

Representação Gráfica: uma abordagem crítica sobre as teorias de representação e percepção de Gombrich e Arnheim no contexto do design gráfico

Graphic representation: A critical approach about the theories of representation and perception of Gombrich and Arnheim in the context of graphic design

Estêvão Lucas Eler Chromiec, Marcos Namba Beccari

Representação gráfica, percepção visual, design gráfico

O objetivo desse artigo é analisar criticamente duas teorias de representação no contexto do design gráfico: a teoria da percepção visual de Rudolph Arnheim e a teoria da ilusão de Ernst Hans Gombrich. A abordagem crítica adotada é a pós-estruturalista, que busca revisar os discursos tornando claros os pressupostos neutros, enunciados como naturais e universais. Para tanto, apresentamos alguns conceitos da crítica pós-estruturalista, e então revisamos as bases teóricas dos autores elencados. Essa revisão culmina na proposição de um quadro comparativo que explicita os pressupostos neutros presentes nos autores selecionados. Dessa forma, o artigo busca contribuir com as reflexões críticas a respeito das teorias de representação e percepção no design gráfico.

Graphic representation, visual perception, graphic design

The purpose of this article is to critically evaluate two theories of representation in the field of graphic design: the theory of visual perception by Rudolf Arnheim and a theory of illusion by Ernst Hans Gombrich. The critical approach chosen is the post-structuralism, that revises the discourses making clear to understand the universal and natural assumptions. For this, we go deeper in the base concepts of post-structuralism critique and, then, in the theoretical bases of the authors reviewed. This approach culminates in the proposition of a comparative framework that explains more clearly the universal assumptions in the selected authors. In this way, this article intends to contribute with reflections to the theories of representation and perception in the graphic design.

1 Introdução

O objetivo desse artigo é analisar criticamente duas teorias de representação que influenciaram o campo do design gráfico: a teoria da ilusão de Ernst Hans Gombrich e a teoria da percepção visual de Rudolph Arnheim. O entendimento do termo representação aqui adotado é tributário a Yuri Engelhardt, professor e pesquisador de linguagem visual da University of Amsterdam. Representação gráfica, para ele, é um artefato visível sobre uma superfície mais ou menos lisa, criado para expressar informação. Tal artefato pode ser entendido como um símbolo gráfico. Para Engelhardt, os modos de expressar esses símbolos são divididos entre modos pictóricos e não-pictóricos. Nosso alvo nesse texto será o modo pictórico, que abrange desde imagens realistas até esquemáticas. Uma imagem realista se assemelha com um objeto do mundo real, como uma fotografia, por exemplo. E uma imagem esquemática remete a um esboço, ou desenho, que por meio de esquemas pictóricos configura uma imagem semelhante ou não a um objeto no mundo real, sem o uso de palavras e números (Engelhardt, 2002). Neste texto, referimo-nos amplamente a esses conceitos como “representações pictóricas”.

Importa também esclarecer como entendemos os termos representação e percepção. Por representação entendemos o artefato em si, e por percepção, a capacidade do ser humano de apreender a informação presente no artefato. Um pressuposto em comum nas duas teorias aqui revisadas é o de que a representação pictórica reflete naturalmente a percepção visual. Ou seja, é a ideia de que as coisas são representadas conforme o modo como são vistas.

Em contrapartida, a abordagem crítica pela qual revisaremos os dois autores citados busca questionar os conceitos naturais e universais que fundamentam teorias de conhecimento. Entendemos conhecimento como uma crença partilhada, um conjunto de saberes que determinada comunidade construiu para explicar o seu contato com o mundo. O questionamento de conceitos naturais e universais foi um dos objetivos do estudo de autores como Jacques Derrida e Michael Foucault, cuja abordagem crítica ficou conhecida como pós-estruturalista. Para essa corrente, o valor de um conceito é arbitrário e nunca universal e natural. O valor dos signos que são considerados como verdade são, para Foucault, atribuídos arbitrariamente em uma rede de interesses sociais. Com efeito, o conhecimento é sempre um campo em disputa, e o caráter “verdadeiro” da relação de semelhança entre algo representado e a sua representação não pode existir isolado de seu contexto.

