

IMAGEM E CONVENÇÃO VISUAL: A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO VISUAL A PARTIR DE UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE NELSON GOODMAN (*LINGUAGENS DA ARTE*) E CHARLES PEIRCE (*SEMIÓTICA*)

Michelle Figueiredo Vilaça¹
Artur Freitas²

RESUMO: Este artigo de Iniciação Científica consiste numa análise teórica da questão da convencionalidade no campo das imagens e da representação visual. Para tanto, partiu-se da comparação entre o pensamento de dois autores pontuais: o filósofo Nelson Goodman e o semioticista Charles Peirce.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem, Representação, Nelson Goodman, Charles Peirce

INTRODUÇÃO: SIGNOS E IMAGENS EM GOODMAN E PEIRCE

Este artigo é um estudo sobre a leitura das imagens, particularmente um estudo sobre a questão da convencionalidade das imagens conforme ela foi tratada por dois autores distintos: o filósofo Nelson Goodman e o semioticista Charles Sanders Peirce. A escolha desses dois autores se deu tanto em função da influência do pensamento de ambos sobre o campo das linguagens da arte, quanto pela divergência que, aparentemente, existe entre o pensamento de ambos. Neste trabalho, as imagens serão tratadas como signos visuais. “Signo”, “representação” ou “símbolo”, de acordo com o contexto e o autor, são termos que por vezes possuem significados muito próximos (EPSTEIN, 1990, p.24). Em linhas gerais, todos esses termos têm em comum o fato de serem usados para designar um presente que está no lugar de um ausente. É o que ocorre, por exemplo, quando uma imagem representa um determinado objeto. Nesse caso, a imagem é um presente que está representando um objeto ausente.

Vários autores já se dedicaram a esse assunto, pois ele está na base das mais diversas teorias da linguagem, da linguística à semiótica. No que diz respeito à linguagem visual,

¹ Aluna do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná e participante voluntária do Programa de Iniciação Científica em 2008-2009.

² Pesquisador em História e Teoria da Arte, Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, professor de História da Arte da Faculdade de Artes do Paraná e membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

contudo, o assunto é ainda mais polêmico. Para alguns autores, por exemplo, os signos visuais não significam por convenção, ou seja, eles significam porque de fato “se assemelham” objetivamente ao objeto por eles representado. Para outros, ao contrário, todos os signos, inclusive os visuais, são sempre convencionais, isto é, significam conforme a capacidade de interpretação de cada um de nós, de cada grupo, de cada cultura. Assim, partindo dessa contradição, este artigo está interessado na divergência de opiniões de dois autores pontuais: Charles Peirce e Nelson Goodman.

Charles Sanders Peirce nasceu em 1839 em Cambridge, Massachussets, nos EUA, no dia 10 de setembro e faleceu em 1914. Foi um importante cientista, matemático, historiador, filósofo e é considerado o fundador da moderna Semiótica. Graduiu-se com louvor pela Universidade de Harvard em química e fez contribuições importantes no campo da Geodésia, Biologia, Psicologia, Matemática, Filosofia. Peirce, como diz Lucia Santaella: “foi um Leonardo das ciências modernas”. Uma das marcas do pensamento peirceano é a ampliação da noção de signo e, conseqüentemente, da própria noção de linguagem. Peirce, em resumo, e de acordo com Santaella (2001, p.32), “foi o enunciador da tese anticartesiana de que todo pensamento se dá em signos, na continuidade dos signos”.

