

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

# O Código de Hamurabi como exemplo de arte funcional: uma leitura a partir de Goodman, Eco e Skinner

Marcus Vinicius da Costa Nogueira

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.16194>

Submetido em: 2026-05-19

Postado em: 2026-06-03 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o(s) endosso(s) de:

- Eileen Pfeiffer Flores (ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7440-8872>)

## O Código de Hamurabi como exemplo de arte funcional: uma leitura a partir de

Goodman, Eco e Skinner

Marcus Vinicius da Costa Nogueira  
Bacharel em psicologia, graduando em Teoria, Crítica e História da Arte Universidade de  
Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil  
<https://orcid.org/0009-0005-2221-0281>  
Contato: marcusvcn@gmail.com

### RESUMO

Segundo Nelson Goodman, em “Linguagens da Arte” (1968), a arte tem uma função linguística, sintaticamente e semanticamente densas. Umberto Eco (1991) entende que os símbolos estão sob controle da sua época (secularizados) e as relações de controle se estabelecem socialmente. B. F. Skinner, em “Comportamento Verbal” (1957), analisa o discurso verbal, em suas capacidades operacionais, pelo modo como as palavras agem no mundo e as consequências.

A ação linguística é determinada pela relação funcional estabelecida entre o falante e o ouvinte, conforme estabelecido pela comunidade verbal, do mesmo modo estabeleceremos que a ação artística é uma relação funcional entre a imagem e o espectador, nos termos estabelecidos pela sociedade.

Neste trabalho, faremos uma análise funcional do “Código de Hamurabi” (Museu do Louvre). Tentaremos identificar as relações funcionais descritivas, de comando, de modulação de conceitos, de ampliação de conceitos, com base no comportamento verbal.

**Palavras-chave:** Nelson Goodman, Umberto Eco, B. F. Skinner, análise funcional, arte visual.

The Code of Hammurabi as an Example of Functional Art: A Reading Based on Goodman,  
Eco, and Skinner

Marcus Vinicius da Costa Nogueira  
Bachelor of Psychology, Undergraduate Student in Theory, Criticism, and History of Art  
University of Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brazil  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2221-0281>

### ABSTRACT

According to Nelson Goodman in "Languages of Art" (1968), art has a linguistic function that is syntactically and semantically dense. Umberto Eco (1991) understands that symbols are under the control of their era (secularized) and that control relations are socially established. B. F. Skinner, in "Verbal Behavior" (1957), analyzes verbal discourse in its operational capacities, examining how words act upon the world and their consequences. Linguistic action is determined by the functional relation established between the speaker and the listener, as defined by the verbal community. Similarly, we establish that artistic action is a functional relation between the image and the viewer, within the terms established by society. In this work, we conduct a functional analysis of the "Code of Hammurabi" (Louvre Museum). We attempt to identify descriptive, command, concept-modulating, and concept-expanding functional relations based on verbal behavior.

**Keywords:** Nelson Goodman, Umberto Eco, B. F. Skinner, functional analysis, visual arts

El Código de Hamurabi como Ejemplo de Arte Funcional: Una Lectura a partir de Goodman,  
Eco y Skinner

Marcus Vinicius da Costa Nogueira

Licenciado en Psicología, Estudiante de Grado en Teoría, Crítica e Historia del Arte

Universidad de BrasíliA (UnB), BrasíliA, Distrito Federal, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2221-0281>

## RESUMEN

Según Nelson Goodman, en "Los Lenguajes del Arte" (1968), el arte tiene una función lingüística, sintáctica y semánticamente densa. Umberto Eco (1991) entiende que los símbolos están bajo el control de su época (secularizados) y que las relaciones de control se establecen socialmente. B. F. Skinner, en "Conducta Verbal" (1957), analiza el discurso verbal en sus capacidades operacionales, a través del modo en que las palabras actúan en el mundo y sus consecuencias. La acción lingüística está determinada por la relación funcional establecida entre el hablante y el oyente, conforme lo estipulado por la comunidad verbal. Del mismo modo, estableceremos que la acción artística es una relación funcional entre la imagen y el espectador, en los términos establecidos por la sociedad. En este trabajo, realizaremos un análisis funcional del "Código de Hamurabi" (Museu do Louvre). Intentaremos identificar las relaciones funcionales descriptivas, de mando, de modulación de conceptos y de ampliación de conceptos, con base en la conducta verbal.

**Palabras clave:** Nelson Goodman, Umberto Eco, B. F. Skinner, análisis funcional, arte visual.

## 1. Introdução

A arte, historicamente, tem sido objeto de interpretações variadas. Desde o pioneiro Vasari até teóricos mais atuais, a produção artística tem sido explicada como resultado de uma ação de um artista, em suas formas e sentidos específicos.

O espectador teria então o acesso à arte como um formato que ofereceria uma oportunidade de vivenciá-la, por meio de seus sentidos.

Evidentemente, tal proposta é robusta e encaminha uma série de debates.

Contudo, em que pese a profusão de teóricos que se empenham em conseguir entender as formas trazidas pelo artista, o processo é, grosso modo, olhar as figuras e tentar interpretá-las.

Nossa proposta é, de certa forma, complementar: como entender a arte em sua funcionalidade, ou seja, a relação entre a obra e o resultado na percepção humana.

Ao fazermos uma análise funcional da arte, certos conceitos tornam-se fluídos, de modo que relações referenciais devem ser entendidas conforme o tempo, o grupo social e a cultura, ou seja, o problema do significado é algo que não se entende na forma, mas no jogo que a arte exerce em determinado contexto.

E isso significa que a arte não está instrumentalizada apenas na vontade expressa do artista, mas pode ser alterada e ressignificada, conforme o contexto.

Essa é precisamente a intenção deste trabalho, será possível oferecer uma forma de análise artística com base, especificamente, nos modos de como a arte funciona?

## 2. Contextualização histórica e material da obra “Código de Hamurabi”.

Como forma de dar corpo a nossa formulação, esmiuçaremos as categorias operantes de comportamento verbal, tendo por base a análise da estela do “Código de Hamurabi”, atualmente em exposição no Museu do Louvre, em Paris, França.