A partir dessas premissas, o objetivo de nosso estudo repousa na revisão crítica, pelo viés pós-estruturalista, de duas teorias de representação e percepção pictóricas. Uma delas é a teoria da percepção visual de Rudolph Arnheim, que pode ser entendida, sob os termos de Lupton e Miller (2011), como um cânone de regras formais atribuídas à percepção, determinando assim os critérios sob os quais

as imagens seriam percebidas universalmente. Também revisamos a teoria da ilusão de Ernst Hans Gombrich, que é pautada no contraste entre os estilos das representações pictóricas e os relaciona em uma linha de progressão histórica. Nesse caso, a comparação de um estilo anterior com um posterior sugere que a sucessão temporal de estilos seja sustentada por um fio condutor, a progressão histórica, que mantém a lógica de comparação subentendida. É no modo formalista (i. e., que privilegia elementos formais) de ordenar as percepções das representações pictóricas que encontramos uma interseção importante entre os dois autores.

De início, apresentamos os conceitos que dão base à crítica pós-estruturalista e, na sequência, revisamos os pressupostos teóricos da percepção na representação pictórica segundo os autores em questão. Essa revisão dará sustentação para a construção de um esquema comparativo que explicita os conceitos universais e naturais presentes nos autores pesquisados. O artigo oferece subsídios teóricos para pôr criticamente em questão a aplicação de princípios aceitos como verdade natural e universal na prática do design gráfico. Esse tipo de análise se faz relevante por propor uma perspectiva mais preocupada com uma dimensão social e interpretativa que se constitui semanticamente por discursos em disputa.

2 A relevância da abordagem pós-estruturalista

Ao longo da história da filosofia foram propostas em nossa cultura ocidental diversas teorias para explicar o que é entendido como verdade. Essas teorias buscaram relacionar, cada qual a sua maneira, as características do mundo real por meio de sua representação conceitual, o conhecimento, na tentativa de revelar a verdade sobre o mundo. O estudo que relacionou os signos e seus significados dentro de um sistema estruturante ficou conhecido como semiótica, debatido amiúde dentro do campo da linguística. Nesse ínterim, a teoria formulada pelo linguista Fernand de Saussure deu base para as questões sobre a relação de arbitrariedade entre signo e significado. Para ele, o sentido dos signos não está nos próprios signos: não existe uma ligação natural entre o significante (que é o objeto do mundo real) e o significado (que é sua referência semântica). Saussure mostrou que o sentido de um signo se dá apenas por sua relação com os outros signos, portanto sempre no interior de um sistema (Saussure, 2006).

Uma vez questionada a ligação natural da verdade a um sistema de representação, Jacques Derrida e Michael Foucault viram os modos de representação como meios poderosos que constroem e recriam o mundo social. Derrida, em seu livro *De la grammatologie* (Gramatologia), desconstruiu noções dicotômicas presentes na linguagem, revelando que relações de oposição que sustentam sistemas linguísticos não são neutras, mas privilegiam um signo em detrimento de outro (Derrida, 1973). Foucault, por sua vez, colocou

em questão noções de neutralidade a partir do pressuposto de que um conceito “está longe de se relacionar com um único objeto, formado de maneira definitiva, e de conservá-lo indefinidamente como seu horizonte de idealidade inesgotável” (2008, p. 36). Derrida e Foucault exerceram, desse modo, uma postura crítica doravante conhecida como pós-estruturalista, que teve como objetivo explicitar as questões em disputa por trás da “neutralidade” dos signos.

No design gráfico, essa abordagem encontrou um ambiente de reflexão e experimentação prática na escola norte-americana Cranbrook Academy of Arts, em particular na década de 1980, sob a direção de Katherine McCoy. A importância histórica e teórica da interseção entre design gráfico e pós-estruturalismo foi relatada por Ellen Lupton e Abbot Miller no livro *Design escrita pesquisa* (2011). Na Cranbrook, os designers foram levados a refletir sobre a postura pela qual analisavam representações pictóricas, entendendo que podiam envolver-se criticamente com os sistemas de representação, expondo e revisando seus vieses ideológicos. Desse modo, a abordagem pós-estruturalista se tornou relevante no contexto do design gráfico por oferecer, através da análise do discurso, uma revisão dos conceitos compreendidos como neutros dentro do campo. Sob esse viés, buscamos, nos dois próximos tópicos, revisar dois autores cujas teorias de representação pictórica apresentam conceitos universais e naturais que ainda são usados como fundamentação teórica por diversos autores no design gráfico.

