

“Esquemas e Correções”: um capítulo popperiano na moderna história da arte (e seus problemas)

Brena Paula Magno Fernandez*
Sandra Makowiecky**

Ernst H. Gombrich (1909–2001), historiador da arte nascido em Viena, em sua marcante obra *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation* (1960), propõe, como o subtítulo antecipa, uma agenda psicológica de investigação da história da arte. Não obstante seu objetivo manifesto, Gombrich necessita, para atingi-lo, de subsídios epistemológicos claramente definidos. Esse suporte filosófico ele encontra em Popper. Gombrich refere explicitamente a sua dívida para com a obra de Popper já no prefácio da primeira edição: “Sentir-me-ia orgulhoso se a influência do professor Popper fosse percebida por toda parte neste livro [...]” (GOMBRICH, 1986, p. xii). Popper, por sua vez, declarou certa feita que Gombrich realizara “uma aplicação de suas ideias à história da arte mais imaginativa e bem informada do que ele próprio teria conseguido fazer” (Cf. MAGEE, 1987, p. 197).

Nossa proposta no presente trabalho é, em primeiro lugar, explicitar a convergência entre as abordagens dos dois autores, mostrando que a busca por uma história da representação pictórica *objetiva* da realidade persiste, para Gombrich, em paralelo àquilo que as teorias científicas significam, para Popper, como um ideal normativo a ser perseguido.

Em seguida, procuramos argumentar que, muito embora esse modelo possa funcionar bem até o início do século XX, com o advento da arte moderna o esquema de representação popperiano de Gombrich defronta-se pelo menos com dois sérios problemas, que procuraremos delimitar.

Conjecturas e Refutações / Esquemas e Correções

O filósofo da ciência vienense Karl W. Popper (1902–1994) foi um dos mais proeminentes pensadores do século XX. Dentre suas contribuições de maior repercussão, encontra-se *The Logic of Scientific Discovery* (1934 – primeira edição em inglês em 1959). Nesse livro Popper sustenta não existir observação “pura” ou totalmente descomprometida. Sendo assim, toda investigação surge da constatação que há alguma incoerência entre nossos mitos e preconceitos (ou aquilo que julgávamos conhecer) e aquilo que nos apresentam os fatos (P1).

A partir da consciência do problema inicial, partiríamos para uma tentativa de resolução, através da elaboração de uma série de conjecturas

* Universidade Federal de Santa Catarina.

** Universidade do Estado de Santa Catarina.

ou teorias tentativas para o problema (TT). Essas múltiplas teorias seriam então submetidas à discussão crítica, o que teria como principal objetivo a eliminação de erros (EE). No final do processo chegaríamos a novos problemas (P2) e o ciclo se reiniciaria:

$$P1 \rightarrow TT \rightarrow EE \rightarrow P2$$

O conhecido esquema de ensaio e erro – acima brevemente esboçado – seria, portanto, tanto uma descrição do método compartilhado pelas ciências teóricas, sejam elas naturais ou sociais, como também pela História. Popper acreditava que aqueles que negassem essa uniformidade estariam movidos por uma total incompreensão acerca daquilo que de fato consiste o método das ciências.

A proposta popperiana do falseacionismo preserva o *realismo* enquanto perspectiva epistemológica, segundo a qual o cientista busca uma descrição verdadeira do mundo e uma explicação verdadeira dos fatos observáveis, combinando-o com o conceito de que, muito embora essa meta deva permanecer como *objetivo* do trabalho científico (isto é: um ideal normativo a ser perseguido no empreendimento científico), nunca se pode saber com segurança se os resultados das investigações feitas serão, de fato, verdadeiros. As únicas certezas possíveis referem-se aos episódios nos quais as teorias são refutadas ou falseadas. Nesse sentido, a sucessão das teorias constitui um progresso das ciências em direção à verdade — a sua meta inalcançável. As teorias refutadas inserem-se nesse movimento de aproximação à verdade, uma vez que os “erros” estariam sendo eliminados.

Pode-se, portanto, formular o ponto de vista popperiano a respeito das teorias científicas dizendo que elas são conjecturas genuínas, altamente informativas, que, embora não verificáveis (i.e., não passíveis de serem provadas), resistem a testes rigorosos, e cujo objetivo fundamental é, sim, corresponder à realidade. Por isso, segundo ele, “seria um grave erro concluir que a incerteza de uma teoria – isto é, seu caráter conjectural e hipotético – diminui sua pretensão de descrever a realidade. Toda assertiva *a* equivale à afirmativa de que *a* é real” (POPPER, 1981, p. 144).

