



Fig. 5. *Fool's House*, Jasper Johns, 1962, óleo sobre tela com objetos, 183 x 91cm., coleção particular.

3.1

Modos de referência

Já dissemos que a teoria geral dos símbolos proposta por Goodman tem como base uma ampla noção de referência que cobre todos os casos em que um símbolo *está para* (*stand for*) um objeto.¹ Inicialmente, os sistemas simbólicos podem ser classificados, a partir da noção de referência, em denotativos e exemplificativos. Como tipos de denotação literal temos os sistemas notacionais, a representação pictórica, a descrição verbal e a citação. Há também a denotação metafórica. A exemplificação, por seu turno, pode ser literal, ou metafórica, o que caracteriza a expressão. A referência também pode acontecer, não de forma direta, mas em uma cadeia de passos, onde alguns são referenciais e outros não, o que constitui a referência múltipla e complexa e a distância referencial. A variação, por exemplo, é um tipo de alusão que é um caso de referência múltipla e complexa.

No capítulo anterior falamos da representação figurativa, que é classificada por Goodman como um tipo de denotação. Neste capítulo, vamos tratar de outras formas de referência: a exemplificação, a expressão e a metáfora. Antes de falar de cada uma delas é preciso observar que a noção de referência não é definida dentro da teoria, mas apenas explicitada através dos seus tipos. As funções simbólicas das quais falaremos vão alterar de modo significativo a compreensão que tínhamos da noção de referência que até agora estava restrita ao âmbito da representação, ou denotação.

1 (*MM*, p. 55). Apesar de usar referência neste sentido amplo, como simbolização em geral, em *LA*, p. 65, Goodman diz que alguns símbolos não são referenciais, como quando o símbolo é a causa ou efeito de alguma coisa, ou é similar ao que denota. Como essa afirmação parece não ser levada em conta no restante do texto, seguiremos o que ele diz em *MM*, e usaremos sempre "simbolizar" como tendo o mesmo sentido que "referir".

Na representação comum, como vimos, o estabelecimento da relação denotação não depende tanto das propriedades do próprio símbolo, mas sim do fato dele pertencer a um determinado sistema de representação que permite que o símbolo seja correlacionado com um objeto, uma correlação que depende de fatores tais como o hábito e convenções com as quais estamos familiarizados. Isto pode ser visto, por exemplo, quando mostramos um retrato para alguém e dizemos: esse é fulano de tal; aqui o modo como essa pessoa está sendo representada, as características da imagem, não são tão importantes, o que importa é que a pessoa possa ser identificada. Assim, olhamos através do símbolo diretamente para o que ele refere, como se ele fosse de algum modo, transparente. Segundo Goodman, tanto a representação comum, quanto a representação-como e a representação ficcional, pertencem ao que ele chama de sistemas simbólicos representacionais - sistemas sintática e semanticamente densos e que são também caracterizados pela relação referencial da denotação.

Mas isso não é tão simples assim. Suponhamos que temos diante de nós *O casal Arnolfini* de Van Eyck. Podemos vê-lo apenas como um retrato de um casal burguês, mas há outras coisas: por exemplo, o espelho ao fundo da imagem, também pode ser visto como referindo-se à própria pintura, um artefato óptico plano que deixa ver as coisas em profundidade e de acordo com a luz que nelas reflete. Assim, uma imagem ao mesmo tempo em que representa uma pessoa, uma paisagem ou um objeto, pode ser admirada pelas suas características pictóricas ou, como precisa Goodman, ser vista pelo que exemplifica ou expressa. Isto quer dizer que, mesmo no caso da representação-como, que também discutimos no capítulo anterior, um símbolo, ao mesmo tempo em que descreve, ou denota, algo que ele não é (ou não denota nada, no caso da representação ficcional), chama a atenção para suas próprias propriedades; e é ao mesmo tempo, representação e apresentação. Também podemos dizer que o que conta para que uma imagem seja considerada artística, ou para que um texto seja considerado literatura, é a potencialidade que a obra tem de interessar para além do que representa, ou denota, em outras palavras, pelo que ela mesma é. Isto foi expresso em 1890 na célebre frase de Maurice Denis: "Lembrar que um quadro - antes de ser um cavalo

de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer - é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas em uma certa ordem".²

Usualmente, diz Goodman, essa duplicidade é apontada pelo uso das palavras representar e expressar, quando dizemos, por exemplo, que *Davi* de Bernini, o representa enfrentando Golias e ao mesmo tempo expressa movimento, força, coragem, etc.; normalmente, ele continua, consideramos que o que é representado é concreto, e o que expresso é abstrato, o que caracteriza uma diferença em *domínio* entre os dois modos de referência. Mas essa não é a única diferença entre representar e expressar. A expressão, como um tipo de exemplificação metafórica, depende das propriedades que o objeto efetivamente possui e são estas propriedades que são referidas, e elas devem ser referidas por um predicado; podemos dizer por exemplo, que esta pintura é triste, ou é azul. A referência vai aqui, não do símbolo para o objeto que ele refere, mas de um predicado para o símbolo. A segunda diferença entre representar e expressar é, portanto, uma diferença na *direção* da simbolização.

Em várias passagens de *LA*, Goodman insiste na realidade dos símbolos, pois, ao contrário do que acontece na representação mental, que, de certa forma, só é acessível para aquele que a tem, os símbolos são objetos concretos, visíveis, colocados no mundo. Esses objetos - palavras, sons, objetos de arte, eventos - são simbólicos na medida em que referem, isto é, tem uma relação com outros objetos. A relação de referência, ou de simbolização, não se restringe a simplesmente substituir o objeto, ao contrário, o seu trabalho também pode ser o de indicar, apontar, chamar, o objeto que ela representa. A referência estabelece conexões e são elas que constituem o significado do símbolo; captar essas conexões é compreender o significado do símbolo. A qualidade dessas conexões determina a eficácia e a validade do símbolo. A referência não é reflexiva, mas frequentemente se pode trocar a direção da seta que vai do referido ao referente e outras conexões surgem com a mudança da direção do discurso para o acontecimento. Às vezes, vamos do evento para o relato, outras vezes do discurso - como um estímulo, ou exortação, ou instrução - para o fato que ele desencadeia. Outras vezes, a fala acompanha a ação, como quando ensinamos alguém a

2 CHIPP, H. *Teorias da arte moderna*, p. 90.

manusear um aparelho ou a seguir uma receita. Todos esses usos da linguagem são referenciais segundo Goodman. É através desses usos da linguagem que os nossos sistemas simbólicos "refazem a realidade". Assim podemos dizer que a construção de mundos envolve processos de simbolização que consistem em relações de referências estabelecidas de modos múltiplos e variados.

3.1.1

A exemplificação

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.