3 A Visibilidade Pura na teoria da ilusão de Gombrich

Em seu livro *Arte e Ilusão*, Ernst Hans Gombrich relata que os processos utilizados pelos artistas para perceber e retratar a realidade são como “irmãos” dos processos da física. Em sua teoria, todo estilo intenta criar uma ilusão que se assemelha à natureza, mas cada qual possui sua própria concepção de natureza. O artista, então, se valeria da visão para contemplar a natureza e expressá-la através das formas. Por conseguinte, quem copiava a natureza com exatidão era quem aprendeu a observá-la (Gombrich, 2007). Cumpre esclarecer que essa ideia da verdade atrelada à representação pictórica não é recente; no século XVIII, por exemplo, Carl Gustav Carus, citado por Gombrich no livro, esboça um caminho evolutivo pelo qual teria se delineado o desenvolvimento dos sentidos em todos os organismos. Para ele, o ser humano começaria percebendo o mundo pelas sensações do tato, e depois caminharia para os sentidos mais sutis, como a audição, até chegar, por fim, à visão, entendida como o sentido “aperfeiçoado”. A ordem traçada por Carus, com efeito, atribui à visão um papel superior em relação aos outros sentidos. No século XIX, tal discussão foi levada a cabo por John Ruskin, que formulou o termo “pureza da visão” e conferiu aos críticos de arte, dos quais fazia parte, o papel de ensinar ao público quem melhor representava os efeitos naturais da realidade a partir do conceito de visão pura. Para isso, Ruskin valia-se da história a fim de

mostrar, comparativamente, quais formas de representações pictóricas corroboram com a noção de evolução da visão (Ruskin, 1892).

Para ilustrar essa concepção, podemos pensar no movimento da pintura impressionista, localizada no século XIX na França, que propunha o uso de pinceladas soltas para a representação do efeito da luz, sob o argumento de que esse tipo de abordagem representaria mais fielmente o modo como o olho humano percebe a natureza. Essa abordagem pretendia então ser mais precisa e apurada do que uma abordagem acadêmica, por exemplo, que trabalhava as pinceladas a fim de representar um objeto tridimensional. A lógica desse argumento é a de que apenas a visão, isolada do tato, representaria a verdade natural. Para exemplificar tal lógica, na Figura 1 compara-se a pintura *A banhista de Valpinçon* (A), do artista acadêmico Jean-Auguste Dominique Ingres, com a pintura *La Grenouillère* (B), do impressionista Claude Monet. Segundo o conceito da evolução da visão, a representação pictórica impressionista seria mais fiel aos efeitos da natureza e, por esse motivo, é entendida como a mais próxima da verdade.



Figura 1 Da pintura acadêmica ao impressionismo. Esquerda: *A banhista de Valpinçon*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_La_Baigneuse_Valpin%C3%A7on.jpg. Direita: *La Grenouillère*, Claude Monet, 1869. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Grenouill%C3%A8re_MET_DT833.jpg. Links acessados em 13 mar. 2019. Recorte elaborado pelos autores.

No design gráfico, encontramos a influência desse discurso na produção de cartazes do final do século XIX e início do XX. Na Figura 2, compara-se um cartaz, *Indianapolis Motor Speedway*, feito em 1909 para a divulgação de uma corrida automobilística norte americana, onde a representação é tridimensional e realista (A), com o cartaz produzido em 1893 pelo diretor de arte Will Bradley para a revista *The Chap-Book*, que publicava a literatura de vanguarda europeia (B). A representação de Bradley se distancia de uma representação tridimensional em prol de uma representação bidimensional, o que significa para os vanguardistas a evolução da visão em relação ao tato. A partir dessa lógica, a imagem pictórica não poderia ser julgada por critérios miméticos de semelhança, mas por uma linguagem própria da visão relacionada a uma visão pura. Por linguagem podemos entender, por ora, um sistema de categorias e regras, como são as leis gramaticais no caso das línguas.



Figura 2 A evolução da visão no cartaz moderno. Esquerda: Indianapolis Motor Speedway, 1909. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Indianapolis_Motor_Speedway_1909_poster.jpg. Direita: The Chapbook, 1895. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_chap_book.jpg. Links acessados em 14 mar. 2019.

No início do século XX, esse conceito encontrou terreno fértil entre os teóricos da Escola de Viena, como o historiador Alois Riegl, que influenciou diretamente o trabalho de Gombrich. Tais teóricos formularam um método de análise das representações pictóricas através da comparação de estilos sucessivos, de modo a isolar o que eles designavam por “visualidade pura”. Suas teorias se firmavam em grandes esquemas de oposições dicotômicas que explicavam as

mudanças das imagens através de uma gramática própria ligada aos estilos, independente de seus contextos. Nos exemplos das figuras 1 e 2, poderíamos examinar o estilo da representação pictórica a partir de regras formais de comparação. Sob essa abordagem, a imagem é analisada através de uma “teoria do olhar artístico”, que valoriza representações condizentes a um presumido progresso do sentido da visão (Barros, 2012). É uma visada que desconsidera (ou torna secundário) o desenvolvimento técnico, as contendas sociopolíticas, a vida dos artistas ou quaisquer outros critérios. Esse tipo de análise seria doravante denominado formalista. Como explica José D’Assunção Barros, em artigo sobre Riegl e a visualidade pura,

O princípio básico que organiza as análises formalistas derivadas da corrente da “visibilidade pura”, seria que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte tem buscado transmitir mais especificamente. A forma, neste sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos os artistas de um mesmo tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística. E por trás da forma haveria algo de importante a ser percebido não apenas sobre os artistas que a conceberam, mas sobre os próprios grupos humanos nos quais eles se acham inseridos (Barros, 2012, p. 65).

