

O corpo-pleno da imagem: fotografia, analogia e desejo

Paulo Carvalho¹

"A verdade é um exército de metáforas móveis" – Nietzsche

Resumo

Trata-se, pois, de procurar a imagem não-representativa, de construir a anti-sintaxe não-documental da fotografia, de fazer da imagem um corpo sem órgãos capaz de devires ilimitados. Há muito, a pintura esconjurou a representação de suas telas. Foucault bem definiu a tensão da pintura clássica: uma tela pré-moderna desenvolve-se a partir da equivalência entre a semelhança e a afirmação. Pergunto: até que ponto a fotografia será necessariamente tensionada e reduzida pela necessidade de afirmar algo por delegação, pela força da obviedade da analogia que carrega, até que ponto funcionará como um "mau romance"?

Palavras-Chaves: Fotografia, Teoria da Imagem, Devir.

Permitam-me uma breve digressão. Gilles Deleuze costumava afirmar: "a literatura é uma saúde" (DELEUZE, 1997, p. 9). Queria dizer com isso que "os belos livros" não ofereciam apenas uma forma para o que se viveu, não eram simples lembranças de um autor. O que estava em questão, na verdade, era a possibilidade de escrever para liberar a vida, para encontrar zonas de indiscernibilidade, para, enfim, escapar da redundância, do vulgar. A literatura, enquanto saúde, tratar-se-ia exatamente disso: "um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se", extravasando "qualquer matéria vivível ou vivida" (id., ib., p. 11). Como Deleuze, poderíamos afirmar: no métier do escritor, como no pensamento ou na vida, o difícil não seria conseguir o que se deseja (escrever "em lugar de algo", encontrar um meio de representação dos fantasmas, identificar, imitar, mimetizar), senão, difícil seria,

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.

propriamente, *desejar* (isso é, escrever “por” algo, estabelecer sempre que necessário uma nova sintaxe, uma “língua estrangeira”, uma minoração da língua maior que pudesse revelar “a vida nas coisas”) (id., ib., p. 11)... O escritor, antes de ser um paciente ensimesmado, narcisista, às voltas com suas próprias neuroses, seria uma espécie de médico que destrava a potência de si e do mundo.

Por que a fotografia não é um “teatro de um instante só”

Uma fotografia não é apenas uma impressão do real. Mas seria necessário insistir: uma fotografia também não se reduz a seu tema, sua técnica, seu contexto de reprodução. A força de “des-indicialização” de uma imagem não se deve afirmar pela história, pela narrativa que uma fotografia pode possuir, ou possui necessariamente. Para nossa investigação, uma imagem fotográfica não funciona como uma canção de ninar, como espelho ou rastro, como substituto de algum fantasma: é algo que deve despertar movimento, acordar-nos do tédio, da sonolência, da pequena vida triste que a representação nos induz. A encenação, lembremos, é a última trincheira do platonismo.

Vimo-nos parcialmente desviados da problemática indicial enquanto desvelava-se a episteme moderna subjacente à fotografia, subjacente ao aparato técnico deixado de lado pelas definições essencialistas. A “máquina” documental (FLUSSER, 2002, p. 28) de exatidão, verdade e naturalidade que chamamos câmera, no senso comum naturalmente associado à definição de fotografia, foi novamente trazida ao centro da discussão teórica. Entretanto, ainda que se mapeasse os valores afins desse mecanismo automático, documental, que prescindiria da “interferência do homem” – sabemos que para Talbot a fotografia seria “o lápis da natureza” (FLORES, 2005, p. 142), ou um “documento”, como chamou pela primeira vez Atget – o predicado representacional da fotografia viria atribuir-lhe uma sintaxe, e em última análise, fortalecer-lhe o próprio estatuto indicial, dado que, como bem interpretou Flusser, o programa da máquina é insuperável (“posso criar uma narrativa, ainda que o referente real seja aquilo que pretendo obscurecer...”).

