

2

## Representação



*Fig.1. Desenho de Alain, 1955, The New Yorker Magazine, Inc.*

## 2.1

### A estrutura da linguagem e a estrutura do mundo

O problema da representação é um dos mais veneráveis da filosofia. Por um lado, desde Platão, a representação está associada à própria possibilidade de pensar, portanto seria indispensável para o conhecimento, pois só é possível o conhecimento de algo invisível ou ausente se este algo for representado. A relação entre a representação e o conhecimento é caracterizada - para depois ser criticada - deste modo por Rorty em *A filosofia e o espelho da natureza* (p.19):

Conhecer é representar acuradamente o que está fora da mente; assim, compreender a possibilidade e natureza do conhecimento é compreender o modo pelo qual a mente é capaz de construir tais representações. A preocupação central da filosofia é ser uma teoria geral da representação, uma teoria que dividirá a cultura nas áreas que representem bem a realidade, aquelas que não representem tão bem e aquelas que não representem de modo algum (apesar da pretensão de fazê-lo).

Assim como Rorty, vários filósofos modernos e principalmente, contemporâneos, colocaram em dúvida a noção de que a tarefa primordial da filosofia é fornecer critérios, fundamentos e soluções para o problema do conhecimento e desde então, filósofos das mais diversas orientações procuram um modo de escapar da representação.<sup>1</sup>

Diz Jean Ladrière que a idéia filosófica de representação é constituída de uma dupla metáfora; é inspirada tanto na representação teatral que sugere a reprodução imaginária, quanto na representação jurídica que sugere a idéia de substituição. Ambas sugerem que a representação é uma espécie de ficção, um

fantasma da realidade que está ausente do discurso, ao mesmo tempo em que, como dissemos, ela é indispensável para que possamos conhecer as coisas. Isto está configurado no que se chama de Princípio de Imanência, segundo o qual nós só temos acesso imediato - não problemático - ao conteúdo da nossa mente, e o que pode ser objeto para nós, tem que ser dado por meio de uma idéia (percepção, conceito, representação). Essa era uma visão comum entre os filósofos modernos como podemos ver nesta formulação de Hume:

Podemos observar que todos os filósofos admitem, e aliás é bastante óbvio por si só, que nada jamais está presente à mente além de suas percepções, isto é, suas impressões e idéias; e que só conhecemos os objetos externos pelas suas percepções que eles ocasionam. Odiar, amar, pensar, sentir, ver - tudo isso não é senão perceber.<sup>2</sup>

E na formulação de Locke no *Ensaio acerca do Entendimento Humano*:

Desde que a mente em todos os seus pensamentos e raciocínios não tem outros objetos imediatos exceto suas próprias idéias ... (Livro IV, cap. I).

É evidente que a mente não sabe as coisas imediatamente, mas apenas pela intervenção das idéias que tem delas. (cap. IV)

Na verdade, esta visão aparece antes da modernidade filosófica. A palavra "representação" tem origem na filosofia medieval e servia originalmente para indicar idéia ou imagem. Para os escolásticos, o conhecimento era pensado a partir da noção de semelhança de objetos. "Representar algo significa conter a semelhança da coisa", diz Tomás de Aquino. Mais tarde, com Descartes aparece a noção de representação como "quadro" ou "imagem" da coisa.<sup>3</sup>

Se, para os medievais e os modernos, são as idéias que representam os objetos, sendo a linguagem apenas um meio de codificação do pensamento, na filosofia contemporânea é a própria linguagem que vai estabelecer a relação de

---

1 O presente trabalho, no entanto, não pretende tratar diretamente de problemas relativos à teoria do conhecimento à não ser na medida em que interessem ao esclarecimento da questão da linguagem.

2 HUME, D. *Tratado da natureza humana*, Livro I, parte II, seção. VI, 7.

3 Sobre a noção cartesiana de representação ver abaixo, cap. 3, p. 97.

semelhança com o mundo, tornando possível a representação. Desse modo, se para os modernos a semelhança era uma semelhança de aparências no sentido de que as idéias eram "imagens" das coisas, quando se fala em linguagem a semelhança é mais uma semelhança de estrutura.

Leibniz, um dos primeiros filósofos a pensar a representação lingüística, elimina a noção de similitude da representação, mas mantém a de analogia:

Dizemos que exprime uma coisa aquilo em que existem os modos correspondentes aos modos da coisa a ser expressa. (...) O que há de comum nessas expressões é que pela simples contemplação dos modos daquilo que exprime podemos chegar ao conhecimento das propriedades correspondentes da coisa a ser expressa. Donde se conclui não ser necessário que aquilo que exprime seja semelhante à coisa expressa, contanto que se conserve alguma analogia dos modos.<sup>4</sup>

Quando digo espelho, não se vá pensar que, para mim, seja como se as coisas estivessem sempre pintadas nos órgãos e na própria alma. Para que uma coisa exprima uma outra, é de fato suficiente que haja uma lei constante das relações, por meio da qual relações singulares numa (dessas coisas) possam ser referidas a relações singulares correspondentes na outra.<sup>5</sup>

A idéia de que a linguagem representa por "analogia" aparece numa obra que é uma espécie de clássico contemporâneo sobre a representação: o *Tractatus Logico Philosophicus* de Wittgenstein. A teoria pictórica da linguagem que ele apresenta neste livro trata, basicamente, da proposição e do modo como ela afigura a realidade; e uma das suas principais afirmações é que a principal função da linguagem é justamente a representação. Assim, no aforismo 4.001 lemos que "a totalidade das proposições é a linguagem" e no 4.01 que "A proposição é uma figuração da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como pensamos que seja". Um modelo, por sua vez, consiste de uma multiplicidade de elementos que se referem aos elementos da situação que representam. Assim, a proposição, entendida como um modelo, deve ter certas características em comum

---

4 LEIBNIZ, G. "O que é a Idéia." In : *A monadologia, discurso de metafísica e outros textos*, p.165.

5 LEIBNIZ, G. *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, p.15.

- deve ser de algum modo coordenada - com o que representa para poder representar alguma coisa.<sup>6</sup> O modo como estes elementos estão organizados constitui a estrutura do modelo. Isso é dito deste modo em 2.15: "Que os elementos estejam uns para os outros de uma determinada maneira representa que as coisas assim estão umas para as outras. Essa vinculação dos elementos da figuração chama-se sua estrutura; a possibilidade desta, sua forma de afiguração". Esta última, entendida como um modelo, pode representar a realidade porque existe um isomorfismo formal, entre as duas - isto é, há uma correspondência entre a estrutura da proposição e a estrutura do fato que ela descreve. As coisas na figuração devem estar dispostas da mesma forma que as coisas na realidade, para poder representá-la. Em 2.13 ele diz "Aos objetos correspondem, na figuração, os elementos da figuração" e 2.131: "os elementos da figuração substituem nela os objetos"; há, portanto, uma relação biunívoca entre os elementos da proposição e os elementos dos fatos que a proposição, pela sua forma lógica, espelha. O que permite à proposição representar a realidade é o que ela *mostra*, não o que ela diz. Em 4.12 está escrito que "A proposição pode representar toda a realidade, mas não pode representar o que deve ter em comum com a realidade para poder representá-la - a forma lógica". Em seguida no aforismo 4.121: "A proposição não pode representar a forma lógica, esta forma se espelha na proposição. O que se espelha na linguagem, esta não pode representar. O que se exprime na linguagem, nós não podemos exprimir por meio dela. A proposição *mostra* a forma lógica da realidade. Ela a exhibe". Nessa ontologia construída a partir da lógica, esta aparece como a essência da realidade. Quer dizer, é porque a realidade e a figuração têm a mesma forma lógica que a representação é possível.

Temos então, na estrutura da linguagem, uma hierarquia gradual que corresponde ponto a ponto a uma hierarquia que constitui a realidade, como podemos ver no seguinte esquema:<sup>7</sup>

ESTRUTURA DA LINGUAGEM

ESTRUTURA DA REALIDADE

---

6 HACKER, P. M. S. *Insight and illusion: themes in the philosophy of Wittgenstein*, p. 56.

7 O quadro a seguir foi elaborado a partir de uma exposição do *Tractatus* que se encontra em MARGUTTI, P. *Iniciação ao silêncio*, p. 189-90.

## Linguagem

*(conjunto de todas as proposições)*

## Realidade

*(conjunto de todos os fatos positivos e negativos)*

## Ciência da Natureza

*(totalidade das proposições verdadeiras)*

## Mundo

*(totalidade dos fatos positivos)*

## Proposição

## Situação

*(existência e inexistência de estados de coisas)*

## Proposição Verdadeira

## Fato

*(situação existente)*

## Proposição Elementar

## Estado de coisas

*(qualquer combinação de signos dotada de sentido que não é composta de outra proposição)**(qualquer combinação de objetos simples)*

## Nomes

## Objetos simples

*(signos simples)**(átomos lógicos)*

Cada termo da linguagem, afirma Wittgenstein, deve ter seu significado determinado, e através de um processo que ele chama de análise lógica chegamos aos signos simples que compõem a proposição e que são nomes de objetos simples, os átomos lógicos, que compõem os fatos ou estados de coisas.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A teoria do atomismo lógico também foi desenvolvida por Russell em *A Filosofia do Atomismo Lógico* (p. 53-135), segundo ele próprio a partir das idéias de Wittgenstein. Mas talvez fosse mais exato dizer que, tanto na versão de Wittgenstein quanto na de Russell, a tese remonta à Leibniz que no início da *Monadologia* diz, entre outras coisas que: "1. A Mônada, de que falaremos aqui, é apenas uma substância simples que entra nos compostos. Simples, quer dizer: sem partes. 2. Visto que há compostos, é necessário que haja substâncias simples, pois o composto é apenas a reunião ou *aggregatum* dos simples. 3. Ora, onde não há partes, não há extensão, nem figura, nem divisibilidade possíveis, e, assim, as Mônadas são os verdadeiros Átomos da Natureza, e, em uma palavra, os Elementos das coisas." Ver LEIBNIZ, G. *A monadologia, discurso de metafísica e outros textos*, p. 105.