A teoria formalista, sob os termos da “visibilidade pura”, se distanciará de um olhar ligado ao desenvolvimento tecnológico da representação pictórica, ou de uma análise social e histórica, para se aproximar de um olhar atemporal que atribui valores a uma imagem dentro de um sistema isolado de comparação de estilos. As regras do sistema funcionam sob a premissa de que existe uma linha de progresso que ordena o modo como percebemos e representamos o mundo. É assim que, no fundo, se mantém presente em Gombrich a ideia de um contínuo, ainda que mutável, “espírito de época”, termo cunhado por Riegl para justificar a afirmação de que todas as épocas visaram a reprodução fiel da natureza observada. O progresso justificaria então as mudanças entre um estilo e outro. Essa lei universal supostamente comum a todas as épocas é o que tornaria possível o delineamento de esquemas de oposição formal que sustentem uma gramática de comparação de estilos. A esse conceito de sucessão histórica podemos acrescentar sua ligação com o modernismo, como escreve Barros:

De certo modo, ele (Gombrich) desenvolve uma narrativa da História da Arte assinalada por cenas sucessivas que correspondem a uma contínua mudança de tradições, na qual cada obra (ou autor) reflete o passado e vislumbra o futuro. A Mega-Narrativa da arte, linear e progressista, também é a base do trabalho de Greenberg (1961), que domina a crítica de arte na primeira metade do século XX e é o grande historiógrafo do modernismo (Barros, 2012, p. 62).

Interessa-nos mostrar que a ideia universal presumida nesse conceito de “espírito de época” não leva em consideração os contextos sociais e discursivos em disputa. Ela simplifica uma gama de estilos

e modos de ver possíveis a uma determinada sociedade e reduz tal conjuntura à lógica da evolução da representação pictórica em uma linha do tempo que se direciona à visão “pura”. Lança-se mão, desse modo, de uma série de argumentos de oposição que atribuem autonomia à visão na evolução humana. Sob a abordagem pós-estruturalista que adotamos nesse texto, todavia, concordamos com o caminho proposto por Daniel Portugal em artigo sobre Gombrich:

Interessa-nos fugir dos conceitos universais atrelados à evolução da representação pictórica implícita em Gombrich e propor uma perspectiva mais explicitamente preocupada com as dinâmicas do consumo de imagens – e, assim, com o observador/espectador como sujeito inserido numa realidade social específica – e com os processos comunicacionais (Portugal, 2011, p. 37).

4 A Gestalt na teoria da percepção de Arnheim

Diferente da objetividade formal de Gombrich, a teoria da percepção visual desenvolvida por Rudolph Arnheim aborda a questão da representação pictórica com foco na percepção subjetiva dos fenômenos visuais. No entanto, o aspecto “subjetivo”, em Arnheim, é igualmente tratado de maneira “objetiva” e estruturada por meio de uma gramática própria da visão.

A partir do século XIX, as pesquisas da psicologia se voltaram para a experiência sensível. Até então, a corrente empirista explicava nossa percepção do mundo a partir de dados objetivos, e para isso se valia da física e suas leis objetivas. Com a mudança de foco para explicar o mundo a partir de dados subjetivos (Crary, 2012), o desafio passa a ser encontrar parâmetros objetivos que permitam uma investigação científica da experiência subjetiva.

No tocante à imagem, trata-se de dizer (1) que a compreensão de uma representação pictórica depende de como a percebemos, mas (2) essa percepção subjetiva deve ser pautada por padrões verificáveis empiricamente. Uma das linhas da psicologia que buscou relacionar a experiência da visão subjetiva a partir de dados obtidos por testes empíricos foi a Gestalt. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka e Rudolph Arnheim fizeram parte da corrente gestaltista que estudava os fenômenos da visão a fim de organizar uma sintaxe para a leitura de representações gráficas. Sintaxe aqui pode ser entendida como um conjunto de regras verificadas através de testes empíricos, e a partir das quais todas as pessoas “normais” perceberiam os objetos do mundo real. Seus teóricos apontavam explicitamente a relação de suas teorias da percepção (subjetiva) com as leis (objetivas) da física, como afirma Koffka:

Do mesmo modo que o meio geográfico é controlado pelo campo físico – gravidade, magnetismo e correlatos –, haveria o meio comportamental e, por consequência, os objetos comportamentais. Estes também seriam governados por forças, leis dinâmicas, [...] que atraem e impelem o

comportamento em várias direções, mas também no sentido de que podem fornecer um ponto de apoio, estabilidade, equilíbrio (Koffka, 1975, p. 57).