Arnaldo Antunes

Enquanto que a denotação é a relação de referência mais comum nos discursos científicos, comum e filosófico por estabelecer uma relação direta entre o termo e aquilo que ele representa, a exemplificação é o modo de referência mais comum na arte porque na exemplificação são as propriedades do objeto que vão permitir a simbolização. Por esse motivo, a exemplificação pode ser relacionada com aquilo que se convencionou chamar, na estética contemporânea, de *apresentação*. Este termo mostra justamente o abandono das formas representativas que aconteceu na arte ocidental a partir do impressionismo, que marca essa passagem do olhar através da obra para o que ela representa, para um olhar que se volta para o próprio objeto. A apresentação torna-se uma questão estética no momento em que a obra adquire uma certa autonomia com relação ao que representa. Isso tudo, é claro, leva muitos críticos a negarem que a arte moderna e contemporânea tenha um caráter simbólico, justamente por entenderem a simbolização num sentido restrito, que seria o denotativo. O que Goodman está propondo com a noção de exemplificação é mostrar que, por exemplo, uma pintura de Mondrian ou um *ready-made*, também são símbolos. Mas, como é que uma obra que não representa nada, que é constituída apenas de manchas de cores, linhas, pode referir, ou simbolizar?

Essas obras são símbolos, mas de um tipo específico, símbolos exemplificativos.³ A exemplificação pode ser caracterizada como um tipo de referência que vai na direção oposta da denotação. Segundo o nominalismo de Goodman, denotar implica em aplicar uma etiqueta diretamente sobre um objeto.⁴ Assim, o predicado "vermelho" aplica-se a um objeto se ele for vermelho. O objeto vermelho por sua vez é uma amostra de, ou exemplifica, a cor vermelha. Por exemplo, se alguém nos pergunta de que cor queremos pintar a parede, podemos responder "vermelho" ou então mostrar um pedaço de papel e dizer: "dessa cor aqui". A cor do papel refere-se por exemplificação ao predicado vermelho por que faz parte do domínio de objetos aos quais o predicado pode ser aplicado. Assim, a exemplificação opera de modo inverso à denotação. Esta é basicamente a diferença entre denotar e exemplificar. Mas não é só isso. Um símbolo representa de forma convencional quando um sistema de objetos se refere a (denota) um outro sistema de objetos. No caso da expressão ou da exemplificação, um objeto é apresentado enfatizando, ou selecionando, algumas de suas propriedades. Aqui, "o estabelecimento da relação referencial é uma questão de destacar determinadas propriedades para a atenção, de selecionar associações com outros objetos" (*LA*, p. 88). Beardsley diz que exemplificar é "apresentar para apreensão". Isso "é um pouco mais do que simplesmente *ter* - é enfatizar, chamar a atenção para, exibir (...) as propriedades em questão."⁵ Além disso, "exemplificar ou expressar é uma questão de mostrar (*display*) mais do que representar ou descrever". (*LA*, p. 93).

Deve-se observar que a exemplificação não deve ser confundida com a simples instanciação. Segundo Beardsley, duas propostas são centrais na teoria de *LA*: primeiro, a análise da representação como denotação por um caracter em um sistema simbólico que é sintaticamente denso; segundo, a distinção entre ser uma imagem de alguma coisa (e portanto, denotá-la) e ser uma imagem de um determinado tipo (sem necessariamente denotar nada).⁶ Ser uma imagem-de-tal-e-tal é instanciar um predicado que a denota. Isso ocorre por exemplo na

3 Sobre a estética goodmaniana ver o capítulo 4.

4 A aplicação de um predicado a um objeto é um problema de projeção que desenvolveremos mais adiante na seção 3. 3.

5 Ver BEARDSLEY, "*Languages of Art and art criticism*", p. 50.

6 Ver BEARDSLEY, 1978. p. 44

representação ficcional: quando dizemos que uma imagem é uma imagem-de-centauro não estamos dizendo que a imagem exemplifica mas sim que ela instancia uma etiqueta para essa imagem, ou que ela possui a propriedade de ser esse tipo de imagem, um tipo de imagem que é uma imagem-de-centauro. Mas isso não significa que podemos traçar um limite claro entre as obras que representam e aquelas que exemplificam, mesmo porque a denotação e exemplificação podem ocorrer juntas no mesmo símbolo.

Inicialmente, como já dissemos, a representação ficcional é restrita à sistemas de representação, ela é tomada como um símbolo que sem necessariamente denotar pertence a um esquema denotativo. Depois Goodman afirma que a representação ficcional e a representação-como estão mais relacionadas com a exemplificação do que com a representação.

Através da maior parte desta seção, eu tenho contrastado a exemplificação com outras relações, especialmente com posse (que realmente não é referência) e com denotação (que vai na direção oposta). Mas os contrastes não devem ser exagerados. (...). Além do mais, etiqueta e amostra estão mais próximas quando a etiqueta não denota nada; já que a descrição e representação ficcional se reduzem à exemplificação de um tipo especial. "Centauro" ou um desenho de centauro exemplifica descrição-de-centauro ou uma imagem-de-centauro, ou mais geralmente, uma etiqueta-de-centauro. (...) Descrição-como e representação-como, apesar de pertencer à etiquetas, são igualmente questões de exemplificação mais que de denotação. (LA, p. 66)

A parte o fato de que nessa passagem Goodman não diferencia instanciação de exemplificação (a correção só foi efetuada posteriormente em *MM*, p. 82), podemos dizer, seguindo Goodman, que a diferença entre denotar e exemplificar é mais uma questão do modo como vemos o símbolo. Podemos ver uma "imagem-de-centauro" como um predicado que descreve, e portanto aplica-se a imagens de centauros, ou então, podemos considerar que uma imagem de centauro exemplifica "imagem-de-centauro". Poderíamos dizer também que símbolos ficcionais são auto-referentes ou auto-exemplificativos⁷, assim como são

7. A auto-referência é definida por Goodman desse modo (em *LA*, p. 59):

"palavra" aplicada a si mesma, ou "curta" que ao mesmo denota e exemplifica palavras curtas.

Também podemos dizer que o mesmo símbolo pode, ao mesmo tempo, denotar e exemplificar; ver o que um símbolo representa não impede que olhemos para o modo *como* ele representa. Por esse motivo, D'Orey trata a representação como e a representação ficcional como tipos de representação exemplificativas. O que ela diz é que é pelo recurso da exemplificação que se pode distinguir entre representar e ser uma representação de uma determinada espécie.

