

Realismo, Ilusão, Percepção e a Impressão de Realidade¹

Tereza AZAMBUJA²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Este texto procura refletir sobre a questão da representação nas imagens fazendo uma análise sobre a dicotomia entre arte e realidade: como uma obra de arte visual se relaciona com a realidade que ela representa? Busca-se entender quais seriam as influências artísticas na modernização da percepção das representações imagéticas na sociedade ocidental – segundo o conceito de Jonathan Crary –, focalizando-se a mudança nas formas de perceber e sentir a arte que ocorre simultaneamente ao advento da arte moderna. Estuda-se os regimes de formação de sentido no campo das imagens e é proposto um enfoque na questão da representação da realidade através das imagens da arte dialogando-se com os autores Ernst H. Gombrich, Nelson Goodman, Jean Baudrillard, Umberto Eco e Jean-Louis Baudry a fim de pensar como a imagem interfere na criação de um conceito de real na sociedade ocidental.

Palavras-chave: modernização da percepção; realismo; representação; semiótica; arte moderna.

Introdução

Este texto procura refletir sobre a questão da representação nas imagens. A proposta é uma análise sobre a dicotomia entre arte e realidade: como uma obra de arte visual se relaciona com a realidade que ela representa? Como são formados os modos de perceber a ilusão³ como sendo realidade? Será verdadeira a hipótese de que as vanguardas criam novas formas de representação, e com isso alteram os modos de sentir e perceber a realidade? Ou será que

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO/UFRJ, e-mail: tecamar@gmail.com.

³ O conceito de ilusão, citado aqui e ao longo do texto, se referencia diretamente ao usado por Ernst Hans Gombrich em sua obra *Arte e ilusão* (2007).

as mudanças no modelo de representação e as mudanças na sensibilidade estética estão mais inter-relacionadas do que uma subordinada à outra? Quais seriam, então, as influências artísticas na modernização da percepção⁴ das representações imagéticas na sociedade ocidental? Sem a pretensão de encontrar respostas para todas essas perguntas, levantam-se aqui questões relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa em andamento.

Procura-se chegar a conclusões sobre essas questões estudando-se ao longo deste texto os regimes de formação de sentido no campo das imagens, busca-se analisar as questões acerca da representação imagética da realidade. Através das obras *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna* e *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, de Jonathan Crary, busca-se estudar as relações exploradas pelo autor entre percepção, sensibilidade, pesquisa científica e experiência estética. Segundo Crary, essas relações vão se alterando ao longo do século XIX, com o avanço do capitalismo industrial, e evidenciando a questão da atenção –como atividade inserida na dinâmica da subjetividade, e na conformação do sujeito.

No livro *Suspensões da percepção*, Crary faz uma análise do processo de constituição da arte moderna, a partir do estudo específico de obras de três pintores, Manet, Seurat e Cézanne, os quais exercem um poder criador nessas suas obras que seria capaz de superar a “captura institucional”, através da invenção estética liberadora da pintura. Segundo o autor, “o que [essas pinturas] têm em comum é um enfrentamento do problema geral da síntese perceptiva e da capacidade unificadora e desintegradora da atenção” (CRARY, 2013, p.31). Para Crary, colocar a percepção como um atributo do corpo é crucial para o processo de institucionalização e vigilância que se sucedeu ao longo do século XIX e com a instauração da modernidade, “mas também favoreceu a extraordinária erupção da invenção e experimentação visual vivida pela arte europeia na segunda metade do século XIX” (Ibidem, p. 35).