Esses objetos simples constituem a substância do mundo, a matéria a partir da qual é formada a estrutura última da realidade. Eles são encontrados como resíduo final da análise - os elementos indecomponíveis que são o significado dos elementos últimos da proposição - os nomes. A existência dos objetos simples é uma necessidade lógica, eles são a resposta para a exigência de determinação do sentido das proposições. Se eles não existissem, a análise não teria fim e não poderíamos determinar a referência da proposição.

Na seqüência 2.02 a 2.023, Wittgenstein diz também que se o mundo não tivesse substância, não poderíamos estabelecer o sentido de uma proposição independentemente da verdade de outra proposição e seria então impossível traçar uma figuração verdadeira ou falsa do mundo. Diz também que os objetos simples não podem ser compostos e que eles constituem a forma fixa do mundo (real ou imaginário). Todo enunciado sobre complexos deve decompor-se em um enunciado sobre as partes constituintes desses complexos e nas proposições que os descrevem completamente. Esses aforismos apontam para duas das teses mais importantes do *Tractatus* que são as teses da bipolaridade e da complexidade essencial da proposição. Segundo a tese da bipolaridade, toda proposição genuína divide o espaço lógico em dois, representa uma possibilidade que o mundo satisfaz ou não. Isto quer dizer que toda proposição deve preservar a possibilidade de ser verdadeira ou falsa. Se ela for verdadeira é porque representa um estado de coisas existente, se for falsa não. Ser verdadeira ou falsa constitui a relação da proposição com a realidade, é por isso que podemos dizer que ela tem significado. Diz Wittgenstein em 3.114 que as proposições são como flechas, elas têm, portanto, um sentido, o qual pode ser invertido pela operação de negação. Se a proposição representa um estado de coisas que pode existir ou não, ela deve de certo modo mostrar uma possibilidade de concatenação de objetos simples. Essa possibilidade é dada pelos próprios objetos. Em 2.012 é dito que "na lógica nada é casual: se a coisa *pode* aparecer no estado de coisas, a possibilidade do estado de coisas já deve estar prejudgada na coisa". O objeto, por sua vez, não pode ter uma existência separada do estado de coisas onde ele aparece, ele é sempre constituinte desse estado de coisas. Assim, ao mesmo tempo em que não posso pensar nele fora desse estado, se conheço o objeto, conheço ao mesmo tempo suas possibilidades de estar ligado a outros objetos. Só posso entender uma proposição

que eu nunca vi antes se conheço os significados dos seus constituintes e sua forma de combinação.

Poderíamos pensar, segundo o esquema da página anterior, que os nomes apontam diretamente para os objetos, mas, diz Wittgenstein, os nomes só tem significado no contexto de uma proposição. Isto é, para entender um nome é preciso saber a qual objeto ele se refere, e isto deve ser explicado para nós (4.026).<sup>9</sup> Quer dizer, não posso apontar para um objeto fora do contexto de uma proposição. Isso explica em parte porque Wittgenstein não dá, no *Tractatus*, nenhum exemplo de objeto simples.

Assim, a análise da proposição mostra o entrelaçamento dos objetos simples que constitui o estado de coisas. É importante perceber que no final da análise devemos chegar sempre aos nomes de objetos simples e esses nomes sempre devem ter uma referência, se isso não acontecer temos uma falha referencial e a proposição não tem significado. Segundo Wittgenstein, isso é o que acontece com as proposições metafísicas (da ética, da estética e da filosofia), por isso mesmo elas não podem ser consideradas proposições genuínas.

Não é nosso objetivo fazer aqui uma análise acurada da filosofia tractariana. Queremos apenas reter uma idéia, que de certa forma resume a leitura - talvez um pouco caricatural - que Goodman faz das pretensões, não só de Wittgenstein, mas também de Russell e de outros filósofos que defenderam a teoria pictórica da linguagem e o atomismo lógico. Essa idéia é a de que é possível que as nossas representações lingüísticas possam representar a realidade tal como ela é, e mais ainda, que essa fidelidade da representação seja confiável pela possibilidade de "copiar" a realidade, ou seja, pela possibilidade de construir uma representação que seja em algum aspecto, semelhante à realidade, mesmo que essa semelhança seja apenas estrutural. De fato, é essa visão da linguagem que Goodman vai criticar. A essa visão ele contrapõe duas questões: uma é a questão ontológica - se há alguma, ou *uma* realidade subjacente - e uma outra é epistemológica - se temos acesso a essa realidade.

---

9 Diferente do nome, o sentido da proposição não precisa ser explicado, devemos ser capazes de entender diretamente o que uma proposição significa. Em 4.022 é dito que "a proposição mostra seu sentido. A proposição *mostra* como estão as coisas se for verdadeira. E *diz que* estão assim. Em 4.023: "a realidade deve, por meio da proposição, ficar restrita a um sim ou não. O fato de que não precisamos de nenhuma explicação para entender a proposição impede a metalinguagem.

É num artigo de 1960, chamado "The Way the World Is",<sup>10</sup> que aparecem as primeiras críticas de Goodman ao atomismo lógico e à teoria pictórica da linguagem, que ele diz ser a mais obviamente errada das teorias defendidas em sua época. Todas essas críticas tem como alvo a pretensão do *Tractatus* de chegar aos elementos últimos da realidade, à suposição de que se, através da análise lógica das sentenças chegamos aos seus componentes básicos, isto é, os nomes, estes devem corresponder aos objetos simples, dado o isomorfismo entre as duas estruturas, do mundo e da linguagem. Mas, se admitimos o isomorfismo, diz Goodman, chegamos facilmente a acreditar que características das descrições, como coerência e simplicidade refletem características do mundo, ou, de modo um pouco mais sofisticado e seguindo essa mesma linha de raciocínio, ao construirmos um sistema com elementos básicos e uma hierarquia gradual construída a partir deles acabaremos por afirmar que o mundo deve consistir de elementos atômicos arranjados, ou organizados, de forma semelhante. Goodman diz que os filósofos muitas vezes confundem as características das descrições com as características do mundo e que ao falar da estrutura do mundo estão simplesmente falando da estrutura da linguagem.

A teoria pictórica da linguagem, de acordo com Goodman, acaba por endossar uma tendência natural de pensar a linguagem como algo que espelha ou reproduz fielmente a realidade, e que a estrutura da linguagem é igual à estrutura do mundo. Seguindo essa tendência, teríamos descrições simples somente se o mundo fosse simples, ou descrições coerentes também somente se o mundo fosse coerente. E chegaríamos ao absurdo de que, para sabermos se um enunciado em português corresponde à realidade, teríamos que saber se essa realidade também é expressa em português. Diz ele: “Coerência é uma característica das descrições, não do mundo: a questão importante não é se o mundo é coerente, mas se a nossa explicação dele o é. E o que chamamos de simplicidade do mundo é apenas a simplicidade de que somos capazes de alcançar ao descrevê-lo”.

O problema de comparar a linguagem com o mundo, diz Goodman, aparece quando percebemos que uma seqüência de palavras como, por exemplo, “está chovendo lá fora”, é tão diferente quanto possível da tempestade (mesmo porque

---

10 Publicado originalmente em *Review of Metaphysics*, vol. 14 (1960), pp. 48-56. Reimpresso em *PP*, pp. 24-32.

uma sentença é sempre mais semelhante a uma outra sentença do que a um fato, qualquer que seja ele). E isso vale tanto para uma descrição falsa quanto para uma descrição verdadeira. O que devemos encarar, diz ele, é o fato de que mesmo as descrições mais verdadeiras não chegam perto de reproduzir fielmente o modo como o mundo é. No caso das descrições sistemáticas, isto se torna ainda mais evidente, pois elas têm que determinar seus primitivos e suas rotas de construção, e, como nenhuma destas características pertence ao mundo descrito, acabam por impor a ele uma ordem arbitrariamente artificial. Mas a artificialidade não é o problema, o problema é esperar que nossas descrições alcancem o estatuto de uma reprodução fiel. Goodman argumenta que uma descrição não pode figurar o que ela descreve, ou mesmo representar a estrutura do que ela descreve. O que ele mostra é que uma descrição verbal não pode representar ou espelhar realmente o modo como o mundo é do mesmo modo que uma pintura, ou mesmo uma fotografia também não faz isso. O modo mais realista de representar acaba sempre num tipo de convencionalização.

A crítica de Goodman à teoria pictórica da linguagem pode ser desdobrada em três etapas. Primeiro, ele faz uma crítica do dado, questionando o que significa dizer que algo é dado na experiência, ou fazer a pergunta pelo modo *como* ele é dado<sup>11</sup>; segundo, se perguntarmos não como o mundo é dado, mas como ele é visto, o problema permanece porque, segundo ele, não há a possibilidade de que algum tipo de representação possa capturar o modo como o mundo é visto. Por último, se considerarmos não o que vemos, mas as nossas descrições, verificamos que há uma multiplicidade de representações de mundo e aí Goodman pergunta se

---

11 É preciso observar que a leitura que Goodman faz do *Tractatus* é uma leitura via Carnap, e, como se sabe, a tese que a obra de Wittgenstein inspirou em Carnap é a tese do verificacionismo, por isso a sua crítica concentra-se inicialmente na questão do dado. Goodman diz que o próprio Carnap, já no *Aufbau*, tinha abandonado a “velha idéia da epistemologia”, de descrever a história dos processos cognitivos. O objetivo de Carnap era fazer a reconstrução *racional* do aparato conceitual da ciência, isto é, a determinação da maneira como os conceitos científicos mantêm conexões *lógicas* com a experiência. Carnap, diz Goodman, “queria que suas construções preservassem somente o ‘valor lógico’ e não o ‘valor epistemológico’ dos termos definidos e disse expressamente que seu sistema não era para ser visto como um retrato do processo de adquirir conhecimento” (*PP*, p. 10). De todo modo, segundo Goodman, seu sistema deveria ser uma reconstrução racional daquele processo e deveria mostrar como as idéias ‘poderiam ter sido’ derivadas do dado original, e por isso ele baseou seu sistema naquilo que ele via como estando mais próximo do dado. Para verificar a análise que Goodman faz do projeto carnapiano ver GOODMAN. "A Revision of Philosophy" em *PP*, p. 5-23. Ver também a minha dissertação de mestrado em RAMME 1999, cap. 1. Seç. 2.3.

podemos decidir qual delas descreve o modo como o mundo é, e ele mesmo responde negativamente que não podemos fazê-lo.

