

Metafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da comunicação visual

Marcelo Santos

Doutor; Fapesp;
para_marcelo@yahoo.com.br

Resumo: Não é difícil encontrar em trabalhos devotados ao estudo da comunicação visual referência a autores provenientes da Gestalt, notadamente Donis A. Dondis e Rudolf Arnheim. Neste artigo, as bases goethianas que fundamentam o pensamento gestáltico são investigadas. O objetivo é explicitar que a Gestalt, abordagem sustentada por postulados românticos não comprovados cientificamente, apresenta sérios problemas epistemológicos. Tudo exposto, nas considerações finais, a pertinência do mencionado campo à análise das imagens é colocada em suspenso.

Palavras-chave: Comunicação visual. Gestalt. Epistemologia da comunicação.

1 Introdução

Ainda hoje, é possível encontrar numerosos trabalhos devotados ao estudo da comunicação visual amparados pela Gestalt. Objetos como o cinema, as fotografias, capas de revista, publicidades ou o design gráfico são analisados, especialmente, seguindo as obras de Donis Dondis e Rudolf Arnheim. Como esclarecem Santaella e Nöth (2005¹, p. 44-45), o gestaltismo foi o primeiro modelo que possibilitou interpretar a visualidade de modo autônomo, a partir do estudo das formas enquanto “[...] unidades de percepção independentes da linguagem”. Talvez por isto, a mencionada abordagem ainda goze de tanta popularidade entre os que se dedicam a desvendar as comunicações visuais.

A seguir, cuidadosa revisão de literatura recupera fatos que ajudam a entender o nascimento da Gestalt e a conformação de suas bases epistemológicas. Tal qual se verá, a despeito do mencionado mérito de possibilitar tratamento autônomo para os fenômenos visuais, a teoria gestáltica possui certo obscurantismo

científico. Postulados românticos utilizados por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka como inspiração para as suas proposições conceituais nunca foram devidamente esclarecidos, e comprometem, pelo inevitável, a assunção da Gestalt como teoria séria para análise dos objetos da Comunicação.

2 Do Romantismo alemão ao obscurantismo científico

O “poeta-filosófico e cientista romântico” (ASH, 1998, p. 85) Johann Wolfgang von Goethe foi o responsável por introduzir na filosofia alemã do século XIX a palavra *Gestalt* como vocábulo técnico. Esta informação é de suma importância para que se compreendam as raízes axiomáticas obscuras – certa medida fantasiosas – daquela que se tornaria uma das mais propagadas teorias da percepção durante o século XX. Quando se diz isso, cumpre assinalar, não há julgamento depreciativo do necessário encontro oxigenador entre arte e ciência (IANNI, 2004); constata-se, apenas, que a imprecisão goetheana, desejosa na literatura, é mantida pelos gestaltistas – sem maiores explicações – em campos como psicologia, física e biologia.

De uma carta enviada por Goethe ao também poeta Karl Ludwig von Knebel, novembro de 1784, à publicação da elegia *Die Metamorphose der Pflanzen*, 1798, é desenvolvida a ideia de que a aparente multiplicidade natural das formas – *Gestalten*² – seria, na verdade, herdeira de modelo singular (ASH, 1998, p. 85; GALÉ, 2009, p. 32-33; GOETHE, 1790, p. 2; KESTLER, 2006, p. 44-45). Todos os corpos, absolutamente distintos, resguardariam unidade quase suprassensível, o que, no caso dos vegetais, origina a famosa noção goetheana arquetípica da *Urpflanze*, a “planta primordial” da qual todas as outras seriam variações. Protótipo etéreo, a *Urpflanze* não poderia, é certo, jamais ser localizada; encontrar-se-ia manifesta, contudo, em todas as formas vegetais – *Pflanzengestalten* – existentes, através de ininterrupta recriação.

É precisamente deste significado atribuído ao termo alemão *Gestalt*³, o de uma *forma além da forma*, ou *além do fenômeno*, que nascerá a teoria homônima. Digno de nota acrescer que tal sentido foi extrapolado do mundo vegetal à percepção humana pelo próprio Goethe. Certa vez, ele disse ao amigo Johann Peter Eckermann “[...] que não há nada fora de nós que não esteja ao mesmo tempo em nós, e do

mesmo modo que o mundo externo tem as suas cores, o olho também tem as suas.”
(ASH, 1998, p. 86).

Goethe articula esta crença mais claramente no poema ‘Epyrrhema’ [...] e no romance *As afinidades eletivas*, o qual relata a história da paixão humana na linguagem do magnetismo e da atração química. A linha mais famosa de ‘Epyrrhema’, ‘Pois o que está dentro, está fora’ (*Deen was ist innen, das ist aussen*) expressa a polaridade entre essência e a aparência, e não entre corpo e mente. Para Goethe, as imagens da natureza seriam pistas sobre o funcionamento dos órgãos e da mente que os compreende — ou, mais apropriado, sobre as leis da natureza dentro de nós. Na visão dele, tal lei é dinâmica, e não estática, preenchida por idas e vindas [...]. Os resultados finais ideais destas interações dinâmicas são formas classicamente proporcionais, signos do equilíbrio, legaliformes, com objetivo de realizar-se na natureza, ao invés de impor-se a ela por imperativo mental. Hermann Helmholtz fez boa tradução quando escreveu em 1875 que ‘o que Goethe procurou foi a lei (das Gesetzliche) nos fenômenos’. Os teóricos da Gestalt citaram posteriormente tanto *As afinidades eletivas* quanto ‘Epyrrhema’ para indicar seu comprometimento com esse ideal. (ASH, 1998, p. 86-87).

Pactuar-se com Goethe, neste caso, implica aceitar aquilo que o filósofo Walter Benjamin (2009⁴, p. 44-45) classificou como duplo sentido “[...] ora ingênuo, ora bem mais ponderado, referente ao conceito de natureza. Porque em Goethe tal conceito designa tanto a esfera dos fenômenos passíveis de percepção como a dos arquétipos passíveis de contemplação”. O acordo entre os gestaltistas e o pensamento goetheano é, assim, a audaciosa — e ao mesmo tempo arriscada — tarefa de propor ciência da percepção enraizada numa espécie de metafísica romântica aeriforme: os processos cognitivos, algum modo, seriam antecidos, e assim condicionados, por protótipos transcendentais, “*a verdadeira natureza, natureza-origem*” (CORDEIRO, 2010, p. 52). Não ao acaso, em 1955 o poeta concreto Augusto de Campos reclamou o pertencimento da obra mallarmaica, Pound, James Joyce e dele próprio à Gestalt: a poesia, diz Campos, “[...] é uma entidade onde o todo [suprassensível] é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente [sensível].” (CAMPOS, 1987⁵, p.23).

