outros desenhos de olhos que aparecem nas paredes das pirâmides e em papiros egípcios. Posto isto, é sempre importante se ter em vista que não existe uma “leitura universal da imagem”, ainda que a recorrência de certos esquemas mentais e representativos nas diversas sociedades humanas tenda a favorecer essa sensação de universalidade de certas leituras de imagens. Sobre isto, ver Joly, 1996, p. 42.

o nariz – por não ser tão representativo e revelador ao ser visto daquele ângulo frontal – é representado de lado; enquanto isso, os ombros são sempre desenhados de frente, mas as pernas são novamente desenhadas de lado, e assim por diante. O mesmo princípio é aplicado não apenas a figuras humanas, como também a cenas diversas, nas quais se tenta apreender de qualquer coisa representada o ângulo e detalhes mais reveladores trazidos por cada uma de suas partes.

Este padrão de representação é muito estudado pelos historiadores da arte, e também inspirou pintores e artistas de outras culturas e períodos bem distanciados do espaço-tempo do Egito Antigo, como, por exemplo, os cubistas que revolucionaram a arte moderna europeia nas primeiras décadas do século XX<sup>20</sup>. Uma

---

20 Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) – além de se apoiarem na arte negra subsaariana de sua própria época para propor uma nova estética que seria encaminhada pelo movimento cubista – também se inspiraram muito nos antigos padrões egípcios de representação, particularmente com vistas a experimentar um audacioso desmembramento pictórico dos objetos e figuras humanas por eles retratados. Sua arte também ousa ver e

consciência mais clara acerca deste sistema de representações imagéticas tão tipicamente egípcio será importante em nossa análise, pois algumas das figuras que se apresentam como partes que compõem a imagem total do Olho de Horus parecem desenhadas como se estivessem sendo vistas de frente, e outras são delineadas como se fossem vistas de lado. Esta mistura de diferentes ângulos de representação, não obstante, integra-se perfeitamente em uma totalidade. O modo egípcio de representação, aliás, é essencialmente conceitual! Escolhe-se de uma figura os ângulos que revelam a essência necessária, e são evitadas as tomadas de posição que não expressam o que é significativo. Não é isto um conceito?

Logo abaixo da nota ‘olho’, temos uma longa ‘língua enrolada’ (vista de um ângulo lateral), que muitos também interpretam visualmente como um broto de talo de trigo. Uma coisa ou outra, é certo que esta nota representa o sentido do paladar. Ao lado esquerdo do olho, presumivelmente

---

representar um mesmo objeto por todos os lados, e mesmo em tempos distintos.

voltada para o lado de fora do rosto, temos a nota que representa a ‘audição’ – propositadamente aberta como um pequenino cálice que está pronto a receber todos os sons possíveis. A extremidade à direita da figura, por outro lado, é uma ponta fechada, e presumivelmente se dirige para o nariz de uma face (pois podemos deduzir que este olho teria originalmente o seu outro par, com o qual ajudaria a compor um rosto completo)<sup>21</sup>. Esta extremidade direita, em decorrência de sua proximidade ao nariz e em vista da sua forma afinada, pode ser compreendida como o ‘sentido do olfato’. Ao contrário da audição, que à princípio se abre à captação generalizada de todos os sons e ruídos (ou informações), o olfato é um sentido que se usa para sentir unidirecionalmente as coisas. Os sons entram indiscriminadamente no cálice do ouvido; mas os cheiros devem ser inalados pelo nariz. Na imagem do Olho de Horus, logo abaixo da ponta do olfato, pode-

---

21 No mito egípcio, o olho esquerdo de Horus – que foi arrancado e fragmentado em uma luta deste deus contra Set – representa a Lua. Já o olho direito de Horus, que se conservou em sua face, representaria o Sol.

mos perceber também uma pequenina foice que pende verticalmente, similar a uma lágrima, representando o quinto sentido: o ‘tato’. Entrementes, ainda temos acima do olho e de suas pálpebras uma sobrancelha, um arco que representa a consciência e ocupa a posição de um sexto sentido.