Para examinarmos o modo como o mundo é dado, diz Goodman, podemos começar examinando o modo como ele é dado na experiência. Esse caminho foi o que seguiu Carnap, que tentou resolver o problema a partir do que ele chamou de "elementos básicos" ou "sentenças protocolares". Subjacente a esse projeto, estava a idéia de que seria possível isolar os elementos originais, e simples, a partir dos quais todo conhecimento é construído. Assim, "conhecer é tacitamente concebido como processamento do material bruto em produto acabado; e uma compreensão do conhecimento requer que descubramos o que é esse material bruto".(PP, p. 26). Mas a pergunta por esses elementos originais não pode ser respondida, assim como não podemos dizer qual é a organização real da experiência antes de efetuarmos uma organização cognitiva dela. O que está se pedindo é o impossível - uma descrição anterior a qualquer descrição, porque toda descrição efetua uma organização.(PP, p. 9)

Esse é um dos chamados dogmas do empirismo. Como assinala Rorty, essa visão do conhecimento repousa na distinção kantiana entre receptividade e espontaneidade. Diz ele: "desde Kant, achamos impossível não pensar na mente como dividida entre uma faculdade ativa e outra passiva, a primeira usando conceitos para 'interpretar' o que 'o mundo' impõe à última". Rorty prossegue tentando desmontá-la examinando uma de suas conseqüências mais problemáticas, que é a da relatividade conceitual e o que se segue dela, a incomensurabilidade das nossas linguagens ou dos nossos esquemas conceituais. A possibilidade de esquemas conceituais diferentes, afirma Rorty, leva a questionar se uma intuição kantiana não sintetizada pode exercer alguma influência no modo como ela vai ser sintetizada, pois, ela só poderia exercer alguma influência se podemos descrevê-la dentro de algum sistema conceitual, como é nossa descrição de tudo o mais. E ele continua, "se considerarmos que uma intuição kantiana pode ser descrita de alguma maneira, ela é só um juízo perceptivo, e assim não é meramente intuitiva. Se ela é inefável, ela é incapaz de ter função explanatória. Esse dilema lança dúvidas sobre a noção de uma

faculdade da 'receptividade'".<sup>12</sup> Esta distinção tem sido atacada de vários modos, Davidson, por exemplo, como Rorty, questiona a possibilidade mesma de existirem esquemas conceituais totalmente diferentes.<sup>13</sup>

Goodman afirma que, se tentarmos nos livrar de nossos esquemas conceituais, em suma, de nossa linguagem, obviamente não há nada para ser descrito. Como observa Hellmann, ele tem sido um oponente dessa visão empirista dogmática que sustenta que o conhecimento é construído a partir de algum substrato livre de conceitualização. De fato, dentro da perspectiva "cognitivista" de Goodman "a mente é ativa em todos os níveis da percepção; não existe algo como um 'dado' sensorial absolutamente imediato, não estruturado e livre de toda categorização". (SA, p. XXIII) Goodman aponta que o mito do dado acaba servindo para a construção de uma metafísica do dado, ou de várias metafísicas, como o monismo, o dualismo ou o pluralismo, cada uma conforme a sua própria visão do dado. De qualquer forma, diz ele, examinada mais de perto, a questão do dado evapora-se no ar; não há um sentido para a frase 'dado como', pois, o que importa não é se o mundo é dado em pequenos pedaços ou se ele é um todo composto de tais partes, pois, como ele diz em *WW* (p. 2), se o universo é um só, temos que admitir que ele abarca uma multiplicidade de aspectos contrastantes, e se existem muitos mundos, o conjunto de todos eles é um.

Uma outra sugestão que Goodman oferece é a seguinte: poderíamos então considerar que o mundo é do modo como o retratamos, quando o representamos de um modo realista. Assim, uma cópia fiel da realidade poderia ser, por exemplo, uma fotografia. Mas, basta olhar para uma para ver como ela pode distorcer o que ela retrata. E isso acontece com todos os nossos modos de representar por imagens. Cada um deles "representa um modo de ver, cada um faz suas ênfases, suas seleções; cada um tem seu próprio vocabulário de convencionalização". Considerar que algum desses modos de representação é uma cópia fiel da realidade depende apenas de estarmos habituados a ele, de sermos educados para "ver" o que ele representa do modo como representa.

Diz Goodman: "Eu rejeitei a teoria pictórica da linguagem pela razão de que a estrutura de uma descrição não se conforma à estrutura do mundo. Mas então eu

---

12 RORTY, R. *The world well lost*, p. 649 e ss.

concluí que não existe tal coisa como a estrutura do mundo com relação a qual algo poderia ou não estar conforme". Portanto, devemos abandonar qualquer esperança de alcançar *uma* descrição verdadeira que espelhe a estrutura do mundo simplesmente porque não *existe o modo como o mundo é para ser descrito*. Não existe *uma* resposta para a pergunta pelo modo como o mundo é. Todas as descrições são sempre incompletas e condenadas a serem continuamente revisadas e complementadas. Nenhuma delas nos diz *o* modo como o mundo é, mas cada uma delas nos diz *um* modo como o mundo é.

É claro que para entender as críticas de Goodman - que são, pelo menos até aqui, pouco argumentativas - é preciso entender que ele opera uma espécie de inversão e uma ampliação da abordagem filosófica, no sentido de que não partimos do mundo, ou de uma experiência que temos, para fornecer dele um relato, mas, ao contrário, partimos da constatação de uma multiplicidade de descrições e tentamos explicar como elas são feitas e como se relacionam com o mundo que descrevem. Portanto, ao perceber a incomensurabilidade das nossas versões somos obrigados a concluir que elas pertencem, ou falam, de vários mundos.<sup>14</sup>

Enquanto que para Wittgenstein o significado de uma expressão depende de se encontrar os referentes dos seus termos, isto é, que exista algo na realidade (que não inclui a ficção) a qual corresponde o termo, no caso de Goodman o significado depende do modo como essas remissões dos termos aos objetos são estabelecidas, assim como também não depende da existência real<sup>15</sup> dos referentes porque podemos falar também de objetos ficcionais. Aquilo que chamamos significado é o que apreendemos quando percebemos essas relações. A teoria da referência construída em *LA*, por sua vez, acaba por mostrar a indeterminação da referência, uma vez que a esta é estabelecida a partir de quadros de referência relativizados a interesses e usos práticos e onde nenhum tem privilégios

---

13 DAVIDSON, D. *On the Very Idea of Conceptual Scheme*, pp. 183-198.

14 Incomensurável não quer dizer não comparável ou não traduzível. A tradução entre versões é admitida e explorada por Goodman em praticamente todos os seus textos. Mas ele também argumenta a favor da irredutibilidade das nossas versões de mundo. Em *WW* ele diz que uma versão não pode se reduzir a outra, mas que podemos muito bem construir uma versão a partir de outra mesmo que elas sejam construídas em diferentes linguagens, ou diferentes sistemas simbólicos.

15 "Real" aqui apenas se contrapõe a ficcional. Obviamente, representações de objetos ficcionais, como um desenho de um centauro, por exemplo, também são objetos reais.

ontológicos ou epistemológicos absolutos. Essa tese vai contra uma das teses mais fortes do *Tractatus* que é a da necessidade de determinação do sentido.

A exposição feita até aqui tem um caráter mais histórico, no sentido de estabelecer o ponto de partida da investigação goodmaniana sobre a linguagem. Por outro lado, queremos delinear as bases para uma discussão do problema da representação na sua filosofia. No livro *Languages of Art*, essas críticas são retomadas no seguinte sentido:

Em "The Way the World Is", (...) argumentei que há tantos modos de ser no mundo, quanto os há de verdadeiramente descrevê-lo, ou de verdadeiramente vê-lo, representá-lo (*pictured*), etc., e que não existe tal coisa como o modo como o mundo é. Ryle toma uma posição semelhante (*Dilemmas* [Cambridge, England.: Cambridge U.P., 1954], pp. 75-77) quando compara a relação entre uma mesa como objeto sólido percebido e uma mesa como enxame de átomos com a relação entre uma biblioteca do ponto de vista do catálogo e de acordo com o contador. Tem sido proposto que se poderia chegar ao modo como o mundo é fazendo uma conjunção de todos os vários modos. Tal visão não leva em conta que a própria conjunção é peculiar a determinados sistemas; por exemplo, não podemos fazer uma conjunção entre um parágrafo e uma imagem. E qualquer tentativa de combinação de todos estes modos poderia ser somente um - e um particularmente indigesto - dos modos como o mundo é. Mas o que é *o mundo* que é de tantos modos? Falar dos modos como o mundo é, ou modos de descrever ou representar o mundo, é falar de descrições do mundo ou representações (*picturing*) do mundo, e isso não implica que exista uma única coisa - ou de fato alguma coisa - que é descrita ou representada (*pictured*). É claro, isto não implica que não se descreva ou se represente nada. (*LA*, p. 6 n).

