

THIAGO SEBBEN DE SOUZA

**PERCEPÇÃO E CONVENÇÃO:
o desenvolvimento do conceito de representação pictórica em
Gombrich, Goodman e Wollheim**

Porto Alegre

(2016)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**PERCEPÇÃO E CONVENÇÃO:
o desenvolvimento do conceito de representação pictórica em
Gombrich, Goodman e Wollheim**

Thiago Sebben de Souza

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial para a obtenção do título
de Doutor em Filosofia.

Área de concentração: Estética e
Filosofia da Arte

Orientador: Paulo Francisco Estrella Faria

Porto Alegre

(2016)

CIP - Catalogação na Publicação

Sebben , Thiago

Percepção e convenção: o desenvolvimento do conceito de representação pictórica em Gombrich, Goodman e Wollheim/ Thiago Sebben . -- 2016.

73 f.

Orientador: Paulo Francisco Estrella Faria.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Representação Pictórica. 2. Percepção. 3. Convenção. 4. Teoria dos Símbolos. 5. Dualidade. I. Faria, Paulo Francisco Estrella, orient. II. Título.

THIAGO SEBBEN DE SOUZA

**PERCEPÇÃO E CONVENÇÃO:
o desenvolvimento do conceito de representação pictórica em
Gombrich, Goodman e Wollheim**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título Doutor em Filosofia aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador: _____

Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria, UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Coordenadora do PPGfil:

Profa. Dra. Lia Levy

Porto Alegre, junho de 2016.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela provisão da bolsa de doutorado.

A minha esposa Janaína pela compreensão e pelo apoio constante.

RESUMO

O presente trabalho trata do tema da representação pictórica no contexto da representação artística e se concentra sobre as teses desenvolvidas sobre o tema nas teorias de Ernst Gombrich, Nelson Goodman, e Richard Wollheim. Procura evidenciar que, no panorama conceitual desses autores, é possível encontrar subsídios para o desenvolvimento de uma teoria da representação pictórica que suponha a dualidade entre a consciência da forma material e a consciência do conteúdo da representação de modo compatível com o tratamento do conceito em termos estruturais. O desenvolvimento do tema em Gombrich explica porque Wollheim desenvolve uma teoria da dualidade, e a hipótese interpretativa exposta no capítulo sobre o tema em Goodman visa a mostrar que uma abordagem estrutural da representação como sistema simbólico não implica em um convencionalismo estrito, na medida em que a percepção de semelhanças em um quadro relativo a aspectos estabelecidos comparativamente entre os objetos da representação e a própria representação é importante para o entendimento das imagens, de sua interpretação em um quadro aberto a convencionalizações que não sejam estabelecidas arbitrariamente, mas que atendam a uma linha de desenvolvimento compatível com o princípio de definição estabelecido pela prática artística.

Palavras-chaves: Representação. Representação pictórica. Imagem. Dualidade. Teoria dos símbolos.

ABSTRACT

This study deals with the issue of depiction in the context of artistic representation and focuses in the basic concepts developed on the subject by Ernst Gombrich, Nelson Goodman e Richard Wollheim. It focuses on the search for evidence in the conceptual framework of these authors for the support for the development of a theory of depiction that assumes twofoldness in a way that is compatible with the treatment of the concept in structural terms. Some specific drawbacks in relation to aspects of Gombrich's theory sets the ground for the explanation why Wollheim develops a twofoldness theory of depiction, and the interpretative hypothesis offered on this topic in relation to Goodman's theory aims to show that a structural approach of depiction as a symbolic system does not entail a strict or full blown conventionalism, insofar as the perception of similarities in relation to aspects in the comparison between the objects of representation and representations themselves are important for establishing the understanding of images, in an open framework of conventionalization that are no to be set arbitrarily, but that are compatible with the development with a principle of definition established by the artistic practice.

Keywords: Representation. Depiction. Image. Twofoldness. Theory of Symbols.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 GOMBRICH E A REPRESENTAÇÃO	13
1.1. Meio e objeto	13
1.2. Representação e esquema	14
1.3. Realismo pictórico e convencionalização	17
1.4. Ilusão e restrições do meio.....	19
1.5. Ambiguidade	20
1.6. Problemas ligados a aspectos da teoria da representação de Gombrich.....	23
1.6.1 Ilusão e engano	23
1.6.2. Exclusividade de interpretações	25
2 GOODMAN E A REPRESENTAÇÃO	28
2.1. Noções fundamentais da teoria da representação pictórica de Goodman	29
2.1.1. Semelhança, denotação e o critério para a representação pictórica.....	29
2.1.2. Estrutura básica de um sistema simbólico.....	31
2.1.3. A notação como modelo de sistema simbólico	33
2.1.3.1. Propriedades necessárias para o estabelecimento de um sistema notacional	34
2.1.3.1.1. Disjunção sintática e indiferença ao caractere.....	34
2.1.3.1.2. Diferenciação sintática	36
2.1.3.1.3. Disjunção semântica	37
2.1.3.1.4. Diferenciação semântica.....	37
2.1.4. A ausência de diferenciação sintática e semântica em sistemas de representação pictórica: a <i>densidade</i>	39
2.1.5. A plenitude relativa como critério de distinção entre sistemas densos	41
2.2. Convenção e reconsideração da noção de semelhança na teoria da representação pictórica de Goodman.....	44
2.2.1. A denotação em relação a convenções e regras sobre sistemas de representação	44
2.2.2. Reconsideração da noção de semelhança	47
2.2.3. Convenções, cultura e estilo pictórico	49
3 WOLLHEIM E A REPRESENTAÇÃO	53
3.1 Linhas gerais da teoria de Wollheim	53
3.2 Aspectos da dualidade	55
3.2.1 “Visão representacional” e dualidade.....	55

3.2.2. Os sentidos da dualidade para a experiência e para a estética da representação	59
3.3. Padrão de correção.....	62
3.3.1. Padrão de correção intencional.....	62
3.3.2. Analogia com as noções de sentido e referência em relação à ideia de padrão de correção.....	64
CONCLUSÃO.....	66
Referências Bibliográficas.....	71

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata do tema da representação pictórica circunscrito ao contexto da representação artística e se concentra sobre as teses desenvolvidas sobre o tema nas teorias de Ernst Gombrich, Nelson Goodman, e Richard Wollheim. Esse quadro de referência foi escolhido pela importância dos autores em termos de influência em relação a teorias contemporâneas sobre esse campo de estudo¹. Assim, além de a proposta desenvolver uma hipótese específica, este trabalho pretende ser uma exposição de algumas ideias importantes para pesquisas posteriores a serem realizadas na área de estética e filosofia da arte acerca do tema da representação, por isso a escolha pela sistematização de conceitos e teorias de autores fundamentais.

É necessário que uma teoria da representação permita descrevê-la conforme uma análise em duas dimensões que lhe são fundamentais, (i) a da referência e do modo como ela é estabelecida e explicada e, de um ponto de vista perceptual, subjetivo ou psicológico (ii) de como a forma material da representação é percebida e seu conteúdo é reconhecido e interpretado. A minha hipótese é que as dimensões, respectivamente, estrutural e fenomenológica da representação pictórica podem ser adequadas em um modelo teórico enquanto níveis distintos de descrição da representação, um simbólico ou referencial e outro perceptual ou fenomenológico, de modo a que não sejam mutuamente excludentes por princípio, utilizando conceitos introduzidos por Gombrich, Goodman e Wollheim. Excludentes “por princípio” quer dizer que se uma teoria explica a representação pelo princípio da convenção isso não quer dizer que ela deva ser necessariamente compreendida como um convencionalismo estrito, que espelha a arbitrariedade característica da estipulação do significado dos termos em uma linguagem para o contexto da representação pictórica; e que uma teoria que explique a representação em termos da percepção não implique em uma interdição da referência pelo princípio da convencionalização pela especificação de um sistema simbólico. Tais aspectos, perceptuais são importantes para compreendermos as dimensões estéticas de como imagens e representações são percebidas e de aspectos relativos a diferentes

¹ As principais teorias a respeito da representação na contemporaneidade são as desenvolvidas por Flint Schier em *'Deeper into Pictures'* (1986), Kendal Walton em *'Mimesis as Make-Believe'* (1991), Dominic Lopes em *'Understanding Pictures'* (1996), John Kulvicki em *'On Images'* (2006) e John Hyman em *'The Objective Eye'* (2006). Todas, sem exceção, em maior ou menor medida desenvolvem aspectos introduzidos no debate sobre a representação por Gombrich, Goodman e Wollheim. Este trabalho não trata destas teorias, limitando-se aos autores referidos.

modos de representar em diferentes práticas culturais pictóricas.

Este trabalho é organizado em três capítulos nos quais são expostos os recortes que interessam para a presente proposta de investigação a partir de cada um dos autores, o primeiro tratando da teoria de Gombrich, o segundo de Goodman e o terceiro de Wollheim. O que justifica especificamente a introdução aqui da teoria de Gombrich são dois fatores de importância relativa e contextual para a exposição dos demais: primeiramente o de sua importância histórica ao inaugurar o debate contemporâneo sobre a representação, e por isso o primeiro capítulo consiste em uma exposição dos principais temas ligados às linhas gerais de construção de sua ideia de representação. Em segundo lugar, um dos aspectos de sua teoria é o desenvolvimento da ideia que perceber uma imagem envolve certa “exclusividade de interpretações” entre a percepção do conteúdo representado em uma imagem ou da forma material da representação. Esse aspecto específico da teoria de Gombrich é importante para compreendermos, no terceiro capítulo, os motivos de Wollheim desenvolver uma teoria da dualidade da consciência da representação. Por isso, o capítulo sobre Gombrich serve para contextualizar o debate posterior alguns problemas sobre a representação de que ele se ocupará.

A ideia central do segundo capítulo é que, na teoria de Goodman, a interpretação de uma representação pode ser feita em termos do emprego de diferentes modos de convencionalização, o que fornece um parâmetro de explicação para diversas formas e estilos de representação figurativa a partir da integração da semelhança como critério interpretativo de reconhecimento capaz de fornecer uma referência fixa a partir da qual se possam observar as modificações no modo de representação. É importante aqui uma reconsideração da função que a noção de semelhança possa vir desempenhar na teoria dos símbolos de Goodman, pois apesar de seus argumentos contra a ideia de que ela pode explicar a representação, Goodman a reconsidera em relação à teoria da representação de modo a tratá-la como um parâmetro interpretativo e de importância relativa. Procuro mostrar que essa reintegração é importante para que seja possível conciliar a teoria dos símbolos com um nível perceptual de descrição da representação, na medida em que a noção de semelhança opera nesse contexto, não como critério de explicação da representação pictórica, mas de sua interpretação.

No panorama conceitual desses autores, é possível encontrar subsídios para o desenvolvimento de uma teoria da representação pictórica que suponha a dualidade e a

inserção da representação em um sistema simbólico de um modo consistente. A teoria de Wollheim apresenta como ponto de partida uma dupla oposição tanto em relação à tese da exclusividade de interpretações de Gombrich quanto a uma abordagem da representação em termos de sistemas simbólicos, expressa da perspectiva de uma explicação centrada na relação entre os aspectos essenciais da representação pictórica relativos à sua forma material ou configurativa e seu aspecto cognitivo compreendidos coextensivamente, nos termos de uma fenomenologia fundamentada na consciência da dualidade da representação.

Em suma, o desenvolvimento do tema em Gombrich explica porque Wollheim desenvolve uma teoria da dualidade, e a hipótese interpretativa exposta no capítulo sobre o tema em Goodman visa a mostrar que uma abordagem estrutural da representação como sistema simbólico não implica em um convencionalismo estrito, na medida em que a percepção de semelhanças em um quadro relativo a aspectos estabelecidos comparativamente entre os objetos da representação e a própria representação são importantes para o estabelecimento do entendimento das imagens, de sua interpretação em um quadro aberto a convencionalizações que não sejam estabelecidas arbitrariamente, mas que atendam a uma linha de desenvolvimento compatível com o princípio de definição estabelecido pela prática artística.

1 GOMBRICH E A REPRESENTAÇÃO

1.1. Meio e objeto

“Porque”, pergunta Gombrich, “diferentes épocas e diferentes nações representaram o mundo visível de modos distintos?” (Gombrich, 1960, p.3). Tal questão demanda uma explicação acerca de porque a arte figurativa possui uma história na qual o reconhecimento de características de estilo é simultâneo ao reconhecimento dos objetos representados. É no contexto da tentativa de obter uma resposta a ela que o autor apresenta sua teoria da representação pictórica. Proposta em *Art and Illusion*, ela visa a desenvolver um conceito de representação nas artes visuais a partir da defesa de duas teses que orientam a linha argumentativa geral da obra, a saber: (i) que um artista “não pode transcrever aquilo que vê; pode apenas traduzir [o que vê] nos termos de seu meio” (Gombrich, 1960, p. 30) e (ii) o processo de geração da representação antecede a correspondência entre as características da aparência do produto da atividade artística, a representação pictórica, e seu objeto (“*making comes before matching*”) (Gombrich, 1960, p.99).

A noção de *meio* representacional refere-se ao material a partir do qual são produzidas representações, quando empregado com propósito comunicativo, informacional ou expressivo. Utilizado para a aplicação de marcações sobre superfície, base formal da pintura como modalidade artística, o emprego do meio pode ser concebido em função da representação de aspectos visuais. Características específicas, entretanto, impõem limitações quanto à expressividade sobre o processo de produção, na medida em que podemos considerar uma pintura, um esboço ou um desenho como um objeto físico e não enquanto uma unidade de significação. Tomada nesse sentido, qualquer configuração gráfica consiste em uma superfície em que marcas como linhas, planos, regiões cromáticas, etc., que podem ser feitas com diversos materiais utilizados na impressão física de elementos visuais em que se baseiam a *fatura*² na representação.

²Segundo a definição de Caldas Aulete, em sua segunda acepção, 'fatura' corresponde à ação ou resultado de fazer; método ou maneira de fazer; FEITURA [F.: Do lat. *factura*, pelo fr. *facture*. Hom./Par.: *fatura* (fl. de *faturar*).], in CladasAulete [em Linha] [consultado em 07-06-2016]. Segundo Priberiam, **fa·tu·ra** [àt] (latim *factura*, -ae, obra, formação); "**fatura**", em sua terceira acepção 'fatura' corresponde ao ato ou maneira de fazer algo. = FEITURA in Dicionário Priberiam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/DLPO/fatura> [consultado em 07-06-2016]. Com o termo me refiro à organização do material na configuração ou na superfície de uma representação pictórica.

As características visuais dessas marcações, sua tonalidade, forma, tamanho, cor e relações espaciais na superfície são circunscritas a limitações impostas pelo meio pictórico e pelo artista, cujo controle sobre o seu meio é mais importante aspecto de sua técnica.

Mesmo que hipoteticamente admitida a possibilidade de uma compatibilização da aparência na superfície do meio com os dados da percepção do objeto, não se seguiria, afirma Gombrich, por exemplo, a identidade cromática entre a representação e o objeto representado, na medida em que a tonalidade varia conforme as dimensões da representação (Gombrich, 1960, p.262-3), e as relações de tonalidade são afetadas pelas relações entre as áreas do plano pictórico, sendo que alterações na relação entre duas formas alteram suas aparências individualmente (Gombrich, 1960, p.259-62). A relação entre formas na superfície plana de uma tela diferirá das relações entre as aparências dos objetos reais. Cabe ao observador reconhecer qual dentre os meios é aquele capaz de representar o mundo visível com maior precisão, posto que, tal como ele se revela à percepção, não se assemelha nem mais nem menos a um traçado indistinto de giz sobre uma parede ou um conjunto de linhas feitas a lápis sobre o papel. Uma representação figurativa, via de regra, uma aplicação de pigmento em superfície plana, bidimensional e estática por recurso a um conjunto de marcações visando à obtenção da imagem de um objeto. Na medida em que essas marcas, variáveis em suas características visuais integram qualquer obra pictórica, podem ser consideradas *elementos gráficos*³. Como tais, são elementos de pinturas não figurativas, símbolos gráficos convencionais como na notação musical e “todas as formas de representações gráficas, incluindo diagramas de engenharia, desenhos infantis e as mais sofisticadas pinturas naturalistas”.

1.2. Representação e esquema

Segundo Gombrich, “o que torna uma imagem semelhante a uma paisagem distante através de uma janela não é o fato de que as duas podem ser indiscerníveis, como um *fac-símile* é do original: é a similaridade entre as atividades mentais que as duas podem despertar” (Gombrich, 1973, p. 240). Para compreendermos tal afirmação, é necessário considerarmos esse modelo de explicação para a representação em oposição à concepção da representação como cópia ou imitação de um objeto. Para

3 Adoto a terminologia de L. R. Rogers para referir a estes elementos (Rogers, 1965, p. 164).

Gombrich não interessa a questão de se uma representação se assemelha ou não a um modelo real ou se dele oferece uma cópia mais ou menos precisa, mas sim identificar o tipo de resposta cognitiva que cada representação produz. Afastando-se da comparação entre objetos da percepção direta e representação pictórica, seu perceptualismo tem em foco a análise dos efeitos psicológicos que tais fenômenos geram na mente do observador.

Nesse sentido, qualificar a ideia de “naturalismo” é tarefa primordial para o argumento de *Art and Illusion*, pois a evolução do naturalismo na tradição pictórica evidencia um longo processo de “conquista das aparências” e demonstra que o desenvolvimento dos modos representacionais pressupõe o domínio acerca dos modos de mobilização cognitiva do observador por intermédio do controle sobre recursos formais empregados para representar o mundo visível em imagens. O que é fundamental para compreendermos porque para Gombrich “toda arte tem origem na mente humana, em nossas reações ao mundo, ao invés do mundo visível ele mesmo” (Gombrich, 1960, p.76).

Em um sentido mais forte daquele em que meramente o desenvolvimento do domínio técnico da produção de representações deriva de um processo de tentativa e erro cujos resultados são assimilados de um artista para outro, a confirmação da hipótese de Gombrich pretende oferecer um fundamento para a refutação do pressuposto de que o processo de produção de representações tem como ponto de partida uma “impressão visual pura” que é então “transcrita” na forma pictórica (Gombrich, 1960, p.72).

Gombrich considera que a explicação para a diversidade de estilos e o desenvolvimento do realismo é o fundamento para a justificação teórica da história da arte como disciplina. Contudo, essa justificação não é ela mesma histórica. Deve, nesse sentido, buscar subsídios em um quadro de referência cognitivo para o processo pelo qual dados visuais devam ser submetidos a um princípio de organização seletiva, de tal modo que a fatura de uma representação anteceda o processo de correção da imagem por comparação ao objeto. Isso somente pode ser obtido através da experimentação com diferentes configurações de marcações e da observação de seu efeito na mente do observador, através da reflexão sobre a própria prática, bem como de técnicas assimiladas. A observação de vínculos de desenvolvimento dos modos de influência sobre a percepção do conteúdo pictórico entre um estágio e outro na evolução da arte

figurativa seria o mecanismo pelo qual é possível que a arte tenha uma história fundada no conceito de representação.

A explicação da representação depende, nesse contexto, da elucidação das condições para a geração de imagens do mundo visível conforme uma leitura cognitiva da função que determinadas convencionalizações desempenham na constituição da natureza da imagem. Nos termos da teoria de Gombrich, depende de um “sistema de esquemas” (*system of schemata*) anterior através do qual a representação ordene o fluxo dos dados da experiência⁴.

Para Gombrich, um processo cognitivo opera no tanto no reconhecimento de objetos na experiência ordinária quanto no reconhecimento do conteúdo de representações pictóricas. Nesse sentido afirma, por um lado, um vínculo entre a aparência do objeto e os aspectos configuracionais da representação estabelecido perceptualmente. Por outro, tal vínculo é indireto, pois defende que a percepção pressupõe “esquemas conceituais” dos objetos formados a partir da habituação a uma determinada prática e emprego de convencionalizações para representá-los.

A noção de esquema na teoria de *Art and Illusion* corresponde a modelos que o observador pressupõe ao conceber a forma de um objeto. Essa ideia não é confundida com uma espécie de abstração ou simplificação da forma percebida das aparências, mas identificada com o conteúdo presente na mente do observador a partir das características percebidas de exemplares diversos e de outras representações pictóricas do objeto.

Do ponto de vista cognitivo, esquemas correspondem à ideia do objeto, e o processo de geração da imagem se desenvolve por meio de sucessivas correções dos esquemas em relação ao padrão fornecido pela aparência do objeto representado. Operam a princípio como categorias vagas que, informacionalmente refinadas, ganham maior precisão do ponto de vista do que é compreendido do conteúdo, de modo a servir à representação de sua forma pictórica.

⁴ Conforme afirma Rogers, “deve ser enfatizado que um esquema é melhor pensado como uma regra ou procedimento e que o termo não deve ser usado para designar desenhos, que são o resultado da aplicação de esquemas. Estes são melhor referidos como 'desenhos esquemáticos'. Não estou sozinho ao sentir que não compreendo Kant completamente neste ponto, mas seu uso de ‘*schema*’ para referir um 'procedimento universal de imaginação em prover uma imagem para um conceito' parece estar relacionado com o que estou descrevendo e é provavelmente sua fonte” (Rogers, 1965, p. 172). Não é do interesse do presente trabalho realizar uma investigação genética do conceito de esquema, mas compreende-lo conforme seu aparecimento na teoria de Gombrich, tendo em vista que o próprio autor apenas alude a essa origem na exposição. Não é claro, como indica Rogers, que o emprego do termo seja em um sentido estrito e conforme a teoria de Kant.