Sentença análoga foi elaborada pelo filósofo austríaco Christian von Ehrenfels⁶ no texto *Über Gestaltqualitäten*, “Sobre as qualidades gestálticas”, datado de 1890⁷. A respeito da música, ele se perguntou: “Uma melodia é (i) uma mera soma de elementos [*Zusammenfassung*], ou (ii) algo novo em relação a esta

soma, com a qual por certo segue de mãos dadas, mas da qual é distinguível?” (VON EHRENFELS, 1988⁸, p. 83). Primeiro a empregar Gestalt, sentido goetheano, com fins explicitamente científicos, von Ehrenfels desenvolveu a noção de que certas qualidades, gestálticas, poderiam ser voluntariosamente organizadas pela mente, dando-se novos sentidos aos elementos percebidos (VON EHRENFELS, 1988, p. 109). “Ontologicamente falando, os objetos dotados de qualidades gestálticas não são meras coleções de propriedades; eles são estruturas, e não conjuntos.” (ASH, 1998, p. 90).

Nossa experiência total é, portanto, algo distinto da experiência de uma mera soma ou agregado de elementos sensoriais. Isso é claro pensando-se que podemos apreender a mesma forma (mesma qualidade espacial) em associação com as determinações e os elementos que, tomados individualmente, não têm nada em comum: podemos reconhecer uma determinada forma, por exemplo, olhando para uma ampliação ou redução desta forma, ou examinado uma sombra ou marca [por ela produzida] (SMITH, 1994, p. 246).

A ideia de Ehrenfels é a de que noção similar possa ser aplicada não apenas no âmbito das noções espaciais, mas também em relação a totalidades temporais, a exemplo das melodias. Nós somos capazes de reconhecer uma melodia como sendo a mesma ainda que ela tenha sido [...] tocada em um instrumento diferente ou numa velocidade diferente (SMITH, 1988, p. 246).

[...] alguém se recordando de uma melodia não está se lembrando de um complexo de apresentações-tonais separáveis, mas de algo bem diferente disto, a saber, uma Gestalt tonal (VON EHRENFELS, 1988, p. 92-93).

O pensamento de von Ehrenfels originou três escolas de psicologia distintas: 1) a chamada austríaco-italiana, ou “Escola de Graz”, mais próxima às ideias do filósofo e cujo ponto de partida é o conceito de qualidade gestáltica⁹; 2) a berlinense, à qual a palavra Gestalt ficou mundialmente associada, tratada nesta seção; e, por fim, a 3) *Ganzheitspsychologie*, ou “psicologia da totalidade”, desenvolvida na Universidade de Leipzig por Felix Krueger (1874-1948) e preocupada com as qualidades gestálticas das intuições/afetividades. Não é o caso de se dissertar a respeito das diferenças e semelhanças entre as abordagens mencionadas, sobre o que

há ampla bibliografia (ASH, 1998; ENGELMANN, 2002; SMITH, 1988, 1994).
Necessário, porém, destacar duas coisas.

A primeira delas: as três linhas herdeiras de von Ehrenfels, invariavelmente, replicaram a indefinição do conceito de qualidades gestálticas, “nem sensações nem julgamentos” e, deste modo, entidades “nem físicas nem psíquicas” (ASH, 1998, p. 90), ao melhor estilo romântico goetheano. Em segundo lugar, cumpre noticiar que entre as duas escolas mais famosas, a austríaco-italiana e a berlinense – a última infinitamente mais conhecida que a primeira –, existe distinção lógica fundamental. Os austríaco-italianos, seguindo von Ehrenfels de perto, concebem teoria da percepção dualista, na qual a Gestalt é qualidade extra de certas experiências sensoriais; há, portanto, dois níveis: o dos estímulos ou conteúdos conscientes *per se* e o da Gestalt, sendo inclusive possível a emergência de distintas Gestalten a partir de um mesmo grupo de elementos. Os berlinenses, outra abordagem, sugerem teoria da percepção monista, na qual estímulo e Gestalt se confundem, inseparáveis (ASH, 1998, p. 338; SMITH, 1988, p. 38-39). Há, neste caso, citação direta da *Urpflanze* goetheana, a suposta todo-planta-origem que antecederia e condicionaria estruturalmente as formas vegetais reais.

Os psicólogos fundadores da escola de Berlim, a saber, Max Wertheimer – ex-aluno de von Ehrenfels –, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, ainda retornariam a Goethe outras vezes.

Em 1914, Wertheimer, discutindo no Congresso da Sociedade de Psicologia Experimental com Benussi, um membro de outra linha gestáltica [a austríaco-italiana], achou que, diante dos principais fatores perceptivos, havia uma lei que os subordina e que denominou de *pregnância*. 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).

Pregnância – *prägnanz* –, lei mais importante da Gestalt berlinense¹⁰, doravante Gestalt, foi, portanto, princípio cunhado sem as devidas explicações necessárias. É um termo vago – admitem os próprios gestaltistas (KOFFKA, 1975¹¹, p. 121) – e, outra vez, irresponsavelmente transposto do romantismo goetheano à

ciência: linhas atrás, citação de Ash (1998, p. 86-87), informou-se que Goethe, licença poética, via no destino da lei natural “[...] formas classicamente proporcionais, signos do equilíbrio”. Eis aí, exatamente, o “bom” não conceituado por Wertheimer¹². A referência velada ao romantismo foi, 1920, extrapolada diretamente aos eventos físicos. Neste ano, ato de fé, Köhler (1975¹³ apud ENGELMANN, 2002, p. 5) garantiu: quando se sopra um canudo para constituir uma bolha de sabão, essa bolha, ao se libertar, apresentará uma forma esférica, aquela que tem menor superfície para um máximo de volume em virtude da pregnância. Para Engelmann (2002, p. 5), no “[...] espaço de poucos anos a teoria psicológica da Gestalt vai se transformando numa teoria ampla do Universo”.