Isso quer dizer que o fato de que nossas descrições não espelham o mundo não significa que não se possa falar dos vários modos como o mundo é. Como o mundo não existe de modo único, cada uma das nossas descrições mostra um modo de ser do mundo - um dos modos como o mundo é. No final de "The Way the World Is", Goodman afirma que, ao criticar a teoria pictórica da linguagem acabou por defender uma teoria lingüística das imagens. De certa forma, a teoria dos símbolos segue um modelo de análise lógica da linguagem. Mas é porque

parece não haver - para Goodman, pelo menos - muitas diferenças entre a simbolização feita com palavras e com imagens. Assim, como não há um problema de relevância ou precedência entre os dois modos de representar, embora a representação pictórica tenha sido mais explorada nos textos de Goodman. Como observa Culler, "o estudo do modo pelo qual um desenho de um cavalo representa um cavalo é talvez mais propriamente a tarefa de uma teoria filosófica da representação, mais do que fazer uma semiologia baseada na linguagem verbal".<sup>16</sup> De fato, os chamados símbolos icônicos constituem um caso anômalo dentro da semiótica. Na semiótica peirciana, por exemplo, os ícones - ao contrário dos outros símbolos que são convencionais - operam por semelhança. O tratamento de Goodman, ao contrário, dá uma espécie de uniformidade à todos os símbolos, ao considerar que todos são igualmente convencionais. Alguns de seus críticos reconhecem que o que ele fez para os símbolos em geral é equivalente ao que Saussure fez pela linguagem, isto é, deu um tratamento uniforme a função simbólica. Ao mesmo tempo, vêem a teoria geral dos signos como uma alternativa à semiótica, a outra "ciência universal dos signos". Além disso, na teoria de Goodman, as diferenças entre tipos simbólicos são relativizadas levando-se em conta fatores como função, contexto e hábito, e não é mais uma questão de essências ou categorias absolutas. E é esta teoria que vamos abordar nos próximos capítulos.<sup>17</sup>

---

16 A citação de Culler pode ser vista em MITCHELL, *Realism, Irrealism, and Ideology*, p. 25.

17 Como veremos mais adiante, num sentido estrito, nem todos os sistemas simbólicos são linguagens. Mas como o próprio título do livro *Linguagens da Arte* sugere, tomando 'linguagem' no sentido vernacular, todos os modos de representação podem ser considerados como linguagens. Neste caso "linguagem" é sinônimo de "sistema simbólico".

## 2.2

**Semelhança vs convenção**

*"Toda a Natureza, fielmente" - mas por qual estratagemas  
será possível sujeitar a Natureza ao jugo da arte?  
Seu menor fragmento é ainda infinito!  
E assim ele pinta somente o que nela o agrada.  
E o que é que o agrada? O que sabe pintar!*  
**Nietzsche**

A noção de representação pictórica, que vamos tratar aqui, pode, segundo o próprio Goodman, ser pensada em analogia com a noção de representação lingüística. A sua teoria da figuração pictórica se aproxima da idéia de uma representação lingüística, pois, assim como esta, a representação por imagens estabelece uma relação referencial que Goodman vai chamar de denotação. Representações, ele diz em *LA*, p. 30, são imagens que funcionam de algum modo como descrições, como um predicado que pode se aplicar a objetos, selecionando seu domínio pela forma com que descreve seus referentes.<sup>18</sup>

Essa analogia também ilumina o fato de que a referência a um objeto é necessária para representá-lo figurativamente tanto quanto é para descrevê-lo verbalmente. Além disso, diz Goodman, nenhum grau de semelhança é condição necessária para nenhum dos dois. (*LA*, p. 40)

O fato puro e simples é que uma imagem, para representar um objeto, deve ser um símbolo dele, deve estar para (*stand for*), referir-se a ele; e que nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência requerida. Nem é a semelhança *necessária* para referência; quase qualquer coisa pode estar no lugar de qualquer outra coisa. Uma imagem que representa um objeto - como uma passagem que o descreve - refere-se a ele e, mais especificamente, o *denota*. Denotação é o cerne da representação e é independente da semelhança. (*LA*, p. 5).

---

<sup>18</sup> Em *LA*, p. 30 n, Goodman observa que "'descrição' no presente texto não está restrita ao que se chama de descrições definidas em lógica, mas compreende todos os predicados, de nomes próprios até passagens púrpuras com denotação nula, singular ou múltipla".

Que a representação figurativa<sup>19</sup> sempre foi pensada a partir da noção de semelhança é uma espécie de obviedade difícil de por em dúvida, pois, desde Platão e Aristóteles, o conceito de *mimesis* tem desempenhado um papel fundamental na reflexão sobre a arte.

Assim, o primeiro passo de Goodman ao abordar a representação é criticar a idéia de que a representação depende da semelhança e que ela se caracteriza por imitar a realidade. No entanto, como observa D'Orey, há uma imprecisão no tratamento que Goodman dá às noções de semelhança e imitação.<sup>20</sup> De fato, são duas noções distintas e aparentemente são tomadas por equivalentes no texto de Goodman. O conceito de semelhança é mais amplo que o de imitação, ou cópia - duas coisas podem ser semelhantes sem que uma seja imitação da outra. Mas é a teoria da representação como imitação ou cópia, principalmente nos seus aspectos ontológicos, ou metafísicos, o verdadeiro alvo de Goodman. Podemos dizer que ele parte da definição usual que é a imitação que caracteriza a representação e que imitar é, como entendiam Platão e Aristóteles, produzir um símile, isto é um objeto que se assemelha ao que ele representa. E é justamente essa idéia Goodman vai desconstruir já no início de *LA*.

A visão mais ingênua de representação, diz ele, é que "*A* representa *B* se e somente se *A* assemelha-se a *B*". Em primeiro lugar, é preciso observar que, ao contrário da representação, a semelhança é reflexiva: todo objeto é semelhante a si mesmo em um grau máximo, mas raramente representa a si mesmo. Em segundo lugar, há o problema da simetria: *A* se assemelha a *B*, tanto quanto *B* à *A*, mas enquanto que uma fotografia representa uma pessoa, a pessoa não representa a fotografia. Há outros problemas com o critério de semelhança. Todas as maçãs da feira são semelhantes, mas nenhuma representa uma ou todas as outras. Além disso, se tomarmos um quadro - uma pintura de uma paisagem, por exemplo - ela sempre será mais parecida com outro quadro, do que com o campo, ou as árvores, ou os animais que estão nela.

Temos que reconhecer, então, que a semelhança por si só não basta. Mas, se quiséssemos tentar salvar a noção de semelhança seria preciso dizer que uma

---

19 Daqui em diante usaremos o termo representação exclusivamente para referir a representação figurativa. O uso ocasional do termo num sentido geral será especificado quando ocorrer.

20 D'OREY, C. *A exemplificação na arte*, p. 360 n.

imagem, para representar, deve ser semelhante *em certos aspectos*. A questão seria resolvida se pudéssemos determinar com segurança quais são aspectos que devem ser selecionados para comparação. Entre as propriedades pictóricas que uma imagem possui há várias características que poderiam servir: o desenho (contorno da figura), a proporção (tamanho), a cor, a textura, luminosidade, etc. No entanto, mesmo quando algumas dessas propriedades são completamente diferentes das características do objeto, continuamos a dizer que a imagem representa fielmente, como no caso de uma fotografia em preto e branco de um objeto colorido. Há também o detalhe fundamental dos meios usados pelo artista: pessoas, flores, estrelas, nuvens e paisagens são representadas em tela, pedra, papel, mármore e madeira, com o uso de tinta, carvão, entalhe, etc. Mas alguém poderia insistir que basta a concordância em somente um aspecto para que o critério de semelhança continue valendo. A resposta de Goodman é que uma fórmula que tem que ser revisada caso a caso não pode ter um valor universal. Além do mais, a necessidade de escolha de um aspecto pressupõe uma indicação de qual semelhança deve ser procurada, e isso depende da existência de um determinado contexto de interpretação.

Uma outra característica da semelhança é a sua ubiqüidade - isto quer dizer que, em algum sentido, tudo é semelhante a tudo; basta que alguma coisa seja alguma coisa para ser parecida com outra. Talvez por isso Goodman afirme que quase qualquer coisa pode representar qualquer coisa. Mas isto serve apenas para esvaziar ainda mais a importância do critério de semelhança. Em *PP* (p. 438), Goodman, afirma que "a semelhança é relativa, variável e culturalmente dependente". Esta afirmação é retomada em *MM*, mas aqui Goodman parece ser mais conciliador e admite que a representação "naturalista" ou "realista" seja especificada em termos de semelhança com a devida ressalva feita acima. Ele afirma ainda que, mais do que a representação decorrer da semelhança, é esta que muitas vezes decorre dos nossos hábitos de representação. (*LA*, p 39 e *MM*, p. 81).