A força das imagens fotográficas consistiria no predomínio do documental-impessoal sobre a representação: as fotos seriam capazes de fazer qualquer mentira parecer verdade (id., ib., p. 147) e mesmo que artificiais e construídas estabelecer-se-

iam como naturais dada a “necessidade social que precisa de meios documentais” (id., ib., p. 148). “É o que se passa com as fotografias pós-modernas ou com a fotografia digital manipulada, que intencionalmente utilizam o código fotográfico para aparentar veracidade” (id., ib., p. 147). Sabemos que a referencialidade do signo fotográfico foi tomada por aqueles que intentaram definir a fotografia a partir de uma essência. Com o discurso indicial vimos sacudir-se o estandarte platônico, porque é através dele que “buscamos exorcizar o véu das meras aparências para encontrar um vínculo que nos permita aceder a verdade” (id., ib., p. 148).

O teórico Max Kozloff questionou as propriedades da fotografia enquanto índice quando afirmou que “mais que um meio autográfico”, a foto seria “um código ideológico de referência obrigada à realidade” (id., ib., p. 150). A fotografia, para Kozloff, seria um “clichê visual” predeterminado socialmente, assegurado pelo apagamento da codificação e crescimento da aparência de realidade: “a foto só pode funcionar como exata, verdadeira e natural quando torna transparente sua sintaxe: então, seu caráter midiático se torna *inconsciente*” (id., ib., p. 150). Não surpreende, porém, que a teórica L. G. Flores conclua: “‘fascinar-se’ com a foto é aceitar seus atributos aparentes de exatidão, verdade e naturalidade, renunciar a crítica e a imaginação verdadeira” (id., ib., p. 153). A criação fotográfica, como a famosa encenação de Hippolyte Bayard, segundo Flores, minaria o programa da fotografia através da “relativização da linguagem fotográfica” e da “alteração (imperceptível) do fotografado” (id., ib., p. 164). Pura ingenuidade.

Considere-se, pois, a tricotomia de valores da imagem formulada por Rudolf Arnheim. Obviamente, como reconhece Aumont, a maioria das imagens encarnam, em graus diversos, essas três funções simultaneamente, mas nos três valores subsiste a idéia de representação. À margem é delegada a função de representante de algo que por algum momento, em algum contexto e por alguma duração definidos e limitados tomará o lugar do que representa. A imagem alternará, pois, pólos diferentes de representação seja ele simbólico (como é o caso das imagens religiosas), seja ele epistêmico (trazendo informações sobre o mundo como é caso das pinturas de gênero documental como paisagens e retratos), seja ele estético (quando destinada a oferecer sensações específicas a seu espectador). As representações imagéticas são arbitrárias, condicionadas por valores histórico-sociais ligados à necessidade de ilusão, de instrução e de poésis a que está destinada. Assim, “a representação de uma