Para diferenciar a instanciação da exemplificação podemos definir esta última como uma sub-relação do inverso da denotação. No exemplo dado acima, o cartão vermelho não está exemplificando o predicado "(é um) cartão vermelho", mas apenas uma das suas propriedades, a cor vermelha. Goodman dá como exemplo de exemplificação o mostruário de um alfaiate. Usualmente, cada retalho de tecido funciona como uma amostra, como um símbolo exemplificando algumas de suas propriedades, mas não todas e nem o fato de ser um amostra de alfaiate. Por exemplo, ele não exemplifica ter sido produzido em determinada fábrica, nem o seu tamanho, forma, peso absoluto ou valor. O que ele está exemplificando é a sua cor, a trama, a textura e a estampa.

Na denotação temos uma seta de uma só ponta, quer dizer, a referência vai da etiqueta ao objeto ao qual se aplica. Na exemplificação temos uma seta de ponta dupla. "Exemplificação é a posse mais a referência. Possuir sem simbolizar é meramente possuir, enquanto que simbolizar sem possuir é referir de um modo que não é por exemplificação. O retalho exemplifica somente aquelas propriedades que ele tem e refere. (...) Se a posse é intrínseca, a referência não é." (LA, p. 53) Um símbolo exemplifica uma propriedade que ele tem e refere. Essa propriedade é indicada (denotada) por um predicado, ou etiqueta (no idioma nominalista).

Apesar de falar em várias passagens de propriedades como sendo exemplificadas, Goodman faz uma correção dizendo que o melhor seria falar de etiquetas denotando características dos objetos. A restrição nominalista sobre falar

(a) se x exemplifica y, então y denota x.

(b) x e y denotam um ao outro se e somente se eles exemplificam um ao outro.

(c) x exemplifica x se e somente x denota x.

sobre propriedades deve-se ao fato de que se falarmos sobre propriedades como sendo exemplificadas não podemos propriamente chamar essa relação de simbolização. Enquanto que um predicado, ou uma etiqueta, pode denotar uma característica do objeto, uma propriedade claramente não denota nada; também não se pode dizer que a mera posse é simbolização. Um objeto só exemplifica aquelas propriedades que estão sendo denotadas por uma etiqueta.⁸

Mas pode haver também exemplificação de coisas que não são etiquetas verbais. Um quadro pode exemplificar uma cor que não tem nome. O movimento de um dançarino, ou o gesto de um ator, pode exemplificar o próprio movimento, ou gesto; pode exemplificar também, ritmos e formas dinâmicas, como acontece na dança contemporânea. Assim,

A etiqueta que o movimento exemplifica poderia ser o próprio movimento; tal movimento, não tendo denotação antecedente, assume os deveres de uma etiqueta que denota determinadas ações incluindo ele mesmo. Aqui, como freqüentemente ocorre nas artes, o vocabulário evolui juntamente com aquilo para cuja expressão é usado. (LA, p. 65).

O esclarecimento da relação lógica da exemplificação não nos dá, no entanto, uma regra fácil de ser seguida para definir exatamente o que um determinado símbolo está exemplificando. Como usualmente acontece com alguma coisa que "mostra a si mesma", é preciso fazer um grande esforço para ver. De qualquer modo, o próprio Goodman reconhece que a sua teoria não tem esse objetivo - o que ele dá é apenas uma análise dessa relação simbólica.

(...) dizer quais [propriedades] uma imagem exemplifica é uma questão de adequar as palavras corretas de uma linguagem sintaticamente ilimitada e semanticamente densa. Por mais exato que seja o termo que aplicamos sempre haverá outro de modo que não podemos determinar qual dos dois é realmente exemplificado pela imagem em questão. Desde que a linguagem é também discursiva, contendo termos que geralmente incluem outros, podemos reduzir o risco de erro usando termos mais gerais; mas então segurança implica em sacrifício de precisão. (LA, p. 236).

(d) se x exemplifica e é coextensivo com y, então x denota e exemplifica x.

⁸ Sobre a exemplificação de propriedades ou predicados ver BRENTINGLER, 1970.

Em outras palavras, o que o símbolo exemplifica depende do sistema no qual ele está sendo empregado e é também um problema de projeção de predicados, assunto que trataremos mais adiante. Por ora, podemos apenas lembrar que no caso dos símbolos artísticos, muitas vezes cabe à crítica de arte decidir quais aspectos de um objeto são relevantes para o seu funcionamento como um símbolo. Obviamente, não queremos defender que *só* o crítico pode fazer isso, apenas lembrar que a teoria de Goodman em nenhum momento assume esse papel, pois trata-se de uma metateoria sobre a simbolização em arte. Isso explica porque não há no texto de Goodman nenhuma análise interpretativa mais consistente sobre nenhuma obra de arte.⁹ De qualquer forma, apenas explicitar a relação que o símbolo tem com algum objeto não dá conta do significado de uma obra de arte, embora possa indicar o caminho para estabelecer esse significado.

A exemplificação também é importante para a tradução de um texto literário. Na poesia e na literatura é importante preservar ao máximo o que o texto denota mas também o que ele exemplifica, por exemplo, o ritmo, que é obtido através de recursos como a aliteração, a rima e o metro. A preservação dessas características permite preservar o estilo do autor. Para Goodman, o estilo não está ligado a dizer a mesma coisa de modos diferentes, o que dependeria da distinção forma/conteúdo - que ele não aceita -, mas compreende as características que permitem relacionar determinadas obras com outras - do mesmo autor, do mesmo lugar geográfico, do mesmo período histórico. Uma característica estilística é uma característica exemplificada pela obra e contribui para situar a obra dentro de um corpo de obras. Assim, uma obra também pode exemplificar mais de um estilo.

Uma outra questão levantada por Goodman diz respeito à possibilidade de exemplificação ficcional. Já sabemos que um símbolo pode denotar entes ficcionais, resta saber se uma etiqueta fictícia pode ser empregada. Obviamente não, diz Goodman, porque uma etiqueta usada existe. Mas podemos ter um predicado ficcional (um predicado real com extensão nula) que não é realmente exemplificado por nada, mas que pode ser ficcionalmente exemplificado, por exemplo, "cavalo-alado" é ficcionalmente exemplificado por Pégasus no sentido em que "Pégasus" exemplifica "etiqueta-de-cavalo-alado". Além disso, um

predicado vazio, como por exemplo "anjo", pode ser metaforicamente exemplificado por um aviador.

Temos ainda que distinguir a exemplificação literal da exemplificação metafórica. O exemplo dado acima da amostra do alfaiate é um tipo de exemplificação literal, pois a amostra possui literalmente as propriedades que exemplifica. Quando um símbolo exemplifica metaforicamente, diz Goodman, estamos falando propriamente de expressão.