Parece justo afirmar que tal amplitude é, sobremaneira, a abusiva confusão da ficção goetheana com, ausência de outro termo melhor, o “real”. Assim ratifica o livro *Princípios de Psicologia da Gestalt*, publicado em 1935 por Kurt Koffka para resumir a produção berlinense feita até o momento. Neste volume, o autor (KOFFKA, 1975, p. 22) classifica a psicologia como disciplina ocupada “do comportamento¹⁴ dos seres vivos”, tensionada pelo contato, consciente ou não, entre mundo animado e inorgânico. Do mesmo modo, afirma Koffka, 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).

A proposição koffkiana – leis comportamentais similares às físicas – menciona, não há dúvidas, as “Afinidades eletivas”: os seres, escreve-se nesta obra,

Ora agirão como amigos ou velhos conhecidos que rapidamente se reúnem, se juntam, sem modificarem um ao outro, tal como o vinho ao se misturar com a água; ora, ao contrário, permanecerão absolutamente estranhos um ao outro, sem se unirem, mesmo através de fricções ou misturas mecânicas; tal como o óleo e a água, que logo depois de sacolejados juntos voltam a se separar (GOETHE, 1992¹⁵, p. 50).

Conforme se disse em outro momento, Goethe, em “As afinidades eletivas”, narra as paixões humanas à maneira de reações naturais. Ao fazê-lo, o poeta usa o incerto significado de *affinitas* estabelecido no século XVIII por Santo Alberto Magno, a “[...] atração, análoga à atração molecular que produz as combinações químicas” (DE PAULA, 2005, p. 72). Aceitável que a arte, e talvez mesmo a filosofia, fins particulares, empreguem termos doutros saberes sem maiores explicações técnicas; procedimento similar na ciência, tal qual ela se encontra organizada, deve ser evitado. Koffka, quem sabe antecipando merecida crítica, escreveu ele próprio:

Talvez se diga que eu estava usando uma palavra com um significado mal definido, num contexto onde ela não pode ter esse significado. Estou me referindo à palavra ‘força’. Poder-se-ia argumentar o seguinte. ‘A força tem um significado definido no mundo físico, mas o que pode significar num meio comportamental? A força pertence, definitivamente, ao mundo físico, é um construto e não um dado; entretanto, foi tratado como se também fosse propriedade do mundo comportamental [...]’.
(KOFFKA, 1975, p. 58).

Seguir a ideia de Koffka é, logo, admitir – mesmo na ausência de provas científicas – a ação de leis, similares às forças físicas, sobre o comportamento. Este, “[...] em sua ligação causal com o campo psicofísico” (KOFFKA, 1975, p.78), definido como a relação entre o estímulo físico e a sua percepção, seria o objeto de estudo da Psicologia da Gestalt. Bastante amplo, tal objeto foi explorado, principalmente, através dos fenômenos visuais.

3 A Gestalt aplicada à visualidade

São muitas as páginas dedicadas por Koffka (1975, p. 187-316) à estimulação escópica e às suas respectivas propriedades e efeitos comportamentais. Experimentos, extensa literatura e demonstrações matemáticas alternam-se para tentar provar a “[...] correspondência entre as coisas fenomenais e reais.” (KOFFKA, 1975, p. 315) – o isomorfismo – pela ação das forças organizadoras do campo visual. A argumentação parte da ideia de que a retina é estimulada externamente por forças originadas da luminescência ou reflexão de luz pelos objetos; internamente, outras forças estruturariam as excitações recebidas pela via ótica.

O sistema perceptivo visual, em seu estágio mais elementar, estaria condicionado à segregação, ou a desigualdade na estimulação, e à unificação, a equidade na estimulação. Estas duas forças precisam, necessariamente, estar conjugadas, pois a excitação, quando homogênea, não propicia a visualização de formas. Algumas das outras leis sugeridas por Koffka são as que seguem:

- a) A figura se diferencia do seu fundo, como forma fechada ou parcialmente fechada;
- b) Este fechamento é a tendência “natural” de estabelecer ligações;
- c) Há a “boa continuação”, ou a propensão de manter-se o mesmo movimento ou direção do olhar;
- d) Existem, ainda, a lei da proximidade, disposição de ver em conjunto os objetos próximos;
- e) E a lei semelhança das qualidades visuais, como a cor, responsável por conduzir à agregação das partes semelhantes em unidades.

O assunto, anos subseqüentes, retorna e se desenvolve na produção de numerosos pesquisadores, entre os quais é de se destacar Gyorgy Kepes, Donis Dondis e, especialmente, Rudolph Arnheim. Estes nomes serão os principais responsáveis por difundir a Gestalt, teoria da percepção, como epistemologia e método para a análise de imagens. Kepes, início de *A linguagem da visão* (1995¹⁶, p. 15), afirma que perceber uma imagem é participar de processo formativo de totalidades dinâmicas, “um ato de criação”.

A imagem plástica tem todas as características de um organismo vivo. Ela existe pela ação de forças em iteração, que agem em seus respectivos campos, e são condicionadas por tais campos. Ela tem uma unidade espacial orgânica [...]. Ela é, assim, um sistema fechado que procura sua unidade dinâmica em variados níveis de integração; por equilíbrio, ritmo, harmonia. [...] A experiência de toda imagem é o resultado da interação de forças físicas externas e forças internas do indivíduo [...]. As forças externas são agentes luminosos bombardeando o olho e produzindo mudanças na retina. As forças internas constituem a tendência dinâmica do indivíduo de restaurar o equilíbrio após cada perturbação de fora, de deste modo manter o seu sistema em relativa estabilidade. (KEPES, 1995, p. 15-16).

Este “potencial criativo”, ou a relevância das “forças internas” na percepção das imagens seria levado, 1973, às últimas consequências por Donis Dondis. No livro *A Primer of Visual Literacy*, estranhamente *Linguagem da sintaxe visual* na edição brasileira¹⁷, a autora, no prefácio, anuncia: “Se a invenção do tipo móvel criou o imperativo de um alfabetismo verbal universal, sem dúvida a invenção da câmera e de todas as suas formas paralelas, que não cessam de se desenvolver, criou, por sua vez, o imperativo do alfabetismo visual universal.” (DONDIS, 1997, p. 1). A tese esboçada, “ver, certa medida, é ler”, não recebe explicação condizente com a sua gravidade. Primeiro capítulo, “Caráter e conteúdo do alfabetismo visual”, Dondis tergiversa: “O maior perigo que pode ameaçar o desenvolvimento de uma abordagem do alfabetismo visual é tentar envolvê-lo num excesso de definições.” (1997, p. 15). Ao que parece, eximir-se da precisão conceitual necessária à ciência é artifício usual aos partidários da Gestalt.