paisagem não é mais ou menos convencional em uma pintura chinesa tradicional, em um desenho egípcio da época faraônica, em um quadro holandês do século XVII, em uma fotografia de Ansel Adams...” (id., ib., p. 104) Contudo, alguns teóricos defendem a tese que algumas representações são mais naturais que outras. Caso de Gombrich, para quem a *perspectiva artificialis*, apesar de ser uma convenção, substitui muitas características da perspectiva natural, tratando-se, dessa maneira, de uma representação mais justificada em sua utilização, uma convenção mais fácil de ser apreendida, ou mesmo de uma convenção que não requer aprendizado. Para Aumont, é necessário que não se confunda as noções de ilusão, de representação e de realismo. Se por um lado, acontece, em um nível psicoperceptivo, uma equivalência universal entre as leituras da imagem, dada a aceitação ou latência das noções de “semelhança”, “dupla realidade das imagens” e “contornos visuais” (id., ib., p. 105), por outro, em um plano sócio-histórico temos sociedades que atribuem diferentes valores aos critérios de semelhança, estes mesmos sujeitos a variações de larga amplitude. Como aponta Aumont, “para um apreciador europeu de pintura do século XIX, a pintura de uma cabana polinésia mais parecia um borrão, sem valor artístico” (id., ib., p. 105), enquanto para os primeiros papuas da Nova Guiné as fotografias eram “imagens estranhas, difíceis de compreender e esteticamente sem graça – porque muito pouco esquematizadas” (id., ib., p. 105). Dessa maneira, poderíamos tomar a representação como um fenômeno amplo que dá ao espectador a possibilidade de “ver uma realidade ausente por delegação” (id., ib., p. 105), ou seja, através de algo que a substitui. A ilusão, por sua vez, seria um fenômeno perceptivo e psicológico que pode ou não ser detonado por uma representação, mas quando o faz, é despertado dentro de um contexto sócio-histórico limitado. Já o realismo seria “um conjunto de regras sociais, vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório *para a sociedade que formula essas regras*” (id., ib., p. 105), não se devendo, portanto, implicar automática e mutuamente realismo e ilusão. Note-se, por exemplo, o jogo entre os conceitos “efeito de realidade” e “efeito do real”, sugeridas por Jean-Pierre Oudart. Enquanto o “efeito de realidade” dá conta da reação psicológica atrelada à percepção do conjunto dos índices de analogia de uma imagem (“idéia de que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural”) (id., ib., p. 111), o “efeito do real” define o “julgamento de existência” atrelado ao efeito de realidade, sendo esse julgamento uma atribuição de um referente real para a imagem percebida. O espectador da imagem não acredita

que vê o real, mas que a imagem se refere a algo que foi, é, ou pode vir a ser real, que pode *existir no real*. “O efeito do real é, aliás, característico da representação ocidental pós-renascentista, que sempre quis submeter a representação analógica a uma intenção realista” (id., ib., p. 111).

Não poderíamos, pois, esperar mais de Aumont em relação à imagem fotográfica: “A fotografia começa quando esse traço [da ação da luz] é fixado mais ou menos em definitivo” (id., ib., p. 164). Antes de se estabelecer como reprodução da realidade (uma das finalidades para qual é socialmente evocada), a fotografia seria um registro luminoso de um momento. “Qualquer espectador (eu diria: qualquer espectador legítimo) da fotografia sabe disso” (id., ib., p. 164), escreve Aumont. Assim, a corrente daguerriana produtora de retratos e paisagens “reforçou e depois substituiu a pintura em sua função representativa” (id., ib., p. 164). O cubismo, por exemplo, “continua a ser concebido como modo de representação deformante, que se *afasta* da norma analógica, sempre mais ou menos fotográfica” (id., ib., p. 198). Aumont defende a relativização dessa noção arraigada de analogia sem, contudo, abandonar de todo à própria noção de analogia. Recorre mais uma vez a Ernst Gombrich e a dupla tese de “Arte e Ilusão”, a saber: a) representação é convenção, e mesmo a fotografia com sua fortíssima analogia lança mão de recursos ópticos para promover diferentes efeitos, para produzir diferentes significados; b) há, porém, “convenções mais naturais que outras” que atuam “sobre as propriedades do sistema visual” (id., ib., p. 199), sendo a perspectiva a principal delas. A analogia icônica portaria, assim, uma dupla característica: de *espelho* (mimética), ao “redobrar a realidade visual” (id., ib., p. 199) (é possível, aponta Aumont, que arte figurativa tenha nascido de fenômenos espaciais naturais como a reflexão na água ou em metais polidos); e de *mapa* (referencial), portando “esquemas múltiplos”: “esquemas mentais vinculados a universais, que visam tornar a representação mais clara ao simplificá-la; esquemas artísticos oriundos da tradição e cristalizados por ela etc.” (id., ib., p. 199). Para Gombrich, no espelho, desde que não seja natural, sempre haverá mapa porque a imitação humana da natureza é movida por desejos concomitantes de criação e representação, “e essa imitação passa sempre por um vocabulário da pintura (mais tarde da foto e do cinema) que é *relativamente autônomo*” (id., ib., p. 199). A tese explica a idéia “que o mundo jamais se assemelha, de forma alguma, a um quadro, ao passo que um quadro pode assumir a aparência do mundo” (id., ib., p. 199-200), ou seja, a aparência de mundo reivindicada pelo quadro recorre a esquemas

que “ensinam a ver”, que simplificam a compreensão. A analogia pode ser tomada como sinônimo da mimese aristotélica, desenvolvida no contexto da representação.