Nelson Goodman, por sua vez, foi uma das mais influentes e originais figuras da filosofia contemporânea. Nasceu em 1906, no estado americano do Massachussets, e faleceu em Dezembro de 1998, com 92 anos de idade. Foi um dos mais importantes filósofos americanos do séc. XX. Conhecido sobretudo pelo seu trabalho relativo ao problema da indução (*Facto, Ficção e Previsão*, 1954), abordou também temas da metafísica (*Modos de Fazer Mundos*, 1978) e da filosofia da arte. Partindo do positivismo lógico, Goodman aceita algumas das idéias centrais deste movimento, como o nominalismo (a crença de que não há universais, como a brancura), rejeita outras (como a suposta superioridade da ciência na tarefa de conhecer o mundo) e abraça algumas das conseqüências mais polêmicas desse movimento (o extremo anti-realismo, que declara ser tudo uma construção linguística). Como professor, Goodman lecionou nas Universidades de Tufts(1945-1946), Pennsylvania (1946-1964) e Harvard (a partir de 1967). Durante 12 anos foi co-proprietário e diretor da Walker-Goodman Art Gallery, em Boston, e um bem sucedido negociante de arte, o que decerto indica parte de seu interesse filosófico por arte. Vários museus do Massachussets e do Wisconsin, inclusive, receberam importantes obras doadas por ele. Assim, Goodman não só conferiu à estética e à filosofia da arte o rigor analítico patente em outras áreas filosóficas, como contribuiu visivelmente para disciplinas como a metafísica, a lógica, a epistemologia, a filosofia da ciência e a filosofia da linguagem (ALMEIDA, 2006, p. 15).

Os dois autores escolhidos possuem posições distintas quanto à compreensão do funcionamento da linguagem, em particular da linguagem visual. Peirce, de um modo geral, tende a compreender como “signo” qualquer fenômeno presente que esteja no lugar de um ausente. Assim, por exemplo, uma pegada é um “signo” da ação de caminhar, do mesmo modo que a palavra CASA é o “signo” de algo que está ausente, é signo da idéia de casa ou do conjunto das casas existentes, que de todo modo estão “ausentes” quando um intérprete entra em contato com o signo CASA, aqui formado, digamos, de letras sobre um papel. Entretanto, como veremos, para Peirce existem diversos tipos de signos, ou melhor, diversas maneiras com que cada signo se relaciona com seus objetos de representação. Trata-se da conhecida tricotomia dos signos, onde Peirce dividiu os signos em “ícone”, “índice” e “símbolo”. Voltaremos a isso logo à frente, pois essa divisão será fundamental para a compreensão do conceito de “imagem” em Peirce, em oposição ao de Goodman. Cumpre dizer ainda que o processo de significação, para Peirce, é um processo de sucessivas interpretações. Ele dá a esse processo o nome de “semiose”. Para o autor, um signo gera outro e outro, sendo que o segundo signo formado nessa cadeia é sempre o “interpretante” do primeiro, e assim por diante.

Já Nelson Goodman trabalha com outros termos. No livro *Linguagens da Arte*, percebemos que, em comparação com os termos de Peirce, Goodman chama de “símbolo” o que para o outro é “signo”, o que acaba criando, antes de tudo, um debate terminológico (GOODMAN, 2006). Para Goodman todos os tipos de “signos”, no sentido peirceano, são sempre estabelecidos por convenção (por convenção de um grupo, de uma cultura). Isso leva o autor a chamar todos os “signos” de “símbolos”. Para ele, os “símbolos” são objetos puramente convencionais que se estabelecem por um hábito lingüístico e pelo modo de organizar o mundo. Qualquer sistema simbólico consiste em um conjunto de símbolos a que o Goodman dá o nome de “esquema”.

Por exemplo, quando vemos as letras ‘C’ ‘A’ ‘S’ ‘A’, podemos falar que cada letra é um símbolo e que todos os símbolos juntos formam um outro símbolo ou um sistema simbólico. Se eu tenho a referência de que essas letras fazem parte do alfabeto, então aplico nelas meu domínio de leitura e leio o que está escrito. Mas é claro que isso só ocorre se essa pessoa for alfabetizada em português. A palavra “CASA” é um símbolo que portanto significa por mera convenção, um conjunto de hábitos lingüísticos que foram estabelecidos para lermos e entendermos aquilo como casa.