Mediante esse contexto, detemo-nos na teoria da percepção visual proposta por Rudolph Arnheim em *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*, largamente difundida na segunda metade do século XX. Nela, Arnheim apresenta uma lista de regras pelas quais as pessoas perceberiam visualmente o mundo – por exemplo: as leis da pregnância, unidade, segregação, proximidade, semelhança, unificação, fechamento e continuidade, como elementos que constituem a sintaxe da percepção visual. A lei da pregnância, vista como a lei central da Gestalt, sugere que a organização da forma possui uma estrutura simples, equilibrada, homogênea e regular. Para ilustrar esses princípios, Arnheim apresenta uma representação pictórica esquemática (nos termos de Engelhard): um círculo preto disposto sobre um quadrado branco (Figura 3). O esquema A mostra o círculo preto dentro de um quadrado branco, e os esquemas B e C sugerem forças que atuariam sobre a visão subjetivamente, levando o círculo preto para o centro do quadrado. Para esse fenômeno Arnheim oferece a seguinte explicação:

As forças moleculares e gravitacionais são ativas nestes objetos, mantendo unidas suas micropartículas e impedindo que se desintegram. Mas não existem quaisquer forças físicas conhecidas que tenderiam a empurrar uma mancha de tinta de impressão descentralizada num quadrado, na direção do centro do mesmo. Tampouco linhas traçadas à tinta exercerão qualquer força magnética sobre a superfície de papel circundante. Onde estão estas forças? (Arnheim, 2005, p. 9).

A resposta que Arnheim nos fornece, acerca da sensação magnética, se ampara na noção de prazer visual. Nas palavras do autor, em texto publicado no *Jornal de Estética e Crítica da Arte*, em 1943, “o prazer, seria um correlato psicológico do equilíbrio presente no universo em geral, orgânico ou inorgânico, acessível ao artista” que, por sua vez, captaria o “significado completo das criações da natureza, e, organizaria as percepções em acordo com a lei da prägnanz [pregnância]” (Arnheim, 1943, p. 71-74).

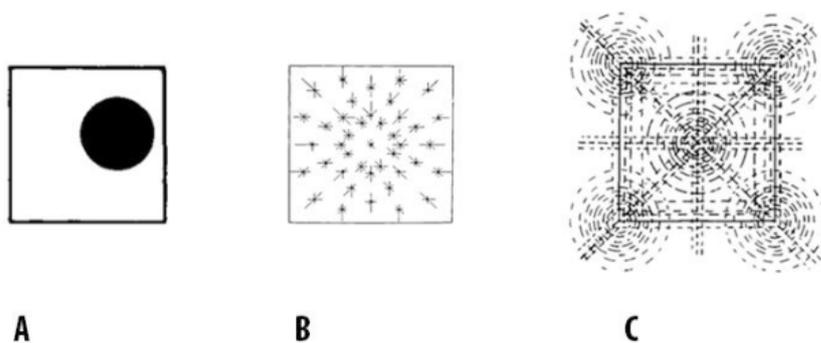


Figura 3 Círculo preto sobre quadrado branco. Fonte: <https://archive.org/details/ArteEPercepcaoVisualRudolfArnheim/page/n21> (recorte elaborado pelos autores).