Contudo, para alguns teóricos, a analogia perfeita não passa de uma modalidade, entre outras não menos importantes, de referência. Caso de Nelson Goodman, que buscou fundamentar uma teoria geral dos símbolos e dos sistemas de símbolos (linguagens), entendendo-se como símbolos “todos os artefatos da comunicação humana, letras, palavras, textos, imagens, diagramas, mapas, modelos etc” (id., ib., p. 201). A questão da imitação, para Goodman, não faz muito sentido porque “não se pode copiar o mundo ‘tal como ele é’ simplesmente porque não se sabe *como* ele é” (id., ib., p. 202). Ou seja, não se pode “copiar um aspecto do mundo tão normal quanto possível, visto por um olho inocente” (id., ib., p. 202) já que não se pode admitir a existência de um olhar inocente, não interpretativo, ou da normalidade absoluta.

Como afirma Aumont, apesar de contraditórias, as argumentações de Bazin e Goodman poderiam assim serem sintetizadas: a) a analogia porta realidade empírica; Pode ser constatada perceptivamente, donde surgiu o desejo de reproduzi-la; b) na história, produziu-se artificialmente a analogia através de diferentes meios, alguns possibilitando uma semelhança perfeita; c) a analogia foi produzida sempre com fins simbólicos, isso é, com fins atrelados à linguagem. “As imagens analógicas, portanto, foram sempre construções que misturavam em proporções variáveis imitação da semelhança natural e produção de signos comunicáveis socialmente” (id., ib., p. 203). A analogia, em maior ou menor grau, está sempre presente na imagem representativa.

Quando admite que a imagem fotográfica é uma “mensagem sem código”, Roland Barthes não encontra Metz em seu “absolutismo código”. Como aponta Aumont, Barthes, o mais influente pensador da fotografia, tomou-a em seu sentido indicial, de traço de realidade, reforçando certo desejo de “objetividade” e “mecanicidade” presentes no programa da câmera. Note-se que as noções de realismo e analogia foram confundidas ou equiparadas ao longo dos séculos, e que, ainda hoje, aceita-se languageiramente que uma “imagem realista é a imagem que representa analogicamente a realidade” segundo um ideal relativo de analogia. A imagem realista, no entanto, não é aquela que detona necessariamente uma ilusão de realidade, mas a “imagem que fornece, sobre a realidade, o máximo de informação”

(id., ib., p. 207). Na analogia, enquanto espelho, associa-se o visual à realidade visível; no realismo, enquanto mapa, associa-se a informação à inteligência. No entanto, a informação fornecida pela imagem realista não é qualquer uma, mas a mais “pertinente”, isto é, uma informação facilmente acessível, sendo essa acessibilidade relativa e dependente do “grau de estereotipia” das convenções dominantes. Não há, portanto, um realismo absoluto. Para os teóricos que vimos até então a imagem fotográfica não passaria de uma imagem analógica, mais ou menos realista, atrelada a convenções representacionais e possuidora de uma sintaxe.

A fotografia como um “bom romance”

Segundo a obra de Deleuze, a filosofia, como a literatura, a música, a pintura ou o cinema, cumpriram um mesmo papel: é necessário encurralar o platonismo, revertê-lo, como bem coloca Nietzsche; encontrar o devir sortílego, sedutor, encantador do simulacro. Todo esforço deve se voltar para a seguinte questão: como produzir na imagem (da tela, do quadro, do texto ou do pensamento) uma força de desnarrativização, de “des-representação” (em última análise de “des-imaginativização”), que me permita liberar a vida?