Apesar de Dondis (1997, p. 18) afirmar – sem as necessárias provas – que a visão é o único meio de comunicação humano destituído de conjunto de “[...] normas e preceitos, de metodologia e de nem um único sistema de critérios definidos, tanto para a expressão quanto para o entendimento [...]”, a autora garante: “[...] a sintaxe visual existe [...]”. Evidência seria o fato de um aborígene precisar “[...] aprender a decodificar a representação sintética da dimensão que, numa fotografia, se dá através da perspectiva. Tem de aprender a convenção; é incapaz de vê-la naturalmente.” (DONDIS, 1997, p. 19). Apontado como argumento irrefutável por Dondis, este tipo de pesquisa intercultural está longe de ser consenso. Rápida revisão de literatura é capaz de provocar desconfiâncias sobre o apenas aparentemente indubitável:

[...] Miller demonstrou que há diferenças interculturais na percepção de imagens, com humanos nunca antes expostos a estas tendo dificuldades em reconhecer o que está representado em fotografias em preto e branco. [...] Deregowski *et al* encontrou as mesmas dificuldades com um população etíope remota, mas estes autores enfatizaram que membros dessa população conseguiam gradualmente, mas com considerável esforço e achando a tarefa estressante, reconhecer desenhos. [...] Kennedy sugeriu que os sujeitos estudados por Deregowski e seus colegas conseguiriam inicialmente reconhecer detalhes e que

progressivamente eles chegariam à estrutura complexa da imagem (BOVET; VAUCLAIR, 2000, p. 144).

Não apenas o tipo de “verdade” trazida por Dondis é alvo de suspeita, como também de refutação. Hochberg e Brooks (1962¹⁸ apud Bovet e Vauclair, 2000, p. 145), para citar um caso, demonstraram que crianças com menos de 19 meses são capazes de reconhecer e nomear objetos representados por fotografias e desenhos em contorno. Polêmica maior tem origem no reino animal: certas pesquisas indicam que ovelhas, macacos, passarinhos, lagartos, peixes, aranhas – uma variedade faunística sem fim – percebem, alterados graus, imagens estáticas e em movimento como sendo os referentes destas imagens. Nem os bebês nem os animais, isto é certo, receberam instrução sobre como decodificar as fotografias, desenhos ou vídeos aos quais foram expostos.

Desse modo, ainda que alguns grupos humanos, certas condições, pareçam ter dificuldades em compreender imagens numa primeira mirada, outros grupos, inclusive não-humanos, o fazem com relativa destreza – sem qualquer necessidade de “alfabetismo”. Prudente, pois, admitir que as pesquisas empíricas são inconclusivas e, por isto mesmo, incapazes de alicerçar com segurança generalizações científicas sobre o assunto. Se muito, tais pesquisas servem de base à especulação, ou, mal empregadas, são fonte de asserções dogmáticas que pouco oxigenam a ciência.

Isso posto, a conclusão inevitável: não há, no domínio científico, garantias à necessidade do “alfabetismo” para o entendimento das imagens. A abordagem, que na estranha recomendação de Dondis (1997) “[...] deve passar longe do excesso de definições”, carece tanto do necessário corpo epistemológico quanto de ressonância empírica. Todo caso, a suposta teoria elaborada pela autora – e quando se diz suposta, se diz que essa teoria não parece ciência – é ponto de partida para confecção de volumoso sistema direcionado à análise das imagens, larga medida, recuperação e ampliação dos trabalhos dos fundadores da Gestalt.

No item dedicado aos “fundamentos sintáticos do alfabetismo visual”, Dondis (1997, p. 30-50) retoma elementos como equilíbrio, tensão, agrupamento e pregnância; trabalha, ainda, com a noção de forças psicofísicas capazes de perturbar o equilíbrio interno, como propuseram Kepes (1995) e os gestaltistas originais.

Páginas seguintes, a autora defende: “Para compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para o conhecimento de suas qualidades específicas.” (KEPES, 1995, p. 53). Dondis (1997) os enumera: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão e movimento. As descrições oferecidas são detalhadas e, a despeito dos citados problemas em suas bases conceituais, capazes de ajudar a compreender, forma sistêmica, o fenômeno visual.

Outro momento, Dondis (1997, p. 85) fala que as mensagens visuais têm três níveis: representacional, relacionado ao meio ou experiência; abstrato, qualidade ligada aos componentes visuais elementares; e simbólico, sistemas criados arbitrariamente. Relacionando estas instâncias ao alfabetismo, a autora sugere:

Para ser visualmente alfabetizado, é extremamente necessário que o criador da obra visual tenha consciência de cada um desses três níveis individuais, mas também que o espectador ou sujeito tenha deles a mesma consciência. Cada nível, o *representacional*, o *abstrato* e o *simbólico*, tem características específicas que podem ser isoladas e definidas, mas que não são absolutamente antagônicas. Na verdade, elas se sobrepõem, interagem e reforçam mutuamente as suas respectivas qualidades (DONDIS, 1997, p. 103).

Interessa agora, tudo exposto, arrematar o seguinte: a fala de Dondis, livre síntese, é o “discurso da normalista” aplicado a uma leitura de imagens baseada na Gestalt. Assim como a professora escolar pede tabuada decorada, Dondis solicita: conheçamos os elementos visuais “de cor” (1997, p. 228). Natural que a autora classifique o alfabetismo visual enquanto “preocupação prática do educador” (DONDIS, 1997, p. 231). As imagens, nesse contexto, são instrumentalizadas, tomadas por acesso ao mundo supostamente culto, ao modo de uma “Caminho Suave”¹⁹ (DONDIS, 1997, p. 227).