O Olho de Horus adquiriu sentidos diversos, para além da representação conceitual da ‘onisciência’. Alguns destes sentidos decorrem das narrativas mitológicas nas quais esta imagem está inserida. O olho esquerdo de Horus foi arrancado do deus-falcão Horus e destruído pelo deus inimigo Set, que por inveja havia movido uma guerra contra seu irmão Osíris (pai de Horus) de modo a tomar seu trono. Estilhaçado e partido em seis pedaços, o olho esquerdo de Horus foi depois recombinação e restaurado por Toth, o deus da sabedoria – o que também representa a ideia de uma unidade que é restaurada depois de ter sido quebrada. Mas como a motivação do inimigo que o arrancara fora a inveja – e conseqüentemente a restauração do olho também pode representar uma vitória contra a agressão invejosa que tentou destruir Horus – o “olho que

tudo vê” tornou-se ainda um talismã contra a inveja, contra o mau olhado e pretensamente capaz de afugentar maus espíritos. Objetos que sugerem versões simplificadas do símbolo são muito utilizados – nos dias de hoje e em várias partes do mundo – com propósitos de obter proteção. Além disso, já que a remontagem do olho arrancado a Horus simboliza uma recuperação – uma *cura* – a imagem também se tornou um símbolo da saúde recuperada e dos atos médicos que podem levar a isto<sup>22</sup>.

---

22 Sobre a apropriação médica do símbolo, embora não seja possível comprovar isso em documentação histórica, diz-se que o famoso símbolo Rx utilizado nas receitas médicas – um “R” itálico, com a perna diagonal alongada e atravessada pela linha do “x” – seria uma adaptação simplificada do Olho de Horus. Seu uso na medicina, para preceder uma ordem de feitura de receita e atestar uma prescrição médica, é milenar / Existe ainda outra interessante reapropriação do mito, que teria sido realizada por matemáticos egípcios da própria época. Segundo esta leitura, cada uma das partes do Olho de Horus – a sobrancelha, a pupila, a extremidade que conflui para a abertura do ouvido, a ponta do olho que tende para o nariz, a lágrima que escorre verticalmente, e o talo que se desenrola mais abaixo – foi depois transformada em um signo que representaria uma das frações típicas da matemática egípcia:  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$ ,  $\frac{1}{64}$ . O somatório de todas estas frações (ou seja, de todas as partes

Estas reapropriações diversificadas, por outro lado, não apresentam maiores implicações para o nosso tema mais específico, embora não deixe de ser interessante observar, através do exemplo, que um acorde visual pode migrar para muitas outras redes de sentido, da mesma maneira que uma palavra pode encontrar significações diversas em novas redes textuais. De nossa parte, o que estávamos mesmo interessados em mostrar era que a ideia de ‘onisciência’ pode ser adequadamente evocada pela imagem conceitual do Olho de Horus – esta totalidade formada por notas que evocam não apenas o sentido de visão, mas também todos os

---

fragmentadas do Olho de Horus) resulta em  $\frac{63}{64}$ , ou seja, aproximadamente ‘1’. Os matematizadores do *Udjat* diziam que o último pedaço ( $\frac{1}{64}$ ) seria “mágico”, e que, por isso, não poderia ser visto. O *Papiro de Rhind* – um documento egípcio de 1.650 a.C no qual aparecem detalhadas as soluções de 85 problemas matemáticos – é a fonte histórica que traz a principal referência ao uso destes símbolos como representações das frações (problemas 41 a 55). Jim Ritter, entretanto, empenhou-se em demonstrar a falsidade da leitura do Olho de Horus como sistema amplamente utilizado para a representação de frações, publicando suas observações no artigo “Fechando o Olho de Horus: ascensão e queda das frações de Horus” (Ritter, 2002, pp. 317-323).

demais sentidos e a própria capacidade de discernimento e compreensão de todas as coisas.