No caso da literatura, essa fuga da morte (que cria zonas de indiscernibilidade), poderia ser empreendida através da depuração da língua (Kafka, que escrevia num alemão impuro, judaico, estrangeiro, pequeno burguês, conseguiu produzir o alemão mais puro dentro da minoração que criou para a língua alemã maior). Por sua vez, em pintura, desejar e não simplesmente representar os fantasmas empreender-se-ia, também, por uma depuração da forma, que busca, no lugar da minoração da língua maior, estabelecer uma “semelhança secundária”.

Uma semelhança que nada teria de redundante, ressonante, mimética porque posta em lugar de algo, mas, verdadeiramente, criadora, instauradora de novas gravitações. Quando Antonin Artaud escreve que depois da passagem de Van Gogh pelo mundo toda a natureza exterior adquiriu uma nova gravitação, não falava de outra coisa: um sol de Van Gogh não substituíria o nosso sol, era-lhe um impedimento, um desafio para toda a natureza exterior: como poderia brilhar o nosso sol sem ser de maneira convulsiva? Sem que, desde a passagem de Van Gogh pela Terra, estivesse agenciado ao movimento de seus pincéis, à “sensação colorante” de seus quadros?

Em relação à fotografia (uma imagem triplamente sub-julgada pela sua natureza indicial, pela narrativa engendrada pelos seus elementos icônicos, pela força de verdade documental que lhe parece indissociável) poderíamos propor o mesmo desafio atravessado pela pintura ou pela literatura, o mesmo desafio que se coloca um pensamento “sem imagem”: trata-se, pois, de procurar a imagem não-representativa, de construir a anti-sintaxe não-documental da fotografia, de fazer da imagem um corpo sem órgãos capaz de devires ilimitados.

Há muito, a pintura esconjurou a representação de suas telas. Foucault bem definiu a tensão da pintura clássica: uma tela pré-moderna desenvolve-se a partir da equivalência entre a semelhança e a afirmação. Pergunto: até que ponto a fotografia será necessariamente tensionada e reduzida pela necessidade de afirmar algo por delegação, pela força da obviedade da analogia que carrega, até que ponto funcionará como um “mau romance” (o escritor António Lobo Antunes chama de “mau romance” os livros que nos contam uma história e de “bom romance” o livro que “nos mostra a nós mesmos”)? Já se falou do poder demoníaco do simulacro, de sua volatilidade, de sua dessemelhança interiorizada. Quando, afinal, encontrar-se-á o espinosismo de Hjelmslev aplicado aos elementos da imagem?

Sim, poderíamos falar da “boa fotografia”, da mesma forma que falamos das “paixões alegres” (tratar-se-ia de buscar o “bom” e não o “bem”...). A fotografia, pois, compõe-se por articulações, por afecções entre os corpos mais distintos, que se pressupõe reciprocamente. A boa fotografia é aquela que não pára de aumentar sua potência, de encontrar novos corpos, discursos, formas. Nada é, dessa maneira, interior ou exterior, anterior ou posterior à imagem: todos os elementos de um plano de consistência podem vir a contrair relações que alterem necessariamente toda a realidade do mapa. Fotografias mudam com o tempo: quem nunca se deu conta disso? Na verdade, fotografias mudam a todo tempo porque a todo tempo elementos novos fazem corpo, enquanto outros são descartados, rarefeitos, dissolvidos ou volatizados.

Sugerimos a possibilidade da fotografia ser não figurativa, e que suscite a qualidade do puro Figural não ilustrativo, não narrativo, (que buscou a todo momento o pintor Francis Bacon). Chamo atenção que a questão central colocada por Deleuze em relação à semelhança secundária nos quadros de Bacon, não residiria no métier, apenas no métier, mas em todos os elementos ligados e corporificados na imagem. Qual a verdadeira impossibilidade de encontrarmos uma poesia autoimplicada pelos

agenciamentos da própria imagem, pelos acidentes inconscientes e ilimitados de sua elaboração? Chega-nos uma duração que oferece à fotografia uma pulsação própria e inacabada. Isso-será.