Cronologicamente, antes de Dondis, seria necessário falar sobre o psicólogo alemão Rudolf Arnheim – citado, é de se comentar, como referência bibliográfica em *Sintaxe da Linguagem Visual*. A escolha por deixá-lo para o fim da seção aqui redigida, entretanto, é dotada de propósito: o pensamento de Arnheim sistematiza e possibilita apreender, como nenhum outro, o modo pelo qual a Gestalt, teoria da percepção, foi empregada na análise de imagens. Além disso, o autor, no século

XX, tornou-se o grande responsável por divulgar a linha gestáltica e defendê-la das abordagens concorrentes, como registram cartas e principalmente artigos publicados em importantes periódicos, a exemplo do *Leonard Journal* e, notadamente, do *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Foi nesta última revista, 1943, que Arnheim lançou o texto *Gestalt and Art*, devotado a propor a aplicação da teoria da Gestalt, “novo estilo de ciência”, à psicologia da arte (ARNHEIM, 1943, p.71-72). O prazer, advoga o ensaio, seria um “correlato psicológico do equilíbrio” (p. 74) presente no universo em geral, orgânico ou inorgânico, e acessível ao artista. Este, assegura Arnheim (1943, p. 71), “[...] capta diretamente o significado completo das criações da natureza, e, organizando percepções em acordo com a lei da ‘prägnanz’, unidade, segregação e equilíbrio, “[...] revela harmonia e ordem, ou estigmatiza discórdia e desordem”. A arte, tal contexto, converte-se num espelho do mundo-fantasia goetheano, a imaginária natureza-origem classicamente estruturada; algo sem dúvida “novo” para a ciência moderna, mas que dificilmente poderia ser enquadrado na última, afeiçoada, desde Francis Bacon, ao “desenfeitiçamento” do pensamento e à razão instrumentalizada (ADORNO; HORKHEIMER, 1999²⁰).

As relações entre arte e Gestalt seriam novamente estreitadas em *The priority of expression* (1949). O escrito de Arnheim, três páginas e meia, não passa de uma carta de intenções, mas lança ideia à época escandalosa: a “[...] expressão [e assim a arte] é o conteúdo primário da experiência perceptiva.” (ARNHEIM, 1949, p. 107). Juízo corrente, nesse período, classificava a “expressão” como resposta secundária; de início, o organismo gravaria os estímulos perceptivos, a alguns dos quais, em momento subsequente, corresponderiam reações emotivas.

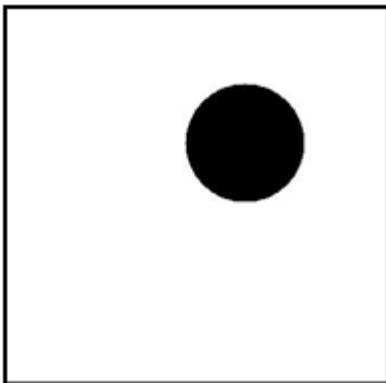
A ideia lançada em 1949 seria outra vez exposta e ampliada em *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. O livro, originalmente publicado em 1954, foi revisto pelo autor 20 anos mais tarde, na edição aqui citada. O ponto de partida é *The priority of expression*; lê-se, na introdução, que a experiência não se compõe de “[...] aglomerado amorfo de estímulos [...]” (ARNHEIM, 2008²¹, p. 17). O ato de olhar, diz Arnheim, exige “[...] interação entre propriedades supridas pelo objeto e a natureza do sujeito que observa”, ou entre

padrões estruturais significativos do meio e da mente (ARNHEIM, 2008, p. 17-18).

Pelo inevitável, Arnheim vê-se obrigado, no citado livro, a explicar as “forças perceptivas” supostamente atuantes na visão e demais órgãos sensoriais, assunto nunca esclarecido pelos fundadores da Gestalt de modo satisfatório. A oportunidade de solucionar o enigmático problema é, contudo, desperdiçada: a propósito do desenho de um quadrado e de um disco negro de cartão colocado sobre esse quadrado (figura 1), o autor dirá que as forças responsáveis pela percepção da imagem resultante

[...] não estão contidas nos objetos que se observam, como o papel branco onde se desenhou o quadrado ou o disco de cartão escuro. É claro que as forças moleculares e gravitacionais são ativas nestes objetos, mantendo unidas suas micropartículas e impedindo que se desintegrem. 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, 2008, p. 9).

Figura 1 – O quadrado e o círculo



Fonte: Arnheim (2008, p. 9).

Arnheim (2008, p. 9-10), exercício de vagueza, afirma que elas se encontram localizadas em algum ponto desconhecido do complexo processo perceptivo visual. Tal asserção, nas linhas de um poema ou romance, ficção literária, seria não apenas aceitável, mas, a depender da habilidade do escritor, indiscutível. Ato paralelo na ciência, objetivo de compor teoria, demanda argumentos precisos e capazes de convencer por artifício distinto da habilidade expressiva vocabular. Desse modo fez

Isaac Newton, séculos XVII e XVIII, ao introduzir, riqueza de detalhes, as forças físicas como leis matemáticas impessoais (PORTO; PORTO, 2008). Formalização similar, por certo, não é exigida às humanidades. Mas importar conceito preciso de uma ciência à outra, no caso da física à psicologia da percepção, ordena coesão argumentativa e justificativas distintas de figuras de linguagem.

Da maneira como é apresentada, a proposta de Arnheim toma outro rumo. Usurpa termo técnico para conferir certo grau de cientificidade à metafísica romântica. Falar nas “forças psicológicas”, ato responsável, implicaria tanto diferenciá-las das mecânicas, quanto explicar as qualidades e leis que lhe são próprias, de maneira empiricamente testável e apta a ser, certo grau, dedutivamente generalizada – ainda que sem os rigores de uma formalização. Lançada como dúvida, e não certeza, talvez a proposta fosse tolerável: “Quem sabe, há forças na mente, análogas às da natureza, que atuam na percepção visual?”. Mais elegante e justo com a rubrica científica; nenhum avanço em relação às “Afinidades eletivas”, porém.

Goethe, na sua novela, hipotetiza exatamente, já foi dito, equivalência entre as determinações naturais e mentais, verdade literária que, contexto científico, poderia render sofisticada abdução — a mera possibilidade, um ponto de partida para a pesquisa. Não é isso que ocorre: Arnheim (2008, p. 453) repete Kepes e Koffka – e assim o universo goetheano – sem propor novidades substanciais; há, impossível usar outro termo, tautologia. Dirá o autor de *Arte e percepção visual...*, simplesmente, que o equilíbrio imagético é análogo ao físico, estruturado por centro de gravidade intuído pelo olho (ARNHEIM, 2008, p. 11-12).

