



**A Representação e a Verdade:
Algumas Noções nos Domínios da Filosofia da História e da Arte**

Mirian Martins Finger¹

Resumo: Este artigo tem a intenção de levantar algumas reflexões alusivas à noção de representação balizada em recortes arrolados pelos domínios da filosofia, da história e também da arte. Dentro desse debate, esta proposta ensaia, ainda que de maneira breve, traz algumas noções de representação vinculadas à noção de verdade, tanto no que tange às narrativas dos eventos históricos, quanto às produções artísticas. Para isso, são abordados autores como Cassirer (2001), Chartier (2012), Gombrich (2007), Goodman, (1976, 1995), Hayden White (1994, 2006, 2010), Jenkins (2001, 2014) e Wollheim (1993,2002). Alertamos que os exemplos trazidos para ilustrar este texto, estão vinculados ao campo das artes visuais, mais especificamente à pintura pertencente à série Carretéis de Iberê Camargo, objeto do qual se ocupa nosso estudo.

Palavras-Chave: Representação. Verdade. Artes Visuais.

**Representation and Truth:
Some Concepts in the Fields of Philosophy of History and Art**

Abstract: The present work aims to raise some considerations depicting the concept of representation mapped out by related themes from philosophy, history and even art. Within this discussion, the present proposal illustrates, although briefly, some notions of representation linked to the notion of truth, both in terms of the narrative of historical events, as well as artistic productions. To achieve this, several authors were addressed, including Cassirer (2001), Chartier (2012), Gombrich (2007), Goodman (1976, 1995), Hayden White (1994, 2006, 2010), Jenkins (2001, 2014) and Wollheim (1993, 2002), among others. It is cautioned that the examples brought forth to illustrate this work are tied to the domain of the visual arts, more specifically the painting belonging to the Spools series by Iberê Camargo, which is the object of our studies.

Keywords: Representation. Truth. Visual Arts.

Representação e Verdade

A reverência da filosofia ao problema da “representação” alça debates relevantes ao estudo do conhecimento. Platão no livro X de A República (2009, p. 295), ao analisar a noção de mimese, diz que a imagem refletida no espelho é aparente tanto quanto a representação do real. Nesse sentido, Cassirer (2001, p. 13) afirma que Platão identificou o “ser” como um problema. Por isso, superou a explicação mítica e cosmológica e tornou a organização sistêmica e teleológica da existência do ser. Todas as concepções científicas não são mais entendidas como reproduções de

¹ Doutora em Epistemologia e História da Ciência pela Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF/AR), Doutora em História e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/BR). Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/BR).



um determinado ser, mas sim como símbolos intelectuais concebidos por ele mesmo. O conceito de imagem transforma-se internamente. Consequentemente, a ingênua “teoria da reprodução” perde força e a exigência de semelhanças entre imagem e objeto é suplantada. Surge a expressão complexa por meio de uma “relação lógica, uma condição intelectual geral que deverá ser satisfeita pelos conceitos básicos do conhecimento físico” (CASSIRER, 2001, p. 15).

Também abordado por Wittgenstein na segunda parte das Investigações Filosóficas (1984), o tema da representação é definido como aquilo que relaciona o figurado com o afigurado a partir daquilo que existe de comum entre ambos, porém a semelhança de imagens não é “o que faz com que minha representação de alguém seja minha representação *desse* alguém” (WITTGENSTEIN, 1984, p. 176, grifo do autor). Para Wittgenstein, o que é válido para a representação é o mesmo para expressão, ou seja, a descrição verbal pode substituir a representação. Rorty em *A Filosofia e o Espelho da Natureza* (1994, p. 17) diz que “Wittgenstein, Heidegger e Dewey concordam em que a noção do conhecimento como representação exata, tornada possível por processos mentais especiais e tornada inteligível através de uma teoria geral da representação, deve ser abandonada”. No mesmo trabalho ao discutir os dois tipos de representações (intuições e conceitos), que segundo ele estão em desuso no movimento analítico, defende a representação de um ponto de vista holístico como o resultado da conversação entre o dado, o contingente e o necessário (RORTY, 1994, p. 174). Isso significa que devemos fazer distinções entre o que temos diante de nós, o que nossa mente acrescenta e o controle do que temos na mente, para a “reconstrução do racional’ de nosso conhecimento” (RORTY, 1994, p. 175).