Do ponto de vista da representação, um esquema é compreendido como qualquer forma ou configuração que o artista empregue para representar um objeto e o escopo dessa noção pode incluir tanto formas diagramáticas simples quanto composições pictóricas exaustivamente detalhas. Ou seja, há uma correspondência entre modelos mentais de compreensão do conteúdo e geração de convencionalizações para representá-lo estabelecida pela noção de esquema⁵.

1.3. Realismo pictórico e convencionalização

O realismo, nesse sentido, não é entendido como uma forma alheia a qualquer referência a estilo ou convenção. Dito de outro modo, uma imagem realista é uma transposição pictórica de um objeto particular em que cada traço ou marca executados sejam exclusivamente determinados pela percepção visual direta. Em suma, “não há naturalismo neutro” (Gombrich, 1960, p.75) e dizer de uma imagem que ela é correta ou correspondente à aparência de um objeto real significa que “aqueles que compreendem a notação não derivarão informações falsas [de um] esquema” (Gombrich, 1960, p.78).

Oposta à ideia de um realismo neutro, a definição de qualquer forma possível de realismo pictórico inclui, nessa formulação, a noção de informação e de um sistema de convencionalizações. Contudo, se nos referimos a uma imagem como uma representação “correta” ou correspondente à “verdade” da aparência do objeto, de fato nos referimos a enunciados que podem dela ser derivados (Wollheim, 1962, p.59). Se qualquer forma de realismo encerra em si um elemento convencional, para sabermos que informações somos autorizados a derivar de uma imagem precisamos conhecer o sistema de convencionalização, ou seja, a “linguagem” ou o “vocabulário” empregado na representação (Gombrich, 1960, p.76). E, dessa maneira, compreender porque o ponto de partida da evolução histórica do realismo pictórico não é a tomada como modelo de uma forma correta ou verdadeira, mas o produto final de um longo processo de aperfeiçoamento de um vocabulário de convencionalizações, fundamentado no intercurso entre esquema e correção (Gombrich, 1960, p.78).

⁵ “O pintor perfeito é agraciado com o dom de ver o universal no particular, de olhar através da impureza da matéria para a ‘forma essencial’ (...) ainda sim suspeita-se que o padrão que encontram por detrás do mundo visível não era aquele forjado no céu mas aquelas formas rememoradas que aprenderam em sua juventude. Um chinês não chamaria de ‘perfeita’ uma orquídea que correspondesse de uma maneira mais próxima às regras as quais absorvera? Não tendemos a julgar corpos humanos por sua semelhança com aquelas estátuas gregas que tradicionalmente identificamos com o cânone da beleza”? (Gombrich, 1960, p. 134).

Deste modo, além das imposições estabelecidas pelos limites do meio representacional, também a percepção daquele que representa um determinado objeto opera no contrafluxo do processo de cópia ou imitação, na medida em que ela é seletiva e orientada por critérios estabelecidos conforme as convenções de estilo em que foi treinada. Nesse sentido, a percepção é mais dependente da tradição e das convencionalizações que a informam do que da aparência dos objetos.

Afirma Gombrich, “o [pintor], não menos que o escritor, necessita de um vocabulário antes que possa embarcar em uma ‘cópia da realidade’” (Gombrich, 1960, p.75) e mesmo o exemplo mais paradigmático do realismo tem como base um conjunto limitado de convenções observáveis. De tal maneira que Gombrich concebe a possibilidade de uma “linguagem da arte” em um sentido forte e não metafórico, e sustenta que mesmo para descrever o mundo visível em imagens necessitamos de um sistema desenvolvido de esquemas (Gombrich, 1960, p.76).

Tal conclusão é conflitante com a distinção entre palavras como símbolos em um sistema de convencionalização e a “linguagem” da figuração, que empregaria “signos naturais” para imitar a realidade. Nesse sentido, as representações pictóricas produzidas por crianças e exemplos de “arte primitiva” utilizam uma linguagem de símbolos, ao invés de signos naturais. Assim, Gombrich postula em seu argumento que a representacionalidade pressupõe necessariamente uma concepção de arte que opere com “imagens conceituais” (Gombrich, 1960, p.76) não fundamentadas na percepção ou impressões visuais, mas no conhecimento esquemático dos objetos.

Nesse contexto, por exemplo, uma criança não olha para as árvores para representá-las em um desenho, mas se satisfaz com o esquema conceitual de uma árvore que não corresponde a realidade alguma, na medida em que não incorpora as características de nenhuma espécie de árvore. Tal esquema não seria derivado somente da observação de árvores na natureza, mas também de outros desenhos, pinturas, imagens e da ideia que possui de árvores em geral. E, afirma Gombrich, “esse apoio na construção ao invés do apoio na imitação fora atribuído à mentalidade peculiar das crianças e de homens primitivos, que vivem em um mundo deles mesmos” (Gombrich, 1960, p.76). Assim, “toda arte se origina na mente humana, em nossas reações ao mundo visível ele mesmo, e é precisamente porque toda arte é conceitual que todas as representações são reconhecíveis por seu estilo”, e “sem algum ponto de partida, algum esquema inicial, não poderíamos fixar o fluxo da experiência. Sem categorias não

poderíamos selecionar nossas impressões” (Gombrich, 1960, p.76). Assim, O progresso da aprendizagem das convencionalizações pictóricas, do ajuste através da tentativa e do erro, consiste na identificação de um objeto por meio da sua inclusão ou exclusão em uma “rede de classes”. As palavras de uma linguagem assim como fórmulas pictóricas, selecionam sinais a partir do fluxo total dos eventos da experiência, o que permite conferir-lhes um direcionamento determinado. “O retrato correto, assim como o mapa útil, é o produto final de um longo processo que inter-relaciona esquema e correção. Não é um registro fiel de uma experiência visual, mas a construção fiel de um ‘modelo relacional’” (Gombrich, 1960, p.78).

O pressuposto de uma capacidade cognitiva fundada em esquemas é compatível com um convencionalismo de ordem formal, bem como o são as restrições impostas pelo próprio meio pictórico, na medida em que é possível definir a representação sem pressupor como fundamento a relação de semelhança direta com o objeto. Assim, o realismo no registro da representação pictórica é possível apenas no sentido da exploração de efeitos perceptuais análogos aos causados pela experiência do objeto. Pois o emprego de convencionalizações específicas ao meio visa a gerar o mesmo efeito perceptual que o objeto por meio de uma configuração que lhe é “radicalmente dissimilar”. Se no processo de comparação da representação com o objeto houver correspondência entre a aparência do objeto e o conteúdo percebido haverá, então, a ilusão da aparência do objeto na representação. Ou seja, os aspectos formais da representação são fundamentados em convencionalizações dependentes de esquemas perceptuais comuns ao “vocabulário” do observador e do pintor para reproduzir na percepção as características da aparência do objeto. De acordo com elas a representação é corrigida pelo padrão configuracional compatível com sua forma externa, e por isso a correspondência é estabelecida.

1.4. Ilusão e restrições do meio

É desse modo que o desenvolvimento do realismo é decorrente de um longo processo de correção, onde um esquema representacional evolui historicamente a partir de um anterior. A principal consequência de assumir a validade dessa dinâmica seria supor que o limite do realismo é um naturalismo total, capaz de gerar uma representação indiscernível do objeto representado ao final do processo de correção – decretando a

“conquista [completa] das aparências”. Se essa é a tônica da evolução artística na arte figurativa, o artista visaria à simulação de efeitos que influenciariam a experiência visual da representação, de modo que a experiência do observador se confundiria, em última instância, com a experiência do objeto. Gombrich concede que isso possa ser alcançado, entretanto, de maneira restrita a circunstâncias artificiais que, por exemplo, pressuponham condições tais como a de que o observador olhe alternadamente através de caixas ou de postigos, frestas, fendas ou de um olho-mágico, ora para a vista da representação pictórica e ora para o objeto modelo (Gombrich, 1960, p.233).

Todavia, afirma Gombrich, “que ilusões são raramente completas é desnecessário mencionar, pois a consciência do suporte desfaz a ilusão, na medida em que ela depende de ‘um olho estacionário’”. “Se nos movemos, a ilusão desaparece” (Gombrich, 1960, p.234). A ilusão “desaparece” porque Gombrich defende que toda percepção se relaciona com expectativas vinculadas ao modo como habitualmente experienciamos os objetos na realidade, de maneira que as mesmas expectativas envolvidas em qualquer modo de percepção estão também envolvidas na percepção de representações. Um exemplo do que significa uma “expectativa” nesse contexto poderia ser formulado assim: ‘se nos movêssemos, o objeto apareceria diferente para a percepção’, um objeto plano e circular apareceria como um objeto oval se reposicionado obliquamente em relação ao ponto de vista do observador. Essa expectativa está envolvida na percepção em geral. Mas é contrariada na experiência de configurações pictóricas planares como imagens, pinturas, etc., pois sua configuração permanece estática. Se ao observador fosse permitido mover os olhos relativamente à imagem, notaria que, diferentemente da percepção real, a aparência dos objetos na imagem não variaria de acordo com a perspectiva em relação ao ponto de vista do observador. Não dispondo de tais recursos, incluindo a imposição de condições de luminosidade especificamente direcionadas para a criação do efeito, a ilusão da visualização da cena real seria dissipada pela consciência da moldura e o suporte contra o qual a imagem estivesse exposta – ou seja, pelas imposições materiais gerais da representação. A ilusão é bem sucedida e sustentada de acordo com os limites do meio, embora raramente seja completa (Wollheim, 1962, p.26; Gombrich, 2002, p.234).

1.5. Ambiguidade

O fechamento da teoria de *ArtandIllusion* acerca da natureza da representação é estabelecido pela defesa da tese da *ambiguidade* inerente a todas as imagens. Primeiramente, Gombrich se vale do conhecido exemplo da figura do *pato-coelho* para elucidar a função da “projeção” de esquemas perceptuais na interpretação de imagens (Gombrich, 1960, p. 198). O objetivo do recurso a esse exemplo é mostrar que a mesma configuração de um esquema representacional pode ser interpretada de diferentes modos, e com isso o autor pretende suplantado em definitivo a tese de que a representacionalidade deva ser explicada em termos de semelhança, dessa vez adotando a estratégia de explorar a flexibilidade das interpretações de esquemas representacionais em termos de *exclusividade* de interpretações. A pergunta de Gombrich é a seguinte: o que acontece quando alternamos entre a interpretação da imagem como pato e como coelho? Sendo evidente que não temos a ilusão de que estamos sendo confrontados por algo real, para respondê-la temos de voltarmos-nos para seus aspectos intrínsecos; ou seja, observar separadamente seus *modos de interpretação*. A hipótese de Gombrich é que é possível que a percepção alterne entre uma interpretação e outra, mas que não podemos experimentar simultaneamente interpretações alternativas. “A ilusão é difícil de descrever ou analisar, na medida em que, embora possamos estar intelectualmente conscientes do fato de que uma dada experiência, como a do pato-coelho, deve necessariamente ser uma ilusão, não podemos estritamente presenciar a nós mesmos tendo uma ilusão” (Gombrich, 1960, p. 5). Se observarmos o que acontece quando experienciamos a *ambiguidade* no que tange às representações pictóricas como a do *pato-coelho* ou como a da silhueta desenhada de uma mão que não conseguimos discernir se é direita ou esquerda, por apelo somente à configuração da imagem, podemos observar a mudança entre ver a representação como a representação de um pato e ver como a representação de um coelho; bem como ver como o esquema representacional de uma mão direita ou como o esquema representacional de uma mão esquerda.

A função dos exemplos da imagem do pato-coelho e do esquema representacional de uma mão é demonstrar a impossibilidade da consciência direta da ambiguidade através da qual a ilusão ocorre. Embora preliminarmente essa demonstração tenha um efeito relativamente persuasivo, tem pouca relação com representações mais complexas encontradas em exemplos ao longo da história da arte. Porém, Gombrich afirma que o escopo da *ambiguidade* recai sobre *todas* as imagens,

não apenas sobre esquemas relativamente mais simples, e que *toda* forma de representação pictórica deve ser compreendida como ambígua (Gombrich, 1960, p. 211 - grifo meu).

Gombrich lança mão de um segundo exemplo, este extraído da obra *Looking at Pictures* de Kenneth Clark, em que o autor descreve sua tentativa de retrair os elementos da ilusão criada pela tela *Las meninas* de Diego Velásquez. Sobre a experiência descrita por Clark, Gombrich considera:

Observando um Velásquez ele [Clark] visava observar o que acontecia quando pinceladas e pontos de pigmento na tela transformavam-se em visões da realidade transfigurada na medida em que se afastava. Contudo, tentasse o quanto pudesse, movendo-se para frente e para trás, ele jamais conseguiria manter ambas as visões ao mesmo tempo, e, portanto, a resposta para seu problema acerca de como [o quadro] tinha sido feito sempre parecia escapar-lhe (Gombrich p, 2002, p. 6).

Gombrich visa a esclarecer que a partir de um determinado ponto de observação as marcações empregadas na superfície como que se “resolvem” em uma forma com significado. O primeiro exemplo serve para mostrar que o observador é incapaz de perceber a própria ambiguidade visual da qual a ilusão depende. O segundo serve para estabelecer a relevância dessa demonstração e sua aplicabilidade a todas as formas de representação pictórica. Os dois exemplos visam a oferecer evidências de que a ambiguidade é inerente a todas as imagens e generalizar o escopo de aplicação da tese (Gombrich, 1960, p. 211).

Generalizado o escopo da ambiguidade de interpretação inerente às imagens quanto à representacionalidade, Gombrich avança no desenvolvimento da tese e procede por subsumir ao escopo da ambiguidade também o aspecto configuracional da representação, na medida em que todas as representações são imagens de coisas em uma interpretação, e ser uma imagem é ser algo distinto da coisa, sendo que a imagem corresponde ao esquema da forma externa da coisa tomada como objeto e concebida conforme os limites do meio representacional. O estatuto existencial da imagem depende de ela ser uma configuração formal do esquema do objeto em um suporte material: uma *tela*. Por outro lado, para a percepção da representação é necessário um

esquema a partir do qual o observador interprete a imagem tendo como referência a coisa na *natureza* que sirva de padrão de correção para a representação⁶.

Estabelecida a oposição entre “tela” e “natureza”, Gombrich estabelece uma analogia entre os aspectos representacional e configuracional da imagem concluindo que, assim como a imagem não pode ser simultaneamente interpretada como pato e como coelho, não pode ser simultaneamente interpretada como configuração e objeto. Por exemplo, ter a consciência dos aspectos materiais de um quadro em uma galeria é interpretá-lo como a disposição de marcações de tinta sobre uma tela limitada por uma moldura, pendurada em uma parede, etc., enquanto perceber o conteúdo da representação, ver a representação como objeto, requer interpretar o esquema pictórico tomando o padrão da aparência do objeto como critério. Esses dois processos perceptivos são exclusivos e não simultâneos. Ver um quadro como um quadro e ver um quadro como representação envolvem interpretações distintas sobre as quais a percepção se apoia.

Assim, dizer do pato-coelho ou da imagem das mãos indiscerníveis entre direita e esquerda que elas são *ambíguas* é dizer que podem ser percebidas de duas ou mais maneiras e que não podem ser vistas de mais de uma maneira por vez. Dizer que todas as imagens são ambíguas é dizer que a representação pode ser vista de mais de uma maneira, mas somente de uma maneira por vez: ou como imagem, ou como configuração material de elementos de um meio.

1.6. Problemas ligados a aspectos da teoria da representação de Gombrich

1.6.1 Ilusão e engano

O foco da investigação de *Art and Illusion* é a representação realista, e é a natureza da arte figurativa e a explicação de como o realismo é possível que preocupa Gombrich ao longo de toda a obra. Contudo, nada na exposição de sua teoria fornece indício suficiente para assumir que o desenvolvimento do realismo seja o objetivo de toda representação artística. A teoria que Gombrich propõe, bem como a hipótese de que ela serviria como um quadro de referência para o desenvolvimento de um

⁶Cf. Wollheim ‘On Pictorial Representation’ p. 121.

fundamento psicológico para uma teoria da história da arte, é restrita a modos de representação em que artistas produziram de modo intencional imagens convincentes a partir da aparência do objeto por intermédio da criação de efeitos visuais específicos que visariam despertar mecanismos perceptivos.

Gombrich propõe um modelo explicativo da representacionalidade em termos da exploração de ambiguidades na discriminação visual, de modo tal que se cause no observador um tipo de experiência análoga à experiência do objeto. Ilusões, nesse sentido, ocasionam experiências visuais não verídicas. Sobre isso Gombrich afirma:

Assim como um golpe contra o olho nos faz ver centelhas e um brilho intenso uma imagem residual, da mesma maneira o manipulador experiente, seja ele um ilusionista, um artista ou um cientista, é capaz de descobrir como predizer e despertar certas experiências visuais não-verídicas através do estímulo de sensações visuais (Gombrich, 1975, p. 124).

Todavia, o autor visa a proteger a noção de ilusão (*'illusion'*) contra sua possível identificação com uma espécie de engano (*'delusion'*). Gombrich reitera que “é o olho e não a mente que é enganado pelas imagens” (Gombrich, 1973, 206), o que expressa a ênfase do autor em negar que o requisito de que o observador *creia falsamente* estar diante do objeto que a imagem representa seja condição para que a imagem seja uma representação do objeto. A estratégia de Gombrich é restringir o escopo da ilusão e com isso conferir-lhe um estatuto específico. Porém, tal estratégia somente seria eficaz através da inviabilização de qualquer relação entre as noções de ilusão e engano. A teoria da ilusão afirma que a imagem de um determinado objeto produz uma experiência visual que é característica da experiência desse objeto.

A questão que surge é: o que caracterizaria uma experiência *do mesmo tipo* causado pelo objeto ele mesmo, mas não uma experiência do tipo que levaria o observador a crer que vê o próprio objeto, se ilusão e engano são fenômenos distintos?

Uma hipótese interpretativa possível é tomar a teoria da ilusão como afirmando que uma imagem representa pictoricamente um objeto somente nas circunstâncias em que um observador possa crer visualizar nela tal objeto, tendo como fundamento um esquema derivado da experiência deste. A experiência de representações pictóricas seria, nesse sentido, *contínua* com a experiência perceptual ordinária. A *possibilidade* da confusão entre ilusão e engano, entretanto, não estaria afastada, e tal possibilidade seria uma consequência da *continuidade* entre a experiência de representações pictóricas e a experiência direta dos objetos. Representações pictóricas, nesse sentido, causariam

experiências de um determinado tipo que, em certas condições, poderiam ocasionar crenças verdadeiras e, sob outras, poderiam resultar em crenças falsas (Lopes, 1996, p. 38).

Difícilmente um observador minimamente informado confundiria o tema de *Nu descendo uma escada nº 2*, de Marcel Duchamp com o objeto que a tela representa. Por menos realista que seja a obra, ainda sim é figurativa. Ou seja, representa o objeto nos termos da teoria tendo como fundamento um esquema. Assumindo o pressuposto dessa interpretação, essa representação causa uma experiência *como se* fosse uma experiência de seu objeto, contudo, não causa uma experiência que o próprio objeto causaria.

Poder-se-ia hipoteticamente abdicar do requisito que uma experiência ilusória fosse uma experiência que o objeto ele mesmo poderia ter causado. Contudo, tal concessão obscureceria qualquer tentativa de entendimento acerca da natureza da experiência do realismo como ilusão da aparência do objeto. Se tal experiência não é uma experiência que a percepção do objeto ele mesmo poderia ter evocado, o que serviria nesse caso como fundamento da ilusão e, portanto, do realismo no âmbito figurativo?

A defesa de Gombrich consiste em argumentar em favor da tese que imagens, em diversos sistemas de representação, ocasionam experiências ilusórias em relação a seu objeto conforme um *esquema mental* apropriado. Todavia, reduzir o entendimento da representacionalidade à disposição de um determinado esquema mental tem como consequência que a interpretação de uma representação pictórica seja uma somente questão de *crenças* sobre a aparência dos objetos. Sendo assim, o apelo a esquemas remeteria à possibilidade de compreensão do realismo exclusivamente por apelo ao registro cognitivo, retirando do âmbito da experiência a chave para sua explicação.

1.6.2. Exclusividade de interpretações

É necessário explorar as consequências do realismo como critério de correção, na medida em que almejamos esclarecer o vínculo representacional entre o meio e objeto. Segue-se do postulado que identifica o realismo pictórico com a geração de efeitos de ilusão que a “conquista [completa] das aparências” seria caracterizada por uma representação indiscernível da cena ou objeto que ela representa. Assim, o artista visaria à simulação de efeitos que influenciariam a experiência visual da representação,

de modo que a experiência do observador se confundiria, em última instância, com a experiência do objeto.

Nelson Goodman critica a hipótese de que o realismo de uma representação seja engendrado por uma confusão entre ela e seu objeto, suposta na afirmação de que uma representação seria considerada realista “na medida exata em que produzisse uma ilusão bem-sucedida do objeto, levando o observador à suposição que ela é, na verdade, aquilo que representa ou que tem suas características” (Goodman, 1976, p. 64). Segundo Goodman, a defesa de Gombrich, assim como qualquer defesa de uma teoria da ilusão nesses termos, propõe que o critério do realismo pictórico seja a “probabilidade de confundir a representação com o representado”. Contudo, ver uma imagem *como* uma imagem impede que seja confundida com outra coisa, e as condições materiais de suporte das marcações que a constituem (“observação emoldurada, contra um envolvimento uniforme, etc.”) configuram indícios concretos da artefactualidade e, por consequência, da independência e distinção entre representação e representado; mesmo a configuração das condições adequadas para a restrição da experiência e potencialização da ilusão não seriam critérios para definir o realismo, na medida em que tais artifícios seriam capazes de confundir a percepção em qualquer situação, induzindo ao engano independentemente do conteúdo representado pelos sinais componentes da representação⁷.