De qualquer forma, o problema está em assumir a semelhança como um critério absoluto sem reconhecer o trabalho perceptivo, as ênfases e seleções feitas pelo artista ao representar - e também o trabalho correspondente efetuado pelo espectador para entender a imagem que vê. Todos esses argumentos vão contra a possibilidade de que representação possa ser vista como cópia fiel da realidade. E

é principalmente contra essa noção de "copiar" a realidade que Goodman argumenta:

"Para obter uma imagem fiel, copie o mais fielmente possível o objeto tal qual ele é". Essa cândida assertiva me desconcerta; porque o objeto que está diante de mim é um homem, um enxame de átomos, um complexo de células, um violonista, um amigo, um louco, e muitas outras coisas mais. Se nenhuma destas coisas constitui o objeto tal qual ele é, o que o constitui então? Se todas elas não são mais do que modos de ser do objeto, nenhuma será o modo de ser do objeto. Não posso copiá-las todas de uma vez; e quanto mais êxito que eu tenha, menos o resultado será uma imagem realista. (*LA*, p. 6-7)

Essas considerações apontam para a possibilidade de pensar a percepção das semelhanças, como também das diferenças, a partir da noção de *ver-cómo*.<sup>21</sup> De fato, a noção de representação como cópia está assente na possibilidade de um olhar direto sobre as coisas, que possa captá-las como elas são. E o olho inocente, diz Goodman, é um cúmplice abominável do dado absoluto. Ambos derivam, e reforçam, uma visão do conhecimento como processamento de matéria bruta em produto acabado e levam a pensar que essa matéria bruta pode ser recuperada através de processos de desinterpretação, nos quais o observador, ou o produtor da imagem recupera uma espécie de visão original sobre as coisas. Contra essa concepção, Goodman é enfático:

O problema aqui, como insiste Ernst Gombrich, é que não existe tal olho inocente. O olho se situa, vetusto, obcecado por seu próprio passado e por velhas e novas insinuações do ouvido, nariz, língua, dedos, coração e cérebro. Ele funciona, não como um instrumento autônomo e isolado, mas como um membro submisso de um organismo complexo e caprichoso. Não somente o como, mas o que ele vê é regulado por necessidade e prejuízo. O olho seleciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói. Não atua como um espelho que como capta, reflete; e o que ele capta ele não vê como simples, como itens sem atributo algum,

---

21 Essa noção é a noção de percepção de aspectos de Wittgenstein e se encontra na seção XI das *Investigações Filosóficas*, pp. 191-193. Sobre isso ver adiante no cap. 4, seção 4. 3. Sugestões no sentido de aproximar Goodman a essa visão encontram-se em CARRIER, ROBINSON e WOLLHEIM.

mas como coisas, comida, pessoas, inimigos, estrelas, armas. Nada se vê nu ou desnudado. (*LA*, pp. 7-8).

Goodman rejeita a possibilidade de um olhar neutro e afirma que, no processo de percepção, é impossível separar o que foi captado do que foi interpretado. O que vemos, vemos como alguma coisa. A noção de *ver-como* também é usada num outro sentido por Richard Wollheim que observa que um dos problemas de tomar a semelhança como critério para representação é que ela ocorre *dentro* da representação, por isso não pode ser usada para explicá-la. Isto é, primeiro, precisamos ver algo como uma representação de alguma coisa, para depois encontrarmos a semelhança com o que quer que seja. Segundo ele, o conceito de representação é dependente do contexto e uma pessoa não poderia nem mesmo ver a semelhança entre uma imagem e o que ela representa se ignorasse totalmente a instituição ou a prática da representação.<sup>22</sup>

Como vimos Goodman afirmar há pouco, é a prática da representação que estabelece a semelhança necessária para que possamos afirmar que uma imagem representa um objeto. Esta tese de Goodman vai de encontro a uma ampla - e fartamente ilustrada - argumentação desenvolvida por Gombrich em *Arte e Ilusão*. O que Gombrich afirma é que mesmo quando os artistas tentavam representar fielmente um objeto, o que eles representavam dependia, na prática, muito mais das convenções de representação nas quais eles foram educados, do que das próprias características do objeto. Um de seus exemplos mais convincentes mostra uma série de três imagens que retratam o *Castelo de Santo Ângelo* em Roma. A primeira dessas imagens, um desenho publicado num jornal alemão do século XVI, serviu para ilustrar uma notícia de uma enchente do Rio Tibre, ocorrida na época. Sobre esse desenho, Gombrich diz que o artista reproduziu grande parte das características que o castelo tem, ou tinha, como se pode ver pela fotografia (fig.4); no entanto, é duvidoso que ele alguma vez tenha visto o castelo. Provavel-

---

22 WOLHEIM, *A arte e seus objetos*, p. 23



Fig. 2.

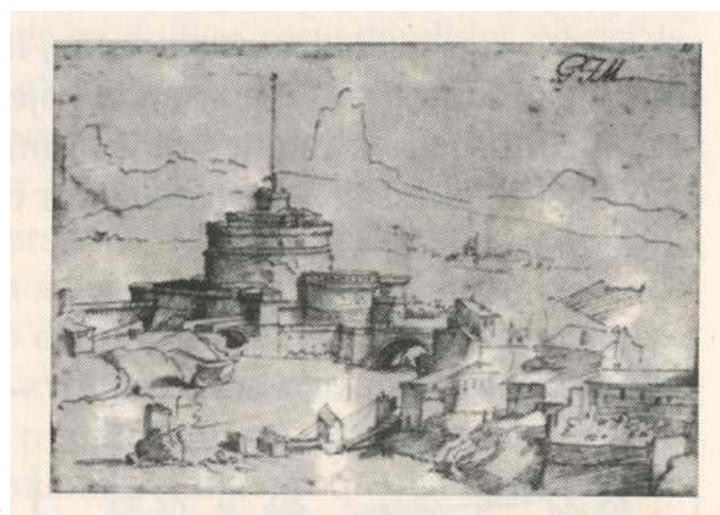


Fig. 3.

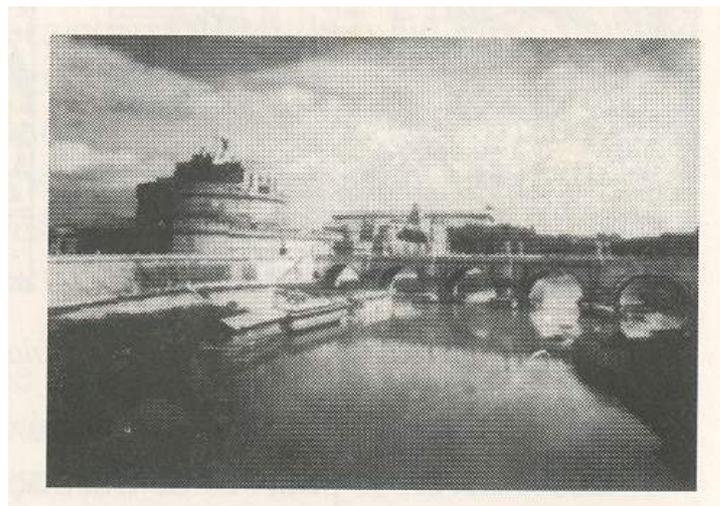


Fig. 4.

mente, o que ele fez foi adaptar uma vista da cidade para ilustrar a notícia. Ele devia saber que o Castelo de Santo Ângelo era um castelo, de modo que escolheu na gaveta de seus estereótipos mentais o clichê apropriado - um *Burg* alemão, com sua estrutura em vigas e seu telhado em funil. Mas não se limitou a repetir o estereótipo - adaptou-o a sua função específica acrescentando-lhe certas características distintivas que sabia fazerem parte do próprio castelo. Segundo Gombrich, este é o procedimento do artista que deseja fazer um registro fiel: ele começa não com a sua própria impressão visual, mas com a idéia ou o conceito, que tem; assim o artista alemão usou o seu conceito de castelo, que aplicou da melhor forma possível àquele castelo determinado. A informação visual individual, as características distintivas do objeto, é acrescentada a posteriori, como se um artista preenchesse os espaços em branco de um formulário. E se não houver lugar para algumas informações consideradas importantes, elas são sumariamente descartadas. Gombrich observa que a comparação entre os formulários administrativos e os estereótipos do artista não é uma criação sua; na Idade Média havia uma só palavra - *símile* ou *modelo* - para designar ambos. Assim, o ato de copiar segue um padrão de esquema e correção e o esquema, ele diz, não é o produto de um processo de "abstração", de uma tendência a "simplificar", mas representa uma primeira categoria, aproximada e pouco rígida, que aos poucos se estreitará para adaptar-se à forma a ser reproduzida. O artista adapta a forma do que ele quer representar ao seu *schemata*, ao modelo que ele aprendeu a manipular.<sup>23</sup>

Tanto Gombrich quanto Goodman pretendem mostrar que a representação figurativa, ao não estar sujeita exclusivamente ao critério de semelhança, está ligada muito mais às exigências de convenção, ao estilo de um artista ou de uma época. Mesmo o realismo, entendido como um estilo de representar que sempre esteve ligado à noção de representação fiel, não está isento das convenções.