Pudemos ver que o Olho de Horus, nesta instigante construção conceitual imagética, representa eficazmente a onisciência ao sugerir que nada escapa ao *Udjat* – este órgão imaginário que integra de uma só vez todos os cinco sentidos (ou seis) em um sentido mais integrado e abrangente. O que se esconde dos olhos, não consegue se ocultar dos ouvidos; o que escapa destas duas instâncias, pode ainda ser captado pelo olfato; já o que não puder ser percebido pelo paladar, poderá ser apreendido pelo tato. O que se esquiva de todos os sentidos sensoriais mais tradicionais, por fim, ainda assim poderia ser capturado pela mente. Além disso, as diferentes estratégias de assimilação das informações acham-se contempladas pelo símbolo: a apreensão dispersa de informações é representada pela forma aberta da extremidade esquerda (“o ouvido do olho”), mas a apreensão seletiva é expressa pela ponta fechada da extremidade direita (“o olfato do olho”); enquanto isso, a pupila examina tudo frontalmente, de

maneira direta e mesmo ameaçadora (“o olho do olho”, que também é um “olho no olho”). E poderíamos seguir adiante. A vigilância onisciente se exerce em todas as direções, e por todos os meios.

A ideia de ‘onisciência’, como se conclui, é exposta adequadamente, e de muitos modos, por este conceito visual do Antigo Egito – ou, ao menos, temos aqui o conceito de onisciência tal como este era compreendido e podia ser formulado pelos antigos egípcios, com possibilidades de ser reapropriado por culturas posteriores. Um paralelo contrastante entre o conceito egípcio de onisciência trazido pelo símbolo-conceitual do Olho de Horus, por sinal, pode ser estabelecido em relação ao conceito mais abstrato de onisciência trazido pelo Deus imaterial e sem marcas de visibilidade do Cristianismo ou de outras religiões nas quais a figura divina se dissolve na não-representação. A onisciência do Deus cristão, que se faz presente em todos os lugares e em nenhum lugar – como se fosse um ambiente de vigilância que envolve a tudo e a todos – contrasta com essa onisciência egípcia que é

formada pela integração de todos os sentidos elevados à última potência de seu aguçamento. A onisciência representada pelo Olho de Horus é a integração acórdica da onividência, da oniaudiência, do olfato que captura todos os cheiros, do paladar que percebe todos os sabores e dissabores, do tato que toca todas as coisas, da mente que perscruta todas as almas. Cada uma destas onisciências é uma nota, mas todas se integram em um fenômeno mais amplo e ainda mais poderoso. Forma-se de fato um conceito, no qual o todo se constitui como uma unidade maior, sem que desapareçam as suas várias partes e relações entre partes.

Por outro viés, o exemplo do Olho de Horus nos mostrou que uma mesma imagem pode ser perfeitamente utilizada como conceito visual e, concomitantemente, também ser transformada em símbolo dirigido para outras finalidades. Adequado para conceituar a ‘onisciência’, o *Udjat* reconfigura-se em um símbolo útil para se referir à expressão do poder, à evocação de proteção, à ideia de cura. O uso conceitual não exclui a possibilidade do uso simbólico da mesma

imagem; e, eventualmente, estes dois usos podem interagir.

### Considerações finais

Os conceitos, efetivamente, podem ser expressos em outras linguagens, que não apenas a linguagem verbal, considerando que esta última é aquela em que eles são mais frequentemente abordados, pelo menos nos meios científicos. Em vista deste tópico, neste artigo buscamos mostrar que também a linguagem visual-simbólica pode se prestar eficazmente à exposição de conceitos e de suas compreensões. No entanto, quando lidamos com imagens com propósitos conceituais – ou quando desejamos perceber a possibilidade de que uma imagem esteja funcionando como um conceito – é preciso distinguir muito claramente os meros símbolos, que são comumente utilizados para evocar algo ausente por referências muitas vezes convencionais, dos ‘símbolos conceituais’, que são aqueles que contêm efetivamente em seus elementos imagéticos todas as notas que devem fazer parte da compreensão de um conceito.