Popper assegura que dispomos, sim, de um critério de *progresso* na ciência: uma teoria pode aproximar-se mais da verdade do que outra. Por exemplo, a afirmação de que a Terra está em repouso e que os céus giram à sua volta está mais distante da verdade do que a afirmação de que a Terra gira em torno do seu próprio eixo, de que é o Sol que está em repouso e os outros planetas se movem em órbitas circulares à sua volta (tal como foi proposto por Copérnico e Galileu). Assim, podemos dizer que a teoria heliocêntrica está mais próxima de um conhecimento “verdadeiro” acerca do mundo do que a teoria geocêntrica. E que foi o processo de refutação de uma teoria ruim e a conjectura de uma outra teoria, mais fiel à realidade, que permitiu um progresso para a ciência. Essa perspectiva de “progresso” (ou “evolução” da ciência) é central para o modelo de Gomblich, como veremos abaixo.

A proposta popperiana de evolução da ciência através de “conjecturas e refutações” transforma-se, em Grombrich, num processo de “esquemas e correções” (*schemas and corrections*) de evolução das representações na história da arte, esquematizado a seguir:

$P1 \rightarrow S \rightarrow C \rightarrow P2$

Onde:

P1 = representar a realidade (ou uma parcela dela), através da expressão artística;

S = *Schema* (*Esquema*) de Representação, que traz a marca da tradição, na qual se insere o artista;

C = *Correction* (*Correção ou Eliminação de erros*), através do aperfeiçoamento das técnicas de representação;

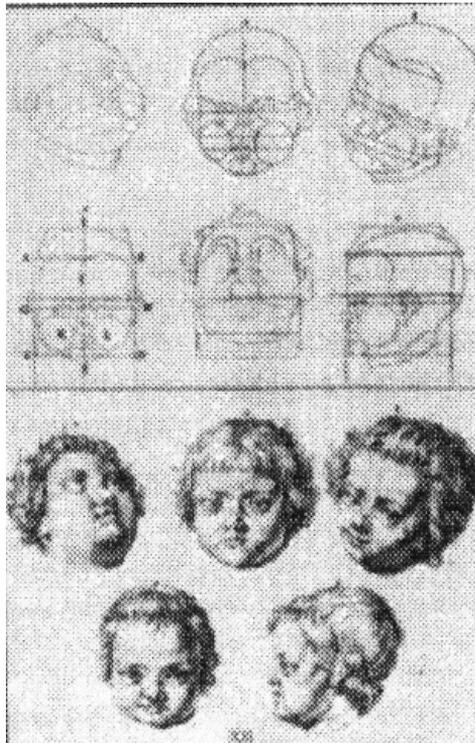
P2 = novo problema, que emerge do esquema anterior.

Gombrich acreditava firmemente que uma teoria de ensaio e erro perceptual poderia revelar-se frutífera e investigou várias análises da produção da imagem, ou seja, a maneira através da qual os artistas descobriram alguns dos segredos da visão, fazendo e comparando. Isto o levou a argumentar que os maiores fatores das mudanças no estilo de pintura foram resultado de atividades racionais, ao invés de mudanças misteriosas na expressão de uma época. Ele se opunha veementemente a qualquer explicação de criatividade artística que estivesse baseada em termos de uma *psiqué* coletiva em vez de fazer referência às invenções individuais e descobertas que outros pudessem então adotar.

A principal via de seu argumento (manifestando sua aproximação intelectual com Karl Popper) era de que a história da pintura (principalmente do Oeste europeu) dividiu com a ciência a urgência própria da crítica em ultrapassar suas próprias fórmulas, com o intuito de se tornar mais coerente e concisa na representação das aparências do mundo natural. Com Popper, aprendeu também que as confirmações de tais “hipóteses” nunca podem ser mais do que provisórias, enquanto sua refutação será definitiva. “Uma das grandes atrações de um campo tão vivo como o da psicologia da percepção é, precisamente, que poucas conclusões permanecem incontestadas por muito tempo” (GOMBRICH, 1986, p. xvii). Para ele, portanto, trata-se “de um mesmo processo de ensaio e erro único que nos permite desbastar as nossas ilusões, testar e revisar as nossas convicções sobre o mundo, na percepção não menos que na ciência” (*Idem*, p. xiii).