A resposta de Gombrich a essa objeção é dividida em duas partes. Primeiramente, Gombrich reafirma a distinção entre ilusão e crença falsa. O ponto de Gombrich é que não é necessário que o observador creia que está vendo o objeto para ter uma experiência visual como sendo a experiência do objeto; certas configurações perceptuais induzem a reações específicas, e tais reações são involuntárias na medida em que têm origem biológica (Gombrich 1973, p. 206). Estamos autorizados, segundo Gombrich, a dizer que a representação de um objeto se assemelha a seu correlato original, embora esse não se assemelhe à representação. Contudo, essa assimetria não descreve aquilo que experienciamos como *semelhança* em termos representacionais, sendo que “é parte de nossa herança biológica que certas configurações perceptuais possam despertar reações específicas, e é evidente que estas reações são ajustadas de

⁷“O engano nessas condições não canônicas não é um teste de realismo, pois, com encenação suficiente, mesmo a mais irrealista das imagens pode enganar. O engano conta menos como medida de realismo que como indício de ilusionismo e é um acidente muitíssimo atípico. Ao olhar para a imagem mais realista, raramente suponho que posso literalmente estender a mão e cortar o tomate ou percutir o tambor” (Goodman, 1976, p. 65).

acordo com nossa sobrevivência no mundo, não com a experiência de pinturas ou imagens” (Gombrich 1973, p. 206).

Essa tese recebe o apoio de uma mais forte, que afirma a exclusividade entre interpretações distintas acerca da representação. Conforme esta tese, como vimos, conquanto um observador possa alternar entre perceber marcações sobre a superfície de uma imagem e ter a experiência dessas marcações como uma representação realista, para ele é impossível ter simultaneamente consciência da pintura como superfície plana, contendo uma configuração determinada de marcações, e daquilo que esta representa.

Assim, Gombrich afirma que do mesmo modo como experienciamos uma representação ora como a imagem de um pato, ora como a imagem de um coelho, embora não simultaneamente, devemos alternar a atenção entre a experiência da configuração material das representações pictóricas e a de seus conteúdos correspondentes.

A exclusividade entre as interpretações como pato e como coelho configura exclusividade entre duas representações, não entre representação e configuração (Podro, 1993, p. 45). Alternar a atenção entre conteúdos distintos não é um processo análogo a alternar a atenção entre artefactualidade e conteúdo. Que o pato e o coelho não possam ser vistos simultaneamente não implica que o pato não possa ser percebido conjuntamente com a materialidade do meio através do qual a imagem é veiculada ou que o coelho do mesmo modo não possa. O problema também é identificado por Dominic Lopes, que afirma que "é um erro crucial supor que nenhuma imagem possa ser experienciada simultaneamente como uma superfície pintada e como aquilo que ela representa" (Lopes, 1996, p. 41-42). Isso não é o mesmo que alternar entre ver a imagem como um conjunto de elementos materiais e marcações sobre uma superfície física e vê-la como uma representação. A ambiguidade da imagem é restrita a seu conteúdo representacional, não sendo coextensiva à relação entre meio e objeto. Gombrich assume que a disjunção entre as interpretações corresponde à disjunção entre representação e objeto. Sendo assim, o argumento que afirma a extensão da tese da exclusividade de interpretações possíveis para a relação entre superfície e objeto tem como fundamento uma falsa analogia (Lopes, 1996, p. 41-42; Gaiger, 2008, p 50; Podro, 1993, p. 45).

Além disso, podemos compreender que o exemplo da imagem do pato-coelho pressupõe características específicas, que não são coextensivas a todas as formas de

representação pictórica, e que não são identificadas no argumento de Gombrich (Wollheim, 1961, p. 279-80; Gaiger, 2008, p. 50). O exemplo do pato-coelho permite duas interpretações excludentes e, na medida em que não podemos realizá-las simultaneamente, a experiência da figura é caracterizada necessariamente pela alternância entre as duas. Todavia, a teoria de Gombrich não fornece um critério suficiente para justificar a impossibilidade da simultaneidade de diferentes interpretações.

Este aspecto específico da teoria da representação de Gombrich não indica um princípio unificador da experiência pictórica, pois secciona a experiência entre a experiência do meio e a experiência da representação. A citação de Kenneth Clark e a dificuldade apresentada em resolver o emaranhado de linhas e cores em uma unidade de significação foram trazidas à baila com o objetivo de evidenciar a dificuldade de isolamento do mecanismo que regula a transição da consciência de marcações em uma superfície para a consciência de uma imagem definida. Porém, essa ideia não autoriza quaisquer conclusões que expliquem o que ocorre em condições normais de observação.

Supondo a correção da teoria da exclusividade, a percepção seria forçada a oscilar entre ver o tema de uma pintura e a superfície sobre a qual as marcações são aplicadas. Entretanto nada nos impede de ver tanto as marcações quanto aquilo que representam. Somente se formos capazes de conceber a experiência de uma pintura realista em simultaneidade com seu objeto seremos capazes de avaliar o procedimento empregado na produção da representação, por intermédio do qual o artista aplica um conjunto determinado de recursos técnicos para capturar os efeitos visuais dos detalhes presentes na composição.

2 GOODMAN E A REPRESENTAÇÃO⁸

⁸O presente capítulo é dividido em duas partes. A primeira trata das noções fundamentais da teoria da representação pictórica de Nelson Goodman e a segunda de uma proposta de interpretação da função da ideia de convenção nesse contexto, bem como da acomodação da noção de semelhança considerando sua importância para a interpretação de imagens em relação aos princípios da teoria dos símbolos.

2.1. Noções fundamentais da teoria da representação pictórica de Goodman

2.1.1. Semelhança, denotação e o critério para a representação pictórica

Em *LanguagesofArt*, Goodman afirma que, uma vez corretamente compreendida, “a semelhança desaparece como um critério de representação” (Goodman 1976, p. 231) e que para explicar a representação, a apreensão de semelhanças entre uma imagem e seu objeto não é nem condição necessária nem suficiente. Como podemos compreender os argumentos do autor que visam atacar uma “noção ingênua da representação” para sustentar essa tese?

O modelo teórico que toma a semelhança como critério fundamental para a explicação da representação é apresentado em duas versões em *LanguagesofArt*: (i) ‘A’ representa ‘B’ se e somente se ‘A’ apreciavelmente se assemelha a ‘B’ e (ii) ‘A’ representa ‘B’ na medida em que ‘A’ se assemelha a ‘B’. A relação de semelhança, nesse sentido, é *reflexiva e simétrica* (Goodman, 1976, p. 3); pois, se ‘A’ se assemelha a ‘B’, então ‘B’ se assemelha a ‘A’. Por sua vez, a relação de representação é *assimétrica*. Por exemplo, a obra *Flag* (1954-55) de Jasper Johns representa a bandeira estadunidense e o retrato *Felipe IV, Rei da Espanha* (1624) de Diego Velázquez representa Felipe IV. No entanto, nenhuma instância oficial da bandeira estadunidense representa a obra de Jasper Johns nem o próprio Felipe IV representa ou jamais representou a pintura de Velázquez, bem como, no exemplo de Goodman, o marechal Arthur Wellesley, 1º Duque de Wellington, não representa o seu retrato pintado por Goya. Além disso, nada se assemelha mais a Felipe IV ou ao Duque de Wellington do que eles mesmos, sem que isso implique que tanto o rei como o duque sejam representações de si mesmos. Gêmeos idênticos não representam um ao outro e tampouco automóveis em uma linha de montagem em uma fábrica, por maior o grau de semelhança entre as unidades produzidas, representam uns aos outros (Goodman, 1976, p.3). Nessa formulação, portanto, a teoria da semelhança é inadequada para explicar a relação de representação, na medida em que a semelhança entre ‘A’ e ‘B’ não é critério suficiente para tornar ‘A’ uma representação de ‘B’.

Na concepção de Goodman, a suposição de que a representação pictórica pode ser definida em termos de semelhança é denunciada como dogmática⁹ e, como tal, integra um quadro pré-filosófico de crenças que influencia parte das teorias sobre a representação¹⁰, e “o leitor [de *LanguagesofArt*] deve estar preparado para ver as suas convicções e seu senso comum - esse repositório de erros – serem frequentemente ultrajados por aquilo que aqui vai encontrar” (Goodman 1976, p. xii). Nesse sentido específico, dentre essas convicções do senso comum a que mais interessa Goodman é aquela que ganha expressão no pressuposto de que é possível determinar o que representa uma imagem em termos de semelhança com seu objeto.

Goodman não considera uma reformulação ou uma versão alternativa da teoria da semelhança no contexto da explicação da representação pictórica e sua posição com respeito a esse ponto em *LanguagesofArt* é assim declarada:

O fato óbvio é que uma imagem, para representar um objeto, tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida. Nem a semelhança é necessária para a referência; quase tudo pode estar em lugar de tudo. Uma imagem que representa um objeto – como uma passagem que o descreve – refere-se a ele e, em particular, denota-o. A denotação é o núcleo da representação e é independente da semelhança (Goodman, 1976, p.5).

O ponto de partida de Goodman para a explicação da representação em *LanguagesofArt* é o de que a noção de semelhança não desempenha nenhuma função na explicação da representação pictórica¹¹ e que a representação deve ser explicada em termos de referência, especificamente, de referência por denotação.

Ao afirmar que a denotação é o núcleo da representação na supracitada passagem, Goodman afirma que imagens, como nomes e predicados, referem ou estão por aquilo que representam¹². Se a semelhança com o objeto não é suficiente para

⁹“Uma vez que nos livremos do dogma de que a representação pictórica pode ser definida como referência por um símbolo para algo ao qual ele se assemelha, poderemos enfrentar a difícil tarefa de encontrar uma caracterização mais adequada” (Goodman & Elgin, 1988, p. 121).

¹⁰“A noção mais ingênua de representação poderia ser posta desta forma: 'A representa B se, e só se, A se assemelha apreciavelmente a B', ou 'A se representa B na medida em que A se assemelha a B'. Alguns vestígios desta noção, com refinamentos avulsos, persistem na maior parte dos escritos sobre representação” (Goodman, 1976, p. 3).

¹¹Segundo Malcolm Budd, este argumento de Goodman não surte efeito contra a ideia de que é próprio à natureza de uma imagem que ela se assemelhe ao que representa, na medida em que apenas se assemelhar não constitui integralmente a representação pictórica e não que não é uma condição necessária para a representação (Budd, 1993, 156). Retornarei à discussão sobre o lugar ocupado pela noção de semelhança na teoria de Goodman mais adiante.

¹²Não está no escopo deste trabalho o tratamento da teoria da representação ficcional de Goodman, em que sustenta que imagens que representam objetos ficcionais, tais como a imagem de um unicórnio, têm

assegurar a relação de representação, que critério garante a referência no âmbito das imagens? Como um anúncio, antecipo aqui que parte da resposta de Goodman é que a denotação somente é possível no interior de um sistema simbólico e, como palavras e sentenças possuem significado em função da linguagem ou sistema linguístico ao qual pertencem, também o sentido de um símbolo pictórico é estabelecido pelo sistema ao qual pertence. E se a denotação é relativa a um sistema simbólico, um mesmo símbolo ou conjunto de símbolos poderá denotar um objeto em um sistema e um objeto diferente em outro sistema de representação. Para compreendermos a versão integral da resposta de Goodman ao problema da referência pictórica é, portanto, necessário que compreendamos segundo que princípios, na sua concepção, se distinguem sistemas simbólicos.

2.1.2. Estrutura básica de um sistema simbólico

Segundo a definição fornecida por Goodman "um *sistema* de símbolos consiste num *esquema* simbólico correlacionado com um campo de referência" (Goodman, 1976, p. 143). O conceito de *sistema* simbólico, conforme essa definição requer, portanto a articulação entre as noções de *esquema* simbólico e de campo de referência, consistindo um *sistema* simbólico em um conjunto de símbolos (*esquema*) que referem a um domínio ou conjunto de objetos a que esse esquema se aplica. São, no entanto, “escolhas” inerentes ao estabelecimento do sistema que determinam como é estabelecida a articulação entre esses dois aspectos em termos de uma distinção entre que elementos fazem parte do esquema e que elementos fazem parte de seu campo de referência¹³.

“denotação nula” ou sobre os casos de “denotação múltipla”, quando imagens apresentam um objeto genérico e que não representam, por exemplo, uma coisa ou cena em particular (Goodman, 1976, pp. 21-26).

¹³Mesmo tratando-se de um registro realista de representação pictórica, caso paradigmático para uma teoria que visa explicar a representação pela via da semelhança, o governo por princípios estruturais de sistemas simbólicos é, para Goodman, o fundamento da citada relação de denotação localizada no núcleo de sua teoria da representação. Tomemos como ilustrativa dessa ideia a passagem em que Goodman afirma que “praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa; isto é, dada uma imagem e um objeto, há habitualmente um sistema de representação, um plano de correlação, sob o qual a imagem representa o objeto. O grau de correção da imagem sob esse sistema depende de quão rigorosa é a informação sobre o objeto que se obtém ao ler a imagem de acordo com esse sistema. Mas o grau de literalidade ou de realismo da imagem depende de quão canônico é o sistema. Se a *representação e uma questão de escolha* e a correção uma questão de informação, o realismo é uma questão de hábito” (Goodman, 1976, p. 38 – grifo meu). Ou seja, o conjunto de símbolos ou o esquema simbólico integrante da estrutura de um sistema de representação é uma questão de escolha vinculada a gênese do próprio

Desse ponto de vista, um sistema de representação, de maneira geral, apresenta uma estrutura sintática que determina quais são os símbolos integrantes do esquema desse sistema, qual o seu ordenamento, quais as regras de seu funcionamento e que combinações são possíveis entre estes símbolos enquanto ‘caracteres’ do esquema integrante do sistema, bem como uma estrutura semântica que determina a relação entre os símbolos ou caracteres e aquilo que eles ou referem no domínio do sistema. A correlação ou a *conformidade*¹⁴ entre os elementos relativos a essas duas estruturas é o que viabiliza a identificação dos símbolos e seus referentes no quadro conceitual da teoria dos símbolos.

Conquanto o pensamento de Goodman estabeleça distinções entre diversos modos em que símbolos referem¹⁵, tenho em foco aqui exclusivamente sua explicação da denotação¹⁶ como modalidade de referencia¹⁷ fundamental para os sistemas

sistema, mesmo no caso do sistema simbólico da imagem realista, na medida em que se aceita a tese de que a semelhança não é um critério necessário ou suficiente para estabelecer a relação de representação. A habituação à convencionalização estabelecida pela “escolha” do esquema de um sistema é uma contrapartida de como as relações simbólicas devem ser compreendidas, conforme a hipótese de Goodman, independentemente de condições de isomorfismo entre a aparência de um objeto e a forma adquirida pela sua representação em uma imagem.

¹⁴ “Trei usar ‘está em conformidade com’ com o mesmo o mesmo sentido de ‘é denotado por’, ‘tem como conformante’ com o mesmo sentido de ‘denota’ e ‘classe de conformidade’ com o mesmo sentido de ‘extensão’. A conformidade não exige uma congruência especial; seja o que for que um símbolo denote está em conformidade com o símbolo” (Goodman, 1976, p. 144).

¹⁵ Para uma análise das modalidades de referência ver Goodman, 1984, pp. 55-71.

¹⁶ Na teoria dos símbolos de Goodman, a referência por denotação marca a relação entre uma “etiqueta” tal como ‘Dilma Vana Rousseff’ ou ‘36º Presidente do Brasil’, e o referente por ela “etiquetado”. Segundo o autor, “uma etiqueta associa objetos a que se aplica, e está associada a outras etiquetas que pertencem a um dado tipo ou tipos. Menos diretamente, associa seus referentes a outras etiquetas e aos seus referentes, e assim sucessivamente. Nem todas estas associações têm a mesma força; a sua força varia com quão diretas são, com a especificidade das classificações em causa e com o grau de firmeza granjeado por estas classificações e etiquetagens” (Goodman, 1976, p. 32). No tratamento conferido pelo autor, a posse de uma característica (ou uma determinada ‘propriedade’) por um objeto implica na relação de “ser denotado” por uma certa etiqueta. Isso significa que a posse de uma propriedade ou característica supõe uma forma reversa de denotação tanto no caso de indivíduos, como a etiqueta ‘36º Presidente do Brasil’ denota o indivíduo Dilma Vana Rousseff, quanto de classes ou membros de um conjunto, como no caso de “azul” com respeito objetos de cor azul. “(...) uma etiqueta não funciona isoladamente, mas como um membro de uma família. Categorizamos usando conjuntos de alternativas. Mesmo a constância da aplicação literal é habitualmente relativa a um conjunto de etiquetas: o que conta como vermelho, por exemplo, varia de algum modo em função de se classificar os objetos como vermelhos ou não vermelhos, ou vermelhos, cor de laranja, amarelos, verdes, azuis ou violetas. As alternativas que se aceitam estão menos frequentemente determinadas, é claro, por declarações do que pelo hábito e pelo contexto. Falar de esquemas, categorias e sistemas de conceitos acaba por ser o mesmo, no final das contas, penso, que falar de tais conjuntos de etiquetas” (Goodman, 1976, p. 71). Etiquetas não são se restringem a predicados, na medida em que, como afirma Alessandro Giovannelli ao comentar a função de etiquetas na teoria de Goodman, imagens, símbolos musicais e todos as outras etiquetas da mesma forma classificam, “e o que algo é depende tanto de etiquetas não verbais que se aplicam a ele como dos predicados que recaem sobre ele” (Giovannelli, Alessandro, “Goodman's Aesthetics”, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL= <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/goodman-aesthetics/>>). Devo mencionar que não é do interesse do presente trabalho tratar do nominalismo de Goodman, especialmente manifesto no sentido implícito no emprego do termo ‘etiqueta’, em toda sua

simbólicos. Símbolos, considerados como elementos do conjunto constituinte de um esquema simbólico são caracteres e, enquanto tais estão por objetos, ou seja, denotam itens no campo de referência do sistema. Parâmetros sintáticos de organização no nível do esquema determinam como formar e combinar caracteres, enquanto parâmetros semânticos determinam como a gama de símbolos no esquema denotam itens no domínio do sistema.

2.1.3. A notação como modelo de sistema simbólico

Frente ao protagonismo da referência por denotação na teoria de Goodman e tendo presente o principal objetivo de *Languages of Art* quanto proposta de “uma abordagem a uma teoria dos símbolos”¹⁸, uma pergunta fundamental se coloca: como distinguir, do ponto de vista referencial, uma representação verbal de uma representação

extensão. Considero suficiente apenas mencionar que há uma articulação entre parâmetros estabelecidos em sua teoria metafísica e sua teoria da representação para justificar os seus escrúpulos ao falar de ‘propriedades’.

¹⁷Dentre os diversos modos de referência discutidos por Goodman, tais como exemplificação, expressão, referência literal, referência metafórica, referência por rotas, caminhos ou cadeias de referência (Goodman, 1984, p. 55 – 71), o presente trabalho tem em foco a referência por denotação, pois, como já mencionado, essa noção ocupa o “núcleo” da explicação da ideia de representação pictórica no contexto da teoria dos símbolos (Goodman, 1976, p.5). O enquadramento da noção como uma modalidade de referência pode ser observado na seguinte passagem: “‘referência’, como eu uso, é um termo primitivo e muito geral, cobrindo todas as formas de simbolização, todos os casos de *estar por*. Como uma relação primitiva, a referência não será definida, mas explicada por comparação e distinção entre suas várias formas. Eu uso o termo ‘denotação’, de um modo mais amplo do que o usual, para a aplicação de uma palavra ou uma imagem ou etiqueta a uma ou muitas coisas. A denotação ela mesma é uma espécie de referência, possui um número de subespécies diferenciadas de várias maneiras” (Goodman, 1984, p. 55 – grifo do autor). A noção de referência, podemos dizer, é a mais fundamental da teoria dos símbolos de Goodman, na medida em que remete a uma à relação não analisável ou “primitiva” (de 'estar por'). Do ponto de vista da sua possibilidade de articulação em diferentes modos, dentre os quais a denotação, que é o “núcleo da representação” é um, e explicada não apenas por relação direta, mas também indiretamente, através da mediação por de “rotas de referência”, a denotação é apenas uma dentre uma variedade de modos em que símbolos podem referir. Sobre os modos de articulação entre símbolos e o que eles referem Goodman afirma que “rotas (‘routes’) de referência são relativamente independentes de raízes (‘roots’) de referência. Preocupo-me [no contexto dessa discussão] com as várias relações que se pode obter entre um termo ou outro sinal ou símbolo e aquilo a que ele se refere, não como tais relações são estabelecidas (...) preocupo-me, assim, com *estruturas* ao invés de origens [da relação de referência]” (Idem, p. 55 – grifo meu).·

¹⁸O objetivo geral é expresso no texto da Introdução: “(...) uma aproximação a uma teoria geral dos símbolos. ‘Símbolo’ é usado aqui como um termo muito geral e neutro. Compreende letras, palavras, textos, imagens, diagramas, mapas, modelos e muito mais, embora não implique o oblíquo ou o oculto. O retrato mais literal ou a passagem mais prosaica são símbolos tanto e tão ‘intensamente simbólicos’ como o retrato mais imaginativo ou a passagem mais figurativa. Só raras vezes foram empreendidas investigações sistemáticas sobre os gêneros e funções dos símbolos. A (...) investigação em linguística estrutural (...) precisa ser complementada e integrada num exame intenso dos sistemas de símbolos não verbais, da representação pictórica, por um lado, à notação musical, por outro, para que possamos alcançar uma compreensão abrangente dos modos e meios de referência, e do seu uso diversificado e omnipresente nas operações do entendimento. O termo ‘linguagens’ do título deveria, estritamente falando, ser substituído por ‘sistemas de símbolos’ (Goodman, 1976, p. xi)

pictórica, dado que, simbolicamente considerados, tanto textos descritivos como imagens são sistemas representacionais?