Conforme Bahrani (2011) esta estela, de granito negro, de 2,25m de altura, polida a ponto de gerar brilho, apresenta colunas em escrita cuneiforme, em cuidadosa caligrafia, na língua acádia, explicitando as leis do reino babilônico (figura 1).

Foi elaborada no ano de 1760 a.C, aproximadamente, a pedido do rei Hamurabi, da Babilônia.

Nessa época, a região da Mesopotâmia, onde ficava a Babilônia, foi unificada e pacificada por Hamurabi por meio de campanhas militares habilmente conduzidas.

A estela representa, no topo, em alto relevo, a figura de Hamurabi, à esquerda e em pé, recebendo das mãos de Shamash, à direita, em seu trono. Shamash é o deus babilônico do sol e da justiça (figura 2).

Importante notar que, naquela cultura, a representação de reis e divindades maiores era sempre intermediada por um outro deus menor, algo que não se vê no caso.

Ainda, a figura de Shamash, embora sentada, é mais imponente que a de Hamurabi, em pé. As leis estão dispostas em toda a lateral da estela, e cuidam de diversos assuntos, uma correlação com os aspectos civis, penais e comerciais, estabelecendo direitos, deveres e punições às quebras das regras, punições muitas vezes duras e fatais (olho por olho, dente por dente) (figura 3).

Para darmos prosseguimento à análise dessa obra, convém trazer à tona determinados autores que corroboram nossa intenção de análise funcional das imagens.

### **3. A arte como instrumento de controle e permanência simbólica**

Nelson Goodman (1968), tenta estender o padrão de interpretação artística, comparando a arte a uma forma de linguagem, com suas peculiaridades.

Em primeiro lugar, esclareça-se que, para Goodman, símbolo é uma condição perfeitamente inteligível e não distinta do uso comum e que a linguagem é igualmente compreendida como sistema simbólico.

Um termo que Goodman adota com significado próprio é o de “denotação”. Em substituição a referência, uma vez que há termos impossíveis de referências concretas, como, por exemplo, unicórnio. Mesmo simbolicamente, seria exaustivo estabelecer todas as referências diretas a um termo, pois nem esse mesmo termo teria todas as qualidades que ele tentaria referenciar. Assim, denotar seria o ato de estabelecer descrições de algo, em termos mínimos necessários ao conhecimento disso, de forma arbitrária e dentro de um sistema de símbolos.

O termo “etiqueta” refere-se ao conjunto mínimo de denotação e a “posse”, por sua vez, é o fato de algo possuir características (por exemplo, o tecido tem cor vermelha), é um atributo.

A “amostra” é o conjunto mínimo de atributos finitos, embora incompletos, de algo.

Quando Goodman utiliza o termo “exemplificação”, entenda-se como um modo de estabelecer uma relação de “posse” e de “denotação” com o termo por meio da “amostra”, assim enquanto a “denotação” é algo que vem da indicação de algo no mundo, e a “posse” de suas propriedades, a “exemplificação” é uma relação de como esse algo denota suas propriedades.

Uma “metáfora”, nos termos de Goodman, é a extensão da exemplificação, em que o significado é amplificado conforme as convenções.

A “expressão”, por outro lado, é uma metáfora de forma ampla, ou seja, além do estabelecimento de uma denotação de algo extensivamente, há, convencionalmente, a atribuição de um dos sentidos ou sentimentos. Registre-se que, para Goodman, a expressão não está na forma artística, tampouco no espectador, mas na maneira como a imagem se estabelece, assim, não se pode dizer que uma pintura é triste, atributo que funciona como metáfora, mas não como expressão, tampouco que uma obra que tenha atributos de tristeza cause tristeza, posto que depende do como como as relações arbitrárias se estabelecem. Fato comum é que obras que tenham atributos metafóricos de raiva, podem gerar sentimentos de asco, como “Saturno devorando seus filhos” de Goya. Expressão é uma exemplificação metafórica.

As “marcas” são as características formais mínimas de um símbolo, sem funcionalidade.

Por sua vez, um “caractere” é o conjunto de marcas que consegue estabelecer uma relação funcional a um símbolo.

Por conseguinte, um “esquema” é o conjunto de caracteres, fazendo um todo de significados (por exemplo, a frase).

Um esquema, ao se organizar, estabelece uma sintaxe. A sintaxe pode ser densa, que é quando alterações da disposição acarretam descaracterização, como a ordem da composição musical, ou articulada, nas situações em que alterações geram mínimas alterações simbólicas, como alteração da ordem das palavras.

A semântica é o sentido simbólico do esquema. Idem, pode ser densa (mudanças simbólicas descaracterizam a obra, como modificar personagens, cores e fundo de uma pintura), ou articulada (o uso de sinônimos em prosa, mas talvez não em poesia).

Um sistema simbólico notacional (ou articulado) é o modo como o esquema é organizado por meio de um código preciso e não natural, devendo ter disjunção sintática (símbolos distintos formalmente) e disjunção semântica (símbolos de significados distintos), por exemplo: alfabeto, notação musical.

Já um sistema simbólico denso ocorre quando não há possibilidade, ou se há possibilidades, são mínimas, de inserção de elementos ou de discriminação de elementos pela eliminação de algo, posto que os caracteres são contíguos e indissociáveis (por exemplo, a pintura).

Os elementos da linguagem escrita, um conjunto de denotações, exemplificações e expressões, são organizados em esquemas que estão inscritos em sistemas simbólicos.

No caso das artes visuais, é um sistema simbólico semanticamente e sintaticamente denso, um conjunto de denotações, exemplificações e expressões.

Assim, uma obra de arte, no interesse específico deste artigo, arte visual, é linguagem para todos os efeitos, em suas relações semânticas e sintáticas densas.