Em *Art and Illusion*, Gombrich defende que, quando um pintor pretende pintar um quadro que se pareça com a realidade, não pode simplesmente copiar aquilo que vê, pois o mundo que temos diante de nós seria demasiado rico e complexo para ser reproduzido imediatamente. Assim, a reprodução de um quadro precisa ser mediada por um *código* – ou uma fórmula – que possa ser recordado muito mais facilmente e com maior precisão do que o complexo conjunto de dados visuais que nos oferece o chamado “mundo real”. Desse modo, segundo Gombrich, o pintor usará como ponto de partida um “esquema” (convencional e compartilhado pela tradição à qual ele pertence), com o qual possa produzir uma obra que se aproxime o máximo possível da aparência visual do objeto que se pretende representar.

Esse tipo de convenção pictórica consiste, portanto, em um *método* amplamente aceito para pintar ou representar uma classe particular de objetos, que podem ser árvores, nuvens, olhares, ou mesmo anjos, como no exemplo abaixo.

Esquemas convencionais para representar anjos:

(De Wit, 1660, à esquerda, e Van de Passe, 1643, à direita.
Figuras extraídas de VARAS, 2005, p. 175).

Um “esquema”, portanto, não é uma *classe* de quadros, mas uma *fórmula* ou um *método* para dispor linhas, cores e sombras de modo a representar uma classe particular de objetos. Determinados esquemas tornaram-se amplamente aceitos e reconhecidos por uma tradição de artistas como soluções a problemas específicos de representação e por isso são considerados como “convenções pictóricas”.

Mas, poderíamos nos perguntar: de onde vêm os “esquemas”? Frequentemente de obras anteriores, seria a resposta de Gombrich, já que, segundo ele, “não se pode criar uma imagem fiel a partir do nada” (GOMBRICH, 1986, p. 73).

Dessa forma, lançando mão de um esquema provavelmente já amplamente conhecido e aceito, o artista em primeiro lugar elabora um esboço simples da obra que pretende realizar. Contudo, esse esboço contém apenas uma parte da informação visual relevante para a representação do objeto em questão. Em seguida, o pintor passa a tomar nota de uma série de deficiências ou desajustes entre a sua representação esquemática e o objeto real a ser representado. Gombrich afirma que, a partir daí, o pintor seguirá um processo que ele denominou “realização e ajuste” (“*making and matching*”, em suas palavras – que é justamente o paralelo da proposta popperiana de tentativa e erro, ou “conjecturas e refutações” para as teorias científicas), no qual o artista, fixando-se no mundo exterior, irá corrigindo continuamente as deficiências de sua obra até produzir uma representação que, para ele, será satisfatória.

Quando um esquema convencional, por algum motivo, passa a não mais servir ao artista para seus propósitos, ou seja, quando já não puder codificar a informação visual que um pintor deseja codificar (ou que não produza os efeitos que ele pretenda produzir), esse artista pode “corrigi-lo”, até que o esquema, transformado, passe a corresponder às suas necessidades. Com o passar do tempo, esse esquema alterado poderá se converter em um novo “esquema convencional”, que passará a ser amplamente conhecido e comparilhado pelos membros daquela tradição, formando assim um novo “vocabulário pictórico”.

Trata-se aqui, para Gombrich, em última instância, de um acúmulo de inovações técnicas. A técnica da perspectiva, o uso da sombra para melhor identificação de volumes, o claro-escuro como forma de tratamento da luz, são alguns exemplos de inovações técnicas que, no processo de correção dos esquemas, contribuíram para aperfeiçoar a representação de objetos, pessoas e paisagens.

Através dessas transformações, o estilo de representação pictórica baseado nesses códigos esquemáticos teria se “desenvolvido” e, desse modo, sempre de acordo com Gombrich, até mesmo as mudanças mais radicais de estilos poderiam ser explicadas por meio do acúmulo de pequenas e discretas alterações dos esquemas convencionais.

Esse modelo de desenvolvimento da arte (e da história da arte) foi resultado de uma polêmica, na qual Gombrich se engajou

por 50 anos, sobre invocar o pensamento coletivo (o *Zeitgeist*) – seja de uma época, seja de uma nação ou classe – como explicação de mudanças na arte. Ele via essa explicação não apenas como cíclica, mas principalmente como falha ao não reconhecer a natureza essencialmente racional do modo como artistas experimentam e aprendem uns com os outros.