Crary relaciona forma artística, estudos da fisiologia do olhar, quadro institucional e dinâmica social, sob uma perspectiva genealógica foucaultiana, fugindo das heranças renascentistas da academia, que privilegiam o dom do artista, a autonomia da obra de arte, e que colocam numa relação causal as rupturas geradas pela arte moderna e as mudanças na percepção e na sensibilidade estética. Pode-se seguir essa linha de abordagem do problema da mudança nas formas de perceber e sentir a arte que ocorre simultaneamente ao advento

⁴ Sobre modernização da percepção cf. Jonathan Crary, *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012) e *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna* (2013). Cf. também Maria Cristina Franco Ferraz, *Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica* (2004) e *Percepção, tecnologias e subjetividade moderna* (2005).

da arte moderna, dialogando-se também com os autores Ernst Hans Gombrich, Nelson Goodman, Jean Baudrillard, Umberto Eco e Jean-Louis Baudry a fim de pensar como a imagem interfere na criação de um conceito de real na sociedade ocidental, é proposto um enfoque na questão da representação da realidade através das imagens da arte.

A questão da representação do real nas artes visuais, incluindo pintura, cinema e fotografia, já é bem antiga nas teorias comunicacionais – seja por um viés semiótico da imagem, ou uma tradição ligada à estética da representação visual, ou até mesmo a abordagem sociológica dada pela Escola de Frankfurt, essa dicotomia entre arte e realidade sempre esteve presente. Entretanto, independentemente da abordagem dada ao problema, o ponto que é mais relevante ao refletir teoricamente sobre o objeto ‘arte’ para este texto é o da ilusão. Não somente ilusão como a intencionalidade da ‘farsa da representação fidedigna da realidade’, mas também a ilusão como uma forma pela qual se (re)cria o mundo dentro da obra de arte – o mundo segundo o artista o vê ao criar a sua obra, ou o mundo segundo nós o queremos ver dentro da obra, ao observá-la⁵.

Segundo Ernst Hans Gombrich, “expectativa cria ilusão”:

“Toda representação depende, até certo ponto, daquilo que chamamos de ‘projeção dirigida’. Quando dizemos que os borrões de tinta e as pinceladas das paisagens impressionistas ‘adquirem vida subitamente’, queremos dizer que fomos levados a projetar uma paisagem naqueles salpicos de pigmento” (GOMBRICH, 2007, p. 170).

Busca-se estudar e analisar algumas questões possíveis acerca da reprodução e representação imagética na sociedade ocidental: como se dão os regimes de formação de sentido no campo das imagens? Como a obra de arte se relaciona com a realidade que ela representa? Como são formados os modos de perceber a ilusão como sendo realidade? E como se desenrola a modernização da percepção das imagens na cultura visual através dos tempos, segundo Crary?

Quais foram as influências artísticas na modernização da percepção de realismo na sociedade ocidental? Para Jonathan Crary, assim como para Gombrich, a percepção depende do ‘clima’ em que o observador está inserido, e a modernização da percepção é na verdade um complexo processo de transição, sobre o qual

“Não basta tentar descrever uma relação dialética entre as inovações dos artistas e escritores de vanguarda (...), de um lado, e o ‘realismo’ e o positivismo concorrentes da cultura científica e popular, de outro. Ao contrário, é fundamental ver os dois

⁵ Fala-se ‘segundo nós queremos ver o mundo ao observar a obra de arte’, fazendo alusão a como, em uma gravura do teste de Rorschach, o que o paciente vê é interpretado pelo psicanalista como uma manifestação do seu inconsciente. Cf. ainda a relativização do conceito de realismo em “A realidade recriada”, de Nelson Goodman (in: *Linguagens da arte*, 2006, p. 66).

fenômenos como componentes superpostos de uma única superfície social, na qual a modernização da visão já tinha começado décadas antes.” (CRARY, 2012, p. 14)

O autor questiona se a história da arte não coincidiria com uma história da percepção, e procura responder a essa pergunta dizendo que uma história da visão “depende de muito mais do que uma simples exposição das mudanças nas práticas de representação” (Idem). Para Crary, – que segue uma linha de análise ‘genealógica’, por influência direta e assumida de Michel Foucault –, com a modernização da percepção, “o que muda é a pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre” (Ibidem, p. 15).