Tanto quanto a linguagem comunicativa, as artes detêm iguais atributos, e, assim, conforme Goodman (1968, p. 117):

De qualquer destes vários modos, um símbolo pode seleccionar e organizar o seu universo e pode ele próprio, por sua vez, ser enformado ou transformado. A representação e a descrição relacionam um símbolo com as coisas a que o símbolo se aplica. A exemplificação relaciona o símbolo com uma etiqueta que o denota, e portanto, indirectamente, com as coisas (incluindo o próprio símbolo) no domínio dessa etiqueta. A expressão relaciona o símbolo com uma etiqueta que metaforicamente o denota e portanto, indirectamente, não apenas com o domínio metafórico, mas também com o domínio literal dessa etiqueta.

Goodman (1968, p. 224):

Nada é intrinsecamente uma representação; o estatuto de representação é relativo ao sistema de símbolos. Uma imagem num sistema pode ser uma descrição noutra sistema; e um símbolo denotativo é representacional não em função de ser semelhante ao que denota, mas em função das suas próprias relações com outros símbolos num dado sistema.

Para Goodman, a compreensão da linguagem artística é, portanto, uma convenção, nada é intrínseco, nenhum símbolo é puro ou compreendido de forma inata.

Goodman caracteriza a experiência estética como dinâmica, reorganizando o sistema de símbolos em termos do que vivenciamos no mundo, quando grande parte de nossa experiência deve intervir.

Algo é estético quando há densidade e plenitude (que é quando denotação, exemplificação e expressão se apresentam consistentemente em vários níveis).

Não há necessidade de usar termos como satisfação pela obra (que pode nem ocorrer), mas em definir as emoções estéticas, que é uma experiência além do sensorial, uma instância cognitiva delimitada pelas experiências sensíveis.

Contudo, Goodman termina o livro sem conseguir determinar o que é a verdade de uma obra de arte, ele mesmo, ao classificar a ciência como um sistema simbólico (ou linguagem), entende que a compreensão da arte é algo tão instigante e infundável quanto a busca por uma descoberta científica.

#### **4. O código como linguagem simbólica socialmente determinada**

Umberto Eco (1991) propõe que o modo simbólico da arte não é uma revisita à tentativa de traduzir a arte como algo simbólico, mas, antes, um modo de dispor os símbolos de forma que se dissociem de seus significados codificados e sejam capazes de veicular novos conteúdos.

Argumenta que os símbolos estão sujeitos à revisão, em especial ao tempo por meio da secularização, situação em que eles perdem capacidade de controle social, tornando-se abertos (quando antes poderiam ser particulares) e não permitem as interpretações incontáveis dadas pelo texto e intertextualidade, ou seja, uma obra de arte atravessa o tempo com outra forma de interação.

Para Eco, a produção de signos é mais uma modalidade de interpretação textual, mediante uma “decisão pragmática (quero interpretar simbolicamente)” (Eco, 1991, p. 247).

Contudo, o símbolo permanece dotado de um sentido independente, no nível literal e figurativo.

Assim, não há uma verdade intrínseca nos símbolos, mas uma condição temporal (e cultural) que permeiam a interpretação, e mais, muitas vezes ditada pela intencionalidade de buscar correlações, e essa necessidade também é socialmente determinada.

## **5. O código como comportamento verbal**

B. F. Skinner (1957), já enfrentava as situações anteriormente expostas, contudo dentro de um parâmetro próprio da psicologia.

A obra de Skinner foi extensa. Como um literato frustrado, encontrou na ciência da psicologia um campo de estudos imenso, no qual inovou a forma como se aplicavam os conceitos dessa ciência

O princípio do entendimento do indivíduo é saber como ele é determinado pelas condições ambientais, pela sua bagagem histórica e pela sua condição biológica. O ser é, portanto, social, histórico e fisiológico.

Em contraste com outros ramos da psicologia, Skinner entendeu que adentrar no campo do que era mental ou emocional só era possível por meio de inferências, por meio de observação do comportamento dos indivíduos, uma vez que não há ferramentas de acesso direto à mente e emoções. Assim o interesse de estudo era a interação do indivíduo, manifestado pelo comportamento.

Os indivíduos podem agir em resposta a um evento antecedente. Chama-se a isso condicionamento respondente ou reflexo. Um evento que exerça um efeito no indivíduo sem que tenha havido experiência prévia é um estímulo incondicionado. Se, a esse evento, ocorrerem outros eventos conjuntos, eles podem adquirir as mesmas propriedades, tornando estímulos condicionados. Por exemplo, após certa frequência, ao presenciar uma imagem durante algum evento, as pessoas sentem as mesmas sensações e memórias desse evento ao repetirem a visão dessa imagem.

Com a arte não é diferente, respondemos sensivelmente a visualidade que está aprendida, aprendemos a reagir às formas, cores, luzes e sombras, resgatando a presença

de eventos que ocorreram. Assim, a imagem traz uma carga de experiências e sensações que participaram de eventos pretéritos.

Quando a ação das pessoas é resultado de eventos consequentes ao comportamento, há a relação operante.

Um reforço é quando há possibilidade de fortalecimento do comportamento. Ele pode ser reforço positivo, um resultado que agrada, ou reforço negativo<sup>1</sup>, um resultado aversivo – neste caso os indivíduos podem agir fugindo do evento ou se esquivando dele.

A punição é quando há a possibilidade de enfraquecimento do comportamento por meio de uma consequência também aversiva (um castigo, por exemplo). Contudo esse tipo de operante, embora amplamente utilizado pela sociedade, apenas indica qual comportamento não deve ser emitido, não qual o comportamento desejado.

Há também a extinção, que é quando há ausência de consequências, algo que extingue o comportamento, ou seja, o ditado invertido: “água mole em pedra dura tanto bate até que se cansa” se aplica ao caso.

Portanto, os comportamentos são estabelecidos por relações funcionais que se apresentam, não como fatalidades, mas por meio de possibilidades. Uma vez que não se tem acesso a todas as situações que interferem no comportamento dos indivíduos, a relação funcional é algo probabilístico. Para ficar mais fácil de compreender, quando se busca entender a relação funcional, procura-se analisar que, se algo acontecer, então, provavelmente, haverá uma consequência.

Ademais, entenda-se que, devido à complexidade humana, os indivíduos estão submetidos a condições não idênticas. Estamos sempre sob controle de expectativas, de condições sociais, ambientais, situações fisiológicas díspares, tudo isso pode enfraquecer ou fortalecer os comportamentos sob relações funcionais estabelecidas por meios dos eventos antecedentes ou consequentes.