O ponto de partida da resposta que encontraremos no tratamento conferido por Goodman a esse problema passa por compreendermos algo do que o autor considera próprio da natureza de sistemas notacionais. Pois, na organização de sua teoria, Goodman toma a notação¹⁹ como *modelo de sistema simbólico*, de modo que sirva como um parâmetro estrutural para a análise das características de demais sistemas.

A análise de Goodman das características de sistemas notacionais resulta no estabelecimento de cinco condições sintáticas e semânticas independentes²⁰ que podem ou não ser satisfeitas, parcial ou integralmente, por outros sistemas. Ao longo da presente exposição, teremos a oportunidade de observar a utilidade do estabelecimento desse parâmetro a partir da notação, na medida em que um sistema representacional pictórico apresenta características diametralmente opostas a um sistema notacional. Pois, enquanto um sistema linguístico, um idioma tal qual a língua portuguesa, por exemplo, satisfaz parcialmente essas condições, um sistema pictórico, como uma imagem, uma pintura, etc., é definido justamente por não satisfazer nenhuma dessas condições.

2.1.3.1. Propriedades necessárias para o estabelecimento de um sistema notacional

2.1.3.1.1. Disjunção sintática e indiferença ao caractere

Para Goodman, de maneira geral, segundo sua definição, "qualquer esquema simbólico é constituído por caracteres, habitualmente com modos de combiná-los e formar outros caracteres. Os caracteres são certas classes de elocuições, inscrições ou marcas" (Goodman, 1976, p. 131).

Especificamente, em um sistema simbólico notacional há para cada caractere no esquema um item correspondente no campo de referência, e para cada item no campo de

¹⁹“Notação’ é habitualmente usado indiferentemente como abreviatura quer de ‘esquema notacional’ quer de ‘sistema notacional’, e por questões de brevidade irei frequentemente aproveitar esta conveniente flutuação nos casos em que o contexto não permite a confusão” (Goodman, 1976, p. 131).

²⁰ “As propriedades exigidas de um sistema notacional são ausência de ambiguidade e a disjunção e diferenciação sintática e semântica. Estas propriedades não são, de modo algum, meramente recomendadas para uma notação boa e útil; são, antes, características que distinguem os sistemas notacionais” (Goodman, 1976, p. 156).

referencia há um símbolo correspondente no esquema. "A natureza disjunta dos caracteres" (Goodman, 1976, p. 133), a primeira das condições sintáticas elencadas na teoria da notação, é a característica fundamental vinculada à "função primária" de um determinado sistema; assim, por exemplo, no contexto do padrão ocidental de notação musical, uma partitura é um caractere no sistema somente se determinar que execuções pertencem a uma obra específica, sendo esse mesmo caractere simultaneamente determinado por cada uma dessas execuções²¹.

Do ponto de vista do conjunto constituinte de um esquema simbólico em um sistema notacional, os exemplares de um caractere devem ser substituíveis entre si ou intercambiáveis entre si²². Assim, por exemplo, o alfabeto²³ empregado na língua portuguesa é formado por caracteres em um esquema notacional, na medida em que qualquer inscrição²⁴, digamos, da letra 'a' (seus exemplares podem apresentar diferentes formas de inscrição: A, a, *a*, **a**...) denota o mesmo caractere e assim pode ser indiferentemente empregada para denotá-lo, na medida em que o requisito da disjunção sintática vigente sobre a notação interdita seu uso para qualquer outra letra do alfabeto.

²¹ "Em primeiro lugar, uma partitura tem de definir uma obra, diferenciando as execuções que pertencem à obra das que não pertencem. Isto não significa que a partitura tem de fornecer um teste fácil para decidir se uma dada execução pertence ou não à obra; (...) O que se exige é que todas as execuções que estejam de acordo com a partitura sejam execuções da obra, e que só essas o sejam. (...) Apesar de uma boa definição determinar sempre, inequivocamente, que objetos estão em conformidade com ela, uma definição raramente é, por sua vez, univocamente determinada por cada um de seus exemplares. (...) No caso das partituras não se pode tolerar esta amplitude. As partituras e as execuções têm de estar relacionadas de tal modo que todas as execuções pertençam à mesma obra e todas as cópias das partituras definam a mesma classe de execuções, em qualquer encadeamento que cada passagem vá da partitura para a execução em conformidade com ela, ou da execução para a partitura que a abrange, ou de uma cópia da partitura para outra cópia correta da partitura. De outro modo, a requerida identificação de uma obra, de execução para execução, não estaria garantida; poderíamos passar de uma execução para outra que não seria da mesma obra, ou de uma partitura para outra que determina uma classe diferente. (...) Uma partitura tem não apenas de determinar a classe de execuções que pertencem à obra, mas também (enquanto classe de cópias ou inscrições que desse modo definem a obra) de ser univocamente determinada, dada uma execução e o sistema notacional (Goodman, 1976, p. 128-130).

²² "Uma condição necessária para uma notação é a *indiferença ao caractere* entre os exemplares de cada caractere. Duas marcas são indiferentes ao caractere se cada uma for uma inscrição (i.e., se pertencer a um caractere) e nenhuma pertencer a qualquer caractere a que a outra não pertença. A indiferença ao caractere é uma relação de equivalência típica: reflexiva, simétrica e transitiva. Um caractere numa notação é uma classe maximamente abrangente de inscrições indiferentes ao caractere, ou seja, é uma classe de marcas tais que quaisquer duas são indiferentes ao caractere e tais que nenhuma marca exterior à classe é indiferente ao caractere com todos os membros da classe. Em resumo, um caractere numa notação é uma classe de abstração de indiferença ao caractere entre inscrições. Consequentemente, nenhuma marca pode pertencer a mais do que um caractere" (Goodman, 1976, 132-133). Cf. Goodman & Elgin, 1988, p. 124 onde Goodman afirma que "um esquema simbólico é constituído de *caracteres*, cada um deles uma classe de um ou mais símbolos individuais que são intercambiáveis, equivalentes ou indiferentes ao caractere – sob o esquema" (grifo do autor).

²³ "O alfabeto escrito, por exemplo, é um esquema simbólico tal que cada letra consiste de suas muitas marcas ou inscrições" (Goodman & Elgin, 1988, p. 124).

²⁴ "(...) usarei 'inscrição' para elocuições e 'marca' para incluir inscrições; uma inscrição é qualquer marca – visual, auditiva, etc. - que pertence a um caractere" (Goodman, 1976, p. 131).

O que também é válido para conjunto de símbolos musicais básicos usados na notação musical padrão ocidental, onde a mesma marcação não pode ser uma colcheia e uma semínima. Outrossim, em uma linguagem ou "sistema de símbolos" que empregue este alfabeto, uma inscrição não pode denotar o mesmo caractere que outra inscrição denota, na medida em que a disjunção é uma condição sintática vigente sobre o modo de funcionamento do sistema. Se não for possível estabelecer uma base unívoca de referência segundo a qual, no contexto de uma partitura, por exemplo, uma inscrição seja ou bem uma colcheia ou uma semínima, ou uma inscrição em um texto descritivo escrito em português seja do caractere correspondente à letra 'a' ou à letra 'd', na leitura ou decodificação da partitura ou do texto a mesma inscrição poderia formar um caractere diferente.

2.1.3.1.2. Diferenciação sintática

“(...) O segundo requisito, no que respeita a um esquema notacional, é que a diferenciação de caracteres seja finita, ou que os caracteres estejam articulados” (Goodman, 1976, p. 135). Nos termos da teoria dos símbolos, isso significa que os caracteres do esquema de um sistema notacional são efetivamente diferenciados. A noção de diferenciação, embora possa definida em termos estritamente técnicos, pode, segundo Goodman, ser determinada por meio da consideração do contexto de ocorrência de uma inscrição: na notação musical, uma marcação pode ser identificada como uma colcheia ao invés de uma semínima por dedução a partir do contexto de um compasso em uma dada obra, e em um texto escrito uma marcação pode ser identificada como um ‘a’ ao invés de um ‘d’ levando-se em consideração as outras letras da palavra à qual pertence²⁵.

²⁵“Os caracteres de um esquema, embora disjuntos, podem ou não ser *efetivamente diferenciados*. Dois caracteres K e K' são efetivamente diferenciados se e somente se para cada marca *m* que não pertença a ambos, podemos determinar tanto que *m* não pertence a K ou que *m* não pertence a K'. Por exemplo, suponha que um caractere C₁ consiste de segmentos de linha com o comprimento de metade de uma polegada enquanto o caractere C₂ consiste de segmentos de linha no comprimento de uma polegada. Cada segmento de linha é então prontamente determinado tanto de modo a não pertencer a C₁ ou não pertencer a C₂. Mas agora suponha que C₃ consiste de todos os segmentos de linha maiores que uma polegada (ou, alternativamente, de segmentos de linha maiores que uma polegada em uma imensurável fração de polegada). Então, haverá algum segmento de linha *s* tão pouco maior do que uma polegada que não possamos determinar nem que não pertence a C₂ nem que não pertence a C₃. Nesse caso, a diferenciação é inviabilizada pela especificação dos caracteres. Na prática o que importa não é se a diferenciação é meramente teoricamente possível mas se pode ser obtida por meios disponíveis e apropriados ao dado uso do dado esquema. Tal diferenciação efetiva obviamente varia com as circunstâncias. Em alguns casos,

2.1.3.1.3. Disjunção semântica

As condições semânticas exigidas de um sistema notacional apresentam um paralelismo com as supracitadas condições sintáticas. O requisito de disjunção semântica requer que dois caracteres de um esquema não denotem o mesmo referente em um sistema notacional. A ideia fundamental sobre esse ponto é que um sistema de símbolos, para ser notacional, não pode admitir ambiguidades sob o aspecto referencial. Segundo Goodman:

Um sistema notacional não pode conter qualquer par de termos semanticamente intersectados, como 'doutor' e 'homem inglês'; se o sistema contém o termo 'homem', por exemplo, não pode conter o termo mais específico 'homem inglês', nem o termo mais geral 'animal'. Os caracteres de um sistema notacional são semanticamente segregados (Goodman, 1976, p. 152).

Algumas palavras e frases da língua portuguesa são semanticamente ambíguas: por exemplo, a palavra 'banco' denota tanto um tipo de assento quanto uma instituição financeira, enquanto o verbo 'quebrar', ainda mais polissêmico, pode denotar tanto o ato físico que envolve a destruição integral ou parcial de um objeto quanto a falência de uma instituição financeira, o que inviabiliza, conseqüentemente, a determinação de um sentido unívoco para o emprego dos termos na proposição 'o banco quebrou' independentemente de considerações de ordem contextual. Por essa razão, a língua portuguesa, e as "línguas comuns" ou idiomas em geral, como a língua inglesa no exemplo de Goodman, apesar de possuírem um conjunto de caracteres constituintes de um esquema notacional, sob um aspecto, não são sistemas notacionais.

2.1.3.1.4. Diferenciação semântica

medições altamente precisas podem ser necessárias; em outros, apenas combinações contam como ausência de diferenciação. Além disso, a diferenciação não é sempre em termos de medições ou julgamentos de combinações mas pode envolver, por exemplo, considerações de contexto: duas marcas idênticas em formato, tamanho e cor e assim por diante podem ser tais que uma seja determinada como não sendo um 'a', a outra determinada como não sendo um 'd', considerando as inscrições de letras que a circundam. Em esquemas tradicionais como o alfabeto, a diferenciação bem como a disjunção podem ser efetivadas por uma prática que exclui não somente qualquer marca pertencente a dois caracteres, mas qualquer marca não determinada de modo a não pertencer a um ou a outro em algum par de caracteres" (Goodman & Elgin, 1988, p. 125-126).

O fato de um sistema não permitir intersecção semântica entre caracteres ou ambiguidades no nível do sentido significa que ele deve ser, nos termos de Goodman, semanticamente diferenciado²⁶. Isto é, para cumprir o requisito de diferenciação semântica imposto sobre a noção de sistema notacional, os caracteres no esquema devem possuir uma classe correspondente de referentes ou "conformantes" para cada um deles. Retomando o exemplo paradigmático da notação nas artes, a denotação de alturas da escala cromática em uma partitura é notacional, pois os caracteres, as notas, e seus conformantes, os sons correspondentes, são finitamente diferenciados, muito embora a linguagem verbal para andamento²⁷ não seja passível de notação, na medida em que tais inscrições podem ser executadas modos infinitamente diversos e que a notação permite sempre a denotação de um intermediário entre dois andamentos.

Em síntese, para o estabelecimento de um sistema estritamente notacional (i) a disjunção e (ii) a diferenciação sintática finita não são suficientes, pois a notacionalidade requer que, sob o aspecto semântico, os caracteres do esquema sejam (iii) correlacionados univocamente (*unambiguously*) com o domínio do sistema, ou seja, que o esquema constitua um conjunto de caracteres tais que nenhum deles seja correlacionado a mais de uma classe de conformantes em seu campo de referência. (iv) O referente de um caractere, uma classe de conformantes, não deve intersectar a classe de conformantes de outro caractere, ou seja, os caracteres do esquema devem ser semanticamente disjuntos para que o sistema exclua a possibilidade de denotação ambígua. (v) Em uma notação, por fim, sempre deve ser possível determinar que

²⁶ "O requisito final para um sistema notacional é a diferenciação semântica finita; isto é, para quaisquer dois caracteres K e K' tais que suas classes de conformidade não são idênticas, e para todo objeto *h* que não esteja em conformidade com os dois, tem de ser teoricamente possível determinar ou que *h* não está em conformidade com K ou que *h* não está em conformidade com K'" (Goodman, 1976, p. 152).

²⁷"A notação verbal usada para indicar o tempo de um andamento levanta problemas de outro gênero. Em si, não importa que as palavras venham da linguagem corrente. 'notacional' não implica 'não verbal', e, juntamente com suas classes de conformidade, nem toda a seleção de caracteres de uma linguagem discursiva viola as condições de notacionalidade. O que conta é se o vocabulário tomado de empréstimo satisfaz os requisitos semânticos. Ora, o que vem a ser exatamente o vocabulário do andamento? Contém não apenas os termos mais comuns como 'allegro', 'andante' e 'adagio', mas um número ilimitado de outros termos, como os seguintes tomados de alguns programas de música de câmara: *presto*, *allegro vivace*, *allegro assai*, *allegro spiritoso*, *allegro molto*, *allegro non troppo*, *allegro moderato*, *poco allegretto*, *allegretto quasi-minuetto*, *minuetto*, *minuetto com unpocodi moto*, *rondo alla Polacca*, *andantino mosso*, *andantino grazioso*, *fantasia*, *affettuoso e sostenuto*, *moderato e amabile*. Ao que parece, pode-se usar praticamente quaisquer palavras para indicar o andamento e o modo. Mesmo que a ausência de ambiguidade fosse milagrosamente preservada, a disjunção semântica não teria lugar. E, dado que se pode prescrever que um andamento é rápido ou lento, ou que se situa entre rápido e lento, ou entre rápido e entre-rápido-e-lento, e assim por diante, sem fim, perde-se igualmente a diferenciação semântica"

(Goodman, 1976, p.185).

símbolo denota um determinado conformante no domínio, e tal modo de funcionamento deve ser garantido pelo requisito vigente sobre a estrutura do sistema de ele seja, do ponto de vista semântico, finitamente diferenciado.

2.1.4. A ausência de diferenciação sintática e semântica em sistemas de representação pictórica: a *densidade*

Consideremos a distinção estabelecida por Goodman com relação a propriedades presentes ou não em diferentes sistemas de representação comparativamente:

Um sistema notacional, como vimos, satisfaz cinco requisitos. Uma linguagem, notacional ou não, satisfaz pelo menos os primeiros dois: os requisitos sintáticos da disjunção e da diferenciação. As linguagens comuns violam habitualmente os restantes requisitos, semânticos e sintáticos. Os sistemas não linguísticos diferem das linguagens, a representação pictórica da descrição, o representacional do verbal e as pinturas dos poemas, principalmente graças à ausência de diferenciação - na verdade, graças à densidade (e à conseqüente ausência total de articulação) - do sistema de símbolos. Nada é intrinsecamente uma representação; o estatuto de representação é relativo ao sistema de símbolos. Uma imagem num sistema pode ser uma descrição noutro sistema; e um símbolo denotativo é representacional não em função de ser semelhante ao que denota, mas em função das suas próprias relações com outros membros num dado sistema. Um sistema é representacional unicamente na medida em que for denso, e um símbolo é representacional só se pertencer a um sistema totalmente denso ou a uma parte densa de um sistema parcialmente denso (Goodman, 1976, p. 225-226).

Uma “linguagem comum”, enquanto um “sistema de símbolos”, difere de um sistema notacional de representação, na medida em que apresenta aspectos sintáticos que satisfazem apenas parcialmente os requisitos impostos sobre uma notação em sentido estrito, especificamente, os requisitos da disjunção e da diferenciação. Isso quer dizer que a sintaxe do esquema simbólico de um idioma como a língua portuguesa ou a língua inglesa, por exemplo, não permite um terceiro caractere entre ‘a’ e ‘b’, na medida em que o sistema é disjunto e é sempre possível, teoricamente, determinar a qual caractere uma inscrição pertence, na medida em que o sistema é diferenciado.

Inversamente, conforme a definição de Goodman, uma imagem constitui um sistema de *denso* de representação, sendo a noção de densidade aqui definida em termos de “ausência de diferenciação”. Sendo assim, o esquema simbólico de um sistema pictórico de admite infinitos caracteres, pois de que maneira entre dois poderia sempre

ser possível haver um terceiro caractere²⁸?

Na teoria de Goodman também as imagens distinguem-se de outros tipos de representação em termos de características sistêmicas, tendo em vista que sistemas simbólicos pictóricos são *sintaticamente densos*. Isto é, “toda a diferença em todos os aspectos” geram diferenças no caractere representado e qualquer diferença em marcas pictóricas no contexto do sistema de representação pode ser sintaticamente significativa²⁹.

Enquanto em um esquema notacional o significado de uma inscrição é exaurido uma vez que podemos determinar a que caractere ela pertence, sendo irrelevante em termos sintáticos se uma dada inscrição trata-se de A, a, **a** ou *a*, etc., de maneira inversa, considerando que caracteres em um esquema pictórico não são disjuntos, diferenças nas inscrições de um dado sistema de representação pictórica são sintaticamente significativas, pois envolvem uma modificação no significado, no caractere que uma marca denota. A espessura da linha de um contorno, as características geométricas de uma determinada forma, uma tonalidade mais clara ou mais escura são sintaticamente relevantes em uma pintura, por exemplo, na medida em que desempenham uma função determinante relativamente a seu modo de representação.

Deste modo, sistemas simbólicos pictóricos são, além de sintaticamente densos, semanticamente densos, na medida em que para cada duas classes de referentes o sistema fornece a possibilidade de uma terceira, “graças à ausência de diferenciação”.

²⁸“Um esquema é sintaticamente denso se fornecer um número infinito de caracteres de tal modo ordenado que entre cada dois exista sempre um terceiro” (Goodman, 1976, p. 136). (...) “Considerem-se, por exemplo, algumas imagens no sistema ocidental tradicional de representação; a primeira é de um homem de pé a uma dada distância; a segunda, à mesma escala, de um homem mais baixo à mesma distância. A segunda imagem será menos alta do que a primeira. Uma terceira imagem nesta série pode ser de altura intermediária; uma quarta imagem, intermediária entre a terceira e a segunda; e assim por diante. De acordo com o sistema representacional, qualquer diferença em altura entre estas imagens constitui uma diferença em altura do homem representado. Não importa se o que se representa é um homem real; tudo o que está em questão neste caso é o modo como as diferentes imagens se classificam em caracteres, dos quais imagens são marcas. Por mais delicadas que sejam nossas discriminações, a classificação é tal que para cada imagem que de fato pertence a um dado caractere não é possível determinar que não pertence a qualquer outro caractere. A diferenciação sintática está completamente ausente. Além do mais, apesar de neste exemplo eu só ter tido em consideração uma dimensão, por uma questão de simplicidade, toda a diferença em todos os aspectos pictóricos faz diferença no nosso sistema habitual de representação” (Goodman, 1976, p. 226-227).

²⁹“Tal é precisamente a situação com respeito a símbolos pictóricos. Pois tais símbolos pertencem a sistemas que são sintaticamente densos. Não há outra maneira de diferenciar precisamente símbolos pictóricos uns dos outros, e por isso não há uma maneira de determinar a qual símbolo uma marca particular pertence ou se duas marcas pertencem ao mesmo símbolo. Toda diferença entre marcas pictóricas podem ser sintaticamente significativas. E para sistemas pictóricos não há uma base teórica para descartar que certas diferenças entre marcas são irrelevantes. Compreender uma imagem, então, não é uma questão de se obter regras universais que determinem a identificação e a manipulação de seus símbolos componentes” (Goodman & Elgin, 1988, p. 110).

Assim, um conjunto infinito de símbolos pode ser formado a partir de um esquema denso de caracteres; a partir de diferenças na inscrição das marcas em um sistema de representação, tais como diferentes comprimentos de linhas ou diferentes tonalidades, há também um número infinito de possíveis classes de referentes a que esses caracteres possam estar correlacionados³⁰. Um pigmento mais escuro da cor vermelha pode denotar um exemplar de um morango, por exemplo, proporcionalmente mais escuro do que um exemplar em uma cor mais clara, e uma linha relativamente mais curta que outra curta pode denotar uma corda relativamente mais curta que outra, etc.