Quando se sabe que o centro de massa de um objeto, na física, indica posição definida matematicamente, e que o conceito de centro gravitacional depende do entendimento do de centro de massa, torna-se difícil aceitar a explicação ofertada por Arnheim: algo “intuído” e mal esclarecido, note-se a leviandade, é comparado a algo rigorosamente formalizado. Sokal e Bricmont (1998, p. 11), contexto similar²², afirmam que “[...] a função dessas analogias é esconder a fraqueza da teoria mais vaga”.

Aparentemente alheio aos problemas elementares em seu raciocínio,

Arnheim edifica, no livro mencionado, complexo sistema para decompor a “estrutura” dos fenômenos visuais, especialmente dos artísticos. São no total introduzidas dez categorias analíticas: equilíbrio, configuração, forma, desenvolvimento, espaço, luz, cor, movimento, dinâmica e expressão. O trabalho, é de se destacar, tem por mérito sugerir sistema autônomo ao exame das imagens, descrevendo-as pelo tamanho, velocidade, mas também através das cores e demais “qualidades dinâmicas” inseparáveis da experiência visual. Enquanto, garante Arnheim, fala-se

[...] sobre meras medidas ou registros de objetos visuais, há possibilidade de se ignorar sua expressão direta. Observamos: este é um hexágono, um dígito, uma cadeira, um pica-pau cristado, um marfim bizantino. Mas, assim que abrimos os olhos para as qualidades dinâmicas transmitidas por quaisquer dessas coisas, inevitavelmente vemo-las carregadas de significado expressivo. [...] Todas as qualidades perceptivas têm generalidade. Vemos a vermelhidão, a rotundidade, a pequenez, a distância, a rapidez incorporadas em exemplos individuais, mas transmitindo mais um tipo de experiência do que uma experiência exclusivamente particular. Isto aplica-se também à dinâmica. Vemos solidez, esforço, torção, expansão, submissão – as mesmas generalidades, mas nesse caso, não limitadas ao que os olhos vêem. As qualidades dinâmicas são estruturais, elas são sentidas através do som, do tato, das sensações musculares, bem como da visão (ARNHEIM, 2008, p.437-438).

Fundamental noticiar que o entendimento da transitoriedade qualitativa como a atualização de um universal é, outra vez, alusão a Goethe, em específico à *Urpflanze* e suas réplicas imperfeitas mutantes. Conforme se sabe, o poeta, entusiasmado pelo *Sturm und Drang*²³, desenvolve atitude fascinada e mística em relação à natureza (MOURA, 2006, p. 66-67); tal deslumbre, direcionado pelas ideias de Baruch Espinoza, com quem Goethe tem *nothwendige Wahlverwandschaft*, necessária afinidade eletiva (FONTANELLA, 2008, p. 125), conduz o romancista alemão à pesquisa das leis dos princípios morfológicos naturais. Precariamente investigadas, “[...] as reminiscências espinosanas no corpo literário de Goethe [...]” são muitas (FONTANELLA, 2008). A referência direta mais extensa do poeta ao filósofo é a abertura do décimo sexto livro de *Poesia e verdade*. Na mesma obra há outras passagens similares, mas ali se encontra o texto

ao menos mais célebre. Muitas cartas, a Viagem à Itália e outros escritos autobiográficos estabelecem nexos claros (FONTANELLA, 2009).

A doutrina de Espinosa resume-se a poucas teses: há, na Natureza, uma única substância, dotada de infinitos atributos, entre os quais a extensão e o pensamento; todos os corpos existentes na Natureza são modificações dessa única substância, enquanto extensa, e todas as almas dos homens são modificações dessa mesma substância, enquanto pensante; essa única substância é Deus, o ser necessário e infinito, que produz em si mesmo e por uma ação imanente tudo o que existe, isto é, as criaturas são suas modificações (CHAUI, 2009, p. 325).

Quando Goethe passa a buscar nos fenômenos singulares, pela observação e experiência, o todo pressentido através da imersão extasiada (MOURA, 2006, p. 98), ele está, logo, procurando o divino-uno espinosano. Algum modo, também é essa a tarefa da psicologia da Gestalt. Isso se encontra manifesto no item final de “Arte e percepção visual...”, denominado “Expressão”. Página 453, Arnheim sentencia: a obra de arte bem sucedida é aquela cujo esqueleto de forças, em perfeito equilíbrio, é entendido de imediato, enquanto totalidade: “O tema fundamental da imagem, a ideia de criação, é comunicado pelo que atinge primeiro os olhos e continua a formar a composição quando examinamos seus detalhes” (ARNHEIM, 2008, p.452).

Esse exame das partes que revela o todo etéreo é, justamente, o método utilizado por Goethe para encontrar a perfeição divina transcendente na natureza e recriá-la no universo literário. Gestalt, na obra do poeta romântico, adota portanto sentido análogo ao de substância na filosofia de Espinosa: Deus. Em última instância, conclusão controversa, talvez se possa afirmar que a proposta de Arnheim e dos demais gestaltistas, devedora de Goethe e assim da substância espinosana, seja quase uma proposição teológica.

O próprio Arnheim, carta enviada ao seu professor Max Wertheimer, declarou-se impressionado pelo quanto “A noção espinosana de ordem e sabedoria não são impostas à natureza, mas inerentes a ela; de grande interesse também era a ideia de Espinosa de que existência mental e física são aspectos de uma mesma realidade e assim reflexos um do outro.” (ARNHEIM, 1986, p. 37²⁴ apud VERSTEGEN, 2005, p. 1). Quem sabe por isso – a hipótese da Psicologia da Gestalt formulada a partir do Deus espinosano –, o círculo, afirma-se em *Arte e percepção*

visual..., só pareça uma linha de curvatura constante, cujos pontos são equidistantes do centro, às pessoas ordinárias; os “seres humanos puros”, seja lá o que for isso, observariam na forma circular “[...] uma coisa compacta, dura, estável.” (ARNHEIM, 2008, p. 448).

Seguramente, entender que a “[...] rotundidade não é idêntica à forma circular” (ARNHEIM, 2008, p. 448) é algo necessário ao artista plástico e a qualquer ser humano dotado da capacidade de ver. Existe, porém, assombroso hiato entre discutir em uma teoria séria da percepção como universal e singular são codificados e decodificados pelo sistema cognitivo, e evocar pureza – de espírito? – para explicar o citado processo. A segunda opção, adotada por Arnheim, mais se aproxima ao “Evangelho de São Mateus”: “Bem-aventurados os limpos de coração, porque eles verão a Deus”; ou à “coisa compacta”.