Mas, como veremos, Goodman e Peirce não divergem sobre o funcionamento dos signos lingüísticos. É na diferenciação das funções dos diversos tipos de signo que ambos

acabam discordando, o que ficará claro quando confrontarmos o conceito de “símbolo” de Peirce com a famosa tricotomia dos signos de Peirce. Nesse caminho, é na aplicação da teoria da linguagem ao campo das artes visuais que a diferença ficará evidente.

PEIRCE, A TRICOTOMIA DOS SIGNOS E A IMAGEM COMO ÍCONE

Em sua teoria geral da linguagem, chamada por ele de “semiótica”, Peirce acabou criando diversas tipologias dos “signos”. A principal delas diz respeito à relação entre os “signos” e os seus respectivos “objetos” de significação. É precisamente aí que surge a conhecida tricotomia de Peirce, onde os signos se dividem em “índice”, “ícone” e “símbolo”. Vejamos rapidamente cada uma delas, buscando deduzir daí o papel exercido pela imagem e pela linguagem visual na teoria peirceana.



Figura 1 - Jackson POLLOCK, *Sem título*, c. 1950.

Começemos pelo “conceito de índice”. Segundo Peirce, um “índice” é um “signo” que se refere ao objeto em virtude de ser afetado pelo mesmo. Dessa forma, o “índice” é um signo que está fisicamente conectado com seu objeto (PEIRCE, 2000, p. 73). Nesse caso, a mente interpretante nada tem a ver com a conexão entre signo e objeto, na medida em que o “índice” depende exclusivamente do objeto, e não da existência do interpretante (PEIRCE, 2000, p.74). O exemplo clássico é o de uma pegada na areia. Uma pegada, por definição, é o resultado de

um gesto estritamente físico, é uma marca deixada pela passagem efetiva de um pé sobre uma base material, da mesma forma que quando vemos uma poça de água na rua subtemos que choveu há pouco.

Nas artes visuais muitos artistas são conhecidos por usarem o aspecto físico do material de trabalho para realizar suas obras. Um caso conhecido é o de Jackson Pollock [fig. 1], famoso pintor norte-americano ligado ao contexto do expressionismo abstrato. Suas obras são grandes rajadas de tinta sobre tela, um gesto a que a tradição se encarregou de nomear de *dripping*, ou seja, gotejamento. O resultado desse procedimento é um emaranhado de linhas e borrões, que afinal expressam a representação física da tinta sobre um suporte. O outro artista importante é Daniel Senise [fig. 2]. Ele utiliza em sua obra materiais e elementos físicos que fazem parte do nosso dia a dia. Para tanto, Senise procura reter em alguns tecidos as marcas do chão de seu ateliê, ou como ele mesmo diz, ele procura reter a “história” física do chão. Para tanto, passa cola sobre o chão e depois cola sobre eles um grande tecido de tela. Depois de seco, o artista puxa o tecido colado e acaba tendo o registro físico daquele lugar, como se fosse possível reter no espaço de suas obras um pouco do tempo da matéria.



Figura 2 - Daniel SENISE, *Ararat*, 2006.

Já o conceito de “ícone”, ao contrário, ocorre, sempre segundo Peirce, quando o signo se refere ao objeto em virtude de sua aparência. Não há, nesse caso, conexão física alguma entre o signo e o objeto representado: são as qualidades formais do signo que agora se assemelham às qualidades formais do objeto e excitam sensações análogas na mente (PEIRCE, 2000, p.73). A semelhança e a analogia tornam-se, portanto, conceitos centrais para a compreensão do funcionamento do “ícone”. Nesse caminho, um signo significa algo por que se parece com esse algo, e essa relação de semelhança depende do olho de quem vê. A

questão, portanto, é que se o conceito de “ícone” depende da “excitação análoga na mente”, é porque essa excitação pode acontecer com maior ou menos potência, de acordo com a capacidade que uma determinada imagem tenha de excitar mais ou menos tais padrões análogos na mente de quem vê. Desse modo, a teoria peirceana abre caminho para que possamos compreender o mundo das representações visuais como sendo um mundo formado por imagens que podem ser mais ou menos excitantes, em termos de analogia, ou seja, mais ou menos realistas ou naturalistas. Portanto, Pierce nomeia de “ícone” quando o signo substitui um ausente *por semelhança*, como no caso do quadro de René Magritte intitulado *A Traição das Imagens* [fig. 3].