### Referências bibliográficas

- Adorno, T. W., Frenkel-Brunswik, E., Levinson, D., & Sanford, R. N., (1950). *The authoritarian personality*. New York: Harper & Row.
- Allardyce, G. (1979). What fascism is not: thoughts on the deflation of a concept. *The American Historical Review*, 84(2), 367-388, <https://doi.org/10.1086/ahr/84.2.367>
- Arnheim, R. (2002). *Arte e percepção visual – Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira.
- Abbagnano, N. (2014). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Arnauld, A. & Nicole, P. (2016). *A lógica, ou a arte de pensar*. Lisboa: Gulbenkian.
- Aumont, J. (1993). *A imagem*. Campinas: Papyrus.
- Barthes, R. (1982). A retórica da imagem. In R. Barthes, *O óbvio e o obtuso* (pp. 27-43). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Boyle, A. (2010). *The case for Pluto: how a little planet made a big difference*. Hoboken (N.J.): John Wiley & Sons.
- Dahlberg, I. (1978). Teoria do conceito. *Ciências da Informação*, 7(2), 101-107.
- Dick, S. (2013). *Discovery and classification in Astronomy: controversy and consensus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dondis, D. A. (1997). *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- Eatwell, R. (1996). On defining the ‘Fascist Minimum’: the centrality of ideology. *Journal of Political Ideologies*, 1(3), 303-310. <https://doi.org/10.1080/13569319608420743>
- Evans, R. (2010). *A chegada do Terceiro Reich*. São Paulo: Planeta.
- Evans, R. (2012). *O Terceiro Reich no poder*. São Paulo: Planeta.
- Evans, R. (2013). *O Terceiro Reich em guerra*. São Paulo: Planeta.
- Ferrater-Mora, J. (2004). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola.
- Freedman, D. (1998). When is a planet not a planet? Arguments for and against demoting Pluto. *Atlantic Monthly*. [www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/02/when-is-a-planet-not-a-planet/305185](http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/02/when-is-a-planet-not-a-planet/305185).
- Gibson, J- J. (1974). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Gombrich, E. (1982). *The image & the eye*. London: Phaidon.

- Heidtmann, H. (1991). Swastika. *Encyclopedia of the Third Reich* (pp. 937-939). New York: Macmillan.
- Heller, St. (2000). *The swastika: symbol beyond redemption?* New York: Allworth Press.
- Hitler, A. (2001). *Minha luta*. São Paulo: Centauro.
- Hjørland, B. (2009). Concept theory. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 60(8), 1519-1536.
- Joly, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus.
- Kandinsky, W. (1997). *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes.
- Koselleck, R. (2006). *Futuro passado – Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Maculan, B. C. M. S., & Lima, G. A. B. O. (2017). Buscando uma definição para o conceito de conceito. *Perspectivas e ciências da informação*, 22(2), 54-87. <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/2963>
- Mann, M. (2008). *Fascistas*. Rio de Janeiro: Record.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac-Naify.
- Nolte, E. (1966). *Three faces of fascism: Action Française, Italian Fascism, National Socialism*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Nolte, E. (1988). Un passé qui ne veut pas passer. In Vergne-Cain (Ed.), *Devant l'Histoire. Documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des juifs* (pp. 29-35). Paris: Cerf.
- Ostrower, F. 2004. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus.
- Paxton, R. O. (2007). *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz e Terra.
- Pedrosa, I. (2009). *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- Péninou, G. (1973). Física e metafísica da imagem publicitária. In C. Metz, et al., *A análise das imagens (Seleção de ensaios da revista "Communications")*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Pinto, A. C. (2013). On "fascists". *Análise Social*, 48(209), 965-969.
- Quinn, M. (1994). *The swastika: constructing the Symbol*. London: Routledge.
- Ritter, J. (2002). Closing the Eye of Horus: the rise and fall of "Horus-Eye Fractions" In J. Steele & A. Imhausen (Eds.), *Under one sky: Astronomy and Mathematics in the ancient Near East* (pp. 297-323). Münster: Ugarit.
- Tchakhotine, S. (1967). *A mistificação das massas pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Weintraub, D. (2007) *Is Pluto a planet? A historical journey through the solar system*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Yudell, M, DeSalle, R. & Tishkoff, S. (2016). Taking race out of human genetics. *Science*, 351(6273), 564-565.