Os escritos que se seguem a *Arte e percepção visual...* são, larga medida, a retomada dos conteúdos apresentados neste tomo. Desnecessário, logo, proceder ao exame desse material suplementar diante dos fins aqui almejados: entender como a Gestalt, teoria da percepção, foi usada para analisar imagens. Mesmo o aclamado livro *Visual Thinking*, publicado em 1969 por Arnheim, é carente de novas teses; o volume evidencia, apenas, que as imagens, assim como a linguagem verbal, são capazes de produzir conceitos: a percepção visual, longe de mera gravação mecânica, é relata enquanto processo inteligente, no qual as formas assumem papel semelhante ao de ideias (ARNHEIM, 1997, p. 27).

4 Considerações finais

Os fundadores do gestaltismo empregam metaforicamente termos das ciências exatas, deslocados de seus sentidos e contextos originais, para conferir ar de seriedade a argumentos romântico-teológicos. As imagens, tal proposta, são analisadas como objetos da percepção, estruturas conceituais organizadas por forças misteriosas que, na mente, replicariam a ação das forças físicas na natureza. Quando Fayga Ostrower (1998, p. 69) diz que “[...] [A Gestalt] pode ser colocada ao lado de outras teorias de estrutura de profundidade: da teoria da relatividade, da mecânica

quântica e da psicanálise [...]”, há, portanto, a expressão de um equívoco.

Preocupante, diante do exposto, que proliferem infindáveis trabalhos baseados na Gestalt assinados por estudiosos da linguagem visual, de graduandos a doutores. Talvez, seja momento oportuno para questionar criticamente – ou mesmo abandonar – a aplicação de princípios obscuros como “pregnância” à Comunicação; a Área, escrevem Armand e Michele Mattelart (1999²⁵, p. 11), é por si só associada a certa debilidade científica, da qual decorre a “[...] [má] impressão de frivolidade do objeto”. Não há necessidade, pois, de se incorporar teorias fantasiosas que apenas reforçam esse preconceito, e pouco contribuem para o avanço da ciência.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo. In: ARANTES, Paulo Eduardo (Edt.). **Adorno**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARNHEIM, Rudolf. Gestalt and Art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Malden, v. 2, n. 8, p. 71-75, 1943.
- ARNHEIM, Rudolf. The Priority of Expression. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Malden, v. 8, n. 2, p. 106-109, 1949.
- ARNHEIM, Rudolf. **Visual thinking**. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- ASH, Mitchell G. **Gestalt psychology in German culture, 1890- 1967**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BOVET, Dalila; VAUCLAIR, Jacques. Picture recognition in animals and humans. **Behavioural Brain Research**, Amsterdam, v. 109, n. 2, p. 143–165, maio 2000.
- CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960**. São Paulo: Brasiliense. 1987.
- CHAUÍ, Marilena. A estrutura retórica do verbete Spinoza. **kriterion**, Belo Horizonte, v. 50, n. 120, p. 313-334, dez. 2009.

CORDEIRO, Mirian Costa. **A tessitura da crítica bejaminiana: entre os românticos e Goethe.** 2010. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Programa de pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2010.

DE PAULA, João Antônio. Afinidades eletivas e pensamento econômico: 1870-1914. **Kriterion**, Belo Horizonte, 2005, v. 46, n.111, p.70-90, jan./jun. 2005.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENGELMAN, Arno. A Psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 18, n. 1, p. 1-16, jan./abr. 2002.

FONTANELLA, Marco Antônio. **Vestígios de Espinosa na produção literária de Goethe.** 2008. Tese (Doutorado em História e Historiografia Literária) – Programa de Pós-graduação em História e Historiografia Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2008.

GALÉ, Pedro Fernandes. **Em torno do olhar: a formação do método morfológico de Goethe.** 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Versuch die metamorphose der pflanzen zu erklären.** Gotha: Ettingersche Buchhandlung, 1790.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **As afinidades eletivas.** São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IANNI, Octavio. Variações sobre arte e ciência. **Tempo Social**, São Paulo, v.16, n.1, p.7-23, jun. 2004.

KEPES, Gyorgy. **Language of vision.** New York: Dover Publications, 1995.

KESTLER, I. M. F. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, v. 13, supl., p. 39-54, 2006.

KOFFKA, Kurt. **Princípios de psicologia da Gestalt.** São Paulo: Cultrix, 1975.

MATTELART, Armand, MATTELART, Michèle. **História das teorias da Comunicação.** São Paulo: Loyola, 1999.

MOURA, Magali dos Santos. **A poiesis orgânica de Goethe**: construção de um diálogo entre arte e ciência. 2006. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PORTO, C. M.; PORTO, M.B. A evolução do pensamento cosmológico e o nascimento da ciência moderna. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, São Paulo, v. 30, n. 4, out./dez. 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SMITH, Barry. Gestalt Theory: an essay in Philosophy. In: SMITH, Barry (Edt.). **Foundations of Gestalt Theory**. Munich and Vienna: Philosophia Verlag, 1988. p. 11-81.

SMITH, Barry. **Austrian Philosophy**: the legacy of Franz Brentano. Chicago: Open Court Publishing Company, 1994.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Fashionable Nonsense**. New York: Picador, 1998.

VAN CAMPEN, Cretien. **Gestalt van Goethe tot Gibson**. Utrecht, Utrecht University, 1994.

VERSTEGEN, Ian. **Arnheim, Gestalt and Art**: a psychological theory. Verlag: Springer, 2005.

VON EHRENFELS, Christian. On 'Gestalt Qualities'. In: SMITH, Barry (Edt.). **Foundations of Gestalt Theory**. Munich: Philosophia Verlag, 1988. p. 82-117.

Romantic metaphysics (scientific veneer): on the relevance of Gestalt theory as a visual communication approach

Abstract: It is not difficult to find in studies of visual communication reference to Gestalt authors, notably Donis A. Dondis and Rudolf Arnheim. In this article, the goethean foundations that underlie gestalt thinking are investigated. The aim is to uncover that Gestalt approach is supported by scientifically unproven romantic principles. For this reason, Gestalt has serious unsolved epistemological problems, and should not be used as a methodology for the analysis of pictures.