9 Sobre as implicações da teoria de Goodman para crítica de arte ver BEARDSLEY, 1978;

3.1.2

A expressão

O exemplo dado por Goodman para expor a sua teoria da expressão como exemplificação metafórica é o seguinte: “na minha frente está um quadro de árvores e penhascos rodeados pelo mar, pintado em tons de cinza, expressando grande tristeza” (LA, p. 50). O quadro é, portanto, metaforicamente triste. Nessa descrição ele distingue: a) quais objetos o quadro representa (o mar, penhascos, etc.); b) quais propriedades o quadro possui (a cor cinza), e c) quais sentimentos são expressos pelo quadro (tristeza).

Podemos dizer que um quadro exemplifica “cinza” se podemos aplicar a ele a etiqueta “cinza”, quer dizer, o quadro não denota a cor cinza, mas é denotado pelo predicado “cinza”. Nesse caso, o quadro é tomado como um exemplo tirado do domínio de objetos aos quais a etiqueta “cinza” se aplica. Como já dissemos, a exemplificação deve ser entendida como uma denotação inversa, porque os juízos de que o quadro é cinza, e de que ele é triste são ambos relatos do que eles exemplificam. Mas, o quadro não é triste do mesmo modo que ele é cinza, porque ele literalmente exemplifica *cinza* (pertence à classe de coisas cinzas), e somente metaforicamente exemplifica *tristeza* (pertence à classe de coisas que sentem tristeza). O quadro não é literalmente triste porque só seres sensíveis podem literalmente ser tristes. Assim, “o que é expresso é metaforicamente exemplificado. O que expressa tristeza é metaforicamente triste. E o que é metaforicamente triste é realmente, mas não literalmente triste, isto se dá sob uma aplicação transferida de alguma etiqueta coextensiva com “triste””(LA, p. 85).

De acordo com essa fórmula, para que uma imagem possa exprimir algo, ela tem que ser um símbolo exemplificativo e ser um símbolo a funcionar metaforicamente. Podemos definir então que, se *a* expressa *b*, então: (1) *a* possui ou é denotado por *b*; (2) esta posse ou denotação é metafórica; e (3) *a* refere a *b* (LA, p. 95). Goodman reconhece que a linha entre possuir e expressar é discutível, poderíamos também dizer tanto que o quadro é um quadro triste, ou

que ele possui tristeza., mas, claro, não do mesmo modo que dizemos que ele possui a cor cinza.

A expressão pode ser entendida então como posse figurativa, mas não como mera posse, pois as propriedades que o objeto possui *e* expressa dependem também dos predicados que as denotam. De certo modo, "elas são propriedades adquiridas. Não é pelas características próprias que os objetos e eventos que servem como símbolos podem ser literalmente classificados, mas sim por importações metafóricas.(...) Além do mais, as propriedades expressas são não somente possuídas metaforicamente mas também referidas, exibidas, tipificadas, mostradas". (LA, p. 86).

Se o que é expresso depende das propriedades - mesmo que "adquiridas" - do objeto, então a expressão parece ser *causal e constante*. Mas, o fato de que as propriedades da obra determinam o que é expresso não quer dizer, por exemplo, que o sentimento expresso é o mesmo sentimento provocado no espectador, nem que ele deriva do sentimento do artista ao produzir a obra. De fato, uma idéia comum ligada à expressão é a de que o sentimento expresso é o sentimento do artista. De acordo com D'Orey, a questão da expressão encontra-se muitas vezes ligada com as questões relativas à intenção do artista. Segundo ela, devemos distinguir, neste problema, estes três aspectos ou questões e mantê-los teoricamente separados:

- (1) o que a obra de arte exprime,
- (2) o que o artista tem a intenção que a obra de arte exprima e
- (3) os sentimentos do artista (que podem por sua vez ser conscientes ou inconscientes).

Algumas teorias da expressão, no entanto, não fazem esta distinção. A teoria romântica, por exemplo, assimilou (2) e (3) e estabeleceu uma relação entre (1) e ambos. Outras teorias emocionalistas limitam-se a explicar (1) em termos de (3). Para essas teorias, as propriedades expressivas das obras de arte são propriedades cujos nomes designam as emoções do artista. Mas, diz ainda D'Orey, sem confundir estes aspectos uns com os outros é possível defender que existe uma relação entre (1) e (2) sem defender que exista uma relação entre (1) e (3) ou vice-versa, assim como é possível defender que o conhecimento da intenção do artista é relevante para apreender o que está sendo expresso por uma obra de arte sem o

comprometimento com uma visão estritamente causal da expressão.¹⁰ De fato, essa visão pode ser descartada facilmente não só por inúmeros relatos de artistas mas também por qualquer análise um pouco mais acurada da expressão. Podemos apontar simplesmente que um artista pode produzir, por encomenda, uma marcha fúnebre, uma música romântica, um filme de terror e assim por diante.¹¹

A idéia de que o sentimento expresso é o mesmo sentimento produzido no espectador e que arte vale por esse sentimento, também é pouco convincente, apesar da respeitabilidade da sua linhagem, que remonta à teoria aristotélica da *catarse*.¹² Mesmo que um filme dramático possa nos deixar por vezes com um vago ou pungente sentimento de melancolia, isso não acontece necessariamente: quando estamos tristes uma música alegre nem sempre melhora nosso humor, às vezes pode até piorá-lo. A expressão raivosa de um ator pode provocar em nós os mais diversos sentimentos, que podem ir da comicidade ao medo, e uma expressão medrosa pode provocar pena, ou asco. Pode acontecer também que um personagem frágil desperte o nosso desprezo, ou algum sentimento de simpatia. Um diretor de teatro fala desse modo acerca da expressão de sentimentos pelo ator:

Ao longo da minha carreira tenho sido obrigado a ensinar rapazes como fazer amor, e garotas como serem arrebatadoras, atraentes e sedutoras, e tenho ensinado a todos como expressar angústia, pânico e um sem fim de estados emocionais diferentes. Pode ser que eles tenham já sentido todas essas coisas, mas os movimentos que as expressam são para eles completamente estranhos.

... gestos são padrões de movimentos estabelecidos entre os homens por longo uso
... existem tantos sentimentos que podem ser expressos de tantos modos que

10 Cf. D' OREY, op. cit., p. 464 n. O que dizemos aqui sobre a expressão segue em linhas gerais o que está exposto pela autora na referida obra, pp 463-497.

11 A teoria da arte como expressão do sentimento e da vivência do artista é talvez a que reflete a visão mais difundida da arte entre o público. Prova disso é o interesse inesgotável pelas biografias e pelos filmes que mostram a vida dos artistas. Ao mesmo tempo que teóricos importantes defendem e defenderam versões dessa teoria (por exemplo, Tolstói, Croce e Colingwood), ela tem provocado a revolta dos seus críticos que dizem que explicar uma obra pela vida do artista é mais ou menos como explicar a flor pelo estreme. Sobre a obra de arte como expressão de uma visão de mundo veja-se o último capítulo.