O Conceito de Realismo

A dicotomia entre imagem e realidade é um tema de debate filosófico consagrado desde a tradição grega. Mas o que a filosofia compreende que é o realismo? De acordo com Johannes Hessen, entende-se por realismo “a posição epistemológica segundo a qual há coisas reais, independentes da consciência” (HESSEN, 1973, p.93). Para o autor, a escola filosófica do realismo se subdivide em três vertentes: o realismo ingênuo, o realismo natural e o realismo crítico⁶.

O realismo ingênuo “não se acha ainda influenciado por nenhuma reflexão crítica acerca do conhecimento”, e “não distingue em absoluto entre a percepção, que é um conteúdo da consciência e o objeto apercebido”, por isso, “identifica os conteúdos da percepção como os objetos”, atribuindo a estes “todas as propriedades incluídas naqueles” (Idem).

Talvez dessa mesma forma ingênua, alguns observadores se coloquem em frente a um quadro como se estivessem em frente a uma janela, e como se o que ali observassem fosse ser apenas mais uma representação espelhada do mundo real. Gombrich tenta desmascarar essa ilusão de realidade que um quadro da escola realista – ou, pode-se especular, qualquer quadro que seja figurativo – almeja transmitir.

Numa análise do quadro *Wivenhoe Park* de Constable, o autor afirma que:

“(…) basta examinar os pigmentos planos em busca de respostas sobre o motivo ‘lá fora’ para que a interpretação compatível se sugira por si mesma e para que a ilusão se instale. Não – é preciso dizer – porque o mundo pareça, de fato, um quadro chapado, mas porque alguns quadros chapados parecem, realmente o mundo.” (GOMBRICH, 2007, p. 278)

⁶ Há ainda o realismo volitivo, vertente da filosofia moderna do século XIX, que porém não será abordado nesse momento nesta pesquisa.

Mas por que “alguns quadros chapados [planos] parecem realmente o mundo”(Idem) ? Para respondermos a esta questão é preciso definir melhor como se percebe algo como real, e o que se entende filosoficamente como realismo.

Prosseguindo com a epistemologia de Hessen, para os realistas naturais há a distinção entre sujeito e objeto, ou seja, eles distinguem o conteúdo da percepção e o objeto em si. Ainda assim, eles acham “que os objetos correspondem exatamente aos conteúdos da percepção”, não havendo portanto a noção de subjetividade – cor, odor, sabor, etc. “são propriedades objetivas das coisas”, e não formulações subjetivas feitas pela consciência do sujeito (HESSEN, 1973, p. 94). Esta vertente do realismo, embora já coexistisse com as outras duas (ingênuo e crítico), foi a que permaneceu em voga desde a Antiguidade Clássica até a Idade Moderna, provavelmente pelo fato de ser a seguida por Aristóteles, e pela influência exercida por esse filósofo na tradição grega. Segundo Hessen, Aristóteles defende que “as propriedades percebidas pertencem também às coisas, independentemente da consciência cognitiva” (Ibidem, p.95).

Já o realismo crítico está influenciado por reflexões críticas sobre o conhecimento e, além disso, não acredita que todas as propriedades perceptíveis das coisas correspondem às coisas em si – pelo contrário, acredita que algumas propriedades, ou qualidades, são reações da nossa consciência, que dependem da nossa subjetividade individual, e que “surgem quando estímulos externos atuam sobre os nossos órgãos dos sentidos” (Ibid., p.94). Contudo, existem, intrínsecos às coisas, elementos objetivos e causais que influenciam as percepções dessas qualidades, logo, “o fato do sangue nos parecer vermelho e o açúcar doce tem de estar fundado na natureza desses objetos” (Ibid., p. 94).

Para Hessen, portanto, o realismo crítico assegura a realidade através da racionalidade, diferentemente “da tese do realismo ingênuo, segundo a qual a nossa consciência refletiria simplesmente, como um espelho, as coisas exteriores” (Ibid., p. 98). Analogamente, poder-se-ia dizer que é ingênuo a concepção de que a representação imagética espelha a realidade, como na ilusão que se instaura em *Wivenhoe Park* de Constable, segundo Gombrich. Seria então o realismo como tradição filosófica uma influência para a escola realista na pintura?