---

<sup>1</sup> Reforço negativo não é punição, embora seja aversivo. Na punição o indivíduo deixa de se comportar ou enfraquece o comportamento por meio de uma consequência aversiva (por exemplo, um castigo para um comportamento indesejado), contudo no reforço negativo a consequência aversiva gera um aumento ou fortalecimento de comportamento, por meio de fuga, ou de esquiva. Por exemplo, correr, pois o leão fugiu da jaula (fuga), ou desviar do automóvel na contramão (esquiva).

Solidamente embasado em evidências científicas, o interesse de Skinner foi adiante: como nosso comportamento mais evidente, a comunicação, poderia ser concebido segundo esses parâmetros?

Skinner (1957) identifica e tenta estabelecer como os operantes agem na forma como se desenvolve a linguagem.

Como linguagem, Skinner foca naquela forma mais evidente, o comportamento verbal oral, mas concebe que é o mesmo tipo de relação funcional para poesia, artes visuais e musicais, sendo tudo isso, portanto, comportamento verbal <sup>2</sup>.

Assim, sabendo que o referido livro não é um condensado de termos científicos, Skinner se preocupa em destrinchar elementos constitutivos da relação funcional da linguagem.

Portanto, entendamos que a linguagem pressupõe um falante e um ouvinte, e a relação funcional entre eles é que é nos interessa.

Evidentemente que os atributos formais são estudados, mas como forma de determinar como as estruturas influenciam na relação entre os indivíduos.

Falantes e ouvintes são parte de uma comunidade, a comunidade verbal, que estipula a maneira de usar os operantes verbais. Comunidade verbal funcionam como um grupo social, ao qual uma pessoa está inserida, que estipulam regras, comportamentos, formas de funcionamento, e que são de certa forma uniformes. A comunidade verbal pode ser concebida como a cultura, com o adendo de que a cultura, para uma análise funcional, não é algo estático, está em permanente alteração, sob forças ambientais e históricas.

Dentro dessa comunidade verbal há também as audiências, um grupo de ouvintes, aos quais os falantes têm que se reportar. Esse grupo apresenta características de funcionamento semelhantes, por exemplo: pessoas do trabalho, da família, do colégio, da igreja, do futebol, etc.

---

<sup>2</sup> Skinner admite que o termo pode gerar equívocos, contudo verbal não deve ser interpretado como somente oral, pois, mesmo que entendidas linguísticas, muitas das linguagens não têm um mecanismo fácil de interpretação, como as artes.

Essas audiências podem ser receptivas ou negativas. Por exemplo, seria receptivo um grupo de amigos próximos ao contar piadas, contudo seria negativo, se o contador de piadas estiver no meio de um culto religioso.

Ao verbalizar (e tomemos por enquanto apenas o aspecto oral da linguagem), Skinner identifica que a fala estabelece relação funcional, conhecida como operante.

O operante verbal não é a fala, ou a palavra, tampouco o texto, a obra de arte ou a música, o operante verbal é a relação funcional, e sua forma mínima acontece quando a relação funcional é ativada.

O operante verbal mais utilizado é o “tato”, que é a relação funcional descritiva, ou seja, um falante emite uma fala que gera uma resposta interpretativa. Por exemplo: água, teto, avião. Embora sejam termos arbitrados, por meio do desenvolvimento da linguagem em português, assumem ainda mais algumas propriedades extensivas.

O “tato por extensão genérica” é quando há uma descrição de algo, embora por semelhança, e nesse caso a resposta no ouvinte é ampliada (como por exemplo, descrever cadeira e ampliar esse conceito para um poltrona).

O “tato por extensão metafórica”, ocorre quando são estabelecidas relações funcionais que provocam no ouvinte uma interpretação, sem que os atributos façam parte das propriedades comumente estabelecidas acerca do que se fala, como no caso de descrever uma pessoa fria. É alguém sem emoção, não com temperatura baixa.

Quando ocorre tato em que as propriedades são estabelecidas por relação associativa de categorias diferentes que são assimiladas, tem-se o “tato por extensão metonímica”. O exemplo: Washington firmou acordo com Moscou, há a descrição de um tratado internacional, contudo quem o assinou foram os respectivos presidentes dos EUA e da Rússia.

Já no “tato por extensão mágica” não há relação real, física ou funcional entre a palavra e o que vem após, ainda é uma descrição, mas assume efeitos interpretativos além da correspondência usual ou entendida (por exemplo: o mar chora, a luz grita).

O “mando” é um operante verbal que não se relaciona com uma função descritiva. O mando é a operação que se estabelece entre o falante e o ouvinte em que há a evocação de uma resposta do ouvinte.

Como exemplo, podemos usar os mesmos termos formais anteriores, mas com relação funcional diversa: água, indicando que quero água pois tenho sede; teto, sinalizando a necessidade de ter uma casa; avião, pedindo para alguém olhar para um aeroplano.

Quando a relação funcional é direta e inequívoca, existe o mando puro, como em: me dê água.

Quando o falante, detendo já um comportamento aprendido, tenta usar esse mando sob novo contexto, há o “mando estendido”. Um exemplo é uma criança brincando com uma boneca e pedindo para ela se comportar, evidentemente ela aprendeu que pedir para se comportar é uma relação de obediência, mas houve um deslocamento de contexto.

O “mando mágico” ocorre na situação em que o falante tenta estabelecer uma interação sobre um ouvinte, baseado em relações cujo resultado não dependa de controle, sendo fruto de relações impróprias. Por exemplo, pedir para soprar para parar a dor, pedir para faça parar de chover, solicitar uma benção. O que difere do mando estendido é que a relação é estabelecida sem que tenha havido experiência prévia

“Mando por ameaça” é quando o controle é estabelecido para que se evite uma situação aversiva (por fuga ou esquiva). Um exemplo prático são as leis, em especial as penais, que estabelecem: faça (ou não faça) algo, caso contrário seja punido com multa ou reclusão. De qualquer forma, exige-se que o ouvinte aja ou sofra as consequências.