12 A teoria da *catarse* está relacionada à concepção grega da tragédia. Encontra-se em algumas passagens da *Poética* (1499 b) e no Livro VIII da *Política*.

realmente não existe nenhum padrão para eles. Por exemplo, esperança não tem forma, nem a inspiração, o medo, ou o amor.¹³

O que significa que a expressão na arte também depende de códigos de simbolização. Esta afirmação pode parecer exagerada, mas é porque muitas vezes, tomamos como naturais expressões que são altamente convencionalizadas. Por exemplo, é muito difícil para uma audiência ocidental não familiarizada com o teatro Nô japonês entender de imediato o que está sendo expresso pelos gestos dos bonecos. Se tomamos os gestos dos nossos atores como mais naturais é simplesmente porque estamos mais habituados a eles. Assim, não precisamos nem mesmo supor que o artista ou o ator tenham alguma vez experimentado as emoções que exprimem. É suficiente perceber que eles conhecem as convenções usadas para expressar essas emoções.

Também não é o caso que só sentimentos são expressos. Uma imagem pode expressar ritmo, colorido, movimento, leveza, frio, calor, etc. Com relação à essas características vale o que foi dito com respeito as emoções: um quadro colorido não faz com que eu me sinta colorido, um quadro leve, que eu me sinta leve, etc. Mas, uma vez mais, as teorias da arte como expressão dos sentimentos do artista não podem explicar a expressão dessas propriedades.

Uma outra idéia é a de que o que é expresso está ligado ao tema da obra. Por exemplo, uma cena de guerra deveria portanto ser violenta. Mas nem sempre é assim. É verdade que *Guernica* de Picasso exprime violência, mas *A Flagelação* de Piero della Francesca, que também representa uma cena violenta, exprime ordem e harmonia.

Alguma teorias, como a Gestalt, apresentam algumas tentativas de fornecer explicações causais para expressão. Segundo Arnheim,¹⁴ as propriedades visuais das imagens - como cor, linha, forma - e as propriedades auditivas - como altura, timbre e ritmo - que são propriedades formais, têm relações de semelhança com as condutas humanas correspondentes a determinados estados psicológicos. A expressão pode ser explicada por essas relações de semelhança. Esta seria a *Teoria Icônica* da expressão. De acordo com ela, o processo pelo qual

13 HUMPHREY, D. *The Art of Making Dances* (New York, Rinehart & Co., Inc., 1959), pp. 114, 118. Citado por Goodman em *LA*, p. 49.

apreendemos a expressão de uma obra é idêntico ao modo pelo qual apreendemos a expressão de qualquer outro objeto. Uma música lenta e em tons baixos, cantada com voz arrastada é melancólica porque as pessoas neste estado assim se exprimem. Por outro lado, como as propriedades expressas pelos símbolos devem-se às semelhanças morfológicas entre as suas propriedades formais e as propriedades formais do comportamento humano, que são universais, a apreensão da expressão de uma obra de arte é um processo direto, universal e inato. Do ponto de vista de Goodman, essa teoria está por um lado correta, e por outro, totalmente errada. Ela está correta quando coloca as propriedades formais no centro da explicação da expressão. Goodman concorda que o que uma obra exprime depende das suas propriedades pictóricas, ou formais. O que ele não concorda é com a última parte. De acordo com a sua teoria, que é claramente construtivista e convencionalista, não pode haver apreensão direta de semelhanças e também não se pode afirmar que essas semelhanças possam ser percebidas do mesmo modo universalmente. Por exemplo, as cores, quando usadas para simbolizar sentimentos, não têm um sentido universal.

A ênfase nas propriedades pictóricas é importante para qualificar de modo mais exato a expressão. Dissemos anteriormente que a expressão é exemplificação metafórica. Temos que observar agora que nem todo caso de exemplificação metafórica é expressão. Há uma diferença entre dizer que um quadro é uma mina de ouro, por ter um alto valor de mercado, e dizer que ele expressa movimento. Para obter a expressão, temos então que definir algumas regras adicionais: (4) uma obra de arte só exprime as propriedades que exemplifica metaforicamente como símbolo estético, (5) que são apropriadas à espécie de símbolo que é (pictórico, musical, verbal, etc.) e (6) nas quais está implicada uma transferência de domínio e não apenas de extensão.

Segundo essas regras adicionais, dizemos que uma pintura, por exemplo, pode exprimir todas as propriedades que exemplifica metaforicamente quando interpretada como um símbolo estético e que decorrem das suas qualidades pictóricas, e apenas dessas. Como nota D'Orey, "*Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian não exprime a propriedade metafórica de ser "a chave de ouro da obra de Mondrian", porque esta propriedade, embora lhe pertença como símbolo

14 Cf. ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*, p.

estético, não depende das suas propriedades específicas como pintura, mas da circunstância de ser uma das últimas e mais bem-sucedidas obras do artista".¹⁵ Por outro lado as seqüências repetidas de quadrados das três cores primárias exprimem alegria, vibração e ritmo. Mas essa relação entre as propriedades possuídas e expressas só se dá quando a pintura é interpretada no interior do sistema das obras de Mondrian. Em um outro sistema, podemos apreender outras propriedades literais e conseqüentemente outras propriedades expressas.

A teoria da expressão de Goodman tenta conciliar a relatividade da expressão - que é uma conseqüência da negação das relações causais - com uma certa constância da relação entre as propriedades literais a própria expressão. Essa constância, como veremos permite que falemos de uma objetividade da expressão. Mas, como é que podemos conciliar a relatividade da expressão com a sua objetividade?

A relatividade é uma conseqüência da possibilidade que temos de usar esquemas alternativos para interpretar a obra de arte. De acordo com o esquema usado diferentes propriedades literais são selecionadas e diferentes propriedades expressas aparecem. Por exemplo, podemos interpretar o quadro de Mondrian dentro do conjunto das últimas obras do artista, ou, dentro da obra inteira, ou então podemos contrastá-lo com outras obras de outros autores do mesmo período ou mesmo com obras de estilos diferentes. Cada uma dessas escolhas vai formar um esquema diferente e diferentes propriedades literais serão selecionadas.

Uma outra característica da expressão que implica em uma certa relatividade é que nela o uso dos predicados é metafórico. Decidir quando uma propriedade é exemplificada ou expressa implica decidir se o uso do predicado é literal ou metafórico. Mas, como a fronteira entre o literal e o metafórico nunca é muito nítida, essa discriminação dificilmente é inteiramente exata. Decidir se "ritmado" é exemplificado ou expresso por *Broadway Boogie Woogie* é decidir se o uso literal do termo restringe-se somente ao domínio dos sons ou se podemos aplicá-lo também a qualquer seqüência de unidades com intervalos regulares. Como foi dito no item (6) das nossas regras para a expressão, ela só ocorre quando há uma transferência de domínio no uso dos predicados.