De fato, o realismo, como a forma padrão da representação no ocidente, sempre foi pensado em termos de semelhança e de imitação. Para Platão, por exemplo, a noção de imitação é predominantemente metafísica. Já para Aristóteles, ela tem um caráter mais estético. Platão se referiu a essa questão em

---

23 GOMBRICH, *Arte e Ilusão*, pp. 73 -77.

vários diálogos. Por exemplo, no *Sofista*, (266 A e ss), ao definir a imitação como uma espécie de criação de imagens e não de coisas reais, o que quer dizer que a imitação é uma criação humana e não divina, ou nas *Leis*, (II, 667 A), ao elucidar as condições que deve cumprir a imitação de algo: do que seja imitação, se é verdadeira, se é bela. Particularmente importantes são as passagens da *República* (X 595 C e ss) onde ele diz que quando um artista pinta um objeto fabrica uma aparência deste objeto, mas que rigorosamente falando não pinta a essência ou a verdade do objeto, mas sua imitação na natureza, a imitação artística resulta ser uma dupla imitação: a imitação de uma imitação. Por isso a arte da imitação não alcança, segundo Platão, mais que um fantasma, simulacro ou imagem da coisa. Com isso podemos dizer que em sua teoria da imitação estética, Platão não abandonou a sua doutrina de imitação metafísica. Aristóteles, em troca, tratou o problema da imitação como um problema da poética ou da arte produtiva; assim, artes poéticas (poesia épica e tragédia, comédia, poesia ditirâmbica, música de flauta e lira) são, em geral, *modos de imitação* (*Poética*, I 1447 a 14-16). O imitador ou artista representa sobretudo ações, com agentes humanos bons ou maus (*ibid*, II, 148 a 1-2), havendo tantas espécies de artes quanto maneiras de imitar as diversas classes de objetos (*ibid*, III, 1448 a 18-20). A doutrina artística da imitação, especialmente em sua forma aristotélica, exerceu considerável influência até o fim do século XVIII. Segundo Gombrich, a partir dessa doutrina, pode-se ver esse período da história da arte como a busca de uma progressão em direção a verdade visível. No Renascimento, Vasari e outros apontavam que o objetivo do artista era alcançar cada vez mais perfeição na imitação e louvavam os artistas, seus contemporâneos, pelo êxito alcançado. Diz Gombrich que o livro de Ruskin, *Modern Painters* é o último dessa tradição. É interessante observar que Ruskin é o divulgador da expressão "olho inocente". Ele defende que o artista tem mais possibilidade de sucesso em representar fielmente a verdade da natureza quanto mais se livrar do que sabe sobre as coisas - chegando assim a ver as coisas como elas realmente são. No caso de Ruskin, libertar-se dos preconceitos é libertar-se dos meios de expressão estabelecidos pela tradição e "voltar à verdade da ótica natural".<sup>24</sup> Mas é interessante observar que, enquanto que para os antigos,

---

24 GOMBRICH, op. cit., p. 15. Sem querer, afirma Gombrich, Ruskin preparou o terreno para a explosão do edifício acadêmico. Esse momento - quando surge o impressionismo - marca o

obter a fidelidade de representação dependia de desenvolver técnicas cada vez mais adequadas num processo cumulativo no qual cada artista aprendia e superava o seu mestre, para Ruskin trata-se exatamente do oposto. É como se, em algum momento, a tradição tenha se tornado, não um guia, mas um obstáculo a ser superado.<sup>25</sup>

O realismo, diz Goodman, é relativo e ao mesmo tempo determinado pelo sistema de representação de uma dada cultura, ou pessoa, em um certo tempo. (LA, p. 37) Quando dizemos que uma imagem é realista, querendo dizer que ela nos dá muita informação sobre o que representa, e que podemos ver imediatamente o que retrata, essa facilidade de leitura depende do quanto estamos familiarizados com aquele modo de representar.

Podemos voltar agora à discussão do *ver como*; poderíamos dizer que as características do objeto que serão apresentadas, ou percebidas, na imagem são selecionadas pelo sistema de representação. Nunca, diz Goodman, "uma imagem simplesmente representa *x*, mas, ao contrário, ela representa *x* como um homem, ou representa *x* para ser visto como uma montanha, ou representa o fato de que *x* é uma ameixa". (LA, p. 9) O trabalho da representação é como um exercício de classificação; assim a denotação é um tipo de descrição.

Se representar é uma questão de classificar objetos mais que imitá-los, de caracterizar mais do que copiar, então isto não é uma questão de fazer um relato passivo. O objeto não posa como modelo dócil com seus atributos claramente separados e postos em relevo para que sejam admirados e retratados. É um objeto entre muitos, e pode ser agrupado em qualquer seleção feita a partir deles; e para cada agrupamento existe um atributo do objeto. Admitir todas as classificações no mesmo pé de igualdade equivale a não fazer classificação alguma. Classificação envolve relevância; e aplicação de uma etiqueta (pictórica, verbal, etc.) na maioria das vezes tanto *efetua* quanto grava uma classificação. Os tipos 'naturais' são simplesmente aqueles que estamos habituados a selecionar e etiquetar. Além do

---

advento da pintura moderna e o fim da representação. Esse é, no entanto, um problema da história da arte que está fora do escopo da nossa investigação.

25 Como observa Mitchell, esse conflito entre o novo e o usual que caracteriza a tradição realista, permanece, mesmo quando Goodman substitui o realismo pelo irrealismo. (MITCHELL, "Realism, irrealism and ideology: a critique of Nelson Goodman", pp. 25-26)

mais, o objeto não está pronto, mas resulta de um modo de tomar o mundo. A elaboração de uma imagem comumente participa no fazer aquilo que é representado. O objeto e seus aspectos dependem da organização; e etiquetas de todos os tipos são instrumentos de organização. (*LA*, pp. 31-2)

O que a imagem representa depende do sistema de representação que estamos usando. Diz D'Orey que as duas condições dadas para que uma imagem seja considerada uma representação de um objeto - que ela o denote e que a denotação dependa das suas características pictóricas - não são suficientes para caracterizar a representação. Também é uma condição necessária que exista uma convenção para correlacionar imagem e objeto, ou seja, a denotação só se efetiva se houver "um plano de correlação sob o qual a imagem represente o objeto". (*LA*, p. 38). O plano de correlação compreende as regras impostas pelo sistema no qual a imagem funciona; pode-se dizer que só dentro de um sistema uma imagem constitui uma representação de alguma coisa.<sup>26</sup> Um sistema consiste num esquema simbólico aplicado a um campo de referência, ou domínio. O esquema, por sua vez, compreende uma linguagem e suas regras de aplicação; uma linguagem é convencional não só no seu vocabulário, mas também nas suas regras de combinação.

Como se constitui um sistema simbólico de representação figurativa? Primeiro, temos que diferenciar, dentro da teoria, a representação da linguagem. A diferença entre representação pictórica e a descrição lingüística consiste na diferença dos sistemas. Sistemas lingüísticos são sistemas cujos símbolos são sintaticamente disjuntos e diferenciados (sempre podemos distinguir entre um caracter e outro – entre uma letra e outra) enquanto que nos sistemas pictóricos os símbolos são sintaticamente densos e não diferenciados (entre cada dois caracteres pode haver um terceiro – entre uma linha fina e uma mais grossa sempre pode haver uma intermediária), e relativamente saturados (todos os aspectos do símbolo pictórico - suas cores, linhas, pincelada, etc. - são constitutivas dele como um símbolo). Por outro lado, tanto a linguagem quanto os sistemas representacionais

---

<sup>26</sup> Em *LA*, (p.226), ele diz que: "Nada é intrinsecamente uma representação; o estatuto de ser uma representação é relativo ao sistema simbólico".

são semanticamente densos, isto é, a determinação do campo de referência é variável e em última instância, indeterminada.

Na verdade, a primeira distinção entre os sistemas, apresentada no capítulo IV de *LA*, é entre os sistemas que são notacionais e aqueles que não são. A caracterização dos sistemas notacionais é introduzida por Goodman para resolver um problema "menor" com relação às artes, colocado no capítulo anterior do mesmo livro, que é o das falsificações de obras de arte. Uma questão aí discutida é a de porque é que podemos falar de falsificações de uma pintura, mas não de uma música, por exemplo. E a resposta é que a identificação de um original da obra é diferente nos dois casos. Na pintura, que é um tipo de arte autográfica, o original é identificado pela história da produção, isto é, de uma pintura só podemos dizer que é de Rembrandt, se comprovarmos que ela foi feita pelo próprio Rembrandt. No caso da música, onde está presente uma partitura, cada cópia exata desta é uma instância original da obra, bem como cada execução da música, desde que siga corretamente a partitura. Segue-se daí que a função primária de uma notação é a de identificar uma obra como sendo a mesma, de uma partitura a uma execução a outra cópia da partitura a outra execução.

Para que um sistema seja dito notacional, e para que possa atender a sua função primária, deve cumprir cinco condições básicas. Duas no plano sintático: disjunção e diferenciação finita; e três no plano semântico: não ambigüidade, e de novo a disjunção e a diferenciação finita. As duas primeiras têm como objetivo garantir a equivalência sintática entre as várias instâncias de uma mesma obra. Assim por exemplo, uma partitura, como um texto literário, é composta de caracteres, que constituem o alfabeto do sistema. Cada marca no texto, ou na partitura, deve ser uma inscrição de um caracter, sendo que cada caracter é composto por uma classe de inscrições que são réplicas uma da outra. O que a disjunção garante é que nenhuma marca pertença a mais do que um caracter. A diferenciação finita, por sua vez, estabelece que deve ser, dentro do sistema, pelo menos teoricamente possível determinar a qual caracter uma inscrição pertence. Se a partitura tem alguma marca que não pode ser identificada, ela não pertence a nenhum caracter e, portanto, não faz parte do sistema. Se a marca, mesmo não identificada, for considerada relevante, o sistema não é notacional. Estas condições são cumpridas por sistemas como a música e a linguagem verbal. Em

um texto literário, assim como numa partitura, as diferenças de impressão ou grafia não são consideradas relevantes, desde que a marca possa ser identificada, como pertencendo ao alfabeto do sistema. Goodman chama esses sistemas de *articulados*.

Contrariamente a esses, os sistemas pictóricos, como o do desenho ou da pintura são chamados de *densos*. Por não possuírem um alfabeto, as exigências de disjunção de diferenciação finita nunca são cumpridas, nem no plano sintático, nem no semântico. Como consequência, todas as diferenças entre as marcas são relevantes, e é impossível a substituição de uma marca por outra, ou uma alteração numa marca, sem que isso altere significativamente a obra. Por outro lado, é isso que torna possível a falsificação, e também que uma falsificação possa ser percebida através de um exame mais minucioso.

Se a análise da estrutura sintática permite a identificação dos símbolos do sistema ao qual pertence o texto, a partitura ou a pintura, a análise semântica é o que vai permitir a identificação dos seus referentes. Para que essa identificação seja feita com precisão, o que só é possível nos sistemas notacionais, estes devem ser não ambíguos e disjuntos e finitamente diferenciados semanticamente.