Quando o falante emite um comando por meio de um comportamento aparentemente com forma de outro operante, mas funcionalmente é mando, tem-se o “mando indireto”. Por exemplo, alguém dizer: está frio aqui né? – em vez de ser uma descrição (um tato), é um mando se é estabelecida uma relação operante de um pedido para desligar o ar-condicionado.

A esses operantes verbais, acrescenta-se o “ecoico”, que é a repetição, com base no mesmo tipo de meio (oral, visual) de um desses eventos. Ou seja, uma cópia de mesmo formato. Um dos exemplos é decorar piadas recitando e repetindo, ou fazer cópias de um objeto artístico. O comportamento dos monges copistas é um caso prático clássico.

Entre outros tipos de operantes que estabelecem relação funcional de repetição, o que nos interessa mais diretamente é o operante “textual”, que é a repetição, embora por meio diferente, de um estímulo visual. Por exemplo, a leitura, os sinais de trânsito, a face de Jesus, todos são elementos visuais, que guardam uma relação amplamente conhecida e indistinta e, principalmente, convencionadas. Evocam também uma resposta equivalente e direta. Assim,

o conjunto de caracteres do alfabeto romano deve estabelecer uma relação funcional sonora compatível e indistinta de leitura, um sinal de pare deve estabelecer uma relação funcional de parar no cruzamento, a face de Jesus deve ser capaz de provocar respostas de identificação religiosa, e tudo isso é culturalmente determinado.

À maneira como os operantes verbais agem, acrescenta-se o operante verbal “autoclítico”, que serve como modulador dos efeitos do comportamento verbal sobre o ouvinte. Está presente em frases como: me dê mais açúcar, a rua é longa, está tão frio quanto o Alaska.

Por fim, há o operante verbal “intraverbal”, que é quando uma relação funcional não é estabelecida por meio de controle direto, não havendo uma relação ponto a ponto formal (como no textual) nem uma correspondência clara. Essa relação é estabelecida por meio de um processo específico de aprendizagem (por exemplo, ao ouvir 2+2, dizer 4; ou dizer, ao ver a cor púrpura, que é a cor dos céspedes). Skinner, (1957, pág. 224), deixa claro que o evento que controla o falante não precisa seguir o mesmo aspecto formal, assim, a resposta pode ser posterior a uma fala ou uma imagem.

Como fica claro, a relação funcional da comunicação entre falante e ouvinte foi esmiuçada por Skinner nessa obra. Não há, de modo algum, um evento linguístico que não esteja sob controle de contingências, e as contingências são construídas socialmente.

A linguagem, portanto, tem uma função de eliciar (emoções e pensamentos), descrever, exigir, modular, relacionar ou reproduzir.

A proposta que se enxerga neste trabalho é então a seguinte, considerando que a arte é uma linguagem, com todos os atributos semânticos e sintáticos, sob convenção social, conforme bem delineado por Goodman; sabendo ainda que os símbolos não são estruturas determinadas, mas arbitrárias, conforme Eco; a formulação de uma interpretação da arte, com base nos conceitos de comportamento verbal de Skinner é possível? Com evidentes transposição e adequação dos operantes orais para visuais?

## **6. Desenvolvimento**

No intuito de adequar o método funcional de análise das artes, farei algumas ponderações e adaptações necessárias ao já explicitado, acerca do comportamento verbal de Skinner.<sup>3</sup>

Em primeiro lugar, convém não tratar o tema como comportamento verbal, sendo mais coerente, neste caso específico, estipular que se trata de comportamento linguístico.

Em substituição aos termos falante e ouvinte, podemos usar produtor de arte e espectador, algo que soa bastante familiar ao meio da arte e não contradiz aos princípios da análise funcional.

Por outro lado, faremos algumas mudanças nas estruturas dos operantes, agora entendidos como operantes linguísticos.

Há tato quando se reproduz a natureza, quando se faz arte figurativa e mesmo arte abstrata, o que muda seria o fato de que, em figurabilidade ou abstração, há tato puro, extensão metafórica, metonímica ou mágica, em maior ou menor grau de força funcional. Como exemplo, um quadro de Constable estaria muito mais sob controle de tato puro, por outro lado um quadro de Salvador Dalí (ou mesmo de Hieronymus Bosch), estaria sob controle de extensão mágica, embora com elementos de cada um dos outros tatos também.

O que é interessante frisar, é que, nas artes, não há uma resposta específica de apenas um espectador, uma vez que, distintamente da interação oral, uma obra de arte não é uma comunicação apenas entre duas pessoas, mas entre vários, cujos efeitos funcionais são distintos.

O mando, como operante linguístico, explicitaria a relação funcional de provocar uma resposta do espectador, algo que se vê com propriedade na arte política, na arte devocional, na arte nacionalista, entre tantas, independente do fato de serem vinculadas ao neoclassicismo, barroco, realismo soviético, realismo americano.

Por isso, os estilos e movimentos seriam estruturas formais que designam estéticas (no sentido de Goodman: semântica densa, com coesão entre denotação, exemplificação e expressão) e que obedecem aos conceitos orientados pelas comunidades linguísticas (usarei este termo também em ampliação ao termo comunidade verbal).

---

<sup>3</sup> A intenção não é reinterpretar a obra de Skinner, mas adaptar os conceitos para uma audiência distinta, uma vez que ele não faz alusão apenas à linguagem verbal, sendo apropriado adequá-la ao contexto linguístico amplo do qual a arte visual faz parte.

A arte, então, necessita de uma audiência. Pode fazer sucesso, ou fracasso, conforme sejam as normas dessa audiência, por corresponder ao que esse auditório estipula como regra de interação, isso significa melhor ou pior sorte ao produtor de arte.

Para o presente texto, o termo intraverbal será melhor aproveitado se estipular uma situação em que o espectador, ao olhar a obra de arte, será provocado a usar dos seus conhecimentos de forma de forma estendida, elaborando respostas distintas sob outras equivalências.