15 D'OREY, C. , op.cit. p. 479.

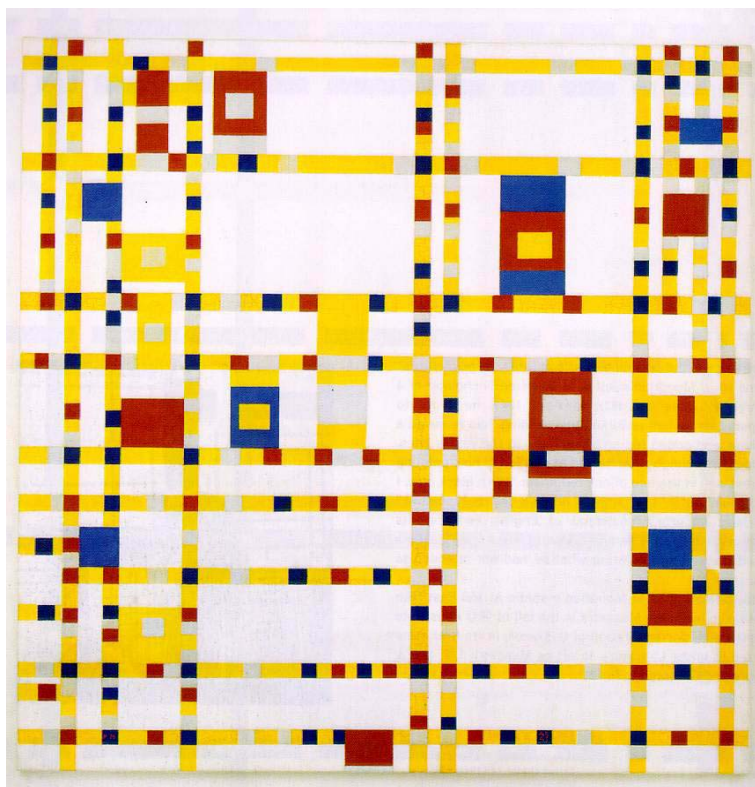


Fig. 6. Mondrian. Broadway Boogie-Woogie

Goodman quer se prevenir de ser (mal) entendido como afirmando que o que o símbolo expressa é simplesmente o que se diz dele e assim, creditar ao observador e não ao artista a expressão alcançada, ou então, fazer com que a determinação do que é expresso seja simplesmente uma questão de aplicação arbitrária de um predicado. Por isso, diz ele,

o que vale, não é alguém dizer que uma "imagem" é triste, mas se a etiqueta "triste" de fato se aplica à ela. "Triste" pode se aplicar a uma imagem mesmo que ninguém nunca use o termo para descrevê-la; e dizer que uma imagem é triste não faz com que ela o seja. Com isso não estamos dizendo que uma imagem é triste independente do uso de "triste", mas que dado o uso de "triste", pela prática ou preceito, sua aplicabilidade à imagem não é arbitrária. Desde que a prática ou preceito varia, nem a posse e nem a aplicação são absolutas; e o que realmente é dito sobre uma imagem nem sempre é completamente irrelevante para o que a imagem expressa. (LA, p. 88).

O que é importante aqui é notar que um símbolo deve ter todas as propriedades que expressa, mesmo que sejam de certa forma "adquiridas". Goodman diz que reserva "o termo expressão para distinguir o caso central no qual a propriedade pertence ao próprio símbolo - independente de causa, ou efeito, ou intenção, ou conteúdo" (*LA*, p. 85). A relação de expressão é, portanto, a relação entre uma propriedade possuída literalmente e um predicado metafórico que a denota. Comparada com a denotação, a expressão é assim, duplamente restrita, pois embora qualquer coisa possa representar, ou denotar, qualquer outra coisa, uma coisa somente pode expressar aquilo que lhe pertence mas que não é originalmente seu. Entre as propriedades que um símbolo possui, algumas vão permanecer para sempre ignoradas, algumas serão vistas como de menor importância. Mas o que vale é que as propriedades expressas serão somente aquelas propriedades metafóricas referidas. Aí aparece a objetividade, pois, quando selecionamos determinadas propriedades literais, a relação entre essas propriedades e o que é expresso permanece constante. O que garante essa constância é o uso que fazemos dos predicados que indicam as propriedades. Essa constância também não impede que novas interpretações da obra possam surgir, pois, por um lado, a nossa capacidade para perceber as propriedades literais vai sendo apurada à medida em que nos familiarizamos com a obra. Por outro lado, o surgimento de outras obras, de novas informações, tanto ampliam o nosso vocabulário quanto mudam os nossos critérios de seleção. Assim diz Goodman:

O estabelecimento da relação referencial é uma questão de destacar determinadas propriedades para a atenção, de selecionar associações com outros objetos. O discurso verbal não é o menos importante entre os muitos fatores que ajudam a estabelecer e a nutrir tais associações. Se aqui não acontece nada mais do que seleção, a única seleção entre uma pluralidade de possíveis equivale, como já observamos anteriormente, à sua constituição virtual. As imagens não são mais imunes do que o resto do mundo à força formativa da linguagem mesmo que elas próprias, como símbolos, exerçam a mesma força sobre o mundo, inclusive sobre a linguagem. Falar não faz o mundo ou mesmo imagens, mas a fala e as imagens participam na elaboração de ambas e do mundo como nós o conhecemos. (*LA*, p. 88).

Como nota D'Orey, a construção da expressão como exemplificação metafórica tem essencialmente duas vantagens: mantém o aspecto positivo dos formalistas, de acordo com a qual as propriedades expressas devem-se às características da própria obra e não devem ser procuradas nas intenções do artista ou nos sentimentos do espectador. A par disso completa a tese com a dimensão semântica que explica como o que é expresso depende da obra enquanto símbolo artístico. Permite também explicar como obras não figurativas, ou não denotativas, como a música ou a pintura abstrata, podem exprimir.

Nesta seção tratamos da expressão como exemplificação metafórica. Na próxima, pretendemos ampliar um pouco mais a teoria de Goodman sobre a metáfora.

3.1.3

A metáfora

Antes de expor a teoria de Goodman sobre a metáfora, vamos apontar algumas questões mais gerais sobre a metáfora tem para a filosofia, sem pretender é claro, dar conta de todo o tema, visto que a literatura sobre a metáfora é aparentemente inesgotável. Ao nos aproximarmos da metáfora nos damos conta imediatamente de que este não é um assunto exclusivo da filosofia. É muito difícil traçar os limites e contornos do campo metafórico, principalmente porque a maioria dos autores usam essa expressão para cobrir todo o vasto campo dos tropos ou figuras de linguagem. Além do mais, as metáforas estão disseminadas em praticamente todos os tipos de discurso e as considerações sobre a metáfora vem de áreas muito distintas que vão da crítica literária até a filosofia da ciência, passando pela psicologia, filosofia da mente, retórica e lingüística, entre outras. Vale ressaltar que todas estas disciplinas têm contribuições esclarecedoras e relevantes sobre como se dá o processo metafórico.