Para Deleuze, Bacon é um pintor da vianda. Não da carne morta, mas da carne que “conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva” (DELEUZE, 2007, p. 31): toda dor convulsiva, mas também “cor e acrobacia”. Todo homem que sofre, para Bacon, é vianda, uma zona de indiscernibilidade entre homem e bicho (indecibilidade do tema, mas também do observador: não faz sentido falar de um “olhar para o quadro”, senão de um “olhar pelo quadro”). Como o personagem do escritor K.P. Moritz (“Anton Reiser”) diante do suplício e esquartejamento de quatro homens, cujos pedaços são jogados sobre a balastrada, somos atingidos pela “certeza de que somos todos essa vianda jogada” (id., ib., p. 32), assim como pela “idéia viva de que os animais são homens, e de que nós somos criminosos ou rebanho”. O personagem de Moritz perde-se, por vezes, em contemplações prolongadas de animais no sacrifício que chegava a acreditar “realmente ter sentido, por um instante, o tipo de existência de tal ser...”. O personagem de Moritz atingia uma relação de devir, de indiscernibilidade entre homem e animal a ponto de não saber se “ele era um cachorro ou um outro animal que havia ocupado seus pensamentos desde a infância” (id., ib., p. 32). Como aponta Deleuze, não se trata de uma semelhança ou identificação sentimental, mas de uma identidade profunda: “o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir” (id., ib., p. 23.) A cabeça-vianda em um quadro de Bacon é um devir-animal do homem (id., ib., p. 35).

Há duas maneiras de superar a figuração: recorrer à abstração ou ir em direção a Figura. À Figura Cézanne deu o nome de *sensação*. “A Figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne” (id., ib., p. 42). A sensação também é uma dupla articulação, um agenciamento: tem uma face tornada para o sujeito e a outra voltada para o objeto (no seu vocabulário Naturalista Cézanne diria: um lado voltado para o “sistema nervoso, o movimento vital, o ‘instinto’, o ‘temperamento’” e outro voltado para “o fato’, o lugar, o acontecimento” (id., ib., p. 42). Mas enquanto agenciamento, as faces da sensação não podem ser tomadas separadamente: “ela é as duas coisas indissoluvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro” (id.,

ib., p. 42). O corpo dá e recebe a sensação enquanto o espectador só experimenta a sensação se entra no quadro e tem acesso “à unidade daquele que sente e do que é sentido” (id., ib., p. 42). Assim a sensação está no corpo, como a cor: “o que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação”(id., ib., p. 43). Trata-se de um devir. A forma da sensação (a Figura) é diferente da forma que se refere a um objeto que representa (figuração): a sensação se transmite diretamente (como as linhas de força que definem um animal se transmitem para a cabeça-vianda de Bacon), não se tratando, portanto, de “uma história a ser contada” (id., ib., p. 43), de um narcisismo. A figuração é antes de qualquer coisa tediosa porque opera apenas em um domínio, o cerebral, não passando ao nível do “sistema nervoso”. As figurações podem “operar transformações da forma, mas não atingem as deformações do corpo” (id., ib., p. 44).

Encontramos, pois, essa indiscernibilidade, esse devir, também na fotografia. Essa é a condição: mover-se livremente no campo de consistência do desejo. Encontrar uma espécie de “saúde” que pulsa nos elementos icônicos da imagem, mas também em seu fazer, na técnica que utiliza, na sua arquitetura, nos seus discursos e na sua matéria não discursiva. Dizer que a fotografia abre-se a encenação (não diminui em nada seu aspecto indicial), apenas nos joga em um silogismo redutor que pensa ser capaz de reduzir a imagem à categoria de verdadeira ou falsa, enquanto que essa mesma imagem não para de divergir, compor novas relações (com formas, com discursos...). Não se trata, portanto, de discutir o assunto da imagem, mas saber como a condição de enunciação desse assunto só se estabelece através dessa imagem e dos agenciamentos diversos que compõe.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Vols. 1, 2, 3 e 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 4ª ed.