Em sua obra *Objetivismo, Relativismo e Verdade* (1997), Rorty critica algumas noções tradicionais da verdade, especialmente aquelas compreendidas na conjuntura epistemológica, por meio do chamado paradigma da representação. Nesta obra ele afirma que são dois os modos dos seres humanos darem sentido a suas vidas, discorre sobre o realista e o pragmático, onde o primeiro é objetivo e “constrói-se a partir da descrição de si mesmo como estando em relação imediata com a realidade não-humana.”, enquanto o segundo é solidário e “estabelece-se através da narração da estória de sua contribuição para a comunidade” (RORTY, 1997, p. 37). Dessa maneira, aplicando estas noções ao campo da história e da arte pode-se alegar que tanto a representação histórica quanto a artística, ao buscarem a objetividade, abandonam a solidariedade, ou seja, buscam a



verdade por meio do que William James diz, segundo Rorty, “o que é *bom* para nós acreditarmos.” (RORTY, 1997, p. 39, grifo do autor).

Para os pragmáticos, na visão Rorty, “o desejo por objetividade não é o desejo de escapar das limitações de uma comunidade, mas simplesmente o desejo de alcançar a maior concordância intersubjetiva possível, o desejo de estender a referência do pronome ‘nós’ tão longe quanto possível” (RORTY, 1997, p. 39). Desse modo, a verdade na representação histórica ou artística não está contida em nenhum tipo de correspondência de crenças e objetos relacionados a qualquer tipo de objetivação, o que não só dilata o lastro da interpretação histórica e artística, mas também liberta a linguagem, e a expressão artística, ao que tange a representação e a verdade como correspondência.

Ainda dentro das críticas e problemáticas da representação por imitação ou semelhança, seja como apreensão de um objeto presente, seja na dificuldade de percebermos a relação entre ambos, sofreu, e ainda sofre críticas incisivas. Goodman (1976) e Cassirer (2001) também concordam com estas críticas. Para ambos a realidade não é reproduzida com imediatez, mas sim por mediação. Não há objeto puro a ser apresentado dentro das relações existentes em suas categorias essenciais. O saber é assegurado pelas “diversas orientações metodológicas”, considerando especialidades e independências, que reunidas por sistemas, apesar de diversos, relacionam-se entre si (CASSIRER, 2001, p. 17).

Nesse sentido, Cassirer afirma que a perspectiva em relação ao conhecimento amplia-se e “por mais universal e extenso que seja o conceito, representa apenas um tipo particular de configuração na totalidade das apreensões e interpretações espirituais do ser” (CASSIRER, 2001, p. 18). Outro aspecto de concordância entre Goodman e Cassirer é em relação à existência de mundos. Para Cassirer, o mito, a religião e a arte são manifestações espirituais que habitam em mundos particulares de imagens criadas dentro de uma energia autônoma. Para Goodman, o homem é um fazedor de mundos e detentor de capacidades para reconhecer as funções cognitivas que possui a emoção.