Expressões metafóricas contrapõem-se a expressões literais. Teríamos então, como uma tarefa preliminar, apontar quais são as diferenças entre elas. Mas não existem regras muito claras para estabelecer esta distinção. Além do fato já reconhecido de expressões metafóricas passarem a ser literais e expressões formuladas com o objetivo de serem literais se tornarem metafóricas, não existem marcadores na linguagem para assinalar quando uma sentença é metafórica, ou quando uma palavra dentro da frase está sendo usada em sentido figurado, dado que as sentenças metafóricas têm, na maioria dos casos, a mesma estrutura que uma sentença literal.¹⁶ Como assinala Daniel Cohen, “metáforas são

¹⁶ Exceções à essa regra são os tropos sintáticos como a elipse e a aliteração ou então a expressão verbal das metáforas poéticas ou da figura da ironia, quando a entonação da voz assinala o uso do sentido metafórico. Entre outras coisas, isto aponta para a importância do contexto na interpretação das metáforas, o que leva alguns autores a considerar que o estudo das metáforas pertence à pragmática e não à semântica.

sintaticamente invisíveis, semanticamente não-determinadas e pragmaticamente instáveis”.¹⁷

Apesar das dificuldades de esclarecer as metáforas, ninguém duvida de que elas desempenham um papel fundamental na expansão do pensamento, do conhecimento e da própria linguagem. A elaboração de metáforas está presente em todas as etapas de aprendizado e uso da linguagem, como mostra o lingüista Roman Jakobson em um artigo chamado "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia".¹⁸ Nesse artigo, Jakobson parte da observação dos distúrbios de fala nos afásicos e acaba encontrando o que ele considera os dois mecanismos fundamentais que operam na formação da linguagem. Segundo ele, "falar implica a seleção de certas entidades lingüísticas e sua combinação em entidades lingüísticas mais complexas. Quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados". A idéia que ele defende é que o mecanismo de seleção está associado à capacidade metafórica enquanto que o de combinação está na raiz da elaboração da metonímia.¹⁹ Mais especificamente, é o princípio de substituição por analogia que constitui a metáfora e o de associação por contigüidade que caracteriza a metonímia. Por exemplo, se alguém quer falar, literalmente, do lugar onde mora, tem que escolher entre várias palavras similares à sua disposição como apartamento, casa, lar, castelo, mansão, caverna, barraco, etc. Assim, a metáfora "O lar de um homem é o seu castelo" exprime uma analogia já percebida entre as palavras. Por outro lado, a combinação por contigüidade aparece em uma expressão como por exemplo: "comi toda a comida que havia no prato" onde o falante mostra perceber uma relação de continente-conteúdo, no caso, a comida que está dentro do prato. Quando alguém elabora a figura metonímica "Comi todo o prato", expressa uma associação já conhecida. Desse modo, a competência lingüística, diz Jakobson, começa com o reconhecimento da palavra como signo, isto é, como desdobrando-se em

17 COHEN, D. *Schoolhouses, jailhouses and the house of being: the tragedy of philosophy's metaphors*, p. 6

18 JAKOBSON, R. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia". pp. 34-62.

19 Neste contexto seguimos a análise de Jakobson que reduz os tropos não somente à metáfora mas também à metonímia. Esta redução dos tropos em dois tipos básicos preserva uma distinção importante dentro da lingüística que é a distinção sintagma/paradigma, sendo que o sintagma está

significante e significado, mas só é plenamente adquirida com a posse dos mecanismos de substituição e associação que também são os procedimentos usados na formação da metáfora e da metonímia. E é nesta direção que vai o alerta de Quine de que "é um erro pensar que o uso da linguagem é literal em seu cerne e metafórico em seus ornamentos. A metáfora, ou algo semelhante, governa tanto a aquisição quanto o desenvolvimento da linguagem".²⁰

Se as operações que dão origem às metáforas ultrapassam ou são anteriores à figuração consistindo no próprio modo como a linguagem se constitui, então é mais fácil entender a dificuldade de delimitar as fronteiras entre o literal e o metafórico e também porque a nossa linguagem dita literal está permeada do que chamamos metáforas mortas ou metáforas gastas. Como já dissemos, muitas vezes é difícil definir quando uma metáfora morre e se torna literal. As figuras conhecidas como catacrese, como "pé de mesa" e "asa da xícara" colocam essa mesma questão porque ficam no meio do caminho entre a figuralidade e a literalidade. Elas não têm o chamado "efeito metafórico", porque não há polissemia, ou indeterminação semântica, uma vez que seu uso dentro do discurso já está estabelecido. No entanto, elas são costumeiramente classificadas como figuras de linguagem.

Talvez o ponto básico das metáforas seja este: nós as usamos para falar das coisas e ela nos surpreende com a indeterminação semântica, quer dizer, nós nunca sabemos exatamente do que estamos falando. Isso acontece também quando nos propomos a falar filosoficamente sobre a metáfora. Afinal, o próprio falar sobre a metáfora é metafórico. A palavra "metáfora", que em grego quer dizer *transporte, movimento*, é ela mesma a metáfora de um deslocamento. E o movimento inicial é o do próprio pensamento ao tomá-la como objeto de reflexão e análise.

Assim, a possibilidade de um *discurso* sobre a metáfora é dependente do uso das figuras de linguagem. A existência deste paradoxo, ou circularidade, bem como a impossibilidade de escapar dele é descrita deste modo por Paul Ricoeur:

associado à metonímia e o paradigma à metáfora. Para nossos propósitos filosóficos esta distinção é esclarecedora mas não essencial.

20 QUINE, W. "Epílogo", p. 162. Hume na seção 2 da *Investigação sobre o Entendimento Humano* diz que existem três processos básicos de associação de idéias: semelhança, contigüidade e causa e efeito.