É preferível, para análise com base no comportamento linguístico, usar o termo equivalência em vez de simbólico. Cabe ressaltar que Skinner evitava o termo relação simbólica, pois entendia a representatividade como problema lógico, nos mesmos termos explicados por Goodman (1968), e falar em símbolo trazia muito da representatividade.

Por isso, preferia analisar os casos e relações distintamente antes de explicitar que uma coisa poderia significar algo, preferindo dizer que o ouvinte respondia a um estímulo visual sob controle de forças sociais, fisiológicas ou historicamente aprendidas, algo que pode ser entendido como equivalência.

É possível pensar então que as relações de funcionais de compreensão e resposta à produção artística estão sob uma determinação, em graus.

Considerando que existiria uma menor abstração e há uma relação ponto a ponto, capaz de ser inteligível por grande parte da comunidade linguística, isto seria equivalente ao operante textual, como, por exemplo, reconhecer Jesus, Maria, alguns santos principais, pelas suas características, é, pois evoca respostas semelhantes da comunidade.

O intraverbal é quando há a oportunidade de o espectador desenvolver respostas que não coincidam com o que já foi socialmente arbitrado, mas que, ainda assim, façam parte do seu repertório de experiências. Por exemplo, saber que a cor azul é característica de Maria, ou que uma mulher de vestido esvoaçante tenha uma equivalência com as ninfas. Tudo isso não é inato, mas adquirido pelas experiências e compartilhado, por diversos mecanismos, no meio da comunidade linguística por aprendizado. Assemelha-se, na literatura, a associação livre de palavras.

Num grau mais elevado de abstração, teríamos o tato por extensão mágica, em que a interpretação e a forma de resposta não se encaixam em meios compartilhados pela comunidade linguística. É o caso de ver figuras sob a fumaça em obras de Turner, ou mesmo

elementos concretos em pinturas abstratas. Importante ressaltar que, embora a comunidade linguística não tenha necessariamente um controle direto sobre a resposta, a extensão mágica está sob convenções, afinal, não se amplia a interpretação de alguém sem que haja contato com experiências prévias.

O autoclítico, como mecanismo modulador, será bastante útil para análise funcional da imagem. Por vezes o artista utiliza de carregamento de luz, sombra e cores para tentar gerar uma resposta sensível específica do espectador.

O artista, com habilidade, consegue se adequar à comunidade verbal ou à audiência, para modificar o valor extrínseco da obra. Por exemplo, ao usar autoclíticos que tragam relações superlativas e distintas, o produtor de arte consegue um amparo museal ou mesmo uma crítica favorável, aumentando o valor da sua obra.

Por outras vezes, considerando que o artista já tenha uma posição de destaque na comunidade linguística, o próprio fato de falar de si, ou de assinar sua obra, também modifica seu valor, a receptividade e o modo de interpretação da sua arte.

Por fim, há o impacto sensível (que é referente ao comportamento respondente), ou seja, a forma como as pessoas respondem emocionalmente e cognitivamente aos eventos artísticos. Esse impacto se dá de forma imediata, ou pode ser moldado por experiências anteriores. É quando o espectador manifesta o que Goodman definiu como expressão, ou seja, o modo como a obra provoca o outro, assim, se diz que algo é: belo ou feio, profundo ou vazio, emocionante ou sem sentido.

Como se vê, não há apenas uma única forma de análise, os respondentes e operantes podem se sobrepor em maior ou menor grau, considerando-se ainda que o espectador está sob influência de sua comunidade, de suas próprias expectativas, de sua história de contato com a arte, e mesmo de eventos fisiológicos os mais variados.

Uma pergunta pertinente, neste momento, é, e quanto ao produtor de arte? O equivalente ao falante do comportamento verbal? Skinner esclarece que a relação verbal envolve dois indivíduos, contudo a relação linguística das artes se estabelece muitas vezes entre um artista ausente e uma audiência. Assim, a funcionalidade encontra-se, de fato, na relação entre a obra e a audiência.

O artista consegue manejar adequadamente os instrumentos de produção da obra, contudo a relação muitas vezes não aparece, a resposta é ausente ou negativa, sua obra pode

ser esquecida ou desconsiderada, alguns podem ter o reconhecimento tardio, outras vezes nem estarão mais vivos, por isso, entender a relação entre a obra e o espectador é algo mais adequado.

O fato de o produtor de arte ter intenções pode ser analisado funcionalmente também, uma vez que o resultado das intenções é a satisfação ou frustração. Entretanto essa relação não guardam as mesmas relações funcionais que a obra de arte exerce sobre a audiência, um artista satisfeito não significa um espectador satisfeito e vice-versa, razão pela qual, no momento, não haverá esse nível de análise.

## **7. Análise Funcional do Código de Hamurabi**

Para efetivar, portanto, uma análise funcional da arte, convém conhecer o contexto histórico da imagem, as regras que a comunidade linguística e as audiências estabelecem, quem era o produtor da obra (se possível), bem como as atitudes que os espectadores têm em relação à imagem.

Para a análise da estela Código de Hamurabi, devemos ter em consideração que se trata de um objeto com efeitos funcionais relativos ao período do reino babilônico, já descrito por Bahrani (2011).

Assim o produtor da obra, a obra e a audiência estarão restritas àquela época. Evidentemente que poder-se-ia fazer uma análise de como a audiência atual responde, mas, para todos os efeitos de controle da imagem, essa relação não é a mesma, está secularizada, como explicitou Eco (1991).

Com base na análise histórica trazida por Bahrani (2011), relatando o contexto da audiência, à época do reino babilônico, pode-se inferir que haveria, em uma análise funcional com base no comportamento verbal, o operante tato simples, pois a estela descreve uma série de regras a serem seguidas.

O tato estendido genérico também é encontrado na funcionalidade, pois há um deus e o rei talhados na rocha, que são uma extensão de atributos que guardam equivalência.

Há ainda o tato estendido metafórico, uma vez que Hamurabi e Shamash equivalem à divindade e à humanidade lado a lado, unidos para receber o código legal. O fato de não haver a intervenção de um deus menor ressalta que ambos estão em consonância, e Shamash, sentado ao trono tem a mesma altura de Hamurabi, podendo ser interpretado como iguais, mas com hierarquia distinta.