Há muitas explicações da noção de representação. Uma das explicações mais difundidas é a que considera a explicação como semelhança. Essa explicação, porém, é ineficaz. Primeiramente porque enquanto a semelhança é simétrica e reflexiva, a representação não é (GOODMAN, 1976, p. 4). A explicação mais simples é a que diz que *x* representa *y* se e somente se *x* se assemelha a *y*. Por



exemplo, a pintura de um carretel representa um carretel se e somente se a pintura de um carretel é semelhante ao objeto carretel. Se assim for, tudo pode representar tudo, pois em algum aspecto algo pode se assemelhar a uma ou mais coisas. A pintura de um carretel, por exemplo, pode ser mais semelhante à outra pintura se considerarmos o material utilizado para sua feitura e os elementos peculiares a linguagem pictórica, como a bidimensionalidade do suporte, por exemplo. Chartier em uma primeira noção de representação diz que representação é a:

[...] imagem que remete a ideia e a memória os objetos ausentes, e que nos apresenta tais como são. Nesse primeiro sentido, a representação nos permite ver o ‘objeto ausente’ (coisa, conceito ou pessoa), substituindo-o por uma ‘imagem’ capaz de representá-lo adequadamente. Representar, portanto, e fazer conhecer as coisas mediatamente pela ‘pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por algumas marcas’ – tais como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias (CHARTIER, 2011, p. 17).

Entretanto, Chartier vai mais longe e explora a noção de representação de maneira menos dicionarizada e mais epistemológica, pronunciando que:

Um dos dois modelos mais operacionais construídos para explorar o funcionamento da representação moderna – seja ela linguística ou visual – e o que propõe a tomada de consideração da dupla dimensão de seu dispositivo: na dimensão ‘transitiva’ ou transparente do enunciado, toda representação *representa* algo; na dimensão ‘reflexiva, ou opacidade enunciativa, toda representação *se apresenta* representando algo (MARIN, 1989 apud CHARTIER, 2011, p. 18-19, grifos do autor).

Outra explicação da noção de representação é a que a considera como causalidade. (D’OREY 1999, p. 343). Nesse sentido, x representa y , se y interfere significativamente na cadeia causal que produziu x . Neste caso, x pode ser tomado como um resquício de y e a interpretação de x é uma questão de dedução para um termo primeiro numa sequência causal. Consideramos o caso da pintura de um carretel que representa um carretel. A pintura de um carretel é tomada como um resquício do objeto carretel e sua interpretação é uma questão de dedução obtida, por meio de sua característica formal, por exemplo. Essa explicação, no entanto, não dá conta das representações fictícias – como a representação de um cavalo-alado, por exemplo – nem daquelas representações que representam um objeto como outro objeto – caso do carretel representado por Iberê como um brinquedo, por exemplo.

A representação como intencionalidade do autor da obra de arte é outra teoria que não se sustenta. Em primeiro lugar, porque podemos não ter acesso à intenção do artista. Em segundo lugar, porque o autor pode não ter a competência suficiente para convencer o espectador de sua intenção. Em último lugar, por causa do caráter convencional, pois o que pode ser um carretel para



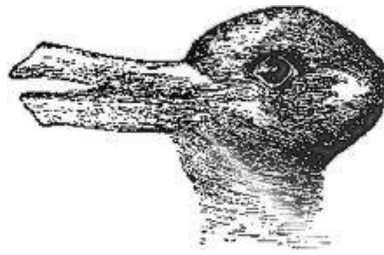
o artista pode ser uma ampulheta para o observador. Woolheim (2002, p. 70) defende que aquilo que o artista representa não é qualquer coisa, mas algo específico ou meramente de um tipo específico, “pois toda pintura representacional representa alguma coisa de um tipo especial”.

Desse modo, se a pintura estiver representando um objeto específico, estará representando tudo o que este objeto é. Ora, sabemos que não é possível representarmos “tudo” o que um objeto é numa pintura. Se representarmos um carretel, podemos estar representando um brinquedo, mas não um conjunto de átomos, um pedaço de madeira ou de plástico. Se tudo pode ser um objeto, nada também pode, afinal nada pode ser copiado em plena posse de suas propriedades (GOODMAN, 1976, p. 6).