2.1.5. A plenitude relativa como critério de distinção entre sistemas densos

Segundo Goodman, a distinção entre descrições e representações pictóricas, enquanto sistemas de símbolos, estabelecida em termos das noções de articulação e densidade resulta na “classificação do nosso sistema habitual de representação pictórica juntamente com os sistemas de símbolos dos sismógrafos e termômetros sem gradação” (Goodman, 1976, p. 228). Conquanto, no polo conceitual oposto ao dos sistemas pictóricos o autor tenha estabelecido as diferenças determinantes entre os sistemas sintaticamente articulados das linguagens discursivas e da notação, ainda é necessário o estabelecimento das diferenças, no outro extremo da classificação, entre os sistemas de representação que são sintaticamente densos. Dito de outro modo, se aceitarmos os resultados da análise de Goodman, temos presente que a densidade sintática, bem como sua influência sobre o aspecto semântico da representação pictórica, seja suficiente para distinguir imagens de descrições verbais no quadro de referência da teoria dos símbolos, um exame mais específico é necessário para estabelecer a distinção entre imagens como sistemas simbólicos pictóricos de outros sistemas representacionais densos tais como diagramas, mapas, gráficos termômetros e outros instrumentos de medição não graduados. Pois mesmo um sistema de representação como um termômetro não

³⁰“Apesar de a representação depender, assim, de certas relações sintáticas e semânticas entre símbolos, e não de uma relação (como a semelhança) entre símbolo e *denotatum*, depende de fato do estatuto denotativo dos seus símbolos. Um conjunto denso de elementos só é representacional se lhe forem ostensivamente fornecidos *denotata*. A regra para correlacionar símbolos com *denotata* pode ter como resultado a não atribuição de quaisquer *denotata* reais a qualquer símbolo, de modo que o campo de referência será nulo, mas os elementos tornam-se representações unicamente em conjunção com uma correlação desse gênero, efetiva ou em princípio”(Goodman, 1976, p. 227-228).

graduado cumpre o requisito de densidade sintática, tendo em vista que alterações, por ínfimas que sejam, no nível de altura do mercúrio em relação à coluna do instrumento denotam alterações igualmente ínfimas nos níveis de temperatura (se partirmos do princípio que qualquer diferença em uma marca em um sistema denso pode corresponder a um caractere diferente, e qualquer diferença no caractere pode estabelecer uma diferente correlação no domínio do sistema).

A interpretação do que é denotado por um instrumento como um termômetro tem como condição somente a consideração da altura do mercúrio em relação à coluna do instrumento; a cor do mercúrio, a espessura da coluna, etc. são aspectos desprovidos de significado para esse sistema de representação. Em oposição, cada um dos aspectos presentes em uma pintura, por exemplo, na qual toda marca é potencialmente uma representação com um significado determinado, deve ser considerado para a compreensão do que a imagem representa. Nos termos da teoria dos símbolos, imagens são distintas de outros sistemas densos de representação através da introdução de uma relação que envolve uma consideração quantitativa desses aspectos.

Goodman estabelece que, por um lado, sistemas pictóricos são *relativamente repletos* e aqueles sistemas densos que não são imagens são, por outro, considerados *atenuados*³¹. Considerando a afirmação do autor de que “apesar de haver uma linha pelo menos teoricamente clara entre esquemas densos e articulados, a diferença entre o representacional e o diagramático, nos esquemas densos, é uma questão de grau” (Goodman, 1976, p. 230), podemos compreender que para a interpretação de uma imagem, um número maior de características é relevante do que para a interpretação de um sistema denso não pictórico, na medida em que sistemas simbólicos pictóricos, quando comparados a sistemas diagramáticos, são relativamente repletos, considerando o número de aspectos relevantes para o estabelecimento do significado do que é denotado pelo sistema. Ou seja, para a interpretação de uma imagem, a consideração de uma maior quantidade de aspectos é mais determinante para aquilo que ela representa do que para a interpretação de um sistema denso não pictórico, como um gráfico de linha usado na área de estatística, por exemplo, que seja composto por dois eixos, um

³¹ “Apesar de os esquemas pictóricos e diagramáticos serem semelhantes no que respeita ao fato de não serem articulados, algumas características que são constitutivas no esquema pictórico são afastadas como contingentes no esquema diagramático; os símbolos no esquema pictórico estão relativamente repletos (a plenitude distingue-se assim quer da generalidade de um símbolo quer da não limitação de um esquema, e é na verdade inteiramente independente tanto do que um símbolo denota como do número de símbolos num esquema. Para o oposto da plenitude uso o termo 'atenuação'”) (Goodman, 1976, 230).

vertical e outro horizontal, e por uma linha que mostra a evolução de um processo no decorrer de um determinado período. O estabelecimento da diferença entre sistemas simbólicos pictóricos e sistemas simbólicos diagramáticos remete à composição do esquema de caracteres de cada sistema, ou seja, é de ordem sintática³².

Como compreender a afirmação de Goodman que “quase qualquer imagem pode representar quase qualquer coisa” no contexto de um plano de correlação sob o qual a imagem representa o objeto³³? Podemos dizer que, por exemplo, uma representação ‘R’ é uma representação de um item ‘X’, na medida em que o denote, e portanto que ‘R’ poderia ser usado para representar qualquer outro conformante no campo de referência do sistema no qual se inserem ‘R’ e ‘X’?

Na teoria de Goodman o conceito de símbolo depende do conceito de sistema simbólico, na medida em que somente no contexto de um sistema simbólico específico algo é um símbolo, e o tipo de símbolo que é, por exemplo, um caractere em um sistema sintaticamente disjunto, uma letra em um alfabeto escrito, uma nota musical em uma partitura, ou em um sistema denso, uma imagem, uma pintura ou um desenho, também depende de sua consideração conforme uma inserção no contexto de um sistema³⁴. E para uma imagem, especificamente, “funcionar” como um símbolo pictórico ela deve, nesse sentido, pertencer a um sistema que seja sintática e semanticamente denso e

³²“Compare-se um eletrocardiograma momentâneo com um desenho do Monte Fuji de Hokusai. As serpenteantes linhas pretas sobre fundos brancos podem ser exatamente as mesmas nos dois casos. Contudo, um é um diagrama e outro uma imagem. O que faz a diferença? Evidentemente, será uma característica dos diferentes esquemas nos quais as duas marcas funcionam como símbolos. Mas dado que ambos os esquemas são densos (e pressupostamente disjuntos), que característica é essa? A resposta não depende do que é simbolizado; as montanhas podem ser objeto de diagramas e as pulsações cardíacas representadas pictoricamente. A diferença é sintática: os aspectos constitutivos do diagramático, em comparação com o caráter pictórico, encontram-se expressa e fortemente restringidos. As únicas características relevantes do diagrama são as ordenadas e abscissas de cada um dos pontos pelos quais passa o centro da linha. A espessura da linha, a sua cor e intensidade, a magnitude absoluta do diagrama, etc., não contam; se uma pretensa cópia do símbolo pertence ou não ao mesmo caractere do esquema diagramático não depende de modo algum de tais características. Mas isto não é verdade ao que respeita ao esboço. Qualquer variação na espessura da linha, a sua cor, o seu contraste com a cor de fundo, o seu tamanho, até as qualidades do papel – nada disto é excluído, nada pode ser ignorado” (Goodman, 1976, p. 229).

³³“A representação realista, em resumo, não depende da imitação, da ilusão ou da informação, mas da inculcação* (*inculcation*). Praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa; isto é, dada uma imagem e um objeto, há habitualmente um sistema de representação, um plano de correlação, sob o qual a imagem representa o objeto” (Goodman, 1976, p. 38 - Cf. nota 6 p.4 deste capítulo). *N. do t. ‘Inculcação’: 5ª acepção. relativo a verbo pronominal. Fazer-se aceitar; impor-se; insinuar-se “inculcação” (in Dicionário Priberamda Língua Portuguesa [emlinha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/inculca%C3%A7%C3%A3o>[consultado em 04-06-2016]).

³⁴ Veremos na sequência porque para Goodman: “(...) se as imagens de um museu capturado por militares forem usadas por um oficial de instruções para representar as posições do inimigo, as imagens não passam por isso a representar essas posições. Para representar, uma imagem tem de funcionar como um símbolo pictórico, isto é, tem de funcionar num sistema tal que o que é denotado dependa inteiramente das propriedades pictóricas do símbolo” (Goodman, 1976, p. 41-42).

relativamente repleto.

O uso de uma imagem para denotar alguma coisa não constitui isoladamente uma ocorrência ou uma instanciação de uma representação pictórica. Pois, afirma Goodman, "(...) as imagens não funcionam como representações quando tomadas como meros marcadores num relatório de tática militar, ou quando usadas como símbolos noutra sistema articulado qualquer" (Goodman, 1976, p.231). Em um sentido da relação de denotação, é possível usar a imagem, por exemplo, do retrato do marechal Humberto de Alencar Castello Branco para denotar a Presidente Dilma Vana Rousseff, porém, tal uso é necessariamente circunscrito ao contexto de um sistema de representação "articulado", isto é, disjunto e diferenciado, onde cada imagem seja correlacionada com um referente determinado no domínio escolhido para o sistema. Os sistemas simbólicos pictóricos, nesse sentido, são distintos de sistemas notacionais em virtude de serem sintática e semanticamente densos; e são distintos de outros sistemas representacionais densos por serem relativamente repletos, enquanto os demais são atenuados. Podemos dizer que Goodman desenvolve um método de especificação dos diferentes tipos de sistema simbólico recorrendo às suas propriedades estruturais ao invés da natureza dos símbolos por eles empregados considerados isoladamente do contexto de um determinado sistema.

2.2. Convenção e reconsideração da noção de semelhança na teoria da representação pictórica de Goodman

2.2.1. A denotação em relação a convenções e regras sobre sistemas de representação

Estabelecidas as características específicas de diferentes tipos de sistemas simbólicos com relação à estrutura, resta saber de que modo a referência é estabelecida internamente em um sistema de representação. Segundo Goodman, o estabelecimento de relações denotativas em um sistema simbólico é livre³⁵, e a questão que ora se coloca

³⁵"A etiquetagem parece ser *livre* num sentido em que a amostragem não é. Posso fazer qualquer coisa denotar coisas vermelhas, mas não posso dizer de qualquer coisa que não seja vermelha que é uma amostra de vermelhidão" (Goodman, 1976, p. 58-59 – grifo meu). Em passagem anterior, Goodman considera a relação entre amostragem, posse de 'propriedades' e referência da seguinte maneira: "considere-se uma coleção de amostras de tecido de um alfaiate. Estamos perante amostras, símbolos que

é a seguinte: essa afirmação do carácter livre da denotação significa que relações intrínsecas entre um símbolo e aquilo que ele representa não são determinantes para que um símbolo represente? A teoria da representação desenvolvida em *Languages of Art*, ao centralizar a relação de denotação na explicação da representação, torna com isso o conceito de representação subsidiário de uma teoria da convenção³⁶?

Ao comentar as características gerais da teoria da teoria dos símbolos, John Hyman afirma que, “Goodman defende que uma imagem, como um texto ou um gráfico, é composta e interpretada de acordo com um *conjunto de regras ou convenções* que correlacionam símbolos com *denotata*” (Hyman, 2006, p. 167 – grifo meu) e atribui ao autor uma posição oposta ao uso do conceito de representação pictórica no esclarecimento das condições de percepção de imagens³⁷. Hyman parece mais disposto a acusar Goodman de promover a defesa de uma posição antiperceptualista do que buscar subsídios para construir positivamente um ‘convencionalismo’ a partir da teoria dos símbolos aplicada ao contexto das imagens. Em sua interpretação Hyman aparentemente negligencia uma dificuldade mais fundamental de definir propriamente

exemplificam certas propriedades; é uma amostra da cor, fibra, textura e padrão do tecido, mas não do tamanho, forma, peso ou valor absolutos. Nem exemplifica sequer todas as propriedades – como a de ter sido terminada numa terça-feira – que partilha com o lote de material a que pertence. A exemplificação é a posse mais referencial (a ostensão, como a exemplificação, tem a ver com amostras, mas ao passo que a ostensão é o ato de apontar para uma amostra, a exemplificação é a relação entre uma amostra e o que a amostra refere). Ter sem simbolizar é apenas possuir, ao passo que simbolizar sem ter é referir sem exemplificar. A amostra exemplifica unicamente as propriedades que simultaneamente tem e refere. Podemos dizer que a amostra exemplifica o lote no sentido elíptico de exemplificar a propriedade de pertencer ao lote. Mas nem todo pedaço de material funciona como uma amostra, e outra coisa, como um pedaço de madeira pintada, pode ter, e ser usado para exemplificar, a cor ou outra propriedade do material. Se a posse é intrínseca, a referência não o é, e as propriedades de um símbolo que são exemplificadas dependem do sistema particular de simbolização que está ativo” (Goodman, 1976, p. 53).

³⁶ Embora o autor considere problemático o sentido dos termos, a posição de Goodman sobre o carácter ‘convencional’ da representação ou a defesa de uma teoria ‘convencionalista’ da representação não é explicitamente formulada. Sobre esse tópico o autor se manifesta da seguinte maneira em *Languages of Art*: “pensamos habitualmente que pinturas são literais ou realistas quando pertencem a um estilo europeu tradicional de representação”. “[Tradicional] ou convencional, mas ‘convencional’ é um termo perigosamente ambíguo: veja-se o contraste entre ‘suficientemente convencional’ (igual a ‘muito comum’) e ‘muitíssimo convencional’ ou ‘muitíssimo convencionalista’ (igual a ‘muito artificial’)” (Goodman, 1976, p. 37). E também posteriormente afirma: “os termos ‘convenção’ e ‘convencional’ são flagrantemente e intrinsecamente ambíguos. Por um lado, o convencional é o ordinário, o usual, o tradicional, o ortodoxo em oposição ao novo, o degenerado, o inesperado, o heterodoxo. Por outro lado, o convencional é o artificial, o inventado, o opcional por oposição ao natural, o fundamental, o mandatário. Assim podemos ter convenções não convencionais (artifícios incomuns) e não-convenções (*nonconventions*) convencionais (fatos familiares). Os dois usos de ‘convenção’ não são apenas diferentes mas quase opostos - ainda que não inteiramente; dizer que algo é usual encerra em si alguma sugestão que há alternativas menos usuais; e o que é mandatário, sem alternativas, é usual (Goodman & Elgin, 1988, p.93).

³⁷ “(...) a habilidade do observador de perceber o conteúdo de uma imagem depende de seu conhecimento acerca das aparências dos objetos que ela representa, enquanto sua habilidade de ler e compreender um texto escrito não” (Hyman, 2006, p. 161).

qual a posição de Goodman com relação à convenção na explicação da representação pictórica que considere adequadamente os parâmetros de distinção entre diferentes sistemas simbólicos³⁸. De modo contrário a essa interpretação, para Goodman, “compreender [o que é representado em] uma imagem não é uma questão de estabelecer regras universais que determinem a identificação e a manipulação de seus símbolos componentes”³⁹. Se considerarmos as características distintivas de sistemas pictóricos, a ausência de articulação ou a densidade essencialmente, pois um esquema denso não apresenta um conjunto de caracteres disjuntos e diferenciados (tais como letras, palavras, sentenças discrimináveis em uma “linguagem comum”), podemos compreender que a teoria dos símbolos de Goodman não encerra em si a possibilidade de uma ‘gramática’ para a interpretação de imagens⁴⁰. Essa ideia é inviabilizada frente à característica de sistemas cujo esquema apresente um número potencialmente infinito de caracteres⁴¹.

³⁸ Observa-se essa dificuldade de maneira proeminente no estabelecimento da distinção entre descrições e representações pictóricas: “A maneira como as imagens e as descrições são assim classificadas em tipos, como a maior parte das maneiras habituais de classificar, está longe de ser clara ou estável e não se presta a ser codificada. Os casos de fronteira (*borderlines*) mudam e confundem-se, há sempre novas categorias a ganhar proeminência e os cânones da classificação são menos claros que as práticas” (Goodman, 1976, p. 23). Mais próxima ao espírito da teoria dos símbolos parece estar a interpretação de Dominic Lopes: “Quando princípios de correlação que definem um sistema são incorporados a práticas de usuários dessas imagens em um contexto, o sistema torna-se ‘arraigado’ naquele contexto. Entretanto, a teoria dos símbolos de Goodman não é uma teoria da convenção [ou uma teoria ‘convencionalista’] da representação pictórica. Convenções são regras e Goodman é cético com relação a admitir que práticas pictóricas (ou quaisquer práticas simbólicas) sejam governadas por regras. O que é habitual resiste à codificação” (Lopes, 1996, p. 65)

³⁹ Cf. com nota 22 p. 13 deste capítulo.

⁴⁰ Goodman é explícito a esse respeito: “O modelo linguístico não pode ser diretamente estendido a compreensão pictórica. Léxicos e gramáticas são possíveis apenas para sistemas cujos símbolos sejam determinados e discrimináveis. Pois léxicos e gramáticas consistem em generalizações que se aplicam a símbolos porque eles referem a tipos sintáticos específicos. Quando é impossível determinar o tipo ao qual um símbolo pertence, é impossível tomá-lo como objeto de regras lexicais ou gramaticais. Quando é impossível dizer se dois símbolos pertencem a um mesmo tipo, é impossível tratá-los como sintaticamente intercambiáveis” (Goodman & Elgin, 1988, p. 110).

⁴¹ “É apenas em um sistema sintática e semanticamente articulado que caracteres individuais podem ser correlacionados com classes de referentes discretas, pois, como afirma Goodman, “uma característica mais estável e mais importante da denotação pictórica é que ela refere por um símbolo funcionando em um sistema sintática e semanticamente *denso* – um sistema tal que suas ocorrências simbólicas concretas não se dividem em caracteres discriminavelmente diferentes, mas se fundem umas com as outras, assim também como o que é denotado” (Goodman, 1984, p. 57- grifo do autor). A impossibilidade de estabelecer se dois símbolos pertencem a um mesmo tipo ou classe de caracteres torna o objetivo de fornecer regras determinadas e adequadas que correlacionem símbolos e caracteres com inviável no contexto da representação por imagens.

2.2.2. Reconsideração da noção de semelhança

Ao subsumi-la em conjunto com a descrição sob o escopo da denotação, a concepção de Goodman a respeito da representação pictórica visa a caracterizar essa noção de uma maneira “afastada de ideias pervertidas que fazem dela um idiossincrático processo físico análogo a um espelhar, sendo reconhecida como uma relação simbólica relativa e variável” (Goodman, 1976, p. 43). Desde as primeiras passagens de *Languages of Art*, como tivemos a oportunidade de observar no início deste capítulo, Goodman restringe a capacidade explicativa da noção de semelhança no que diz respeito a uma teoria adequada do conceito de representação, afastando-a como nem necessária nem suficiente para esclarecer essa relação.

Partindo do pressuposto que a relação de representação é em todos os casos relativa a um sistema simbólico, ou seja, que nada é intrinsecamente em si mesmo uma representação no contexto da teoria dos símbolos, podemos perguntar: qual o lugar da apreensão de semelhanças no contexto pictórico? Pois é inegável a ocorrência de semelhanças perceptíveis entre objetos e imagens como desenhos, gravuras e pinturas realistas; não seria a semelhança, portanto um critério necessário para a *interpretação* correta de uma representação mesmo que não seja um princípio adequado de *explicação* para a representação? Consideremos a esse respeito a seguinte hipótese: aceitar os argumentos fornecidos por Goodman contra a versão apresentada da teoria da semelhança como conclusivos não significa que sua teoria dos símbolos exclua a possibilidade de que a percepção de semelhanças desempenhe uma função relevante para a interpretação do conteúdo representado no âmbito das imagens⁴².