O mando mágico é observado, pois obedecer às ordens evoca uma relação de proteção e submissão de origem divina.

Tratando-se de lei, o mando por ameaça é outra relação funcional clara, estabelecendo que caso não obedeam, as audiências devem sofrer as punições.

Por estar talhada em pedra, equivalente à perenidade e à fortaleza das leis, a divindade funciona como um doador das leis e considerando que o rei é relacionado ao guardião terreno da força divina das leis, não havendo uma relação ponto a ponto entre esses termos, mas ainda assim aprendidos socialmente, há, portanto, a presença da funcionalidade do intraverbal.

O Autoclítico está caracterizado na brilhosidade da pedra, na caligrafia cuidadosa, a altura ligeiramente superior à estatura humana (2,25m), acrescentando, à estela, o caráter superlativo das leis.

Uma outra função que está presente é o tato estendido mágico, uma vez que descreve uma situação em que, se as audiências estiverem sob aquelas leis, terão proteção divina. É uma relação não direta, compartilhada por todos e somente perceptível quando estivesse presente a figura de Shamash. A localização física da estela provavelmente consistia em um lugar de respeito e vinculação de expectativas e cada vez que a justiça se concretizava, a manutenção da força funcional aumentava.

Efeitos respondentes estão presentes no fato de ser um monumento cujo impacto sensível foi concebido para exercer uma resposta de admiração e respeito. Possivelmente, por estar exposto em local público, a força da comunidade verbal reavivaria frequentemente as relações funcionais.

O uso da estela está vinculado à relação de poder exercido pelo rei Hamurabi. Hamurabi estabeleceu, por meio desse monumento, uma condição em que a comunidade linguística da época pudesse compreender os conceitos de forma que essa obra evocasse sensações de admiração e reverência.

O texto legal exigia da audiência um comportamento específico. Naquela comunidade, a necessidade de regras rígidas como forma de manutenção da coesão social, precisaria de um elemento que trouxesse força coercitiva. A estela sinalizava que sua permanência, rigidez e origem divina exigia que não fosse confrontada. Isso também dá dicas de que a sociedade babilônica necessitava de um elemento que estabelecesse organicidade.

A ereção de diversas cópias pelo reino, embora fossem de formatos e tamanhos diferentes, difundiu a mensagem, com o propósito de fazer com que a relação funcional se espalhasse por várias audiências. Ao monumento original foi legada a condição de matriz, de origem divina, lugar de reverência.

O alto relevo, com a cena de Hamurabi recebendo as leis do deus da justiça, ao estar no topo (figura 2), a relação funcional de uma condição superior é mantida por contingências mágicas, ou mesmo supersticiosas<sup>4</sup>. É algo que interessava muito a um grupo dominante que tivesse o interesse em manter o controle da população, sem precisar de força direta.

Aliás, esse é o grande diferencial do comportamento linguístico, ele carrega uma série de operantes e respondentes que são mais amplamente difundidos e podem estabelecer relações funcionais mais adequadas, que o controle por força direta.

E as artes têm um grande potencial para essa difusão, uma vez que, independentemente de haver um controle oral ou escrito, o modo como as obras são elaboradas podem ser direcionadas para tentar gerar os efeitos desejados na audiência.

É preciso frisar que qualquer análise funcional implica não apenas conhecer quem são as audiências, mas também a comunidade linguística em que eles se encontram. Muitas vezes não haverá como identificar o produtor, contudo, sua obra, exerce a mesma relação funcional.

Dito isso, compensa explicar também que a intenção do produtor, em que pese seja relevante no como como se faça uma análise funcional, por vezes não terá muita relevância, já que os efeitos podem ser distintos ou mesmo nulos. O artista, muitas vezes, falha em tentar oferecer sua própria intenção, e isso não é algo raro. Mas, sabendo que a obra artística tem efeitos linguísticos, a relação funcional se estabelece de qualquer maneira, e assim a produção está deslocada, a obra funciona em lugar do artista produtor.

---

<sup>4</sup> O comportamento supersticioso não é regido pela mesma condição que o comportamento normal, as consequências, punição ou reforço, foram acidentais e os efeitos colaterais. Por vezes, eventos aleatórios podem acabar por estabelecer uma relação funcional sem que haja qualquer espécie de controle, por exemplo: alguém comeu manga com leite e passou mal (a causa é evidentemente outra), assim, evitará comer com leite e informará a outros que não façam o mesmo, não há qualquer controle entre comer manga com leite e passar mal, mas a relação funcional estabelecida é a superstição e, como o reforço foi acidental, não há contingência específica a ser modificada. Esse tipo de comportamento tende a ser de difícil extinção.

## 8. Conclusão

Não seria uma pretensão muito grande tentar adaptar os conceitos do comportamento verbal para outros tipos de modalidades linguísticas, isso já foi aventado por Skinner, contudo não desenvolvido. Contudo, creio ser um momento para isso, é o que pretendi trazer aqui.

Goodman trouxe uma base sólida em filosofia para abalizar o conceito de que arte é linguagem, estruturalmente e semanticamente. Para isso delimitou os conceitos de forma que pudessem explicitar a relação funcional entre os sistemas simbólicos.

Eco evidenciou que não há perenidade na forma como os símbolos geram interpretações, eles serão oportunamente secularizados. Também deixou claro que a interpretação não é um ato de receber o símbolo, é um ato volitivo e, portanto, sujeito a experiências sociais.

Skinner, apesar de ser anterior a ambos, ficou mais restrito ao campo da psicologia e, embora tenha sido o psicólogo mais influente do século XX, suas propostas não foram muito divulgadas fora do contexto psicológico, algo que tento fazer agora.

Fica claro que, embora as análises feitas amiúde, acerca das formas artísticas e das intenções do artista, faço uma outra proposta, a análise funcional da arte, em conformidade com sua propriedade linguística.

Essa proposta já fora tocada pelas análises de Gombrich (1986), ao reconhecer que a pintura é um ato de experimentar, como se fosse uma ciência, sendo que só mediante o conhecimento é que as pessoas podem interpretar, com a bagagem das experiências que têm.