A noção de semelhança na representação abordada por Gombrich (2007), fundamentada na análise psicológica da representação pictórica, diz que a semelhança na representação tem a ver com “relações”. Tem a ver com o que ele chama de “acento pessoal”, ou seja, o modo pessoal adotado pelo artista ou “estilo” e o olhar do observador. Para ele, a representação fiel de um objeto está muito mais vinculada às convenções e a educação adquirida ao longo da vida, do que aos aspectos peculiares do objeto, pois “toda a cultura e toda a comunicação dependem das interações entre expectativa e observação [...] a relação entre o esperado e o experimentado” (GOMBRICH 2007, p. 53).

O que significa que para Gombrich a semelhança é satisfeita à medida que obedece a relações vinculadas ao que estamos habituados. No âmbito da representação convencional Gombrich e Goodman concordam. Porém, Goodman refere-se à representação como um sistema de símbolos, enquanto para Gombrich os símbolos são “ilusões”. Advogemos então em defesa de Goodman e tomemos como exemplo o mesmo que Gombrich (2007, p. 4) utiliza em *Arte e Ilusão*, a saber, a figura do pato ou coelho – desenho tão explorado na filosofia e que saiu das páginas humoristas do semanário *Die Fliegenden Blätter* (Figura 1).

Figura 1 – Pato ou coelho?



Fonte: Gombrich (2007)

O pato aparece quando as orelhas do coelho transformam-se em bico e vice versa. Nosso olhar decifra-os porque nossas convenções permitem conhecermos a forma de ambos. Mas, se mostrarmos o desenho a alguém que nunca tenha visto um pato ou um coelho, a ilusão desaparece, pois o grau de semelhança exigido na teoria de Gombrich, não é suficiente para permitir a ilusão. Para ser um símbolo nenhum grau de imitação é suficiente ao constituir a relação de referência demandada. O mesmo ocorre em um texto. Ainda que não saibamos interpretá-lo por não conhecermos o idioma, as palavras não deixam de fazer parte de um sistema de símbolos. Desse modo, Goodman defende que o objeto representado é referido por meio de um símbolo e a semelhança depende da interpretação de uma determinada situação e em que sentido a consideramos, já que ela é relativa e alterável culturalmente.

Dentro de uma crítica epistemológica à historiografia contemporânea, Hayden White se utiliza de categorias da literatura para análise historiográfica. Para Burke (2005), White é um dos colaboradores da nova visão de que o passado é como uma construção. Nesse âmbito, a questão da representação tomada por White (1995) refere-se à representação histórica. Neste modelo de representação White inverte a formulação debatida nas artes visuais – que busca verificar os elementos “históricos” de uma obra “realista”, ao questionar quais são os componentes “artísticos” da historiografia “realista”. Neste aspecto, o método empregado por White é por ele denominado “formalista” onde procura identificar os elementos estruturais das descrições históricas de diversos historiadores do século XIX (WHITE, 1995, p. 19).

White em sua obra *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura* (1994) ao discorrer sobre “o fardo da história”, alerta sobre o equívoco das afirmações de que “a história é uma combinação de ciência e arte”, mas diz que o historiador deve operar considerando uma “perspectiva sobre o mundo que não pretende exaurir a descrição ou a análise de todos os dados contidos na totalidade do campo dos fenômenos, mas oferece como *um meio entre muitos* de revelar



certos aspectos desse campo” (WHITE, 1995, 58-59, grifoS do autor). White emite algumas comparações entre a representação histórica e a artística. Para isso, aproveita a análise de Gombrich em *Art and Illusion* e diz não ser relativista a afirmação deste, sobre as diferenças entre Constable e Cézanne ao interpretar a mesma paisagem. Gombrich defende que é o estilo de cada artista – chamado por Gombrich, como dito acima, de “acento pessoal”, que faz que cada artista represente a paisagem de forma distinta. O estilo funciona como o que Gombrich denomina “sistema de notação”, como “um protocolo provisório ou uma etiqueta” (WHITE, 1995, p. 59). White e Gombrich concordam que não há questionamentos referentes ao sistema adotado pelo artista que traduza de maneira objetiva o que foi representado. Do mesmo modo, para White (1994):

[...] o cosmopolitismo metodológico e estilístico promovido por este conceito de representação obrigaria os historiadores a abandonar a tentativa de retratar ‘uma parcela particular da vida, *do ângulo correto* e na perspectiva *verdadeira*’, expressou um famoso historiador anos atrás, e a reconhecer que não há essa coisa de visão única correta de algum objeto em exame, mas sim *muitas* visões corretas, cada uma requerendo o seu próprio estilo de representação (WHITE, 1994, p. 59, grifos do autor).