Figura 3 - René MAGRITTE, *A traição das imagens*, 1928-9.

Podemos ver que se trata de uma pintura naturalista, onde reconhecemos com facilidade a representação de um cachimbo³. O padrão visual da representação de um cachimbo nesta pintura atende ao padrão de analogia proposto por Peirce. A imagem, aqui, é o “ícone” de um cachimbo, já que realmente “se parece” com um cachimbo e portanto permite uma “excitação análoga na mente” de quem vê. A questão, contudo, é que a teoria peirceana nos impele a pensar que imagens diferentes evocam diferentes analogias na mente de quem vê, analogias que variam conforme o grau de excitação provocada pela imagem. Comparemos, por exemplo, a imagem de Magritte com uma pintura do pintor cubista Georges Braque [fig. 4]. É inevitável que, na comparação, o cachimbo de Braque nos soe menos naturalista e verossímil do que o de Magritte. Braque estava preocupado em desmontar o sistema de representação

³ O filósofo Michel Foucault faz uma brilhante análise desta obra de Magritte em: FOUCAULT, 1989.

naturalista, jogando por terra séculos de perspectiva linear. O resultado é um cachimbo estranho, retorcido, quase sem volume. É ainda um cachimbo, claro, mas, em comparação com Magritte, trata-se de um signo menos “semelhante” ao seu objeto. Disso deduzimos que, a partir da teoria peirceana, poderíamos falar em escalas de iconicidade, onde algumas imagens seriam mais naturalistas que outras, ou seja, teriam mais ou menos capacidade de provocar “excitações análoga na mente”.



Figura 4 - Georges BRAQUE, *Natureza morta com cachimbo*, 1933.

Por fim, temos ainda a noção de “símbolo”, aqui entendida como a última noção da tricotomia de Peirce. Para o autor, “símbolo” é todo signo que significa por pura convenção, ou seja, que se relaciona com seu objeto independentemente de conexões físicas ou por semelhança. Vejamos, por exemplo, a frase escrita no quadro do René Magritte: “*Ceci n’est pas une pipe*”. Ela está em francês e só quem sabe ler nesse idioma conseguirá entender o que está escrito. Traduzindo para o português a frase afirma: “Isto não é um cachimbo”. Tanto em francês quanto em português só podemos ler a frase porque fomos alfabetizados num determinado idioma, e isso é uma convenção que se baseia no domínio de uma rede complexa de códigos, regras e competências linguísticas.

Além disso, podemos partir de um mesmo “símbolo”, no sentido peirceano, e chegar a vários significados distintos, até porque eu posso ter um referencial de cachimbo diferente do de outras pessoas. Desde menina, por exemplo, eu via meu avô preparar o fumo para o cachimbo, ao passo que alguma outra pessoa pode nunca ter sentido o cheiro de um cachimbo. Assim, embora o conceito de cachimbo possa ser razoavelmente estável dentro de um grupo cultural onde existem cachimbos, é visível que a interpretação de um simples cachimbo difere de pessoa para pessoa. Os “símbolos”, em síntese, e os símbolos visuais em particular,

precisam ser ensinados e aprendidos para serem compreendidos, pois eles dependem de um sem-número de convenções culturais para funcionarem. No campo da visualidade, um símbolo, no sentido peirceano, é todo e qualquer signo que significa por pura convenção, e não por semelhança ou por conexão física, como no caso dos símbolos de masculino e feminino, ou dos sinais de trânsito [fig. 5].