Enfim, retorna-se à indagação: por que algumas imagens chapadas parecem realmente o mundo? Segundo Benjamin Picado, essa questão da representação para Gombrich envolve uma

“teoria que prescreve como condição da semelhança um processo (ao mesmo tempo cognitivo e cultural) que constringe efetivamente o modo como a semelhança virá a instanciar as características da representação ilusionista” (PICADO, 2004, p.6).

Uma perspectiva semelhante pode ser encontrada em Nelson Goodman, que afirma que para determinar o que constitui o realismo na representação não é a semelhança com a realidade a questão –“o que conta (...) não é a exatidão com que a imagem duplica um objeto, mas o ponto a que a imagem e o objeto (...) dão origem às mesmas respostas e expectativas” (GOODMAN, 2006, p. 64).

Para o autor, a imagem e o objeto dão origem às mesmas respostas e expectativas não devido à quantidade de informação que a imagem carrega do objeto, à sua semelhança ou fidedignidade, ou mesmo à sua capacidade de enganar o observador, mas sim à facilidade de transmissão dessa informação, e isso depende diretamente de quão estereotípico é o modo de representação (Ibidem, p. 66). Ou seja,

“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” (Idem).

Assim, quando há uma quebra do paradigma estereotipado de representação imagética, é necessária também uma mudança de sensibilidade subjacente, que irá, por sua vez, reestabelecer os critérios de semelhança e de ilusão nessa prática representacional nova, a fim de consolidá-la como padrão.

Gombrich e a Ilusão

Para o historiador da arte Ernst H. Gombrich, o critério de ilusão atribuído a uma dada obra de arte é inseparável do modelo representacional ao qual aquela obra se insere, tanto quanto do seu movimento artístico ou do seu momento histórico. Assim, o nível de realismo que for atribuído a um quadro vai depender não só da técnica do pintor, mas também de como aquele observador “se deixa ser iludido” pelo quadro. Ele propõe uma questão fundamental: “o que queremos dizer quando afirmamos que uma fotografia, por sua vez, é parecida com a paisagem que representa?” (Idem, p.30). O fotógrafo está tão preso às limitações do seu meio quanto o pintor estaria às do seu suporte ou material. O autor elucida que há sempre opções feitas pelo artista, que delimitam e condicionam o tipo de representação que será produzido da realidade.

A fotografia reproduz gradações de tons numa gama determinada de cores, e, no caso do preto-e-branco especialmente⁷, nenhum deles corresponde ao que chamamos de “Realidade” (Ibid.). Isso sem contar com a escala escolhida pelo fotógrafo, com o contraste usado por ele quando da revelação dos negativos, com a duração e a amplitude da exposição do filme à luz do ambiente, com a qualidade do papel usado para a impressão... enfim, são múltiplos detalhes passíveis de manipulação, manipulação essa na qual a interferência do artista vai se impor como mediadora da experiência que o observador terá na hora de contemplar a imagem produzida da realidade.

Com isso, conclui-se que “o artista (...) não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza” (Ibid.). Não é possível com a pintura, nem com a fotografia, e tampouco com o cinema, retratar a realidade tal qual ela é. O “mundo real” é inatingível. O que se retrata com a arte é sempre um recorte, uma escolha do artista, uma representação mediada.

Contudo, sob quais termos se dá essa mediação? E quais são as partes envolvidas nesse processo? Há a dicotomia da relação entre o artista no ato de criação e sua obra, e a da relação entre o público e a obra em exposição, em seus diversos meios e formatos de circulação.

Para Umberto Eco, esta relação entre a obra – emissora de significado – e o público – receptor, que interpretará a mensagem do artista – é um dos temas centrais de seu livro *Obra aberta* (lançado em 1960). Nele, Eco propõe que a obra de arte nunca será finalizada, pois ela está em constante diálogo com o artista e com o seu público, e, mesmo depois de pronta, ela continua numa infinita mutação de significado por conta de seu processo de recepção.