Em busca de respostas à questão “o que é a História?”, Jenkins (2001) expõe sobre a liberdade da história em relação ao passado e afirma que:

[...] o mesmo objeto de investigação pode ser interpretado diferentemente por diferentes práticas discursivas (uma paisagem pode ser lida/interpretada diferentemente por geógrafos, sociólogos, historiadores, artistas, economistas, et al.), ao mesmo tempo que em, cada uma dessas práticas, há diferentes leituras interpretativas no tempo e no espaço (JENKINS, 2001, p. 24).

Nesse sentido, pode-se dizer que há uma consonância entre White, Goodman, Jenkins e Cassirer justamente na compreensão de que não há apenas um mundo a ser interpretado, mas várias versões de mundo². Notemos que para estes autores o mundo de uma versão verdadeira é uma construção, suas características não oferecem nada que seja independente de uma versão, mas se combinam com outras para fazer o mundo. Quando Goodman diz que fazemos mundos, isso significa que fazemos versões e as versões verdadeiras fazem mundos.

No entanto, ele mantém uma questão em pauta: como fazer versões verdadeiras quando a ação de fazer uma descrição verdadeira de um objeto é completamente incapaz de fazer o próprio objeto? Uma versão correta e seu mundo são diferentes. Uma versão que afirme que há um carretel sobre a mesa não é o mesmo carretel feito de letras. Mas, por outro lado, dizer que há um carretel

^{2 2} A noção de “versão de mundo” abordada neste estudo refere-se à noção de Nelson Goodman. Para melhor compreensão ver: GOODMAN, Nelson. *Ways of world making*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.



sobre a mesa e dizer que o enunciado “há um carretel sobre a mesa” é verdadeiro, é a mesma coisa.

O que importa para Goodman (1995) é que:

[...] não podemos encontrar nenhum traço do mundo que seja independente de todas as versões. Tudo o que se pode dizer como verdade de um mundo depende da ação de dizer – não do fato de que o que dizemos seja verdadeiro, se não de que o que dizemos como verdade (ou como correto) participa e é relativo, a uma linguagem ou a outros sistemas de símbolos que utilizemos (GOLDMAN, 1995, p. 74).

Sobre o mesmo entendimento referente à multiplicidade de mundos, Jenkins (2014) abre seu texto *Ordem(ns) do Dia*, citando Ermarth com a seguinte afirmação “A condição discursiva [da pós-modernidade] não é apropriada à Hipótese do Mundo Único. Nem o valor pressuposto de neutralidade, nem ao projeto de objetivação com sua ênfase no ponto de vista individual e na forme emergente” (EMEARTH apud JENSKINS, 2014, p. 51). O autor ainda argumenta que, a história só pode ser ofertada por meio do presente, quando é “apresentada”, o que entendemos como sua noção de “representação histórica”; e, para esclarecer melhor busca apoio em Ankersmith para a ideia de história como “proposta” (EMEARTH apud JENSKINS, 2014, p. 62).

Essa ideia estaria centrada no entendimento de que ao invés do fato histórico ser representado, é apresentado, pois quando representado está no lugar de uma realidade dada, e quando é apresentado, é criado a partir de uma realidade passada. Neste sentido, a realidade narrada não estaria sendo apresentada novamente, mas apresentada de forma inédita com a liberdade de ser pensada, interpretada.