Ao falar da estrutura semântica dos sistemas, Goodman introduz a noção de concordância. Esta noção é utilizada para alargar o conceito de denotação para cobrir tanto a relação dupla de uma palavra com a sua pronúncia e com os objetos aos quais se aplica, como a relação de uma partitura com as correspondentes execuções. Assim, "concorda com" é sinônimo de "é denotado por", "tem como concordante" é intercambiável com "denota", e "classe-concordante" com "extensão". Podemos dizer, então, que uma execução ou um objeto concorda com as respectivas partitura ou palavra; que a partitura e a palavra têm como concordante, respectivamente, a execução e o objeto; que a classe das execuções e a classe dos objetos são a classe-concordante, respectivamente, da partitura e da palavra.

Para que um sistema seja não-ambíguo, todas as inscrições do mesmo carácter devem ter sempre a mesma classe-concordante. Sistemas notacionais, como a música e o código postal são não-ambíguos, pois todas as inscrições da mesma nota musical na mesma linha da pauta e na mesma clave têm o mesmo som como concordante, e todas as inscrições do mesmo código postal, a mesma

região. Por outro lado, nas linguagens naturais, uma mesma inscrição tem diferentes concordantes segundo o tempo o lugar e o uso literal ou metafórico da expressão. Por exemplo, palavras indicadoras de tempo e lugar como "eu", "aqui" e "agora" tem concordantes diferentes quase a cada vez que são pronunciadas; o vocabulário da língua portuguesa também tem um grande número de palavras que são naturalmente ambíguas, como "manga", "gato", "cabo", etc.

Nas línguas naturais também pode acontecer a interseção de classes-concordantes e uma mesma inscrição ter vários objetos como concordantes ou um mesmo objeto concordar com várias inscrições. Por exemplo: "preto" pode ter como concordantes gatos, corvos, automóveis, sofás, etc., e um gato pode concordar com, além de "preto", "tem 5Kg", "manso", "animal". Isso faz com que, numa cadeia que vai de um concordante a uma inscrição e a outro concordante, seja possível passar de um membro de uma classe a algo fora dessa classe. Assim, um gato é membro de uma classe que é concordante com "animal", a classe dos animais também concorda com "coisas que se movem", que por sua vez tem como concordantes coisas como estrelas. Mas gatos e estrelas não têm nada em comum. Isto não pode acontecer num sistema notacional. Como dissemos, uma notação deve assegurar que ao passar de uma partitura a sua execução e a outra cópia da partitura e a outra execução, podemos sempre identificar a mesma música; sistemas notacionais são portanto disjuntos semanticamente, isto é, um símbolo tem somente um objeto como concordante - cada classe de sons concorda com apenas uma nota.<sup>27</sup>

A outra condição semântica que é atendida pelos sistemas notacionais é a diferenciação finita que impõe que devemos poder sempre definir a qual símbolo um objeto dentro do sistema pertence - dado um som sempre é possível definir com qual nota concorda. Nas linguagens naturais isso não acontece, pois um objeto pode ter várias descrições ou uma descrição pode ser refinada, ou abreviada, de vários modos constituindo inscrições diferentes. Isso acontece freqüentemente quando temos que definir a cor de um objeto, por exemplo, um

---

<sup>27</sup> Rigorosamente falando, uma interpretação de uma música, para que seja corretamente identificada, não pode falhar em nem uma nota. Por causa da transitividade da equivalência sintática, se admitirmos um só erro na execução de uma partitura (ou num elo da cadeia que vai de uma partitura a uma execução, a outra partitura e assim por diante) podemos passar da Quinta Sinfonia para o Samba de uma Nota Só.

gato pode ser "preto", "preto azulado", "preto cinza-azulado" e assim por diante. A decisão sobre qual é a descrição mais adequada depende freqüentemente das distinções possíveis dentro do esquema que estamos usando. Sistemas como esses - das linguagens naturais e das cores - são chamados de semanticamente densos pois as classes-concordantes das inscrições podem ter inúmeras variações.

O que é interessante perceber é que, se por um lado as línguas naturais têm uma estrutura sintática notacional, o que permite dizer que várias cópias de um texto, ou exemplares de um mesmo livro, sejam instâncias originais da mesma obra, por outro lado elas são semanticamente análogas aos sistemas ditos representacionais, como a pintura e o desenho que são sistemas semanticamente densos. É isso que permite a Goodman tratar imagens como predicados, ou descrições. O que está em jogo aqui é seguramente a relação de referência da imagem, ou do predicado, com o objeto.

O que um símbolo refere, ou denota, depende, portanto, de uma correlação efetuada no interior de um sistema de representação. Mais do que isso, as imagens figurativas só podem ser consideradas representacionais se pertencerem a um sistema de representação. Como sempre, essas posições não são fixas - a não ser com relação a um determinado uso - e uma imagem nem sempre é uma representação. Ser uma representação não depende de sua estrutura interna, mas sim da sua relação com outros símbolos da mesma espécie. No caso da representação figurativa, a imagem deve estar relacionada a um campo de referência denso, ser um símbolo de um sistema denso. Este tipo de símbolo pode ser uma representação mesmo que não denote absolutamente nada. (LA, p. 226)

Assim,

ainda que a representação dependa mais de determinadas relações sintáticas e semânticas entre símbolos do que de uma relação (como a semelhança) entre o símbolo e o *denotatum*, ela depende de seu estatuto como símbolo denotativo. Um conjunto de elementos densos é representacional somente se é ostensivamente provido de *denotata*. A regra para correlacionar símbolos com *denotata* pode resultar em nenhuma atribuição de qualquer *denotata* real a algum símbolo, de modo que o campo de referência é nulo; mas os elementos se tornam representação somente em conjunção com alguma correlação real ou de princípio. (LA, p.228)

Podemos dizer então que os símbolos representacionais abarcam não só os casos em que efetivamente representamos objetos existentes, mas também as representações de objetos inexistentes, ou ficcionais. É disso que trataremos na próxima seção.

## 2.3

### Representação como denotação - símbolos ficcionais

Um dos pressupostos básicos do tratamento dado as artes em *LA* é que todas as artes são consideradas representacionais, no sentido de referenciais. Imediatamente esta parece ser uma tarefa complicada, pois algumas artes, como a música, ou a arquitetura, dificilmente são vistas como um tipo de representação, o que levanta problemas para um dos principais objetivos de Goodman, que é a construção de uma estética unificada - isto é, uma estética que dê conta de todas as artes a partir de uns poucos conceitos básicos como a representação ou a referência. Mais especificamente, para dar conta de todas as formas que a representação pode tomar, Goodman serve-se de dois expedientes: primeiro, ele distingue entre representar e ser uma representação de determinada espécie; e segundo, leva em consideração as extensões secundárias dos termos.

Como já dissemos, para haver representação é necessário que se estabeleça uma relação de referência entre um objeto - uma imagem, uma música, uma escultura -, e um outro objeto que pode ser uma pessoa, uma paisagem, e pode ser também, uma partitura, uma etiqueta, uma descrição verbal, ou qualquer outra coisa - não necessariamente "real" - que pode ser um objeto fictício, por exemplo. De fato, é no tratamento dado à representação ficcional que a teoria goodmaniana da representação como denotação pode ser mais bem caracterizada. Que o problema mais importante da representação é justamente o da representação ficcional é afirmado por Carrier.<sup>28</sup> De fato, a ficção coloca várias questões para uma teoria da representação: como podemos representar o que não existe? Como podemos estabelecer diferenças de significado entre vários termos, ou imagens, que têm igualmente denotação nula? Como podemos nos prevenir de, dada uma descrição de algo inexistente, inferir falsamente a sua existência?

---

28 CARRIER, "A reading of Goodman on representation ", p. 271

Antes, porém de discutir a solução apresentada por Goodman para a questão da representação ficcional, vamos expor a sua teoria da representação como denotação em geral.

A denotação, uma vez livre do critério de semelhança, é a relação, estabelecida por convenção, entre um termo e o que ele denota, ou refere, ou entre o predicado e o objeto ao qual ele se aplica. No caso das imagens, podemos ter - como temos para as linguagens verbais -, casos de denotação nula, singular ou múltipla. Casos de denotação nula são típicos casos de representação de objetos ficcionais, como um desenho de unicórnio, de um centauro, etc. A denotação singular ocorre, por exemplo, no retrato, quando dizemos que a fotografia no jornal é do Presidente Lula; e por fim, encontramos exemplos de denotação múltipla num dicionário, onde um desenho de um rinoceronte denota, não um indivíduo particular, mas a classe dos indivíduos aos quais aquela descrição pictórica se aplica. Nestes casos, "ser uma representação de", é um predicado diádico da forma  $xRy$ , onde  $x$ , que é uma imagem, representa um objeto  $y$ . Isto parece caracterizar apenas os casos de denotação singular, mas podemos também entender que  $y$  denota um conjunto vazio; ou também que  $y$  é uma classe de objetos, como no caso da denotação múltipla.