Cumpramos esclarecer que nossa discussão não é sobre a validade científica dos testes da Gestalt. Nossa revisão questiona o argumento defendido por Arnheim de que, “subjetivamente”, todas as pessoas tenderiam a sentir prazer com o mesmo tipo de organização da imagem. Muitos autores contemporâneos já questionaram os argumentos que fundamentaram a Gestalt; para nossa discussão é interessante citar Arno Engelmann, pesquisador de psicologia experimental da USP, que sublinha a indefinição do termo “bom” em uma frase de Max Wertheimer: “Por lei da pregnância entende-se uma organização psicológica que pode sempre ser tão boa quanto as condições o permitirem. O termo ‘bom’ permanece não definido. Abarca propriedades como regularidade, simetria, simplicidade e outros” (Engelmann, 2002, p. 3). Do mesmo modo, a sensação visual de harmonia e prazer proveniente do conceito de pregnância é, para Arnheim, uma lei universal para o mundo subjetivo, assim como as leis da física o são para o mundo objetivo. Tal lei abrangeria todos os seres humanos normais no tocante à percepção de representações pictóricas, e isso a partir de um sistema de regras que distingue uma composição como sendo visualmente boa ou ruim. O conceito proposto por Arnheim reduz o modo como o ser humano percebe visualmente o mundo em um sistema de regras isolado e independente de seu contexto histórico e social. Lucia Santaella e Winfried Nöth ilustram esse argumento, afirmando que “o gestaltismo foi o primeiro modelo que possibilitou interpretar a visualidade de modo autônomo, a partir do estudo das formas” (Santaella, Nöth, 2005, p. 44-45).

Uma teoria da percepção visual cunhada a partir de um modelo formal atribui valor, como prazer ou beleza, somente às representações condizentes a esse modelo. No caso da Gestalt, o modelo é guiado pelas regras de pregnância, equilíbrio, harmonia etc. É assim que podemos entender como o pressuposto de um modelo de visão universal, presente nas teorias modernas da percepção visual, buscou estruturar um sistema de regras formais. O deslocamento proposto por Arnheim, da percepção objetiva para um sistema subjetivo, permitiu atribuir valores aos modos de percepção visual, valendo-se de um formalismo argumentativo semelhante ao de Gombrich. Nesse caso, porém, o lado favorecido é o da percepção subjetiva, para o qual a verdade seria uma ideia abstrata, em detrimento da percepção objetiva e seu referencial de semelhança com o mundo real. A comparação acontece aqui entre a percepção visual e seu referencial interno, sendo esse referencial uma gramática comum a todos os indivíduos. Em suma, a experiência subjetiva da percepção visual é, em Arnheim, reduzida ao modelo composto pelas leis da Gestalt, que pode ser entendido como uma comparação também objetiva, mas que aconteceria “internamente”.

5 Os elementos do discurso sob uma abordagem pós-estruturalista

Após a apresentação das bases teóricas que sustentam os modelos apresentados, além da breve discussão de seus pressupostos, tratamos agora de contrapor os elementos do discurso para tornar claro os conceitos universais em vigor. Significa relacioná-los a partir de um ponto de interseção comum, que é a recorrência de sistemas de linguagem próprios para a percepção de representações pictóricas, conforme ilustra, de maneira comparada, a Figura 4.