Em *Art and Illusion*, sua interpretação assume, como vimos acima, um artista comparando (e adaptando) um mundo tridimensional a uma tela de duas dimensões, através de um processo de ensaio e erro – corrigindo e ajustando constantemente –, com o intuito de chegar a uma representação cada vez mais acurada da “realidade”. A aprendizagem do artista se dá através da produção de um quadro após o outro, tentando, fracassando e tornando a tentar uma representação cada vez mais acurada. Consequentemente, o progresso na história das tradições artísticas ocorre, segundo seu modelo, quando se incorporam os êxitos obtidos nas sucessivas tentativas de um artista após o outro, e se abandonam aquelas linhas de investigação menos promissoras.

Ao chegarmos ao século XX, entretanto, as teorias de Ernst Gombrich começam a se defrontar com dois sérios problemas, que procuraremos delimitar a seguir.

Os problemas

A *mimesis* (imitação da natureza) já não atrai mais o novo homem que surge no século XX, que não se atém aos valores convencionais. A partir de então, temos um homem deslumbrado face às novas conquistas, ao universo que se alarga e aos horizontes que se ampliam. A arte passa a ser tão inovadora quanto as concepções surgidas nos mais variados campos da atividade humana. A obra, para os modernos, só ganha sentido em referência à subjetividade, vindo a se tornar expressão pura e simples da individualidade, que visa à criação de um mundo. No subjetivismo moderno não existe mais um mundo unívoco evidente, e sim uma pluralidade de mundos particulares a cada artista; não existe mais uma arte, e sim uma diversidade quase infinita de estilos individuais de arte. O artista moderno é atraído pela desordem, pela variabilidade e pela casualidade.

De fato, a tentativa de reproduzir a natureza ou o “mundo real” começou a perder credibilidade (e isto já em meados do século XIX), na França, quando os artistas começaram a experimentar maneiras de “manipular” o mundo visível para seus próprios objetivos artísticos.

Manet, os Simbolistas, Cézanne, Picasso e Mondrian foram todos testemunhas do fato de que o tipo de pintura que os deixava confortáveis com a teoria dos esquemas e correções de Gombrich terminara, enquanto força, com o advento do Modernismo. A partir de então, o mundo visível como ponto de partida para o artista foi substituído por referências mais amplas na produção artística: o mundo interior, o inconsciente, o intelecto. O mundo exterior talvez tenha proporcionado os meios, porém deixou de proporcionar

a motivação ou a “realidade” que o artista passou a ver desde então; novas direções foram tomadas, que revelavam mais completamente como o mundo se mostrava, para eles, independentemente de qualquer realidade fenomênica.

É por esse motivo que a posição de Gombrich com relação à arte abstrata é extremamente polêmica (CARRIER, 1983; KRIEGER, 1984). Questões relacionadas à natureza e ao papel da arte no século XX, e de como esta se insere em sua teoria da história da arte, tornam-se prementes se a história da arte de Gombrich se pretende “inclusiva”. Se for esse o caso, então ela precisa incluir a arte abstrata. Não obstante, como vimos acima, sua teoria é fortemente voltada para a prática representativa (ou mimética) e a uma concepção “objetiva” dentro dessa prática.

Ocorre que, a partir do século XX, a adequação ao mundo externo tornou-se, na arte pictórica, uma adequação à verdade do sujeito. A questão moderna não é mais imitar o visível, mas de *tornar visível*, como indicou Paul Klee. Desejam existir apenas como obra, à espera do momento em que serão estetizados por uma experiência estética qualquer. Guardam total fidelidade ao objeto estético, no qual se transformarão em presença do fruidor.

E então surge a pergunta: por que a arte contemporânea não é compreendida como era a arte do passado? No século XX, de certa forma, todos os artistas, a seu modo, passam a encarnar uma nova forma de estar no mundo, que o discurso da arte moderna necessitava para fundar-se. Acontece a sagração da subjetividade que será muito importante para entendermos a arte moderna. Verdade e sujeito, então, se encontram em um ponto e é esse encontro que desde então vem sendo considerado o território expressivo da arte. A soberania da subjetividade, enquanto agente da verdade, é a grande questão moderna (DOCTORS, 1990).