No entanto, nem toda denotação por imagens é representação figurativa. Um exemplo dado por Goodman, é o de um oficial de guerra que entra em um museu e que dispõe os quadros para representar as posições dos inimigos. Embora isto ainda possa ser entendido como denotar, é muito diferente do que ocorre nas artes, e no que geralmente ocorre quando dizemos que uma imagem representa alguma coisa. E a diferença, como observa Goodman, é que a representação figurativa acontece quando uma imagem representa alguma coisa, não simplesmente por ser um objeto, mas por ser um objeto com determinadas características, que são as suas propriedades pictóricas.<sup>29</sup> E embora Goodman afirme que qualquer objeto pode estar no lugar de qualquer outro objeto, se considerarmos as suas propriedades internas, não podemos dizer que um retrato de Napoleão representa César. Como assinala D'Orey, estes são os dois elementos que caracterizam a

---

<sup>29</sup> Goodman usa o termo pictórico para se referir a todas as propriedades internas das imagens, que é o uso corrente do termo "pictorial" em inglês. Em português, pictórico se refere somente às

representação no sistema de Goodman: a *referência* a um objeto como uma relação de *denotação* e o funcionamento do símbolo como um *símbolo pictórico*, o que quer dizer que o que o símbolo denota depende somente das suas propriedades pictóricas.<sup>30</sup>

Enquanto que a representação e a referência são termos primitivos no sistema, o termo "denotação" é especificado como tendo um uso mais amplo que o usual e cobre todos os casos de aplicação de uma palavra, ou imagem, ou etiqueta a uma ou muitas coisas (*MM*, p. 55). Esta caracterização é tornada mais precisa com o auxílio da noção de concordância. A concordância não requer uma conformidade especial; qualquer coisa denotada por um símbolo concorda com ele". (*LA*, p. 145).

A junção, efetuada por Goodman, da denotação com a descrição aparece na noção de *representação-como*. Na verdade, isto é um tratamento técnico dado à noção de *ver-como* que exploramos na seção anterior. Assim, diz Goodman, se consideradas as suas propriedades internas, uma pintura representa *x* tal como ele é descrito. Um retrato do Duque de Caxias pode representá-lo como um soldado, ou como um civil, ou simplesmente como um homem, mas poderia também representá-lo como uma mulher, ou como uma criança (não como um retrato do Duque quando criança), ou como um anjo. Esses últimos casos são o que Goodman chama de casos próprios de *representação-como*. A diferença é sutil, mas ela ilumina os propósitos para os quais uma representação é feita. Por exemplo, uma fotografia num documento serve para identificar um indivíduo e poderia ser substituída por uma descrição verbal que enumerasse certas características distintivas do indivíduo como altura, peso, cor dos olhos, dos cabelos, da pele, etc. Por outro lado, uma imagem de Jesus, que o representa louro e de olhos azuis, dificilmente identificaria um indivíduo real, mas deve representá-lo como um santo, isto é, com uma certa expressão - bastante convencional, diga-se de passagem - de beatitude e de bondade. Imagens de

---

propriedades das pinturas. Propomos estender o uso do termo também em português, na falta de um outro termo adequado a este mesmo propósito.

30 Que são sempre propriedades relativizadas a um sistema, o que não impede que, em outros sistemas, outras propriedades sejam selecionadas. Por outro lado teorias da representação baseadas em fatores externos a imagem, como a intenção do autor, por exemplo, são descartadas veementemente por Goodman, embora todas elas possam fornecer informações que ajudam a "ver" o que está no trabalho. Ver *LA*, pp. 41-2 e cap. III.

personagens históricos em um livro, devem identificá-lo de um certo modo - por exemplo, Napoleão deve ser representado como um soldado, Sócrates como um filósofo, e assim por diante. De certa forma, a representação-como qualifica uma imagem, por isso ela funciona como uma descrição; e definir o modo como o objeto é descrito depende das características com as quais ele é representado. A imagem, assim entendida, é um predicado, que seleciona um ou algum indivíduo ao qual ela se aplica e que serve para classificá-lo de um certo modo.

Agora, o mais importante é que na representação-como, temos, não um predicado diádico, como na representação simples, mas um predicado monádico. Na representação-como não importa tanto a identificação de um indivíduo, mas o modo como ele é classificado. Podemos dizer que a imagem de Jesus é a "imagem-de-um-santo", que o quadro de Napoleão é a "imagem-de-um-soldado". Predicados como estes funcionam da mesma maneira que termos como "mesa" e "maçã" e servem para selecionar e classificar os objetos aos quais se aplicam. Ao representar, uma imagem seleciona uma classe de objetos e pertence a uma classe de objetos.

Chegamos então à questão das imagens que representam objetos fictícios. Elas são também um caso de representação-como, onde realmente não importa se elas identificam um objeto existente, mas sim que tipo de imagem elas são. Assim, temos imagens-de-unicórnio, como temos imagens-de-centauro, como também podemos ter descrições-do-círculo-quadrado e descrições-de-triângulos-de-quatro-lados. Inicialmente, se considerarmos que uma imagem de uma fada é um caso de denotação simples, onde "representa" é um predicado diádico, então todas as imagens de objetos ficcionais têm a mesma denotação, que é a denotação nula e, conseqüentemente, termos como fadas, bruxas, duendes, etc., têm o mesmo significado.

A solução de Goodman, cuja primeira versão aparece no artigo "On Likeness of Meaning" e é retocada em "About",<sup>31</sup> é a de primeiro, transformar a representação num predicado monádico e segundo, dizer ao que é que esses predicados se aplicam. E eles se aplicam a todas as descrições onde esses objetos aparecem; todas as expressões onde estes termos aparecem são expressões

---

31 Ver *PP*, p. 246-272.

compostas (*compound*) deles. Estas descrições são chamadas de extensões secundárias dos termos, ao contrário da extensão primária, que seria o objeto realmente existente; isto não quer dizer que essas extensões secundárias não existam, na verdade, elas também são objetos existentes, como são as imagens e enunciados grafados ou proferidos.<sup>32</sup>

A solução de Goodman é, por um lado, transformar a representação em um predicado monádico e, por outro lado, levar em conta as extensões secundárias dos termos. No entanto, Carrier vê como desnecessária a noção de representação-como, uma vez que toda representação, como afirma Goodman, é dependente de uma interpretação. Na verdade, o termo representação-como serve para distinguir entre tipos diferentes de representação. Goodman distingue três deles: no primeiro, que podemos indicar por  $xRy$ , temos a denotação simples;  $x$  representa  $y$  de forma direta, isto é, identifica um indivíduo. No segundo, conta tanto a identificação como a classificação e temos um predicado monádico, "imagem-de-". No terceiro, os casos próprios da ficção, também temos um predicado monádico, por exemplo, "imagem-de-unicórnio".

Talvez pudéssemos dizer que é suficiente tratar as representações ficcionais como casos de denotação nula e depois resolver o problema das diferenças de significado levando em conta as extensões secundárias dos termos. Mas, podemos dizer que a teoria de Goodman apresenta artifícios diferentes para resolver as diferentes questões que colocamos acima. A consideração das extensões secundárias serve para resolver o problema das diferenças de significados entre vários termos com a mesma denotação. Por outro lado, Goodman diz que o artifício da hifenização, (por exemplo, em "imagem-de-homem") serve como um auxiliar no discurso técnico para prevenir a confusão e o ímpeto para a falácia da inferência existencial. Assim ele usa "imagem-de-homem" como uma abreviação para o maior e mais usual termo "imagem representando um homem", tomado como um predicado monádico indecomponível, que não precisa se aplicar a todas ou somente às imagens que representam um homem real. (*LA*, p. 22, n.19). Em *PP*, Goodman reafirma que usa imagem-de-homem, como um predicado monádico para bloquear a inferência existencial, no caso da representação

---

<sup>32</sup> Ver adiante, p. 97.

ficcional de um homem. Mas eles também poderiam ser tratados como conjuntivos, isto é, poderíamos dizer que "x é uma imagem-de-fada" é uma elipse para "x é uma imagem, e x é de-uma-fada". A partir desta construção, podemos inferir que existe uma imagem e que ela é a imagem de uma fada, mas não que existe a fada que estamos representando.

Desse modo, uma mesma imagem pode analisada como sendo da forma  $xRy$ , ou do tipo "imagem-de-x". Por exemplo, o quadro *Betsabé*, de Reembrandt, que teve como modelo a mulher do artista. Podemos dizer que ele representa Heindricke e também que ele é uma "representação-de-Heindricke-como-Betsabé" mas também, se entendermos que Betsabé é apenas uma personagem bíblica, que se trata apenas de uma imagem com denotação nula. Carrier observa também que nem sempre existe conexão entre o que uma imagem representa e que tipo de imagem ela é. Por exemplo, Cristo pode ser representado como um cordeiro, Hitler como uma serpente, e assim por diante.

Uma questão que pode ser levantada com relação à tese central da teoria goodmaniana da representação diz respeito a sua afirmação de que a denotação é o cerne da representação. D'Orey formula a questão deste modo: "como encontramos casos em que uma pintura x é uma representação de y, sem podermos fazer uma generalização existencial de y, podemos concluir que a denotação nula não anula a representação, mas podemos manter que a denotação continua a ser 'o cerne da representação'?" Diz ela que os dois sentidos propostos para "representação de" (o que a imagem denota e que espécie de imagem ela é), põe em questão a referida tese.<sup>33</sup> Em termos mais simples, poderíamos perguntar: se imagens ficcionais têm denotação nula, não denotam nada, porque insistir em tratá-las como um tipo de denotação?

Em *PP*, Goodman esclarece que quando ele diz que a denotação é o núcleo da representação, ele quer dizer que "denotar é o núcleo de representar" e que nos casos em que a imagem não denota, trata-se do "converso da denotação", porque ela é denotada pelo predicado "imagem-de-tal-e-tal". Mas esta não é uma boa resposta porque, obviamente, ser denotado não é uma forma de simbolizar. Uma resposta mais adequada seria que *a imagem* funciona como um predicado e que

---

33 D'OREY, op. cit., p. 384.

imagens ficcionais denotam as suas extensões secundárias, isto é, todas as suas ocorrências em outras imagens ou descrições, como o próprio Goodman estabelece em "On Likeness of Meaning" e "About". O que está em jogo aqui é o seu nominalismo, ou extensionalismo, quer dizer, a linguagem é constituída de objetos que se referem a outros objetos, dentro de um determinado sistema de simbolização.