Sendo assim, pode-se concluir que a forma de retratar está sujeita a uma forma de entender o real, que precede essa representação da realidade, bem como precede o próprio ato de criação do artista. Cada sociedade vai entender a realidade contida numa obra de arte da forma que ela está acostumada a entender. E essa forma de entender vai se modificando ao longo do tempo por conta de aspectos socioculturais, identitários, subjetivantes, enfim, do *zeitgeist* vigente.

A relação do sujeito com a realidade à sua volta é fundamentalmente determinada pela sua visão de mundo. Em outras palavras, a sociedade moderna toma a fotografia como sendo fidedigna à realidade, pois nesse contexto histórico e sociocultural isso faz sentido.

⁷ Diz-se no caso do preto-e-branco especialmente pois quando da invenção da fotografia ela era exclusivamente em preto-e-branco, o que já é em si um fator de diferenciação nítida do mundo real.

Sobre isso a seguinte passagem de Gombrich, sobre a predisposição à imaginação de uma criança, serve de metáfora para se pensar nas imagens da arte e em como é necessário um ambiente de predisposição à sua observação como tal:

“(...) O contexto da ação cria condições de ilusão. Quando o cavalo de brinquedo está encostado no canto, é apenas um cabo de vassoura: basta montar nele para que se torne o foco da imaginação da criança e se transforme num cavalo.”
(GOMBRICH, 2007, p. 172)

Ademais, toda representação é também uma deformação da mesma realidade que representa, uma vez que sua forma de representar o real é uma transposição, uma tradução, uma mediação, de um mundo real para um modelo abstrato. Então, o cinema e a fotografia, por exemplo, seriam simulacros da realidade. Porém, hoje em dia, talvez, esses simulacros tenham ganhado tamanha importância que passaram a substituir a própria realidade que simulam.

Jean Baudrillard fala disso quando diz que a representação na sociedade atual já não pressupõe a existência de uma realidade a ser representada – ela, em si só, já é a matriz de nosso mundo real. Uma das implicações disso, segundo o autor, é que com o abandono do real, deixa de haver uma diferença soberana entre o representante e o representado, e desaparece com isso o encanto da abstração, a magia do conceito e a poesia do simulacro.

“Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. (...) O real é produzido (...) e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes (...) Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância (...) Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real(...)” (BAUDRILLARD, 1981, p.8).

Segundo o autor, representante e representado não são mais diferentes, entretanto, talvez eles não devam ser entendidos como a mesma coisa. Para Baudrillard, imerso numa tendência pós-moderna, é fácil dizer que ao invés de haverem representante e representado hoje não há mais nada. Uma opinião possível sobre o problema dos pós-modernos é que eles não colocam nada no lugar das estruturas que derrubaram, para eles só há o vazio – e, para Baudrillard, os simulacros e simulações do hiper-real. Mas será que o autor não está enganado ao dizer que o real não está mais envolto em nenhum imaginário? Há que se relativizar essa questão, pois o real está sempre envolto em algum imaginário – mesmo que o que se propõe como imaginário seja estabelecer que simplesmente não há mais imaginário. Contudo, como aqui já foi exposto, o real por si só já é imaginado, enquanto conceito de realismo.

Segundo Nelson Goodman: “No realismo não está em causa uma relação constante ou absoluta entre uma imagem e o seu objeto, mas uma relação entre o sistema de

representação usado na imagem e o sistema canônico” (GOODMAN, op. cit., p. 67). Dessa forma, conclui-se que, à época de Baudrillard, houve mudança no paradigma do imaginário de real – que, por sua vez, revela também uma mudança na sensibilidade e na percepção de realidade dessa sociedade. E, de acordo com Goodman, “as mudanças de padrão podem ocorrer bem rapidamente” (Ibidem).