Keywords: Visual communication. Gestalt. Epistemology of communication.

Recebido: 14/01/2013

Aceito: 06/03/2014



¹ Obra original de 1997.

² Este é, em alemão, o plural de “Gestalt”, que segundo verbete do dicionário Houaiss (2009, p. 968), deve ser mantido na língua portuguesa, bem como a sua escrita maiúscula.

³ “Usos mais ou menos metafóricos deste termo têm uma longa historia. Há um uso comum [...] para significar ‘forma visível ou externa’ (i.e. do olho do mal, ou de um pote de cerâmica), como também um conjunto de usos ligados a expressões em inglês a exemplo de ‘cortar uma figura’ [...]. O termo ainda significa comumente uma estrutura integrada ou complexa, de modo que Clausewitz [militar prussiano], por exemplo, pôde falar de uma guerra como uma ‘Gestalt absoluta’, ‘um todo indivisível, cujos elementos (as vitórias individuais) tinham valor em relação ao todo’”. (SMITH, 1994, p. 245-246).

⁴ Obra original de 1922.

⁵ Obra original de 1955.

⁶ Christian von Ehrenfels foi figura das mais interessantes. Estudou música com o compositor austríaco Anton Bruckner, e tornou-se libretista de algumas obras de Wagner. Ehrenfels também manteve contato com integrantes do Círculo Linguístico de Praga, a exemplo de Nikolai Trubetzkoy, e trocou cartas com Freud. De Franz Kafka, recebeu menção em 1912, nos diários que, desejo do escritor tcheco, teriam sido queimados: “Cena divertida quando o Prof. Ehrenfels [...] declara-se favorável à mistura de raças”. (SMITH, 1994, p. 244).

⁷ Aqui citado na tradução para a língua inglesa (1988).

⁸ Obra original de 1890.

⁹ A escola austríaco-italiana das qualidades gestálticas é composta por nomes do quilate de Alexius Meinong, Edmund Husserl, Carl Stumpf, Anton Marty e Kasimir Twardowski. Com a queda do império austro-húngaro, esta tradição migrou para a província italiana de Pádua, onde ainda hoje existe forte produção. Para mais, ver Smith (1994).

¹⁰ Amplamente divulgada no Brasil por nomes como Fayga Ostrower, declaradamente apegada aos pressupostos desta linha (OSTROWER, 1996, 1998).

¹¹ Obra original de 1935.

¹² Cretien van Campen (1994), anotou que há dívida não apenas romântica na fala de Wertheimer, mas compromisso Renascentista; onde se entenda: preocupação com a simetria e harmonia, isto é, a “boa proporção”.

¹³ KÖHLER, Wolfgang. **Gestalt psychology: an introduction to new concepts in modern psychology.** New York: Liveright, 1975.

¹⁴ Fundamental noticiar que o sentido de “comportamento” adotado pelos Gestaltistas difere radicalmente de seu emprego pelos behavioristas norte-americanos: não se reporta a uma “teoria do comportamento”; designa, ao contrário, sentido meramente descritivo, descomprometido com qualquer abordagem teórica (KOFFKA, 1975, p. 37).

¹⁵ Obra original de 1809.

¹⁶ Obra original de 1944.

¹⁷ Tradução melhor seria “Uma cartilha para o alfabetismo visual”, ou ainda “Princípios para o alfabetismo visual”.

¹⁸ HOCHBERG, J.; BROOKS, V. Pictorial recognition as na unlearned ability: a study of one chid’s performance. **American Journal of Psychology**, v. 75, n. 4, p. 624-628, dez. 1962.

¹⁹ Cartilha amplamente utilizada entre as décadas de 1950 e 1990, Estado de São Paulo, na alfabetização

²⁰ Obra original de 1944.

²¹ Obra original de 1974.

²² Os autores se referem a filósofos pós-modernos que usam, de modo equivocado, conceitos da física e matemática deslocados dos seus sentidos originais.

²³ Movimento “[...] que eclodiu na Alemanha por volta de 1770 e que consistia numa emancipação das letras nacionais. O título vem de uma peça de F. M. Klingler, intitulada justamente *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto]. Embora pareça uma radicalização do espírito da ilustração, esse movimento constituiu-se como uma luta contra a ilustração, uma luta de jovens espíritos (Hamann, o mago do norte, Herder, Goethe, Lenz e até Schiller), cujos temas básicos eram: a incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, o que resultava numa dor do mundo (*Weltschmerz*); a ênfase no gênio criador que se afirma livre das regras artísticas (deve-se dar vazão aos impulsos naturais e vigorosos); o acentuado individualismo nas artes; o sentimentalismo etc. (cf. Autores pré-românticos alemães, 1991, p.7-10). Um traço comum da maior parte desses autores é a linguagem violenta que busca principalmente o exercício da crítica ferrenha. No caso de Schiller, na época bastante jovem, sua inserção no movimento deu-se quando este já estava quase no fim. Sua peça dramática *Os bandidos* [*Die Räuber*] de 1781 constitui um de seus ápices, ao proclamar ‘um grito de liberdade contra este século de injustiças e desumanidade’ (segundo Karl Moor, reunido com seus companheiros às margens do Danúbio, floresta da Boêmia, fugindo e se opondo à sociedade) (Schiller, 1992, p.105). Goethe, um pouco mais velho do que Schiller, foi, entretanto, quem escreveu as principais obras do movimento: o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, e o *Götz von Berlichingen*, um drama (*Schauspiel*), surgido um ano antes. Em termos da história da estética, esse movimento incorpora a postura alemã da época diante da literatura e da poesia, postura que pode ser pensada levando-se em conta os seguintes traços: 1. Referência à Idade Média (o que também será usual junto aos românticos); 2. Crítica a Aristóteles em vista do pouco espaço dado aos caracteres no drama;⁷ 3. Redescoberta, entre os antigos, de Homero e, entre os modernos, de Shakespeare; 4. Valorização da figura do gênio (influência inglesa) e do princípio da natureza (Rousseau).” (WERLE, 2000, p. 22-23).

²⁴ ARNHEIN, Rudolf. **New essays on the Psychology of Art**. Los Angeles: University of California Press, 1986.

²⁵ Obra original de 1995.