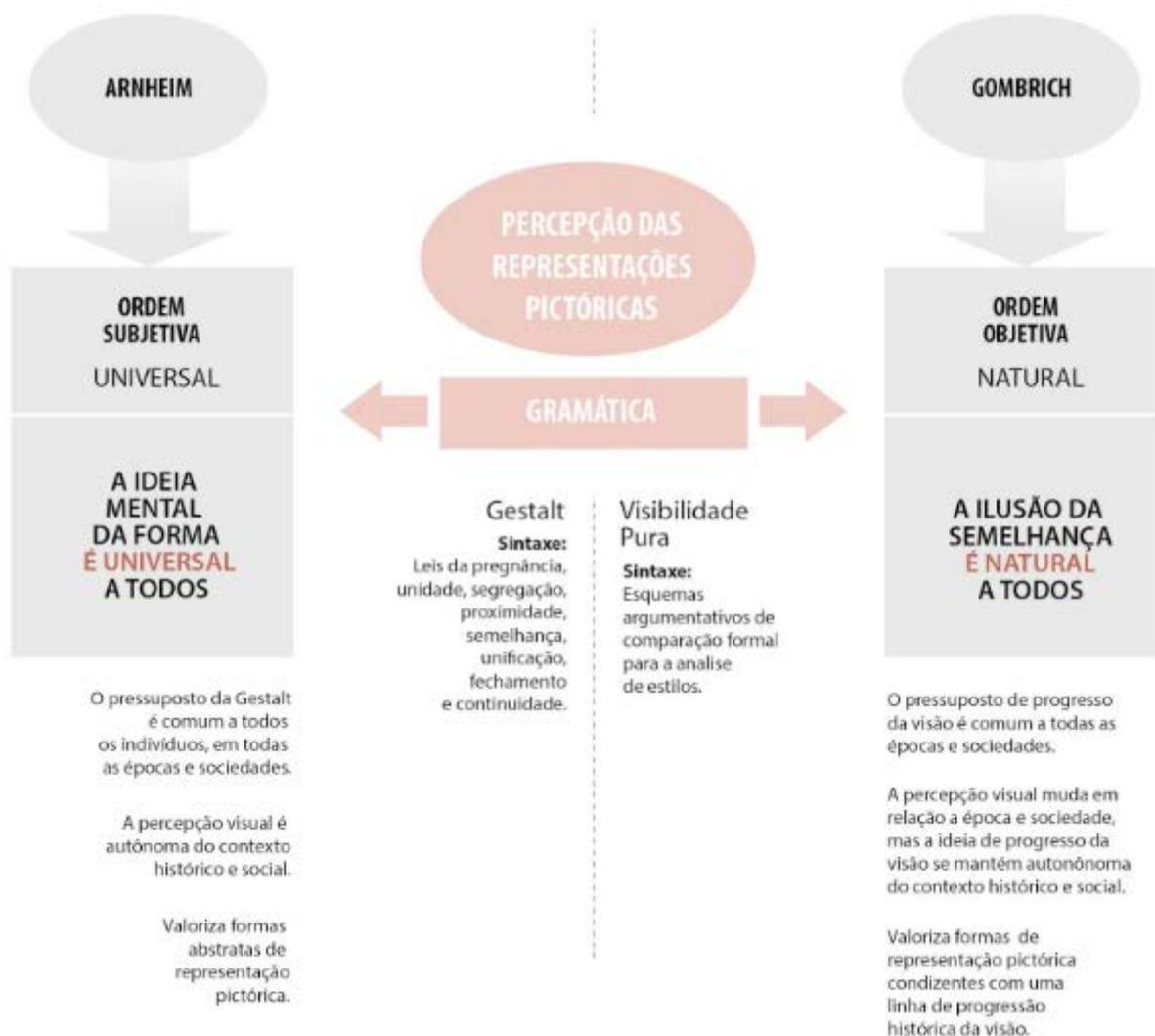


Figura 4 Esquema que relaciona os elementos do discurso das duas teorias. Fonte: Elaborado pelos autores.

Elaboramos o esquema de forma simétrica para ajudar o leitor a perceber como a estrutura proposta por Arnheim se assemelha à estrutura de Gombrich. O que está em jogo nessas abordagens é a construção argumentativa de um esquema de categorias que conformam gramáticas para a percepção de imagens. Ao proporem essas gramáticas partindo de pressupostos universais, esses sistemas se fecham em si mesmos, isolados do contexto histórico e social que define, entre

outras coisas, o modo como seus próprios pressupostos são aceitos como verdade universal. Para a “visibilidade pura” (pressuposto em Gombrich), a constante está na ideia de que a evolução da visão seria comum a todas as representações que, por sua vez, buscariam naturalmente a ilusão de semelhança com um referente do mundo real. E para a Gestalt (pressuposto em Arnheim), a constante está na noção de um modelo subjetivo universal de percepção visual, o qual seria igualmente válido para todas as pessoas em todas as épocas.

Ora, se pensarmos na gramática da língua portuguesa, por exemplo, perceberemos que ela se modifica com o tempo não por uma questão de “evolução progressiva”, mas justamente porque o sentido dos termos do sistema permanece em disputa através das relações histórico-sociais, e é nesse sentido que os significados são arbitrariamente atribuídos. Sob essa perspectiva, um termo nunca possui caráter absoluto, neutro ou natural, mas sim um valor arbitrário dentro do sistema em que está inserido. Com isso em vista, podemos afirmar que as duas teorias ora revisadas se fecham em sistemas próprios ao tentarem explicar a percepção de representações pictóricas. Esses sistemas carregam consigo uma ordem de valores que se coloca hierarquicamente acima das mudanças sociais e históricas que os constituem. Ao observarmos, sob uma perspectiva pós-estruturalista, esse tipo de sobreposição discursiva, podemos indagar a quem importa estabelecer uma gramática universal, neutra ou natural. Em Gombrich, é possível questionar para quem é relevante a ideia de que a visão esteja naturalmente ligada a uma evolução contínua. Nesse caso, pode interessar àqueles que valorizam representações pictóricas que condizem com um estilo entendido como evoluído. Em Arnheim, questionamos para quem importa um modelo subjetivo que se aplica a todas as épocas e pessoas. Talvez importe a quem busca atribuir valor às configurações formais que condizem com esse modelo, em detrimento de outras formas de percepção possíveis (como, por exemplo, aquelas que consideram aspectos do desenvolvimento técnico, das contendas sociopolíticas ou da vida dos artistas). Ao levantarmos essas questões percebemos que, embora as teorias se apresentem como neutras, existem interesses por trás da elaboração dos sistemas de percepção de imagens.