⁴²Dominic Lopes defende que é possível compatibilizar a teoria dos símbolos com uma abordagem perceptual da representação a partir da acomodação da noção de semelhança nesse contexto; sua posição é consistente tanto com o que Goodman apresenta em *Languages of Art* quanto com a ressalva estabelecida a partir da anteriormente aludida (Cf. com nota 8 p. 4 deste capítulo) distinção entre raízes e rotas de referência em *Routes of Reference* publicado posteriormente (Goodman 1984, p.55). Afirma Lopes: “em *Languages of Art* Goodman defende que, como palavras, descrições e sentenças são símbolos pertencentes a linguagens, também imagens são símbolos em sistemas de representação. Em um sentido mínimo, sistemas simbólicos consistem em conjuntos de inscrições juntamente com princípios que os mapeiem sobre domínios constituídos por seus objetos. Letras, palavras, textos, partituras, imagens, diagramas, mapas, modelos, danças e peças teatrais são símbolos correlacionados com sons, objetos, estados de coisas teorias e mesmo outros símbolos. Imagens são obviamente símbolos sob essa definição porque pertencem a sistemas em que suas marcas são correlacionadas com outros objetos. Eu chamo qualquer teoria da representação modelada sob tal concepção da simbolização de 'teoria do símbolo' [*symboltheory*]. A afirmação de que imagens são símbolos nesse sentido não é incompatível com explicações perceptuais da representação pictórica. Nada no modelo da teoria dos símbolos descarta o fato de imagens *poderem ser correlacionadas com, e estarem por seus objetos porque se assemelham a eles* ou forneçam suporte para experiências ilusórias desses objetos ou que nos permitam ver coisas nelas

Em *Reconceptions in Philosophy & Other Arts and Sciences*, compilação de escritos posteriores a *Languages of Art*, Goodman reconsidera a função da noção de semelhança no plano geral da teoria da representação pictórica, contudo conserva a insistência no ponto de que toma-la como critério para o estabelecimento de um vínculo de significação entre o que é representado e a imagem que o representa não é suficiente como um princípio explicativo para a relação de representação. Enfatiza que o caráter onipresente da relação de semelhança impede uma especificação adequada acerca de que modo ela poderia ser pensada como uma condição para a compreensão da natureza das imagens⁴³. Ressoa aqui a afirmação em *Seven Strictures on Similarity*, de 1972, de que não é possível estabelecer de que modo precisamente uma coisa se assemelha a outra, na medida em que a relação de semelhança é relativa a propriedades ou aspectos específicos considerando objetos comparativamente⁴⁴. Na mesma medida em que qualquer coisa pode ser tomada como uma representação de qualquer outra coisa, “quaisquer dois objetos se assemelham um ao outro de alguma maneira”. Por exemplo, para estabelecer quais árvores em um determinado bosque se assemelham umas com as outras, um indivíduo pode se ater apenas ao aspecto do diâmetro dos troncos ou de sua coloração, outro na disposição da folhagem nas copas enquanto um terceiro indivíduo se atém a atributos específicos de cada espécie de árvore a partir um ponto de vista biológico de classificação⁴⁵. A semelhança é dependente do contexto de comparação. E na medida em que os limites impostos sobre a semelhança não são passíveis de uma especificação, não é possível estabelecer um recorte fixo sobre os aspectos relevantes

– elas são simplesmente símbolos cuja função simbólica é mediada de um modo crucial por processos perceptuais. Uma teoria da representação pictórica pode, sem inconsistência, explicar imagens tanto como simbólicas quanto como perceptuais” (Lopes, 1996, p. 57 – grifo meu). Nesse contexto, a observação de Lopes quer dizer que está aberta uma possibilidade de um critério perceptual ser determinante do significado de uma imagem em um determinado contexto, mesmo que o estabelecimento do sistema que integra seja precedido por uma estrutura sintático semântica que correlacione um esquema simbólico com um determinado campo de referência.

⁴³“A semelhança pode ser uma noção tão difícil quanto a noção de sentido, mas por uma razão diferente. Enquanto sentidos são fugidios, semelhanças são onipresentes. Quaisquer dois objetos se assemelham um ao outro de alguma maneira. O problema é especificar o tipo de semelhança que é requerido para a representação pictórica” (Goodman & Elgin, 1988, p. 111).

⁴⁴“Quaisquer duas coisas possuem exatamente quantas propriedades em comum quanto quaisquer outras duas” (...) “julgamentos comparativos de similaridade frequentemente requerem não meramente uma seleção de propriedades relevantes, mas um balanço entre sua importância relativa”. (...) “depende não somente das propriedades que compartilham, mas de quem estabelece a comparação, e quando” (Goodman, 1972, p. 443).

⁴⁵(...) “a similaridade é relativa e variável, bem como indispensável. É clara o suficiente quando definida em proximidade com o contexto e as circunstâncias, e é inapelavelmente ambígua quando considerada de modo frouxo” (Goodman, 1972, pp. 444).

quando considera-se um objeto como semelhante a alguma outra coisa⁴⁶. Para o estabelecimento da relação de semelhança é necessário determinar quais propriedades são relevantes comparativamente, ao mesmo passo que não é necessário desconsiderar as similaridades perceptíveis entre uma imagem e aquilo que ela representa para esclarecer que a especificação de quais semelhanças são relevantes depende de um contexto de interpretação, ou seja, é relativa a um sistema simbólico.

2.2.3. Convenções, cultura e estilo pictórico

A relação de semelhança com um objeto não é um critério que, tomado em si mesmo, segundo a teoria de Goodman, permita interpretar o que uma imagem denota, mas sim a possibilidade de aplicação de um esquema de convenções que estabeleça um plano de conformidade entre as configurações apresentadas por uma imagem e um campo de referência. Para que uma imagem represente um objeto é necessário que ela o denote, e para que haja denotação, deve haver sistema simbólico constituído de um esquema ou conjunto de símbolos e um domínio de aplicação em que se estabeleça a relação de referência. Nesse sentido, a representação pictórica, tal como a representação por descrição verbal, é denotativa e, logo, convencional; a diferença entre elas não é explicada porque uma imagem, por um lado, refere por semelhança e um texto, por outro, refere por uma determinada convenção linguística, mas porque o estabelecimento de sistemas simbólicos pictóricos e sistemas linguísticos dependem das características estruturais distintivas desses sistemas.

Os estilos de representação na pintura egípcia antiga são diferentes dos da

⁴⁶(...) imagens podem se assemelhar a seus objetos de várias maneiras. Obras impressionistas bem sucedidas capturam propriedades efêmeras, fugazes de superfícies visíveis cambiantes – justaposições cintilantes de luz natural e sombra que são apreendidas por um breve olhar, e desaparecem em um instante. Imagens nas paredes de tumbas Egípcias são representações esquemáticas do inexorável ciclo das estações. Em sua mutabilidade e generalidade, as imagens representam e se assemelham à eterna e inalterável ordem da natureza. O momento evanescente que o impressionista captura é um instante no ciclo eterno que o Egípcio registra” (Goodman & Elgin, 1988, p. 112). (...) A apreensão da semelhança “não garante, tampouco sua ausência impede, compreender o que uma imagem representa. Além disso, a semelhança não designa uma única relação entre imagens e seus objetos; designa os membros de uma classe compreensiva de relações – uma classe cujos limites não são claros. E relações de semelhança nem sempre são imediatamente evidentes para um olho não educado. Aprender como olhar para uma determinada imagem é condição para discernir as maneiras em que ela se assemelha a seu objeto, assim como para discernir outras propriedades pictóricas. Conhecimento de outras matérias pode da mesma maneira ser requerido – convenções pictóricas; conexões referenciais; saberes históricos, científicos, míticos que estabeleçam o contexto da obra. Tais matérias não são apreendidas em um primeiro olhar” (Goodman & Elgin, 1988, p. 115).

Renascença e conhecê-los envolve o estudo das pinturas produzidas nesses respectivos períodos, bem como das circunstâncias sociais e históricas condicionantes de seu aparecimento com vistas à obtenção de uma quantidade significativa de informações sobre as práticas instituídas e os códigos por elas utilizados. Dito de outro modo: é necessária uma devida habituação com suas convenções, aqui entendidas como o conjunto de procedimentos, modos, etc., em que representantes de uma cultura ou de uma comunidade praticante de uma atividade (no caso, aqueles que registraram em hieróglifos traços relevantes da mitologia egípcia na sua antiguidade e os pintores do Renascimento europeu) toma como base de seu governo e exercício, e que é ligada a essa prática como “princípio de definição”⁴⁷ a partir do qual se compreendem as relações de continuidade e de influência que determinam as suas principais características. No contexto da história da arte, a ideia de convenção mantém um vínculo genético com a noção de *estilo* e, fundamentalmente, nos serve de parâmetro

⁴⁷ Esta expressão de David Summers, usada em seu artigo '*Conventions in the History of Art*', é empregada no contexto cultural onde as mudanças na história da arte se desenvolvem. O autor explica sua importância partindo de um exemplo e depois tecendo considerações gerais: “viajando através do país, é possível encontrar uma variedade de tipos de cercas de madeira que são geralmente típicas de cada região. Vários fatores podem explicar essas diferenças na aparência [dos tipos de cerca]: a madeira local, a disponibilidade de ferramentas e pregos, a terra a ser cercada, as condições meteorológicas a serem suportadas, os animais que devem ser mantidos dentro ou fora de seus limites. O tipo de cerca feita em cada região pode mesmo refletir, de modo mais ou menos imediato, a lembrança de cercas vistas em outros lugares, e pode assim refletir a história ou o contexto no qual se insere um morador local ou um grupo. Mas há outro fator que apenas a fé no simples determinismo pode impedir que seja considerado: o problema de construir uma cerca de madeira pode ser resolvido de várias maneiras. Se ele pode ser resolvido, isto é, na medida em que sua configuração considerada para além do que é requerido pelo material ou necessidade funcional não é definida pelas circunstâncias que levam a ela, ela pode ser chamada arbitrária (o que quer dizer estar de acordo com a escolha, o julgamento ou a vontade). Isso não quer dizer que um número infinito de soluções para cercas podem mais ou menos coincidir com a lista de tipos de cercas de madeira que foram construídas. Simplesmente quer dizer que a aparência característica da cerca não é a soma das condições precedentes, pois ela é radicalmente indeterminada. Arbitrariedade implica escolha e julgamento. Mas a escolha do construtor ou dos construtores que fizeram a primeira cerca não é a mesma que a escolha feita pelos construtores que vieram depois. As características potencialmente variáveis da escolha inicial são ampliadas ao ponto de serem qualitativamente diferentes das escolhas que vieram depois. Isso é assim porque a primeira formulação define o conceito de uma cerca. Embora alguém sempre construir uma cerca com uma aparência diferente, muitos dos que virão depois não o farão; eles construirão uma cerca mais ou menos como a primeira, que se torna literalmente uma expressão definitiva. Pode também ser notado que na medida em que a aparência é radicalmente indeterminada, não há causa externa para mudança. A importância desse princípio de definição para a história da arte é imensa. Uma vez estabelecida uma formulação, ela pode possuir uma autoridade quase perfeita, simplesmente porque ela é identificada com a coisa que ela é. Uma vez que tenha ocorrido uma definição (ou invenção), a forma da cerca passa a ter uma vida histórica. Não apenas ela se torna um objeto primário em uma sequência formal identificável, mas, precisamente ao fazer isso, ela se torna uma convenção. Como tal, ela pode adquirir valores extraformais, valores que contribuem para suas transformações. Ela pode ser adaptada a várias circunstâncias, melhorada em relação à função, ornamentada e refinada. Ela pode se tornar conscientemente local e identificada com a região que lhe é peculiar, como um dialeto. Ela pode mesmo se tornar um elemento da arquitetura local de modo consciente e, assim, sobreviver a mudanças estilísticas ou ser rejeitada junto com outros regionalismos" (Summers, 1984, p118 – 119 – grifo do autor).

para a compreensão de como essa ideia é articulada em função do estabelecimento de procedimentos identificáveis na transmissão de relações de significado. A partir da fixação de seu emprego na caracterização de traços culturais, a ideia de convenção é oposta à ideia de natureza (Summers, 1981, p. 103) (como aquilo que é considerado “artificial” na supracitada menção que Goodman faz aos diferentes sentidos do termo) e, sem um aparato de informações adequado, não é possível compreender o conteúdo representado em imagens produzidas em diferentes períodos, *escolas* ou estilos, pois eles configuram diferentes sistemas simbólicos cujas convenções são a chave para identificar o conteúdo representado. A fixação dos diferentes sistemas simbólicos na história da pintura, por exemplo, resulta da assimilação e da cristalização de diferentes práticas vinculadas à cultura pictórica; sua interpretação adequada requer a aprendizagem dos esquemas simbólicos em que são instauradas as suas convenções. Essa caracterização reflete a posição do presente trabalho com respeito à relação entre o quadro de referência fornecido pela teoria dos símbolos de Goodman e a dimensão social e histórica no qual se dá o impacto das imagens e da arte representacional em um contexto cultural.

Como dito anteriormente, mesmo o realismo, devidamente enquadrado no tipo de teoria da convenção desenvolvida por Goodman, é de uma ideia relativa a um sistema simbólico, distinta pelo grau de dependência que mantém com uma maior ou menor familiaridade com suas convenções. Assim, classificar uma pintura como ‘realista’ significa interpretar o conteúdo dessa imagem de acordo com parâmetros estabelecidos pela habituação a esse estilo de representação⁴⁸.

O exercício de conceber diferentes sistemas representacionais a partir de convenções de estilo presentes em diferentes períodos e culturas de acordo com o quadro conceitual da teoria dos símbolos de Goodman nos permite uma maneira de, dentre as muitas possíveis, tornarmo-nos conscientes a partir de uma perspectiva histórica da profusão virtualmente infinita de modos distintos em que a realidade pode ser representada em imagens. Um artista ordena e enfatiza diferentes aspectos do tema

⁴⁸ “O realismo é relativo, determinado pelo sistema de representação canônico de uma dada cultura ou pessoa num dado momento. Os sistemas mais novos, mais velhos ou alienígenas são tomados como artificiais ou desajeitados. Para um egípcio da quinta dinastia, a maneira evidente de representar algo não é a mesma que para um japonês do século XVIII; e nenhum delas é a mesma que a de um inglês do século XX. Cada um deles teria de em certa medida aprender a ler uma imagem em qualquer dos outros estilos. Esta relatividade é obscurecida pela nossa tendência a omitir a especificação de um quadro de referência quando é o nosso que está em causa. O ‘realismo’ é assim muitas vezes usado como o nome de um estilo ou [de um] sistema particular de representação” (Goodman, 1976, p. 37).

de uma representação sempre em acordo com o que considera o modo mais eficaz de transmissão de significado⁴⁹.

No entanto, o quadro conceitual da teoria dos símbolos não é refratário à ideia de que a percepção de relações de semelhança possa ser acomodada em um nível de interpretação do conteúdo representado em imagens, como tivemos a oportunidade de observar em reconsiderações de Goodman posteriores a *Languages of Art*, mesmo que este não possa ser um princípio fundamental de explicação para a representação pictórica. Trata-se de uma noção cuja utilidade reside em permitir o julgamento de diferentes modos de representar um repertório de objetos cuja aparência conhecemos por meio do emprego de diferentes modos de convencionalização em diferentes sistemas simbólicos⁵⁰. No decurso do presente trabalho disponho-me a realizar a tarefa de mostrar um caminho possível para encontrarmos nas teorias da representação de Gombrich, Goodman e Wollheim os subsídios suficientes para a defesa da afirmação de que é possível enquadrar na base de uma teoria da representação pictórica os aspectos simbólicos e perceptuais necessários para um entendimento adequado da natureza das imagens. No âmbito do presente capítulo, defender a compatibilidade, a abertura para processos perceptuais como compatíveis com a natureza simbólica da representação, configura uma tentativa de salvaguardar de algum modo relevante alguns aspectos básicos da teoria dos símbolos de possíveis acusações de um convencionalismo estrito, fundado exclusivamente no estabelecimento arbitrário das relações denotativas no interior de um sistema.

⁴⁹ “Qual o mais fiel retrato de um homem – aquele pintado por Holbein ou aquele pintado por Manet ou aquele pintado por Sharaku ou aquele pintado por Dürer ou aquele pintado por Cézanne ou aquele pintado por Picasso? Cada maneira diferente de pintar representa uma maneira diferente de ver; cada qual faz a sua seleção, [determina] a sua ênfase; cada uma emprega seu próprio vocabulário de convencionalização. E precisamos apenas olhar atentamente para as imagens produzidas por cada um desses artistas para poder ver o mundo em alguma medida da mesma maneira. Pois ver é uma atividade e o modo como a realizamos depende amplamente de nosso treinamento (...) o que consideramos como as imagens mais realistas são meramente imagens do tipo que a maioria de nós, infelizmente, nos [habitamos a ver a partir de nossa educação]. Um africano ou um japonês fariam escolhas diferentes se se lhes pedisse para representar aquilo que veem. Nossa resistência a formas novas ou exóticas de pintura é fundamentada em nossa resistência normal e letárgica ao treinamento; e, por outro lado, a excitação encontra-se justamente na aquisição de uma nova habilidade” (Goodman, 1960, p. 52).

⁵⁰ Ouso pensar em um exemplo que possa concentrar essa ideia: muito do interesse estético que reside em uma pintura como a tela *Piano et Mandore* (1908), de Georges Braque, é devido ao fato de os objetos, o teclado do piano e o alaúde ou a mandolina especificamente, serem representados por intermédio do emprego de um “vocabulário de convencionalizações” integralmente cubista. Eles são, contudo, representados de um modo tal que ainda possam ser reconhecidos como “semelhantes” aos instrumentos tal como os conhecemos. A própria ideia, que se tornou influente a partir do cubismo, de questionar a convenção da perspectiva da pintura tradicional ao representar os objetos fragmentados em múltiplas facetas fundidas com o fundo, só é possível de ser compreendida se considerarmos os objetos como semelhantes àqueles que nos são familiares.

3 WOLLHEIM E A REPRESENTAÇÃO

3.1 Linhas gerais da teoria de Wollheim

No capítulo anterior apresentei uma proposta de reconstrução do quadro conceitual fornecido pela teoria dos símbolos de maneira a podermos compreender que a abordagem da representação pictórica de Goodman privilegia os aspectos estruturais que conferem relativa importância à ideia de convenção sem, no entanto, transpor um modelo de análise simbólica da linguagem para a representação nas artes, na medida em que, como vimos, a distinção entre representações descritivas e pictóricas, conquanto unificadas sob o escopo da referência por denotação, são distintas em termos das noções de articulação e densidade.

Neste capítulo trataremos da teoria da representação de Richard Wollheim, que apresenta um modelo de abordagem que surge como uma proposta de dupla oposição tanto a um tratamento do conceito de representação em termos de sistemas simbólicos⁵¹ quanto à tese da exclusividade de interpretações como um aspecto específico da teoria da representação de Gombrich⁵². Na presente etapa teremos a oportunidade de observar que na filosofia de Wollheim a explicação desse conceito parte do apelo a um tipo característico de experiência: a saber, a de *ver* o objeto *em* uma superfície, que pressupõe uma capacidade natural e, a princípio, genérica de “ver-em” (*'seeing-in'*) como condição para percepção de imagens operante em diferentes níveis de complexidade.

51 Em *Painting as an Art*, Wollheim sumariza da seguinte maneira sua abordagem relativamente a outras no debate sobre a representação: “Trata-se de uma abordagem que se opõe a um grande número de concepções muito disseminadas atualmente sobre o significado de um quadro. Entre elas incluem-se o estruturalismo, a iconografia, a semiótica e várias espécies de relativismo cultural, que, embora muito divergentes, têm em comum a convicção explícita ou implícita que o significado pictórico é determinado principalmente por regras, ou códigos ou convenções, ou pelo sistema de símbolos ao qual pertence um quadro significativo. Rejeito essa crença. Não nego que, em certos casos, tais fatores tenham *um* papel na formação, na modificação e na extensão do significado, mas recuso-me a acreditar que sejam seus determinantes principais. Outra maneira de explicar a análise a que me oponho é dizer que ela assimila o tipo de significado que os quadros possuem ao tipo de significado que tem a linguagem. Pois, falando em termos bem gerais, é correto pensar que se pode explicar o significado linguístico em termos de um conjunto de regras, códigos, convenções e sistemas de símbolos. Mas não a pintura e seus significados. Qual o tipo de análise que a meu ver pode substituir o que é proporcionado pelo modelo linguístico? Acredito que a análise adequada do significado pictórico é a psicológica. (...) Segundo essa abordagem, o significado de uma pintura repousa na experiência induzida em um espectador suficientemente sensível, suficientemente informado, de olhar a superfície da obra conforme o artista foi levado a marcá-la por força de suas intenções. A superfície marcada deve ser o conduto pelo qual o estado mental do artista repercute na mente do espectador se o resultado desejado é que o espectador apreenda o significado do quadro. (...) toda análise adequada, mesmo da proto pintura – quanto mais da pintura como arte – deve ter duas partes, que são interligadas e, em última instância, inseparáveis. Uma delas ocupa-se do veículo da pintura, a outra, do significado da pintura. É preciso explicar como os materiais brutos da pintura se convertem em veículo e como esses veículos são empregados para gerar significado, bem como as muitas variedades de significado nas quais esses usos podem resultar” (Wollheim, 1987, p. 22-23 – grifo do autor).

⁵²É somente à luz do problema da atenção diferencial formulado por Gombrich que a necessidade de caracterizar a experiência de imagens de modo a integrar os aspectos materiais e perceptuais ganha força como aspecto fundamental em uma teoria da representação. Isso dito no sentido em que a formulação da tese fornece as bases conceituais para uma descrição fenomenológica da experiência da representação em termos de continuidades entre os aspectos *configurativos* do meio pictórico e do reconhecimento de seus objetos. Sobre este ponto Wollheim afirma que: “o que é distintivo do ver-em e, deste modo, de minha teoria da representação, é a fenomenologia das experiências em que ele se manifesta. Ao olharmos para uma superfície adequadamente marcada, nós somos visualmente conscientes, de uma só vez, da superfície marcada e de algo a frente ou atrás de alguma outra coisa. Eu chamo essa característica da fenomenologia de 'dualidade' (*'twofoldness'*). Originalmente preocupado em definir minha posição em oposição à teoria de Gombrich, que postula duas percepções alternantes, Agora tela, Agora natureza, concebida a partir da analogia errônea com o [exemplo do] pato-coelho, eu identifico a dualidade com duas percepções simultâneas: uma da superfície pictórica, a outra daquilo que ela representa” (Wollheim, 1998, p. 121).

Sua teoria tem no centro a tese de que a experiência de imagens, em especial nas imagens da *pintura como forma de arte*⁵³, requer uma caracterização adequada de um determinado tipo de fenomenologia da representação pictórica que tem como núcleo a articulação entre os aspectos *configuracional*, referente aos “materiais brutos da pintura”, suas formas concretas e marcações, e *representacional* ou significativo, referente ao conteúdo da representação por intermédio do desenvolvimento do conceito de *dualidade* da consciência desses dois aspectos fundamentais em jogo na experiência de representações pictóricas. Enquanto tais, esses aspectos são interligados na experiência de representações, sendo esse vínculo manifesto pela formação no espectador de uma *consciênciasimultânea* do conteúdo representado e da superfície da representação. A noção de dualidade, no sentido proposto pelo autor, visa a descrever a conexão necessária existente entre a consciência do conteúdo representado e a capacidade expressiva da fatura de uma representação – de maneira a defender a hipótese de que não é possível apreender conceitualmente as duas dimensões de modo independente.