A Impressão de Realidade

Há outra abordagem para a questão da representação e da realidade, e ela é a da psicanálise, usada por Jean-Louis Baudry em seu texto “O dispositivo: abordagens metapsicológicas para a impressão de realidade no cinema”, de 1975. Para Baudry, o aparato cinematográfico “cria” uma impressão de realidade, que é comparável à experiência que se tem quando se está sonhando. O cinema, assim, transporta o sujeito para um estado de quase-alucinação da realidade, um estado em que não se sabe mais o que é o mundo real e o que é o cinema, assim como é a impressão de realidade num sonho. Ele chama essa impressão de realidade que é característica do cinema de “efeito de real”.

Baudry afirma que o efeito de real está diretamente relacionado com a percepção do sujeito, e não com o caráter de fidedignidade com a realidade ou verossimilhança interna do filme em si, e muito menos com a técnica usada para a reprodução das imagens.

“(…) a chave para a impressão da realidade foi buscada na estruturação da imagem e movimento, ignorando-se completamente o fato de que a impressão da realidade depende em primeiro lugar de um efeito subjetivo, e que talvez fosse necessário que se examinasse a posição do sujeito que olha para a imagem para se poder determinar a razão de ser do efeito cinema” (BAUDRY, 1975, p. 703).

Segundo Baudry, para que esse efeito de real seja atingido, é necessário o dispositivo de simulação do cinema, que reproduz o dispositivo físico do sono:

“separação do mundo externo, inibição da motricidade; no sono, essas condições causando uma supercarga de representação podem penetrar o sistema perceptivo como estímulo sensorial; no cinema, as imagens observadas (muito provavelmente reforçadas pela estrutura do dispositivo físico) vão ser supercarregadas e então vão receber um estado que será o mesmo que o das imagens sensoriais do sonho.” (Ibidem, p. 706)

O desejo do cinema é “obter da realidade uma posição, uma condição na qual o que é visto não seja mais distinguível de representações.” (Ibidem, p. 705) É uma característica das alucinações: a falta de distinção entre representação e percepção, representação tida como percepção, “a falta de distinção entre ativo e passivo, entre a experiência de agir e sofrer, é a não-diferenciação entre os limites do corpo (…)” (Ibidem, p. 702). A impressão

da realidade e o desejo do cinema, através do dispositivo cinematográfico, vão mimetizar uma forma arcaica de satisfação que é experienciada pelo sujeito ao reproduzir esta cena.

O caráter artificial é a chave para se poder diferenciar o cinema de sonhos ou alucinações. Ou dois últimos são estados de simulação, onde uma imaginação tenta se passar por outra realidade, ou seja, uma representação tenta se passar por percepção. “Enquanto nos sonhos e alucinações representações aparecem num modo de realidade perceptível, uma percepção verdadeira ocorre no cinema”, (Ibidem, p. 707) a percepção da realidade através da visão. De acordo com Baudry, deve ser por conta desta pequena diferença que os teóricos deixaram passar despercebidos esse caráter da impressão de realidade no cinema.

“Nos sonhos e nas alucinações, representações são tomadas como realidade na ausência da percepção; no cinema, imagens são tomadas como realidade, mas necessitam da mediação da percepção. É por isso que, por um lado, para os realistas, o cinema é visto como uma duplicação da realidade; e por outro [o dos idealistas] o cinema é visto como o equivalente de um sonho”. (...) “É evidente que o cinema não é um sonho: mas ele reproduz uma impressão de realidade, ele libera um efeito de cinema que é comparável à impressão de realidade causada por um sonho.” (Idem)