Do mesmo modo, a visão de que a arte e a ciência, e também a história, devam fazer uma cópia literal de uma realidade pressupostamente estática e “verdadeira”, foi transcendida para White. E para o historiador é a oportunidade de se valer da dinamicidade de ambas para representar uma narrativa histórica também dinâmica. É possível perceber este dinamismo presente na história da arte. Gombrich (2007, p. 3) ao ponderar sobre a psicologia e o enigma do estilo artístico, diz que “Se a arte fosse apenas, ou principalmente, a expressão de uma visão pessoal, não poderia haver história da arte”. Isso porque não seria possível adotar – como adotamos – que é necessário uma “semelhança de ‘família’” entre uma obra que represente carretéis pintada com proximidade.

Na mesma linha de juízo, mas sob o viés da leitura da história Jenkins (2001, p. 52) reflete sobre a inevitável relatividade da história colocando esta afirmação em cheque. As respostas, tanto para Gombrich quanto para Jenkins, podem encontrar apoio no que o primeiro chama de “estilo” e o segundo de “emancipação”. Ambos os modos são interpretativos. Para a arte é o que caracteriza



plasticamente uma obra de arte e para a história é a liberdade de classificar esta obra de arte, seja no tempo, no espaço ou no estilo.

Da mesma maneira, a interpretação dos eventos históricos trás para a representação esta “relatividade”. Como diz Gombrich (2007, p. 5), “a representação não precisa ser arte, mas nem por isso é menos misteriosa.” Entretanto, é imperativo tanto para o historiador quanto para o artista uma aproximação com o que está sendo representado, seja por métodos delineados, seja por esquemas de estilo, pensados a fim de ajustá-los as necessidades do tipo de representação adotado. Os dispositivos adotados na narrativa histórica são semelhantes aos dispositivos pictóricos empregados por um pintor. A “verdade” de um fato, de um objeto, via interpretação, passam a fazer parte de uma “realidade” integrante de outra versão de mundo, um mundo “verdadeiro em um sentido ficcional” (WHITE, 2010, p. 171).

Aos diversos tipos de interpretação da história White (2010) denomina “meta-história”, que como sinônimo de “Filosofia especulativa da história”, afirma que não pode haver história restrita sem a hipótese de uma meta-história. Esse pressuposto adota a oposição da vertente tradicional e rejeita o mito da objetividade. A abertura que White sustenta, diz que o historiador diante a uma sequência de eventos pode interpretá-los em formato de enredo, sejam de narrativas com formas de romance, de tragédia, de comédia. A “estória” que o historiador busca “encontrar” antecede ao enredo, mas é revelada representando uma estrutura reconhecível relacionada a um modelo essencialmente mítico. “Na narrativa histórica, a estória está para o enredo assim como a exposição do ‘que aconteceu’ no passado está para a caracterização sinóptica daquilo que toda a sequência de eventos contidos na narrativa poderia ‘querer dizer’ ou ‘significar’” (WHITE, 1994, p. 75).

A história “revelada” de White compara-se ao que Goodman (1978, p. 131) chama de “revelação” àquilo que o artista faz ao dar um novo sentido ao que interpreta, e que dentro do “realismo” assumido pode-se dizer que a obra é “correta”. É o realismo como “revelação”, ou seja, o artista revela-nos aspectos invisíveis, outras possibilidades artísticas atingindo um novo grau de realismo. Isso significa que a relatividade do campo da representação pode abarcar interpretações antitéticas, frequentando dicotomias inimagináveis. Porém, a aproximação com o fato ou objeto estudado deverá ser construída através de meticulosa apreciação da versão de mundo da qual está em jogo, ou seja, a verdade dependerá do sistema de classificação assumido pelo historiador ou pelo



artista. Seja qual for o método, de escopo topológico ou não, sempre será uma interpretação do mundo. E aqui se encontram duas fundamentações relevantes ao tema abordado.