3.2 Aspectos da dualidade

3.2.1 “Visão representacional” e dualidade

Em *Art and its Objects* Wollheim propõe um experimento, à guisa de uma primeira aproximação, que consiste em um teste psicológico que tem por objetivo tornar manifesta a ocorrência do fenômeno perceptual que classifica como “visão representacional”, distinto da percepção direta e articulado como uma capacidade de apreender relações ausentes aos sentidos⁵⁴.

53 A restrição implicada na expressão “a pintura como arte”, segundo Wollheim, “faz alusão às diferentes maneiras como as pessoas pintam. Há os pintores de parede, os pintores de fim de semana, os políticos que pintam para se distrair, os empresários estressados que pintam para relaxar. Há os falsificadores (...), há os chimpanzés que pintam quando se coloca pincel e tinta ao alcance deles; há os psicóticos que fazem arte-terapia e os loucos que põem no papel suas visões, há crianças de três, quatro, cinco, seis anos de idade, que fazem trabalhos de emocionante beleza nas aulas de pintura. Existem ainda os inúmeros pintores de cenas de rua, de paisagens mediterrâneas, de naturezas-mortas, de imensas abstrações, cujas obras podem ser vistas nas paredes dos restaurantes antigos ou dos bancos modernos, nos saguões de hotéis internacionais ou nos escritórios de advogados extravagantes. Pintores que podem ter sido artistas um dia, mas que hoje pintam por dinheiro e para o prazer dos outros. Nenhum deles é artista, embora em diferentes graus falte pouco para que o sejam. Mas todos são pintores” (Wollheim, 1987, p. 13). De modo geral, é à “pintura como arte” que Wollheim se refere quando emprega o termo ‘representação’ em sua teoria.

54 “Por ‘percepção direta’ refiro à capacidade que nós humanos e outros animais possuímos de perceber coisas presentes aos sentidos. Qualquer exercício dessa capacidade é provavelmente melhor explicado em

O autor defende que o caráter representacional de uma determinada configuração pode ser expresso a partir da mobilização de requisitos mínimos para a percepção de *profundidade* em uma superfície plana⁵⁵. Nessa primeira abordagem, os exemplos “nos fornecem uma forma elementar para a noção do que é ver algo como uma representação, ou o que é para algo possuir propriedades representacionais” (Wollheim, 1980, p. 15) e é suficiente para o autor observar os indicativos de que a percepção de relações espaciais virtuais configura um fenômeno a partir do qual é possível constatar a percepção de relações representadas – ou seja, ausentes para a percepção direta, mas presentes à percepção por um modo específico de visão ocasionado a partir da apreensão da relação entre a marca e o fundo no contexto da tela⁵⁶. O requisito mínimo para a visão representacional é, nesse sentido, o reconhecimento de relações de *profundidade*, na medida em que o observador que identifica uma marcação em termos recessionais com respeito à superfície na qual ela é aplicada percebe não somente a superfície, mas também relações espaciais não planares geradas virtualmente por uma organização formal característica do meio pictórico.

termos da ocorrência de uma experiência perceptual adequada e o vínculo causal correto entre a experiência e a coisa ou coisas percebidas. O 'ver-como' ('*seeing-as*') é diretamente relacionado com essa capacidade e, de fato, é uma parte essencial sua. Em contraste, o 'ver-em' ('*seeing-in*') é derivado de uma capacidade perceptual especial, que pressupõe, mas que consiste em algo além e superior relativamente, a percepção direta. Essa capacidade perceptual especial é algo que alguns animais podem compartilhar conosco mas, quase certamente, a maioria não o faz, e ela nos permite ter experiências perceptuais de coisas que não estão presentes aos sentidos: isto é, tanto as coisas que estão ausentes quanto de coisas não existentes. Tanto a percepção direta quanto a ulterior capacidade perceptual se estendem a todas as modalidades sensoriais, mas para a explicação do 'ver-como' e do 'ver-em' é suficiente considerá-las aplicadas à visão” (Wollheim, 1980, p.217).

⁵⁵Wollheim cita o relato de uma estratégia pedagógica implementada pelo pintor Hans Hoffmann, que pedia a seus alunos que aplicassem uma marcação com pigmento de cor preta sobre uma tela branca e observassem o comportamento de sua percepção frente à marcação. O ponto, no experimento, aparecia *sobre* o fundo branco, e para que os alunos compreendessem o sentido não literal de estar *sobre* o fundo, ou seja, que o ponto de tinta preta aparece para a percepção como à frente do branco por ser *virtualmente* percebido como à frente do branco e não por estar literalmente à frente do fundo, Hoffmann em seguida pedia para que os alunos refizessem o experimento, dessa vez utilizando tinta azul. O resultado é que o pigmento azul aplicado sobre o fundo branco aparece *recuado* em relação à superfície, reforçando intuitivamente a ideia da percepção de um espaço virtual, não literal, onde se estabelecem relações propriamente pictóricas. Segundo Wollheim, “o sentido em que ‘sobre’ é utilizado no exemplo original e ‘recuado’ no exemplo revisado nos fornece uma forma elementar da noção do que é ver algo como uma representação” (Wollheim, 1980 p.15). Ao marcar uma tela branca com um ponto de tinta preta, é possível gerar a percepção da superfície com um ponto virtualmente à frente do fundo, enquanto que se a marcação for realizada com tinta azul, o ponto aparecerá para a visão do observador como virtualmente recuado em relação à superfície. A partir de relações formalmente implementadas, a percepção apreende de modo não literal a relação de profundidade, o que nesse contexto configura um primeiro indício da ocorrência de uma representação.

⁵⁶“Para estabelecer este ponto seria, contudo, necessário um argumento elaborado. Pode ser, contudo, possível evitar a necessidade de tal argumento através da indicação de quão disseminado ou comum é esse tipo de visão (vamos chamá-la 'visão representacional'), que os alunos de Hoffman foram convidados [a exercitar]” (Wollheim, 1980, p. 16).

Já em *Painting as anArt*, Wollheim caracteriza a visão representacional conforme o caráter distinto de uma capacidade de *ver-em*, pressuposta para o entendimento da noção de representação:

[O *ver-em*] é de um tipo bem definido de percepção desencadeada pela presença no campo visual de uma superfície diferenciada. Nem todas as superfícies diferenciadas provocam esse efeito, mas duvido muito que se possa dizer alguma coisa significativa sobre o quê exatamente uma superfície deve ter para provocá-lo. Quando a superfície é adequada, temos a experiência de uma certa fenomenologia característica do *ver-em*. Os teóricos da representação costumam negligenciar ou diminuir a importância dessa fenomenologia, com o que acabam deturpando a representação. Dou o nome de ‘dualidade’ a essa característica fenomenológica, porque duas coisas acontecem simultaneamente no *ver-em*: tenho consciência visual da superfície para a qual estou olhando e, ao mesmo tempo, distingo na frente dela uma outra coisa que avança, ou, em certos casos, recua. Assim, por exemplo, seguindo o famoso conselho de Leonardo da Vinci a um aspirante a pintor, olho para uma parede manchada ou deixo meus olhos vagarem por uma vidraça coberta de geada, tenho consciência visual da parede ou da vidraça e reconheço um menino nu ou bailarinas com misteriosos vestidos de gaze na frente de um fundo mais escuro. Em virtude dessa experiência, é possível dizer que vejo o menino na parede ou as bailarinas na vidraça (Wollheim, 1987, pp. 45 – 46).

Wollheim circunscreve a experiência da visão representacional ao âmbito de alguma superfície diferenciada e, mesmo que não seja possível prescrever quais requisitos materiais são condicionantes da diferenciação requerida para essa superfície, seu caráter distinto é ressaltado pela ocorrência de uma alteração no quadro psicológico ocasionado pela percepção de um determinado conteúdo, ausente *na* superfície. Diante dela, é possível estabelecer relativamente uma distinção entre diferentes planos por apelo a um tipo de percepção que depende da visão enquanto modalidade da percepção diretas se distingue dela por apreender de modo indireto relações de profundidade em uma superfície plana a partir de um duplo nível de consciência dessa superfície. Ou seja, para que se possa ter a consciência de relações espaciais em termos de avanço e recuo é necessária a suposição de uma consciência da superfície material para o engendramento de uma consciência representacional. Esse nível distinto de consciência é caracterizado como representacional justamente por essas relações não estarem presentes, mas representadas ali, e tal relação de representação só é possível, segundo o argumento de Wollheim, por apelo a um nível distinto de percepção. É nesse sentido que essa experiência, por implicar uma consciência simultânea da configuração e de um determinado conteúdo representado, mas que não está de fato presente é considerada uma experiência que tem como condição a consciência da dualidade. A integração

desses dois aspectos em uma só experiência⁵⁷ da consciência é o que estabelece os parâmetros de uma “fenomenologia” nesse contexto e é, na organização da teoria de Wollheim, crucial para explicar a representação. Podemos dizer que se trata, nessa passagem, de um desenvolvimento da tese primeiramente apresentada em *Art and its Objects*, na medida em que a consciência de profundidade no plano pictórico passa a implicar em uma consciência simultânea da superfície a partir da percepção de uma relação apreendida representacionalmente. É a consciência simultânea da representação e da superfície que caracteriza a experiência de *ver* algo *na* superfície.

O *ver-em* é derivado de uma capacidade perceptual especial (uma “visão representacional”), que pressupõe, mas que consiste em algo além e superior relativamente à percepção direta, enquanto a ideia de representação visual, por sua vez, é dependente da capacidade de *ver-em*. Conforme afirma Wollheim:

De acordo com a minha definição, o 'ver-em' precede, é anterior à representação, tanto de uma perspectiva lógica quanto histórica. É logicamente anterior na medida em que posso enxergar nas superfícies uma coisa que não é, e tampouco acredito que seja, uma representação. Não faltam exemplos a acrescentar aos que acabamos de examinar. As nuvens, por exemplo; é possível enxergar torsos sem cabeça ou grandes maestros wagnerianos em nuvens espalhadas na abóboda celeste. E o 'ver-em' é historicamente anterior à representação, já que com toda certeza, os nossos mais remotos ancestrais entregaram-se a esses exercícios muito antes de pensar em decorar suas cavernas com imagens dos animais que caçavam (Wollheim, 1987, p. 48).

Segundo o autor, o *ver-em* é independente da percepção de representações, na medida em que não é necessária a percepção de uma representação para que haja uma ocorrência perceptual desse tipo. Fenômenos perceptuais como a pareidolia, a

57 “Deve-se sublinhar que as duas coisas que acontecem quando eu, por exemplo, olho para a parede manchada, correspondem a dois aspectos de uma única experiência, e esses dois aspectos, embora distinguíveis, são inseparáveis. São aspectos de uma só experiência, não de duas experiências. Não são nem duas experiências separadas e simultâneas que, de algum modo, minha mente acolhe ao mesmo tempo, nem duas experiências separadas e alternadas entre as quais hesito – embora seja verdade que cada aspecto da experiência única pode ser descrito como análogo a uma experiência separada. Pode-se descrevê-la como se se tratasse simplesmente de um caso de olhar para uma parede ou do caso de ver um menino frente a frente. Mas é errado pensar que é disso que se trata. E o perigo não está tanto no erro quanto na confusão em que nos encontramos quando, sem equiparar cada aspecto da experiência complexa com a experiência simples que a descreve, nos perguntamos até que ponto cada aspecto, como uma experiência, é igual ou diferente do seu análogo. Ficamos perdidos se começamos a comparar a fenomenologia de nossa percepção de enxergar o menino quando o vemos na parede, ou a fenomenologia de nossa percepção da parede quando ali vemos o menino, com a fenomenologia de nossa percepção do menino ou da parede vistos face a face. Essa comparação parece fácil, mas é impossível de completar. A complexidade particular de um tipo de experiência, e que falta à outra, torna sua fenomenologia incomensurável. Não pretendo negar com isso que existe uma importante conexão causal entre o 'ver-em' e o ver frente a frente. As crianças aprendem a reconhecer muitos objetos familiares e não familiares vendo-os primeiramente nas páginas dos livros” (Wollheim, 1987, pp. 46 – 47).

interpretação de estímulos sensoriais aleatórios e vagos geralmente relacionados à percepção visual e com um significado de antemão conhecido (por exemplo, aquele que atribui formas definidas a nuvens), corroboram a ideia de que a disposição de *ver-em* é característica genérica da percepção visual⁵⁸.

3.2.2. Os sentidos da dualidade para a experiência e para a estética da representação

Em *On Pictorial Representation* Wollheim afirma que "ao olharmos para uma superfície adequadamente marcada, somos visualmente conscientes simultaneamente da superfície marcada com algo recuado ou à frente de alguma outra coisa" (Wollheim, 1998, p. 121). Formulação próxima àquela encontrada na supracitada passagem de *Painting as an Art* onde o autor afirma que o termo 'dualidade' designa essa característica fenomenológica do *ver-empor* conta da ocorrência simultânea da consciência visual da superfície para a qual olho e distingo algo à frente ou, e certos casos, recuado em relação a alguma outra coisa (Wollheim, 1987, p. 46). Também em *Painting as an Art*, Wollheim afirma que a fenomenologia da representação pressupõe uma estrutura dual em termos de uma distinção entre aspectos *recognitivos* e *configurativos* como características simultâneas da percepção de uma representação pictórica⁵⁹ como aspectos distintos, mas integrados no contexto de uma mesma e única experiência.

Tais aspectos podem ser analisados em termos da distinção e classificação (i) do conteúdo representado e (ii) do modo como é representado, na medida em que tal noção

⁵⁸Wollheim menciona uma "anterioridade histórica" que aparece na formulação como uma consequência da anterioridade lógica do *ver-em* em relação à representação, pois é apenas pressupondo a existência de uma capacidade de ver um objeto em uma superfície que podemos conceber que "nossos mais remotos ancestrais" pudessem conceber a ideia de gerar imagens com a intenção de nelas reconhecer os objetos que representam. Assim, Wollheim visa a estabelecer um vínculo entre uma disposição natural de *ver-em* e um possível processo histórico de formação de uma cultura pictórica, na medida em que somente fundamentada nessa prática, e não em convenções de uma tradição anterior, os nossos mais remotos ancestrais puderam cogitar pela primeira vez em ornar paredes com representações pictóricas de animais. Ou seja, a capacidade *ver-em* é uma disposição que serve como princípio perceptual de explicação para a possibilidade de reconhecimento de objetos definidos em superfícies que não são representações e, nesse sentido, a modalidade perceptual caracterizada por *ver* uma coisa *em* outra é considerada por Wollheim como logicamente anterior e uma condição para a representação.

⁵⁹ (...) o ato de discernir uma coisa na superfície marcada, ou o que denomino de aspecto cognitivo. (...) O outro aspecto do *ver-em* é a consciência da própria superfície marcada, ou o *aspecto configurativo* (...) (Wollheim, 1987, p. 73; Cf. Wollheim, 1998, p. 121).

explica, por um lado, a experiência da representação pictórica a partir da distinção entre os aspectos (i) do engendramento de uma consciência visual da superfície, plana e bidimensional, e (ii) da percepção simultânea do objeto representado percebido como tridimensional, em termos de relações espaciais de profundidade apreendida pela “visão representacional”⁶⁰; por outro lado, a noção de dualidade distingue na experiência da representação pictórica os aspectos (i) de uma consciência visual do objeto representado (aspecto cognitivo) e, simultaneamente, (ii) de uma consciência do modo como ele é representado (aspecto configurativo).

Há, contudo, propriedades do meio que integram o modo como um objeto é representado assim como propriedades do meio que não integram o modo como o objeto é representado. Por exemplo, fissuras não intencionalmente presentes na superfície de uma pintura, por exemplo, são propriedades da superfície, mas não são propriedades do modo como o objeto é representado. De tal modo que a consciência visual dessas propriedades integra a consciência da superfície, sem que, no entanto, se afirme como consciência visual do modo como o objeto é representado. Segundo a formulação de Bence Nanay, podemos dizer que o modo como um objeto é representado em uma imagem como uma pintura é superveniente às propriedades da superfície (Nanay, 2005, p. 251). Por outro lado, parte do que constitui o modo como algo é representado não integra o meio, na medida em que depende de um aspecto cognitivo para que seja experienciado.

Em *Painting as an Art*, Wollheim reconcebe a noção de dualidade e a define como consciência simultânea de dois aspectos de uma única experiência, diferentemente do ponto de partida de *Art and its Objects*, onde a percepção de relações não planares apresenta uma condição suficiente para a instauração da representacionalidade. Apesar de, no decurso desse desenvolvimento, as versões para a definição da função da dualidade na teoria da representação de *Art and its Objects* e de *Painting as an Art* pareçam sugerir uma modificação em seu estatuto, Wollheim se refere a ela em dois sentidos. Por um lado, define a dualidade da experiência de uma pintura como (i) consciência simultânea da superfície bidimensional e de um objeto tridimensional representado (mesmo que um objeto mínimo, como a relação espacial implicada pela percepção de recuo a partir de uma única marcação) e (ii) a dualidade da experiência de uma representação como consciência simultânea do objeto e do modo como o objeto é

⁶⁰ “A visão apropriada a representações permite a atenção simultânea para o que é representado e para a representação, o objeto e o meio (...)” (Wollheim, 1980, p 213).

representado. É necessário, nesse sentido, o estabelecimento de uma distinção entre (i) propriedades do meio que integram o modo como um objeto é representado e (ii) propriedades do meio que não integram o modo como o objeto é representado. Fissuras não intencionalmente presentes na superfície de uma pintura, por exemplo, são propriedades da superfície, mas não são propriedades do modo como o objeto é representado. De tal modo que a consciência visual dessas propriedades integra a consciência da superfície configuracional, sem que, no entanto, se afirme como consciência visual do modo como o objeto é representado. Por outro lado, parte do que constitui o modo como algo é representado não integra o meio, na medida em que depende de um aspecto cognitivo para que seja experienciado.

É possível compreender que Wollheim define a dualidade como condição necessária para ver algo como uma representação e como condição necessária para a apreciação estética de representações, sendo que sem a primeira a segunda é inviabilizada. Assim, podemos afirmar que a dualidade da experiência de representações, tomada no sentido de consciência simultânea do objeto e do modo como o objeto é representado, é uma condição necessária para a *estética* da representação, enquanto que a dualidade da experiência tomada no sentido da consciência simultânea da superfície e do objeto representado é uma condição necessária para a *experiência* da representação pictórica, ou seja, para o *reconhecimento* do objeto representado.

Como condição para apreciação estética, o sentido em que a noção de dualidade pode ser interpretada em Wollheim é o de ser caracterizada pela consciência do objeto representado conjuntamente com o *modo como é representado*. No artigo ‘*Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation*’ Wollheim afirma:

Em Ticiano, em Vermeer, em Manet, somos levados a maravilhar-nos interminavelmente pelo modo através do qual a linha, o traço ou a distribuição da cor são explorados com vistas a transmitir efeitos ou estabelecer analogias que apenas podem ser identificadas representacionalmente (Wollheim, 1980, p. 216).

A tese é que não seria possível apreciar esteticamente representações artísticas desconsiderando características propriamente formais, empregadas não apenas no sentido de referir aos objetos, mas também de representá-los por intermédio de um uso distintivo dos recursos próprios do meio pictórico. A consciência visual da imagem como uma representação é a base fenomenológica a partir da qual pode-se julgar o modo como a imagem “apresenta” o tema ou o conteúdo representado.

Com vistas a apreciar uma imagem esteticamente, o observador necessita focar a atenção conscientemente em aspectos formais da composição, enquanto que para ver um objeto em uma representação o observador necessita somente registrar cognitivamente a superfície na qual vê o objeto. Novamente, o que é necessário para o reconhecimento de um objeto em uma representação não é a consciência nem do objeto nem do modo como o objeto é representado, mas a consciência simultânea do objeto representado e da superfície. Se o observador não tiver consciência visual da superfície não verá nada na imagem, mas será levado a crer que vê algo presencialmente (Nanay, 2005, p. 255).

A ideia de dualidade, nos dois sentidos em que pode ser interpretada, requer, por um lado, a consciência simultânea da superfície e do objeto, no caso de servir como fundamento na descrição da experiência, enquanto que, por outro, requer uma atitude psicológica de uma ordem de maior complexidade no caso da apreciação estética, que “exige” que o observador direcione a atenção consciente ao objeto representado e *ao modo como é representado*⁶¹.

3.3. Padrão de correção

3.3.1. Padrão de correção intencional

De um lado, Wollheim sustenta que a experiência de *ver-em* é condição necessária para a representação pictórica, de outro, reconhece que *ver* algo *em* uma superfície não é condição suficiente para a representação. Frente à possibilidade da apresentação de contraexemplos, como a possibilidade de *ver em* uma *representação* algo que ela não representa - por exemplo, a experiência ver o ator Keanu Reeves no retrato do também ator Paul Mounet, pintado em 1875 por Louis-Maurice Boutet de Monvel, a despeito do fato de a pintura não representa-lo e pela possibilidade de ver algo definido em superfícies não representacionais, como nos casos anteriormente citados de rostos em paredes manchadas, imagens de animais em nuvens, etc. e dos

⁶¹“A explicação oferecida a respeito dessa constância é que o observador é, e permanece, visualmente consciente não apenas do que é representado mas também das qualidades da superfície da representação. Ele tem de comprometer-se, em outras palavras, com uma atenção dual, se quiser ver representações do modo que consideramos padrão” (Wollheim, 1980, p. 216). É importante, todavia, destacarmos que Wollheim não distingue entre as duas atitudes e as emprega intercambiavelmente. Porém, as duas são inferidas, na medida em que estão implicadas nos dois sentidos em que o conceito de dualidade é empregado.

problemas que suscitam do ponto de vista da definição do que uma representação – Wollheimrecorre à ideia de um “padrão de correção” para a representação.