Figura 5 - Sinais: (a) masculino e feminino; (b) placa de preferencial

GOODMAN E O CARÁTER CONVENCIONAL DAS IMAGENS

Entre Goodman e Peirce a primeira confusão é de ordem terminológica. Esclareçamos logo as coisas. Para o estudo da arte, Goodman propõe construir uma teoria geral do “símbolos”. Mas para ele, “símbolo” é um termo que possui a mesma carga genérica do conceito de “signo” para Peirce. Com tais conceitos, os dois autores referem-se, como se disse, a fenômenos presentes que estão no lugar de fenômenos ausentes. Para simplificar, portanto, tenhamos em mente que “símbolo” em Goodman equivale a “signo” em Peirce. Por outro lado, em Goodman não há qualquer forma de tricotomia do signo. E isso ocorre por um motivo muito simples: Goodman trabalha com a idéia de que todos os signos (ele diz “símbolos”, claro) são convencionais, não havendo; portanto, nenhuma diferença, por exemplo, entre os modos de significação das imagens e os modos das palavras, o que é um ponto de vista bem diferente daquele proposto pela tricotomia de Peirce. Como vimos, Peirce traça uma tipologia dos signos, onde, por exemplo, uma pintura significa por semelhança (“ícone”) e uma palavra significa por convenção (“símbolo”). Já para Goodman, ao contrário, todos os signos significam por convenção. Daí que para Goodman, todos os signos sejam chamados exatamente de “símbolos”.

Quando partimos de Peirce, vimos que é possível compreender uma imagem como sendo “mais naturalista” do que outra, como no caso das duas representações de cachimbo das obras de Magritte e Braque. Como dissemos, a idéia de excitações análogas na mente pressupunha, em Peirce, a existência de imagens variavelmente excitantes, ou seja, mais ou menos capazes de evocar, por semelhança, a forma do objeto na mente do observador. Nesse

sentido, seria possível afirmar, por exemplo, que uma fotografia de um cachimbo é mais naturalista (porque mais “semelhante” ao objeto) que a pintura de Magritte, que é mais naturalista que a pintura de Braque, que é mais semelhante que qualquer quadro abstrato e assim por diante. Desse modo, as diferenças de iconicidade de uma representação visual seriam diferenças baseadas numa maior ou menor proximidade do signo com o objeto. A escala seria objetiva, portanto, e encontraria mais ou menos eco na mente dos observadores. Para Goodman, entretanto, esse raciocínio é insustentável. Todas as imagens estariam à “mesma distância” dos seus objetos, na medida em que todas as relações entre os signos (“símbolos”, em Goodman) e os seus objetos seriam relações ditadas não pelas diferenças das imagens mas sim pelas diferenças de hábitos de reconhecimento. Ou seja: todas as imagens, todas as representações visuais seriam igualmente convencionais, uma vez que todos os signos são “símbolos” e portanto ditados pelas convenções culturais. Em Goodman, portanto, e como afirma a especialista no autor Noeli Ramme, “a sua teoria da figuração pictórica se aproxima da ideia de uma representação lingüística” (RAMME, 2005, p. 30).

Assim, uma pintura de um rei pode, claro, parecer ter semelhança com o Rei. E essa impressão realmente ocorre conosco. Mas Goodman acredita que essa semelhança só ocorre de fato por causa das convenções. A pintura do rei, em última análise, não se assemelha ao Rei, pois a representação mais ou menos fiel é um ideal nunca atingido. Seria preciso representar todas as células, seus músculos, seus ossos, sua personalidade, seus gostos, seus costumes, manias, entre diversas outras características.

Para fazer uma imagem fiel, copie-se tanto quanto possível o objeto exatamente como é”. Essa injunção simplista deixa-me desconcertado porque o objeto diante de mim é um homem, um conjunto de átomos, um complexo de células, um violinista, um amigo um louco e muito mais. Se nada disso constitui o objeto tal como é, que outra coisa o poderia ser: Se tudo são modos de ser do objeto, então nenhum é o modo de ser do objeto (GOODMAN, 2006, p.38).