Com essa extrema subjetividade, ocorre a morte da *mimesis* (ou a morte do naturalismo) na arte: o esvaziamento do quadro enquanto representação da exterioridade, o campo plástico delimitado como política voltada para si e a ruína do belo enquanto valor moral resumem rapidamente o estabelecimento da expressividade do sujeito enquanto liberdade. Verdade e liberdade atuam agora no mesmo campo, devido à subjetividade. Daí a sagração da subjetividade.

Um outra forma de dizer o mesmo é afirmar que o desaparecimento do código múltiplo é uma das causas principais da escassa compreensão da arte atual. Até o final do século XIX, a arte caracterizava-se por uma multiplicidade de níveis de leitura, apresentava uma narração “extraída da vida”, dos textos sagrados, da literatura, de cenas extraídas do teatro, das representações sacras e das várias outras formas de espetáculo: uma ordem compositiva extraída das regras da proporção, das harmonias musicais, da arquitetura; um sistema cromático extraído das observações empíricas, das leis da ótica, da prática do ofício; um simbolismo extraído dos mitos e das crenças; e, principalmente, apresentava os modelos extraídos da natureza.

Como a arte era mimética, seu código múltiplo abrangia as mais variadas camadas de conhecimento e cada obra, por uma razão ou por outra, independentemente de seu grau de sofisticação ou erudição, podia ser compreendida pelo maior número de pessoas, fosse qual fosse seu nível de informação cultural.

As várias correntes da pintura e da escultura contemporâneas abandonaram o que se convencionou chamar de código múltiplo para adotarem a tendência a códigos particulares e especializados, que se manifestam numa vasta gama de poéticas: o Fauvismo e a cor pura; o Futurismo e o movimento; o Expressionismo e a emoção; o Cubismo e a geometria; a *Pop Art* e a cultura de massas; a arte conceitual e a reflexão sobre meios expressivos próprios. Essas manifestações de tantos códigos únicos e mensagens especializadas exigiram, para a compreensão de cada uma das tendências da arte contemporânea, uma chave de leitura apenas acessível a uma elite eventualmente capaz de assimilá-las com muitos esforços, e também com muitos equívocos. Ela se tornou hermética e se distanciou do público.

O caráter específico da linguagem artística, elaborada segundo suas próprias leis, diz ainda que a arte só tem sentido quando é necessária para representar alguma coisa não representável de outro modo, justificando a arte abstrata que irá se desenvolver no século XX.

As investigações de Gombrich se desenvolveram sobre os processos de representação e de percepção da arte, tanto em relação ao artista que faz imagens, como em relação ao espectador que lê imagens. Para o autor, toda a arte se origina na mente humana, nas reações frente ao mundo, mais do que no mundo mesmo. É, portanto, conceitual. Nenhuma imagem é, então, “verdadeira” ou “falsa”, é apenas adequada a uma cultura ou momento para expressar significados. Entender uma imagem pressupõe distintas interpretações visuais que se baseiam num jogo de construção e leitura entre o artista e o espectador. Retomando suas conclusões, é possível analisar como as imagens e seus significados se constroem em tempos e espaços que se desenrolam e se transformam. Talvez o seu principal contributo tenha sido indicar a necessidade de se decodificar os elementos constitutivos da imagem, tanto para a sua feitura quanto para a sua leitura, e lançar ao espectador o desafio de completar a imagem. A partir desse momento, passou-se a dotar as imagens de “espaço ao redor das formas”, compreendendo que a “realidade que ela evoca é tridimensional” e que um quadro “é uma representação de uma realidade exterior a ele” (GOMBRICH, 1999, p. 10).

Esta noção se contrapõe a outra, sua antecessora, que percebia as imagens como substitutas de algo ausente, como “o ídolo [que] serve de substituto do deus no culto e no ritual” (*Idem*, p.03). O autor explicita, assim, duas categorias de imagens: as conceituais, nas quais o fazedor não representa aquilo que vê, mas aquilo que conhece, e as imagens ilusionistas, que são representações de algo exterior a elas. No entanto, para Gombrich, ambas têm seu ponto de partida nas convenções, nos cânones. O artista não “imita” naturalmente a forma exterior de um objeto; antes, ele precisa *aprender* a construir a forma.