Da perspectiva de Wollheim os problemas suscitados por esses contraexemplos podem ser dirimidos pelo estabelecimento de um critério de individuação da representacionalidade conforme um “padrão correto e incorreto”⁶² que sirva para demarcar a distinção entre a compreensão “correta” do conteúdo representado por uma imagem de uma compreensão “incorreta”. Afirmo que, nesse sentido, para compreender corretamente o que o observador *vê em* uma representação deve estar de acordo com aquilo que quem a produz tem a *intenção* que seja visto nela, na medida em que as intenções sejam implementadas na representação.

Acrescida dessa cláusula intencionalista, a teoria de Wollheim poderia ser formulada da seguinte maneira: uma superfície representa um objeto determinado se, e somente se, o observador puder *ver* o objeto *nessa* superfície, e o executor da imagem nessa superfície *tenha a intenção* que o observador dessa superfície *veja nela* o objeto determinado conforme sua realização na representação. Sob o ponto de vista da aplicação do critério ao exemplo, o retrato de Paul Mounet, pintado em 1875 por Louis-Maurice Boutet de Monvel não representa Keanu Reeves, na medida em que o retratista não teve a intenção de representá-lo. Sua intenção, por sua vez, regularia a produção da imagem do ator Paul Mounet, instanciando de tal maneira uma representação sua. As manchas em paredes e as nuvens no céu não representam objeto algum, na medida em que não há intenção envolvida em sua composição. Portanto, de um lado, a intenção fixa um padrão para o reconhecimento correto do objeto de uma imagem, enquanto a falta do estabelecimento de um vínculo intencional possível serve como índice do estatuto não-pictórico de uma superfície.

Na concepção de Wollheim, portanto, a representação pictórica consiste em uma configuração formal designada a causar um tipo distintivo de experiência, mas ele não concebe essa experiência como um atributo exclusivo de representações pictóricas. Ou seja, *ver* um objeto definido *em* uma determinada configuração não é um fenômeno cognitivo causado exclusivamente por representações pictóricas. A definição completa de representação é estabelecida a partir da imposição do “padrão de correção e incorreção” imposto sobre a capacidade perceptual genérica de ver uma coisa em outra

⁶² “Há representação quando à capacidade natural de ver-em se impõe algo que até então lhe faltava: um padrão correto e incorreto. Esse padrão é estabelecido, para cada pintura, pelas intenções do artista na medida em que elas se cumprem (Wollheim, 1987, p. 49).

coisa. Trata-se de um fator intencional, portanto, o critério que distingue em última análise uma representação pictórica de outras superfícies ou configurações formais que ocasionam o mesmo efeito perceptual. E, assim definida, uma representação pictórica representa um objeto específico, seja uma pessoa, uma cena ou lugar, tendo como condição necessária que aquele que a produz, o artista, implemente consistentemente na superfície os padrões correspondentes ao conteúdo de sua intenção acerca da natureza da representação do objeto.

3.3.2. Analogia com as noções de sentido e referência em relação à ideia de padrão de correção

O estabelecimento desse critério como integrante da definição de representação fornece um fechamento para a teoria de Wollheim. Porém, esse é também um aspecto que enfraquece sua posição quando começamos a nos aproximar da tentativa de explicação da dimensão referencial da representação pictórica e das possibilidades de seu tratamento. Consideremos que um mesmo indivíduo pode ser representado em diferentes retratos. Dois retratos de um mesmo indivíduo podem representá-lo de *modos distintos*, enquanto a *referência* ao mesmo indivíduo permanece de um retrato para o outro. Rembrandt van Rijn ao longo de um período de aproximadamente 40 anos executou, entre pinturas, esboços e desenhos, quase noventa autorretratos. Nessa série o artista representa pictoricamente a si mesmo em diferentes períodos de sua vida. Presentes nessas imagens estão as indicações das modificações que a passagem do tempo imprime sobre sua aparência. O escritor Liev Tolstói aparece no retrato pintado por Ivan Kramskoy em 1873 com cabelos escuros e sentado. Já em seu retrato executado em 1901 por Ilya Repin o mesmo indivíduo, Tolstói, aparece em pé, com cabelos brancos. Pressuposta nessa reflexão está a ideia que há uma distinção entre a referência ao objeto e o modo de apresentação do objeto na representação.

Em "Sobre o Sentido e a Referência" (1892), Gottlob Frege apresenta a distinção entre *Sinn* (sentido ou modo de apresentação de um objeto) e *Bedeutung* (denotação ou referência)⁶³. Frege introduz essa distinção no contexto do tratamento de proposições de identidade que são simultaneamente verdadeiras e não triviais, ou informativas. O

⁶³Frege, Gottlob, "Über Sinn und Bedeutung" (1892), trad. inglesa. "On Sense and Reference" in Geach, P. e Black, M. (eds), *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Blackwell, Oxford, 1952, pp. 56-78

exemplo muito conhecido oferecido por Frege para expressar a distinção é a referência ao planeta Vênus nas proposições 'A estrela da manhã é a estrela da manhã', que é trivialmente verdadeira e não informativa, e a proposição 'A estrela da manhã é a estrela da tarde', que é verdadeira, mas não de modo trivial, na medida em que é informativa (podendo ser considerada como uma descoberta astronômica, por exemplo). Conquanto as proposições refiram ao mesmo objeto, elas diferem entre si quanto um *valor cognitivo* correspondente. Frege introduz a distinção entre sentido e referência para explicar essa diferença de valor cognitivo que, mesmo que ambas as proposições tenham o planeta Vênus como referente, elas possuem sentidos diferentes, e essa diferença se apoia na distinção entre os *modos de apresentação* do referente em cada uma das proposições. A noção de sentido, nesse contexto, é relativa ao modo de apresentação do objeto. É explicada por recurso a *avalores cognitivos* distintos na medida em que a expressão 'estrela da manhã' apresenta o referente 'Vênus', podemos dizer, como a estrela mais brilhante no céu ao amanhecer; enquanto a expressão 'estrela da tarde' apresenta Vênus como a estrela mais brilhante no céu ao entardecer. A distinção fregeana aplica-se tanto a nomes próprios quanto a proposições. O sentido de um nome, nesse caso, é o modo de apresentação de um objeto referido pelo nome e o referente é o próprio objeto. Do outro lado, o sentido de uma proposição é a ideia por ela expressa ou *apresentada*, ao passo que sua referência é o seu valor de verdade, verdadeiro ou falso.

A analogia entre representações pictóricas e expressões da linguagem não é direta⁶⁴, contudo, é possível a partir dela obter um modelo de tratamento que nos auxilie a compreender exemplos representações como a série de autorretratos de Rembrandt ou os dois retratos de Tolstoi supracitados como denotando um único indivíduo, enquanto diferem entre si quanto ao *modo de apresentação* do mesmo. Dito de outra maneira, é possível compreender que os retratos são representações com referência idêntica, mas com sentidos diferentes⁶⁵. No contexto desta analogia, a vigência de um padrão de correção pode ser compreendida com regulando somente a referência, mas não regulando o modo de apresentação ou o sentido das representações.

⁶⁴Essa analogia é proposta em Hyman 2012, p.137.

⁶⁵Expandindo esse modelo de análise, podemos compreender que uma representação pictórica que tem por objeto algo indeterminado, como nos exemplos que Nelson Goodman lista no primeiro capítulo de *Languages of Art* do homem genérico na pintura *Paisagem com Um Caçador*, de Rembrandt ou em uma pintura hipotética em que um “certo-cavalo-preto” seja apresentado como objeto de representação, denotam nenhum homem ou cavalo em particular, e podem ser tratadas como representações com sentido, mas sem referência.

CONCLUSÃO

Em *Art and Illusion*, Gombrich visa a mostrar que um artista nunca copia a natureza em uma representação, pois necessita antes empregar um esquema através do qual possa organizar e conferir coesão ao fluxo de sua experiência antes de fixar seu conteúdo sob a forma de uma imagem do mundo visível. Na teoria de Gombrich, um fundamento conceitual e perceptual, fornecido pelo processo engendrado pela relação entre esquema e correção, subjaz a ideia de representação com um pressuposto da tese de que ela não envolve um processo de cópia dos objetos – e que mesmo o realismo na pintura gera efeitos através de limitações impostas por recursos do meio pictórico. Em

Languages of Art, Goodman comenta que “Gombrich, em particular, coletou muitas evidências para mostrar que a maneira como vemos e representamos pictoricamente depende e varia com a experiência, práticas, interesses e atitudes” (Goodman, 1976, p. 10). A teoria de *Art and Illusion* visa a explicar diferentes estilos de representação no contexto de tradições em que o naturalismo, entendido como uma orientação na estética da representação vinculada ao propósito de imitação da natureza, é um parâmetro unificador entre diferentes estilos e períodos da atividade artística. Para o autor, uma superfície plana não pode replicar o mundo visível e tridimensional da percepção direta, e uma de suas teses fundamentais é que é através de um processo de tentativa e erro que artistas descobriram como estabelecer indícios visuais que podem emular as mesmas repostas na mente do observador envolvidas na percepção visual em geral. O “padrão de correção” de Gombrich, podemos dizer, não é baseado na comparação do motivo com a imagem, mas “na capacidade potencial da imagem de evocar o motivo” (Gombrich, 1982, p. 271).

Tendo em vista que a imitação da natureza não estabelece um vetor principal de desenvolvimento em todas as culturas e movimentos artísticos voltados ao processo de representação por imagens, como, por exemplo, nos movimentos de vanguarda na história da arte da primeira metade do século XX, a ideia de incorporar um procedimento compatível com o estabelecimento de um sistema de convencionalizações a uma teoria da representação fornece um modo de discutir o componente constante no desenvolvimento de diferentes modos de representar. Como vimos, para Goodman o “realismo é relativo, determinado pelo sistema de representação padrão de uma cultura ou pessoa em um determinado tempo”, isto é, a ideia de representação é compreendida no contexto da denotação como modalidade de referência, e é sempre relativa a um sistema simbólico nos termos da articulação entre os elementos que formam sua estrutura; mesmo para o estabelecimento do realismo como uma orientação estética da representação, a necessidade de uma relatividade a um sistema simbólico consiste em um fator determinante da eficácia desse sistema para o estabelecimento de relações de significado, o que não exclui a possibilidade de outros fatores de ordem psicológica ou perceptual contribuírem para essas relações.

A demonstração de Goodman de que a semelhança não é suficiente como um critério, um princípio explicativo para a representação pictórica, e que o entendimento daquilo que uma imagem representa é sempre relativo ao sistema simbólico ao qual ela

pertence serviu-nos inicialmente como uma indicação esclarecedora das limitações impostas sobre um modelo de explicação da representação que tenha como base exclusivamente características perceptuais e psicológicas da representação. Todavia, e tendo isso em mente, é possível compreender a teoria da representação pictórica de Goodman como fornecendo um quadro de referência que confere uma função preponderante para a convenção sem, contudo, ser compreendida como um convencionalismo estrito, na medida em que a relação de semelhança, mesmo descartada como princípio explicativo da representação, pôde ser acomodada a partir da reconsideração de seu papel no reconhecimento de como diferentes sistemas simbólicos estabelecem um “vocabulário” a partir do qual é possível o reconhecimento dos objetos representados no contexto de diferentes estilos de veiculação de sua forma. Ao estabelecermos uma divisão estrita e fixa entre os dois modos de compreender sua natureza, nos termos de uma dicotomia entre um modelo perceptual e um modelo convencionalista, que exclua a percepção como um dos fatores de apoio da relação de representação pictórica, essa oposição teórica geraria a consequência do estabelecimento de uma cisão também no entendimento da representação entre os polos da natureza da percepção e da prática cultural da arte.

Revisar o processo de “conquista completa das aparências” de Gombrich, a partir dessa interpretação, proporciona-nos a oportunidade de compreender que essa ideia pressupõe a exigência de um “padrão de correção” do esquema de uma representação fornecido pelo objeto representado enquanto, inversamente, Goodman desenvolve um modelo teórico que tem como tese de fundo a ideia de que não há uma, mas diversas formas tanto de ver quanto de representar o mundo visível. Esse modelo teórico prescinde da ideia de um padrão de correção. Para o autor, o realismo como estilo é mais uma dentre as muitas formas igualmente válidas de representar. Não há uma hierarquia, na medida em que o realismo não apresenta um grau de correção em relação ao objeto em maior grau, dada certa quantidade de informações veiculada em uma imagem de um determinado objeto. Esta é uma importante diferença entre as propostas de tratamento do conceito de representação desses autores.

A teoria de Wollheim, por sua vez, apresenta como ponto de partida uma dupla agenda de oposição tanto em relação à tese da exclusividade de interpretações (aspecto específico da teoria da representação de Gombrich) quanto a uma abordagem geral da representação em termos de sistemas simbólicos. Consiste em um modelo de explicação

centrado na relação entre os aspectos essenciais da representação pictórica compreendidos coextensivamente nos termos de uma fenomenologia fundamentada na consciência da dualidade da representação que abrange tanto os aspectos fundamentais para a explicação das condições de experiência quanto aqueles de sua estética. A oposição com relação à tese da exclusividade de interpretações é apenas um ponto de partida para corrigir uma cisão implicada por essa posição que torna descontínua a experiência de imagens em relação à interpretação de imagens, na medida em que para Wollheim as duas são indissociáveis na experiência dual da consciência da representação pictórica. Com relação à teoria dos símbolos, a oposição se dá no âmbito dos fundamentos do entendimento da representação.

Wollheim acusa o que classifica como “teorias semióticas” da representação de terem em comum “a fundamentação da representação em um sistema de regras e convenções que vinculam a superfície pictórica, ou partes dela, com coisas no mundo” (Wollheim, 1998, p. 218). A partir dessa consideração, concebe que tais teorias baseiam as “regras da representação nas regras da linguagem”, ao afirmarem que o sentido pictórico depende da estrutura pictórica. “Mas”, continua, “no sentido relevante, imagens carecem de estrutura” (*Idem*). A hipótese interpretativa do presente trabalho é a de que essa visão a respeito de uma abordagem simbólica, que equipara qualquer sistema simbólico a uma linguagem, negligencia uma distinção fundamental para o desenvolvimento da teoria de Goodman, na medida em que o autor considera claramente o seguinte: “é tentador dizer que um sistema de representação pictórica é uma linguagem, mas aqui detenho-me abruptamente. O que distingue os sistemas representacionais dos linguísticos é uma questão que exige um exame atento” (Goodman, 1976, p. 41). Sabemos, ao final do presente trabalho, que tal “exame atento” envolve o estabelecimento dos critérios de distinção entre diferentes tipos de sistemas simbólicos, de modo a fixar as diferenças entre o que é próprio à “linguagens” e o que é próprio a sistemas simbólicos pictóricos nos termos de *articulação* e *densidade*, o que confere estruturas distintas tanto a linguagens quanto a imagens ou representações pictóricas, ao contrário do que afirma Wollheim. Com isso quero dizer que a oposição entre as teorias de Wollheim e Goodman não se estabelece em termos de uma incompatibilidade total, mas é circunscrita a sua gênese ou inspiração, na medida em que Wollheim negligencia os detalhes que estabelecem as condições essenciais para compreendermos o papel da percepção como integrado a aspectos da estrutura da

representação. A densidade impede que um sistema de convenções pictóricas seja estabelecido a partir de relações de um-para-um com objetos na realidade, do ponto de vista da teoria dos símbolos e, além disso, como vimos, Goodman está interessado em *rotas* e não *raízes* da referência quando fala da representação em termos de sistemas simbólicos, tese a partir da qual podemos interpretar a posição de Wollheim como interessada nas *raízes* e não nas *rotas* da referência ao falar da representação em termos de uma fenomenologia da dualidade. Porque não buscar um ponto de acordo entre esses objetivos visando um maior e melhor esclarecimento dos fundamentos necessários para o estabelecimento de uma teoria da representação pictórica?

Na teoria de Goodman, a interpretação da representação de um objeto à luz de modificações na forma como ele é representado pode ser feita em termos do emprego de diferentes modos de convencionalização, tendo como fundamento a coextensividade entre o reconhecimento do objeto e a organização do modo de convencionalização em termos de um sistema simbólico, o que fornece um parâmetro de explicação para diversas formas e estilos de representação figurativa a partir da integração da semelhança como critério interpretativo de reconhecimento capaz de fornecer uma base cognitiva, fixa e subjacente, a partir da qual se possam observar as modificações no modo de representação de maneira distinta da representação do objeto. Se a interpretação que proponho acerca da função desempenhada pela noção de semelhança na teoria dos símbolos, não como critério de explicação da representação pictórica, mas de sua interpretação está correta, a proposta de Wollheim, embora de inspiração oposta, pode não ser necessariamente compreendida de modo inconsistente com a abordagem de Goodman. Nesse sentido, quero dizer que, no quadro de referência desses autores, é possível encontrar subsídios para o desenvolvimento de uma teoria da representação pictórica que suponha a dualidade e a inserção da representação em um sistema simbólico de um modo consistente.

As dimensões fenomenológica e estrutural podem ser adequadas em uma teoria como níveis possíveis e distintos de discurso a respeito da representação, um simbólico e outro perceptual, de modo não exclusivo, pois é necessário que uma teoria da representação permita descrever a percepção de imagens e uma análise em termos de sistemas simbólicos sem que isso leve a uma mudança no conceito de representação. Essa hipótese interpretativa é fundamental, na medida em que podemos encontrar parâmetros básicos para desenvolvimentos ulteriores da teoria da representação

pictórica que integrem os aspectos da dualidade com um modelo simbólico como um duplo nível de descrição do fenômeno da representação. A incompatibilidade entre essas duas dimensões da representação, a fenomenológica e a estrutural, inviabiliza a incorporação dessas teses em uma teoria consistente, pois o apelo perceptual evocado pela noção de semelhança, por mais que não possa ser tomado como princípio de explicação para a representação, está presente nas intuições comuns acerca da natureza das imagens e de sua compreensão com relação ao modo como objetos são representados.

Referências Bibliográficas

FREGE, G. "On Sense and Reference" in Geach, P. e Black, M. (eds), *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Blackwell, Oxford, 1952, pp. 56-78

GAIGER, J. *Aesthetics and Painting*. New York: Continuum International Publishing Group, 2008.

- GERWEN, R. van. (Org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GOMBRICH, E. (1977) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 5^a ed. New York: Phaidon, 2002.
- GOMBRICH, E. "Illusion and Art". In: Gregory, R.L.; Gombrich, E. *Illusion in Nature and Art*. London: Duckworth, 1973.
- GOMBRICH, E. "Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation". In: *London: Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences*, vol. 270, n° 903, 1975. pp. 119-149.
- GOODMAN, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968.
- GOODMAN, N. *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GOODMAN, N. "The way the world is." *The Review of Metaphysics* 14.1: 48-56, 1960.
- GOODMAN, N., *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass. and London: Harvard, 1984
- GOODMAN. *Ways of Worldmaking*. Vol. 51. Hackett Publishing, 1978.
- GREGORY, R. L. & GOMBRICH, E. *Illusion in Nature and Art*. London: Duckworth, 1973.
- HARRISON, A., "The limits of twofoldness: A Defence of the Concept". In:
- GERWEN, R. van. (Org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- HOPKINS, R. "The Spectator in the Picture". In: Gerwen, R. van. (Org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- HYMAN, J. *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- HYMAN, J. "Depiction." *Royal Institute of Philosophy Supplement* 71: 129-150, 2012
- KEMAL, S.; GASKELL, I. *Explanation and Value in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KULVICKI, J.V. *On Images: Their Structure and Content*. Oxford University Press, 2006.
- LEVINSON, J. "Wollheim on Pictorial Representation". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n° 3, 1998. pp. 227–233.
- LEVINSON, J., "Wollheim on Pictorial Representation". In: GERWEN, R. van. (Org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- LOPES, D. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MITROVIC, B. (2013). Visuality after Gombrich. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. (76) : 71-89, 2013
- NANAY, B. "Is twofoldness necessary for representational seeing?" In: *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, n° 3, 2005. pp. 248–257.

- PODRO, M. "Fiction and reality in painting". In: Kemal, S.; Gaskell, I. *Explanation and Value in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993. pp. 43–54.
- POPPER, Karl. (1934) *The Logic of Scientific Discovery*. 7^a ed. London: Routledge, 2005.
- WOLLHEIM, R. (1968) *Art and its Objects*. New York: Cambridge University Press, 1980.
- WOLLHEIM, R. "Art and Illusion". In: *The British journal of Aesthetics*, vol. 3, n^o 1, 1963. pp. 15-37.
- WOLLHEIM, R. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- WOLLHEIM, R. *Painting as an Art*. New York: Princeton University Press, 1987.
- WOLLHEIM, R., "A Reply to Contributors". In: GERWEN, R. van. (Org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- WOLLHEIM, R., "On Pictorial Representation". In: GERWEN, R. van. (Org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- WOLLHEIM. R. (1968) *Art and its Objects*. 2^a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- SUMMERS, D. "Conventions in the History of Art", in: *New Literary History*, Vol. 13, No. 1, On Convention: I (Autumn, 1981), pp. 103-125

ROGERS, L. R. "Representation and Schemata", in: *British Journal of Aesthetics*
Volume 5, 1965, Issue 2Pp. 159-178.

SCHIER, F. *Deeper into Pictures: an essay on pictorial representation*. New York:
Cambridge University Press, 1986