Nossa intenção tem por base o trabalho de Skinner, que embora não procurasse realizar, especificamente, uma análise funcional de artes, mesmo que as reconhecessem como comportamentos verbais, ofereceu instrumentos fundamentados para análise funcional das interações humanas no contexto verbal.

Evidentemente que há limites a serem explorados mais detalhadamente, como, por exemplo, o que não se consegue definir da experiência diante da imagem, ou o que há de emocionalmente impactante que não pode ser demonstrado, ou outros pontos que remetem à complexidade humana.

Creio, contudo, que este trabalho, que é um pontapé inicial, possa ter alguma relevância, especificamente no tratamento da análise das artes, especificamente em pontos onde não há indícios claros de como foi a recepção artística em sua época ou cultura, ou quais foram as intenções do artista, uma vez que, de qualquer forma, a arte é uma relação funcional sob vários graus e maneiras, com uma audiência e uma comunidade.

Dessa forma, a contribuição à teoria e crítica das artes poderá ser ampliada com uma proposta flexível, embora robusta.

### **Conflito de interesses**

O autor declara não haver qualquer conflito de interesses de ordem financeira, comercial, acadêmica ou pessoal que possa ter influenciado a realização, análise ou publicação deste manuscrito.

### **Disponibilidade de dados de pesquisa**

Os dados de pesquisa que fundamentam este artigo são de natureza puramente teórica, conceitual e historiográfica, estando integralmente contidos e referenciados ao longo do próprio texto do manuscrito. Não foram gerados ou utilizados bancos de dados externos que necessitem de repositório público.

### **Declaração de uso de IA**

Não foram utilizadas ferramentas de inteligência artificial neste trabalho.

## **REFERÊNCIAS**

BAHRANI, Zainab. Mesopotamia: Ancient Art and Architecture. Londres: Thames & Hudson, 2017.

ECO, Umberto. Semiótica e filosofia da linguagem. Tradução de José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. Obra original publicada como Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Washington: The Trustees of the National Gallery of Art, 1959.

GOODMAN, Nelson. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

MUSÉE DU LOUVRE. Stele of Hammurabi. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174436> Acesso em: 23, mai, 2026.

SKINNER, B. F. **Comportamento verbal**. Tradução de Maria da Villalobos Salgado Santos. São Paulo: Cultrix, 1978.

## FIGURAS

**Figura 1.** Desconhecido. Estela do Código de Hamurabi, c. 1760 a.C . Diorito negro, 225 x 65 cm. Acervo do Museu do Louvre, Paris (p. 3).



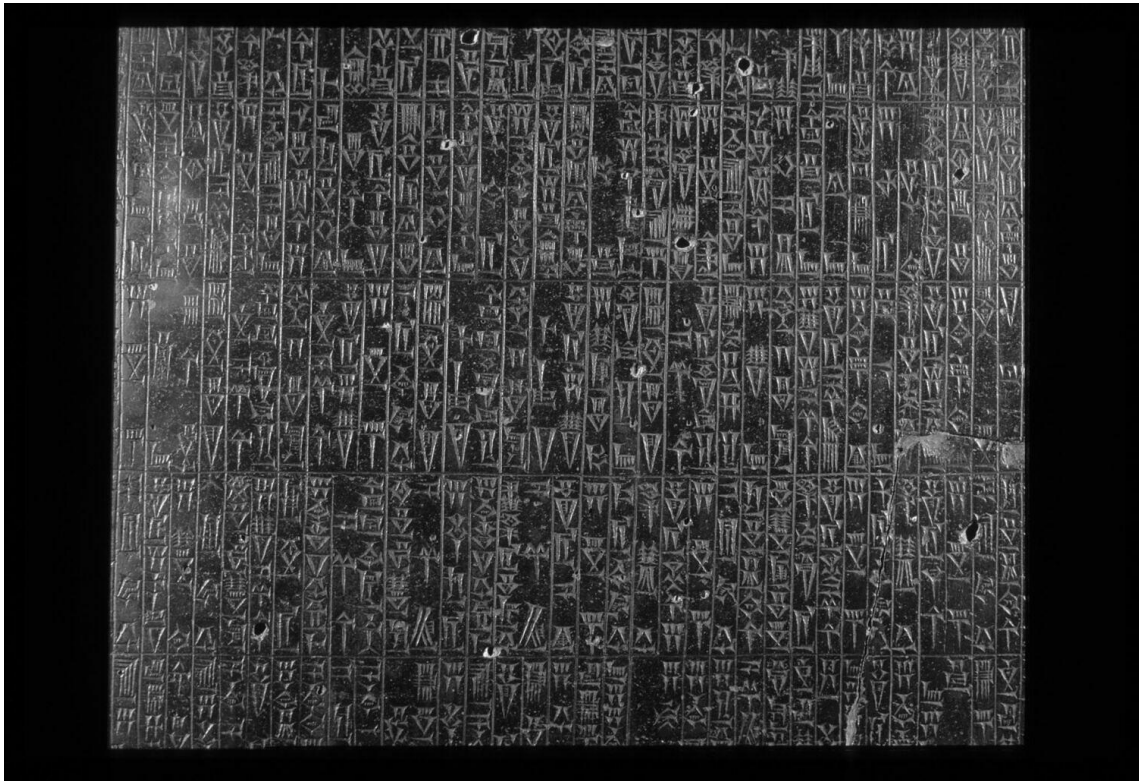
Fonte: Museu do Louvre - <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174436> Acesso em: 23 mai. 2026.

**Figura 2.** Desconhecido, Detalhe do relevo no topo da estela mostrando Hamurabi e Shamash, c. 1760 a.C Alto-relevo em diorito negro. Acervo do Museu do Louvre, Paris (pp. 5, 20).



Fonte: Museu do Louvre - <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174436> Acesso em: 23 mai. 2026.

**Figura 3.** Desconhecido. Detalhe da escrita cuneiforme na língua acádia, c. 1760 a.C. Inscrição incisa em diorito. Acervo do Museu do Louvre, Paris. (p. 6)



Fonte: Museu do Louvre - <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174436> Acesso em: 23 mai. 2026.

## Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.