Conclusão

Este texto procurou examinar os conceitos de modernização da percepção, realismo, ilusão e impressão da realidade, abordando uma discussão acerca da dicotomia entre imagem e realidade. Ademais, como todas essas questões sobre reprodução e representação da imagem podem se relacionar com a construção da realidade? Há, possivelmente, três dimensões desse relacionamento, quando se está pensando sobre a representação pictórica nas artes. A primeira estria no ato de criação do artista — que, ao fazer uma representação figurativa da realidade, está se referenciando ao mundo real, e com isso reconstruindo esse real em sua obra. A segunda estria na interpretação feita pelo público dessa imagem — que irá identificar traços do mundo real traduzidos em um outro suporte, assim construindo coletivamente uma nova ideia visual de mundo. Quiçá, a terceira permitiria numa especulação possível sobre a forma de antecipação ou previsão da realidade feita pelo artista em uma obra de arte vanguardista: talvez ele consiga até mesmo transcrever para o formato de arte traços de uma realidade que ainda está por vir — propondo o futuro, assim, a obra de arte vanguardista conseguiria construir o real antes dele mesmo existir.

Sobre essa última especulação, me amparo em Umberto Eco, na “Introdução à edição brasileira” de *Obra Aberta*, escrita em agosto de 1968, onde diz que todos os

movimentos revolucionários da década de 60, que lutam por novas formas de organização da sociedade, foram inspirados pela arte de vanguarda:

“Se está nascendo uma sociedade diferente, essa sociedade foi antecipada, em suas próprias estruturas, pela arte de vanguarda, mesmo quando esta se inseria – por força das contingências – no circuito mercantil dos consumos culturais. (...) a arte de vanguarda, como proposta duma nova forma das coisas, (...) era experimentada no objeto estético: começa hoje a perfilar-se como uma possível forma nova de vida. Se a arte reflete a realidade, é fato que a reflete com muita antecipação. E não há antecipação que não contribua de algum modo a provocar o que anuncia.” (ECO, 1976, p. 18).

Entretanto, essa especulação de Eco é datada por esse momento histórico de efervescência sociocultural. Segundo Sandra Makowiecky, pode-se encontrar em Gombrich, no livro *Norma e Forma* (1990), uma posição diferente, que

“se opõe a um pressuposto corrente de que a arte está sempre muito à frente do pensamento sistemático (...). [O autor] procura demonstrar que a criatividade do artista só pode desabrochar sob determinado clima e que esse clima exerce tanta influência sobre as obras de arte resultantes quanto o clima geográfico sobre a forma e o tipo de vegetação” (MAKOWIECKY, 2003, p. 10).

Contudo, para além desse debate aqui proposto entre Eco e Gombrich, a questão importante que esse texto não deu conta de explorar, e que ficará levantada para uma próxima investigação é como as vanguardas criam novas formas de representação, com isso mudando os modos de sentir e perceber a realidade. Como a arte avant-garde se relaciona com a realidade que representa? Será verdadeira a hipótese de que as vanguardas criam novas formas de representação, e com isso alteram os modos de sentir e perceber a realidade? Ou será que as mudanças no modelo de representação e as mudanças na sensibilidade estética estão mais inter-relacionadas do que uma subordinada à outra?

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUDRY, Jean-Louis. "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema" [1975]. In: **Film: Narrative, Apparatus, Ideology**. Originalmente publicado como: "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité" In: *L'effet cinema*. Collection Ça cinéma. 1975.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. “Percepção, tecnologias e subjetividade moderna”. E-compós, v.3, ago/2005.

_____. “Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica”. Revista da Intercom. São Paulo, v. XXVII, jan-jun/2004.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2007.

GOODMAN, Nelson. “A realidade recriada”. in: **Linguagens da arte**. Lisboa: Gradiva, 2006.

HESSEN, Johannes. “Realismo”. in: **Teoria do conhecimento**. Coimbra: Arménio Amado - Editor Sucessor, 1973.

MAKOWIECKY, Sandra. “Representação – a palavra, a idéia, a coisa”. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, n. 57, dez/2003.

PICADO, Benjamin. “Duas abordagens sobre imagens e discursividade: pistas para uma semiótica visual”. Contemporanea. Salvador, v.2, n. 1, p. 195-210, 2004.