A primeira encontra-se em Gombrich (2007, p. 307) quando este afirma que “Não há realidade sem interpretação. [...] Uma interpretação alternativa pode expulsar a que é geralmente aceita e revelar um lampejo da realidade por trás dela”. E, a segunda em Jenkins (2014, p. 61), “se aquilo que um dia foi realidade tem qualquer vida hoje, isso se deve inteiramente aos simulacros – à história – que os historiadores construíram dela”. Nesse sentido, se não existe nenhum mundo independente capaz de competir com uma versão, em que consiste a verdade e quais são os critérios para determiná-la? A resposta é que não devemos buscar a verdade na relação de uma versão com algo exterior a ela, mas sim em relação a suas próprias características. “Há não ser que uma estória histórica for apresentada como representação literal dos eventos reais, não podemos criticá-la como sendo verdadeira ou não aos fatos da questão”, e, mesmo assim, não há como um historiador, ou um artista, imitar os fatos, os objetos ou a natureza (WHITE, 2006, p. 194).

Mesmo se forem capazes de narrar, ou pintar, com tamanha objetividade, ainda assim, estariam utilizando a palavra, o texto, a tinta, o pincel. Todas as verdades possíveis de um fato histórico, de um objeto ou da natureza, só estão contidas no fato histórico, no objeto ou na natureza. Assim, um carretel pintado por Iberê, por mais semelhante que possa ser com o objeto representado, pode ser mais semelhante à outra pintura qualquer, como a de uma árvore, por exemplo, do que ao próprio objeto carretel.

Considerações Finais

Este texto buscou esclarecer algumas noções de representação com a intenção de verificar a direção vantajosa do debate no que diz respeito à narrativa histórica e a produção artística, pois assim como a história da ciência, da sociologia ou da própria epistemologia, a história e a estética prosseguem com fendas que permitem constantes estudos. Examinamos que a pretensão de fundar a representação como semelhança é ineficaz, sobretudo porque uma pintura não pode representar um objeto sendo ao mesmo tempo uma imagem de outro objeto. Vimos que a explicação causal não fornece um esclarecimento adequado da representação.

Outra noção exposta neste estudo foi a de intencionalidade e que também não responde satisfatoriamente o que se busca, dada à impossibilidade de um conhecimento anterior ao que pode



pretender um historiador ou um artista. Vimos ainda, que há consonância entre os autores aqui abordados, quanto à existência de várias versões de mundos pautados aos modos de representação. Desse modo, o caráter revolucionário das teorias quanto à constituição categorial da representação, ainda deixa perguntas. E neste sentido, assim como a construção e a leitura da narrativa histórica e da obra de arte, abre possibilidades às práticas diferenciadas e às intermináveis discussões e interpretações.

Referências

- BURKE, Peter. **O que é historia cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, v. 13, n. 23, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf>> Acesso em: 30 mai. 2016.
- EMEARTH, Elizabeth. **A história refigurada.** São Paulo: Contexto, 2014.
- GOMBRICH, Ernest. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GOODMAN, Nelson. **Languages of art: an approach to a theory of symbols.** Indianápolis/New York: Bobb-Merril, 1976.
- GOODMAN, Nelson. **Of mind and other matters.** Cambridge: Harvard UP, 1984.
- GOODMAN, Nelson. **Ways of worldmaking.** Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- JENKINS, Keith. O que é a história. In: JENKINS, Keith. **A história repensada.** São Paulo: Contexto, 2001.
- JENKINS, Keith. Ordem(ns) do dia. In: JENKINS, Keith. **A história refigurada.** São Paulo: Contexto, 2014.
- PLATÃO. **A república.** São Paulo: Martin Claret, 2009.
- RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- RORTY, Richard. **Objetivismo, relativismo e verdade.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história In: MALERBA, Jurandir (Org). **A história escrita.** São Paulo: Contexto, 2006.
- WHITE, Hayden. Ficção histórica, história Ficcional e realidade. In. WHITE, Hayden. **Ficção histórica, historia e realidade histórica.** Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.