Nesse *aprendizado*, entretanto, Gombrich tende a esquecer – ou a fazer desaparecer – a diferença entre melhorar e refinar um estilo particular, por um lado, e, por outro, romper radicalmente com um estilo. Ambas atitudes são explicadas em termos de seu mecanismo de “esquemas e correções”, admitindo-se que, entre os dois casos, existe apenas e tão somente uma diferença de grau. Assim, a partir de seu modelo, uma revolução de estilo decorre apenas do acúmulo de refinamentos dentro desse mesmo estilo. Ora, essa é uma posição controversa e este é o segundo problema (ao qual fizemos referência na introdução deste trabalho) que diz respeito mais diretamente aos aspectos epistemológicos da questão.

Vimos que Gombrich modela conscientemente sua explicação de mudança entre os estilos sobre a teoria popperiana acerca do desenvolvimento científico. Não obstante seu intento declarado, é possível encontrar na literatura outra interpretação: a proximidade epistemológica do trabalho de Gombrich com Thomas Kuhn (1962). De fato, “Gombrich pode documentar o modo como a arte depende de *schematas* de uma forma que Kuhn não conseguiria documentar o modo como a ciência depende dos esquemas conceituais [paradigmas] fornecidos pela educação profissional. Curiosamente, quanto a esse ponto, Gombrich está em condição de ser mais kuhniano do que o próprio Kuhn” (FREITAS, 2005, p. 240). Esta não deixa de ser uma proposição bastante instigante, uma vez que Kuhn mantém que a filosofia da ciência de Popper só é capaz de dar conta da explicação daquilo que ocorre nos períodos de “ciência normal”.

No período da ciência normal, a comunidade científica trabalha a partir de um paradigma estabelecido. Os cientistas procedem investigando fenômenos ainda não explicados com o objetivo de enquadrá-los na teoria dominante e resolver pequenas ambiguidades teóricas. Reina o acordo geral e a investigação desenvolve-se no interior do paradigma. E quando um fato coloca um problema recalcitrante, que resiste ao enquadramento na teoria consensualmente em vigor, é geralmente descartado como uma “anomalia”, para não ameaçar o consenso no interior da comunidade científica.

Contudo, a acumulação de anomalias, isto é, de casos problemáticos que o paradigma não resolve, acaba por dar origem a períodos de crise (um paradigma, dada a sua generalidade e complexidade, é sempre suficientemente impreciso para que se tornem possíveis essas “crises”). A esse período crítico Kuhn denomina *ciência extraordinária*.

O momento de crise – que pode ser longo – só encontra o seu termo quando um novo paradigma é adotado. Como todo paradigma representa um modo geral de interpretar o mundo e não um simples conjunto de soluções parciais ou regionais, ele corresponde a uma *revolução científica* e exige uma espécie de conversão mental por parte daqueles que o adotarão. Estabelecido o novo paradigma, segue-se então mais um período de ciência normal, no qual os cientistas irão aprofundar teoricamente o novo paradigma, resolver os problemas

de acordo com ele – vale dizer: com os novos modos de solução assimilados, evitando colocar em xeque esse novo modelo –, e assim sucessivamente. Por isso, Kuhn dirá que a comunidade científica não é primordialmente dirigida pelo ideal de busca pela “verdade”, como queria Popper.

Fazendo um paralelo com a história da arte e transpondo os conceitos de Kuhn para esse campo de estudos, é conhecido que Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael foram responsáveis por um sem-número de “melhorias” e aperfeiçoamentos “técnicos” na representação pictórica dentro do marco do Naturalismo. Não obstante, nenhum historiador da arte afirmaria que tais inovações, tomadas conjuntamente, representem uma ruptura com esse estilo. Ainda que provavelmente tenham provocado o assombro de seus contemporâneos, as modificações introduzidas pelos grandes mestres do século XVI não acarretaram uma ruptura radical com o Naturalismo de sua época. Por outro lado, se qualquer um deles tivesse pintado uma só tela de William Blake (1757 – 1827), sem dúvida isso teria representado uma “revolução” – ou uma quebra radical com o paradigma vigente – *à la* Kuhn (VARAS, 2005).