6 Considerações Finais

O presente trabalho não esgota a todas as possibilidades de revisão crítica dos textos observados, sobretudo porque a literatura sobre o tema permanece em ampla discussão e revisão crítica. No entanto, buscamos através deste texto mostrar os pressupostos universais subsumidos nas duas teorias, quais sejam, determinadas gramáticas da percepção e da representação pictórica que permanecem presentes no contexto do design gráfico. Conclui-se que teorias desse tipo sugerem

uma gama de critérios comparativos, dentro de um sistema de formas ou estilos, sustentados por esquemas dicotômicos de argumentação.

Esses esquemas se distanciam dos contextos e discursos que os constituem, fechando-se em um sistema supostamente neutro, de regras próprias. Os modelos gramaticais sugeridos podem atender a um número de pessoas em um determinado contexto, mas não pode ser atribuídos ao modo de ver de todas as pessoas e de todas as épocas. Além disso, considerar a visão como um sentido superior, ou em permanente evolução em relação aos demais sentidos, é um modo de conferir superioridade àqueles que analisam e produzem determinado tipo de representações pictóricas, reafirmando os critérios desse sistema argumentativo.

A abordagem pós-estruturalista se mostra relevante, desse modo, por não atribuir aos conceitos revisados qualquer valor de neutralidade ou universalidade, entendendo que o sentido dado às representações pictóricas é sempre arbitrário, e não natural (como presumem as noções de “espírito de época” ou de “pregnância”). Tornando claros tais pressupostos, este artigo propõe uma postura crítica mediante à aplicação de princípios aceitos como verdades fundamentais na prática do design gráfico. A revisão dos textos pela abordagem proposta oferece ao leitor uma nova perspectiva para pensar a percepção e a representação pictórica no campo.

Agradecimento

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) –, Código de Financiamento 001, e ao Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR.

Referências

- ARNHEIM, R. 1943. Gestalt and Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, v. 2, n. 8, p. 71-75.
- ARNHEIM, R. 2005. *Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- BARROS, J. D. 2012. Alois Riegl e a visibilidade pura: revisando a obra do historiador da arte de fins do século XIX. *Cultura Visual*, n.18, p. 61 – 72. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/6178>>. Acesso em: 19 fev. 2019.
- CRARY, J. 2012. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DERRIDA, J. 1973. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- ENGELHARDT, J. V. 2002. *The Language of Graphics: A framework for the analysis of syntax*

- and meaning in maps, charts and diagrams. Dissertation (PhD) – FNWI: Institute for Logic, Language and Computation (ILLC), University of Amsterdam, Holanda.
- ENGELMAN, A. 2002. A Psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 18, n. 1, p. 1-16, jan./abr. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-37722002000100002>>. Acesso em: 19 fev. 2019.
- FRANCINA, F; BLAKE, N; FER, B; GARB, T; HARRISON, C. 1998. *Modernidade e Modernismo: Pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify.
- FOUCAULT, M. 2008. *A arqueologia do saber*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GOMBRICH, E. H. 2007. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes.
- HODGE, A. N. 2009. *A história da arte: de Giotto aos dias de hoje*. Belo Horizonte: Cedic.
- KOFFKA, K. 1975. *Princípios de psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix.
- LUPTON, E.; MILLER, A. 2011. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman.
- PORTUGAL, D. 2011. O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do Século XIX. *Discursos Fotográficos*, v. 7, n. 11, p. 33-54, jul./dez. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/8671>>. Acesso em: 19 fev. 2019.
- RUSKIN, J. 1892. *The nature of gothic: a chapter of the stones of venice*. Internet Archive, Disponível em: <<https://archive.org/details/natureofgothicchoorusk>>. Acesso em: 19 fev. 2019.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. 2005. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras.
- SANTOS, M. 2014. *Métafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da comunicação visual*. *Revista Em Questão*, v. 20, n. 1, p. 269-290. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/36784>>. Acesso em 19 fev. 2019.
- SAUSSURE, F. 1959. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

Sobre os autores

Estêvão Lucas Eler Chromiec

estevaochromiec@gmail.com

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR.

Rua General Carneiro, 460 – Edifício Dom Pedro I – 8º andar

– Curitiba/PR

Marcos Namba Beccari

contato@marcosbeccari.com

Doutor em Educação pela USP. Professor adjunto do Depto. de Design da UFPR e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR.

Rua General Carneiro, 460 – Edifício Dom Pedro I – 8º andar

– Curitiba/PR

Artigo recebido em 06/10/2018

Artigo aceito em 18/02/2019