Assim sendo, ao contrário do que ocorre nas escalas de iconicidade implícitas na teoria peirceana, na teoria goodmaniana já não faz sentido considerar que algumas imagens são mais naturalistas ou realistas que outras, salvo pela questão das convenções da cultura.

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 (GOODMAN, 2006, p.66).

Goodman afirma que todas as imagens são convencionais porque, segundo ele, não é possível supor “condições relevantes de observação” que pudessem eventualmente determinar se uma imagem é mais ou menos realista que outra. Goodman se pergunta como seria possível estabelecer uma comparação “objetiva” entre imagem e objeto sem partir de uma situação comparativa artificial e idealizada, com um olho imóvel, o outro fechado, a uma certa distância, certo ângulo de visão, numa certa luminosidade (GOODMAN, 2006, p.43-44). “Nestas condições, aquilo que estamos a olhar tende a desaparecer muito rapidamente. Algumas experiências científicas demonstraram que o olho não consegue ver normalmente sem se mover em relação àquilo que está a ver”, diz ele. “O problema básico”, em síntese, “é que as condições de observação especificadas são grosseiramente anormais” (GOODMAN, 2006, p.44). Assim, para dizer que uma imagem está em perfeita semelhança com seu objeto, precisaríamos recriar uma situação tremendamente artificial onde o que vemos na imagem se portasse exatamente com o que vemos no objeto.

A dificuldade em se refazer a mesma condição de observação, para Goodman, é uma prova de que nós, ocidentais, simplesmente nos acostumamos com o padrão de semelhança criado pelas regras da perspectiva renascentista e confirmado pelas lentes fotográficas do século XIX. Em resumo: “As imagens em perspectiva, como todas as outras, têm de ser lidas, e a capacidade de ler tem de ser adquirida” (GOODMAN, 2006, p.46).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acabamos de ver dois olhares diferentes sobre a questão da representação visual.

Pierce, recapitulando, propõe uma conexão entre imagem e objeto baseada em diferentes graus de analogia e semelhança, graus estes que aparentemente dependem da proximidade entre o signo visual e o objeto. A essa função sónica o autor dá o nome de “ícone”, que está em oposição ao “símbolo”, este sim baseado em convenções, como ocorre com o caso das palavras, por exemplo. Ambos, “ícone” e “símbolo”, junto com o “índice”, compõem a tricotomia peirceana dos signos. Assim, os modos de significação das imagens seriam modos gradativos. De um lado, imagens (chamadas de “índices”) que dependem de uma conexão física com seus objetos, como as pegadas ou os gestos de Pollock sobre as suas telas, como vimos. De outro, imagens (denominadas de “símbolos” por Peirce) que independem da materialidade dos seus objetos, pois são motivadas pelas convenções dos intérpretes. E no meio do caminho, uma série variável de imagens (os “ícones”) que são mais

ou mais menos próximas dos seus objetos através da semelhança (que são, portanto, mais ou menos naturalistas ou realistas).

A teoria dos símbolos de Nelson Goodman, por outro lado, deixa claro que precisamos considerar o fato de não termos um olhar inocente em termos de representação visual. Em todo entendimento, percepção, reprodução, imitação, semelhança, associação, imagem e texto nós estamos convencidos a ver o que nós mesmos criamos: as convenções de leitura de mundo praticadas pelo nosso grupo cultural. Evidentemente muitas dessas referências são individuais, porém é inegável que elas se processam conforme as conexões que aprendemos socialmente. E isso implica que, no caso das imagens, não é necessário compreendê-las como signos à parte, já elas são tão convencionais como qualquer palavra ou texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Aires. Introdução. In: GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RAMME, Noeli. Semelhança e convenção. In: *Arte e construção de mundos: um estudo sobre a teoria dos símbolos de Nelson Goodman*. Tese (Doutorado em Filosofia). PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2005.

_____. Instauração: um conceito na filosofia de Goodman. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 15, 2007.