Da perspectiva kuhniiana, portanto, Popper não pode explicar adequadamente o progresso científico, pois em sua teoria não há espaço para as transformações radicais e suas consequências. Similarmente, Gombrich, ao adotar o modelo popperiano, tampouco pode dar conta das rupturas que se estabelecem entre um estilo e outro (e particularmente com a guinada ocorrida entre os séculos XIX e XX), já que suas ideias se baseiam em refinamentos, pequenas melhorias e transformações parciais que se vão produzindo ao longo do tempo.

Considerações Finais

Entendemos que as teorias de Ernst Gombrich e de Karl Popper são confluentes e precisas para um mundo em que se queria representar uma suposta realidade, isto é: quando a *mimesis* fazia sentido e quando as obras podiam e queriam descrever, narrar e ensinar. Quando a adequação ao mundo externo torna-se a adequação à verdade do sujeito, essa teoria perde muito de seu poder explicativo.

Como vimos ao longo deste ensaio, a teoria dos “esquemas e correções” das representações pictóricas dos objetos está fundada no estudo e nas mudanças estilísticas de tradições nas quais justamente a imitação da natureza era o objetivo central; objetivo este que definia, nessas tradições, a ideia de arte. Esse objetivo mimético, por sua vez, foi generalizado, por Gombrich, a fim de descrever *toda* a atividade artística. Ocorre, no entanto, que a imitação da natureza deixou de ser uma meta básica para muitas culturas no século XX e, portanto, não é um elemento que deva ser levado em conta para mensurar o desenvolvimento (ou ausência de desenvolvimento) das realizações artísticas dessas culturas.

Talvez a teoria dos “esquemas e correções” possa ainda acomodar a arte moderna, a partir de um ponto de vista “pragmático”, como o autor tentou fazer. Entretanto, ao invés de considerar a arte

do século XX como uma revolução, ou como uma total rejeição às regras e à tradição, ao tentar enquadrá-la dentro de seu esquema geral – isto é, dentro do *continuum* da história da arte –, Gombrich é obrigado a desconsiderar seus “avanços”. Tal atitude o leva, por exemplo, a rejeitar que o Dadaísmo, bem como toda forma de arte abstrata, seja considerado “arte”. Esses são casos ambíguos demais para corresponderem à expectativa dos padrões “objetivos” requeridos por Gombrich.

Nesse momento, seu modelo perde o sentido, uma vez que pode ser levantada a seguinte questão: enquanto as produções artísticas revelarem originalidade e competência – habilidade na aplicação das técnicas – e estas forem evidentes e puderem ser testadas de alguma forma, então esses trabalhos serão, ainda assim, obras de arte e não meramente “produções”? Um ajuste, na tentativa de entender a arte moderna como “arte”, portanto, faria mais sentido dentro do marco kuhniano, naturalmente guardadas as devidas diferenças entre os campos.

Referências bibliográficas

- CARRIER, David. Gombrich on art historical explanations, *Leonardo*, v. 16, n. 2 (spring 1983), p. 91-96.
- DOCTORS, Márcio. A verdade e o sujeito. In: *Revista Galeria*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, n. 18, p.35-40, 1990.
- FREITAS, Renan Springer. A sedução da etnografia da ciência. In: *Tempo Social* – revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005, p. 229-253.
- GOMBRICH, Ernst Henrich. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- _____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1960].
- _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *O senso da ordem*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions*. 2ª edição. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- KRIEGER, Murray. The ambiguities of Representation and Illusion: an E. H. Gombrich retrospective. In: *Critical Inquiry*, v. 11, n. 2 (december 1984), p. 181-194.
- MAGEE, Bryan. *Confessions of a philosopher: a personal journey through western philosophy from Plato to Popper*. London: Phoenix, 1998.

POPPER, Karl. *The Logic of scientific discovery*. London: Routledge, 1975 [1959].

_____. Três pontos de vista sobre o conhecimento humano. In: POPPER, K. *Conjecturas e refutações*. Brasília: Editora UNB, 1981, p. 125-146 [1956].

RICHMOND, Sheldon. *Aesthetic criteria: Gombrich and the philosophies of science of Popper and Polanyi*, Series in the philosophy of Karl R. Popper and Critical Rationalism, vol. VI. Amsterdam & Atlanta: Rodolphi, 1994.

VARAS, Ana Garcia. La Idea de convención entre La filosofía y La historia Del arte: El convencionalismo de lãs imágenes em La obra de E. H. Gombrich. In: *STVDIVM. Revista de Humanidades*, n. 11, 2005, p. 173-188.