A própria expressão “figura de linguagem” implica que na metáfora, como em outros tropos ou recursos de expressão, o discurso toma o formato de um corpo, assumindo formas e características que usualmente caracterizam a face humana, a “figura” do homem; é como se os tropos dessem ao discurso uma exteriorização quase corpórea. Ao dar à mensagem uma capacidade de atuar como um retrato, os tropos fazem com que surja o discurso.²¹

Essa “corporeidade” contribui para conferir às metáforas o seu caráter polissêmico. À primeira vista, no entanto, uma boa metáfora mostra algo claramente. Nesse sentido é que Aristóteles dizia que a metáfora põe algo em frente aos olhos. É só no momento da interpretação que a polissemia e a indeterminação aparecem. Isso não significa que uma metáfora não possa ser interpretada, apenas que sua interpretação não segue as mesmas regras da interpretação de uma expressão literal. Sobre isso, diz Davidson:

A metáfora é o trabalho de sonho da linguagem e, como trabalho de sonho, sua interpretação recai tanto sobre o intérprete como sobre seu criador. A interpretação dos sonhos requer colaboração entre o sonhador e o homem desperto, mesmo que sejam a mesma pessoa; e o próprio ato da interpretação é um trabalho de imaginação. Assim sendo, também compreender uma metáfora é um esforço tão criativo e tão pouco dirigido por regras quanto fazer uma metáfora.²²

Mas o problema que nos interessa aqui é justamente o de como este discurso se relaciona com o que ele diz. A metáfora é um fenômeno de linguagem, e como tal, uma das suas características mais fundamentais é a sua capacidade de simbolizar, isto é, de representar algo que lhe é exterior. Admitido isto, compreender a metáfora requer entender como ela se relaciona com aquilo que representa ou como ela refere.

Há muitos argumentos contra a noção de referência dos enunciados metafóricos. A noção de tropo, que quer dizer *desvio*, sugere que as metáforas são um desvio para o interior da linguagem, e que o uso das figuras, que explora as

21 RICOEUR, P. “O Processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento”, p. 146

22 DAVIDSON, D. “O que as metáforas significam”, p. 35.

potencialidades expressivas da linguagem afasta o discurso do seu sentido literal, portanto, da sua referência. Essa tese é defendida por Jakobson, que diz que a função poética, o lugar próprio das metáforas, mostra o discurso centrado na própria mensagem, estando oposta à função referencial, que é centrada no contexto extra-lingüístico.²³

Por outro lado, a hipótese de Paul Ricoeur, em *A Metáfora Viva*, é que o afastamento do sentido literal não elimina a possibilidade de que a metáfora tenha referência. Ao contrário, o que ele tenta mostrar é que esse afastamento inicial tem como resultado uma expansão da capacidade da metáfora referir-se ao real, compensando o movimento de afastamento por um maior alcance na sua reaproximação. Essa referência de segunda ordem, Ricoeur chama de referência desdobrada. Segundo Ricoeur, é na teoria formulada por Nelson Goodman em *LA* que podemos encontrar uma boa explicação sobre a referência metafórica.

De acordo com essa teoria, uma metáfora consiste na aplicação de um predicado com um uso estabelecido, num domínio contra-indicado sob a sugestão das regras e hábitos que determinam a sua aplicação original. A denotação metafórica consiste, portanto, na transferência de um predicado do seu domínio próprio para um outro domínio.

A teoria da metáfora como transferência de predicados tenta resolver alguns problemas que foram apontados por muitos críticos da teoria tradicional da metáfora como substituição por semelhança, ao mesmo tempo em que é, de certa forma, uma continuação desta. De fato, Aristóteles, o primeiro filósofo a falar sobre a metáfora, diz que para fazer uma boa metáfora é "preciso contemplar semelhanças".

Em Aristóteles, a metáfora pertence tanto ao domínio da retórica quanto ao da poética. Há portanto, duas funções para a metáfora, uma função retórica de persuadir e de agradar e outra função, que é a poética e que visa a catarse, a purificação da alma das paixões e dos medos. O que é importante assinalar é que essas duas funções estão ligadas à noção de verossimilhança. A retórica serve para descobrir o que é persuasivo e o que é possível de persuadir é o que parece verdadeiro. Na *Retórica*, Aristóteles atribui a Córax a invenção da retórica do

23 Ver JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*, p. 118.

verossímil: "É, diz ele, das aplicações desse meio que se compõe a *techné* de Córax: se um homem não dá ensejo à acusação contra ele dirigida, se por exemplo um homem fraco é perseguido por sevícias, a sua defesa será que não é verossímil ele ser culpado".²⁴ Na Poética, por outro lado, o objetivo não é persuadir, mas produzir a catarse e isso só é possível através da imitação, isto é, de uma representação o mais próxima possível das ações humanas. Assim, é através da fábula, do mito, que a poesia produz a verossimilhança.²⁵

Apesar das diferentes funções, estes dois casos revelam uma única estrutura da metáfora. De fato, a *Retórica* segue a definição dada pela *Poética*: "A metáfora é o transporte a uma coisa de um nome que designa uma outra, transporte quer do gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer da espécie à espécie ou segundo a relação de analogia".²⁶ Neste caso a metáfora é um tropo, isto é, um desvio de palavras. Essa definição fez com que a metáfora permanecesse por séculos ligada, não ao discurso, mas uma parte dele, que é o nome. As classificações das figuras de linguagem, que aparecem ainda hoje nos manuais ainda contemplam a teoria tropológica aristotélica. Por outro lado, nesta definição aparecem somente duas figuras, a sinédoque, que é substituição do gênero pela espécie e vice-versa e a metáfora propriamente dita, que é a substituição por analogia. Esta desconsideração das outras diferentes figuras aponta para uma ênfase no próprio movimento de transposição, ou deslocamento, que acaba se tornando a questão central também nas análises posteriores da metáfora. Deste modo, a metáfora acontece quando colocamos no lugar de um nome um outro que lhe é de algum modo semelhante. Em um exemplo de Aristóteles: "Homero diz de Ulisses que ele praticou 'milhares de belos feitos'". "Milhares" aqui está no lugar de "muitos". É por isto que Aristóteles diz que fazer boas metáforas envolve contemplar semelhanças.

A metáfora se caracteriza então pelo deslocamento, pela transposição de um nome que Aristóteles chama de *estranho* porque pertence a uma outra coisa e que é portanto, distinto do nome corrente, do qual nos servimos usualmente.

24 *Retórica*, II, 24, 9, 1402

25 Essas diferenças são assinaladas por Paul Ricoeur em dois esquemas triádicos: o mundo da poesia é composto pelos elementos *poiêsis-mimêsis-catharsis* e não se confunde com a tríade *retórica-prova-persuasão*. Ver RICOEUR, P. *A metáfora viva*, p.20

26 *Poética*. 1457 b 6-9.

Conseqüentemente, a metáfora é um pedido de empréstimo. E é a substituição de uma palavra por outra emprestada, que possibilita o desvio de significado dos termos metafóricos. A idéia subjacente é que o nome emprestado adquire um outro significado.

A substituição, já dissemos, é feita por analogia. Um dos argumentos de Goodman contra a substituição por analogia é que saber qual semelhança deve haver entre dois objetos para que um predicado se aplique literalmente a um objeto e metaforicamente a outro não é muito diferente de saber qual semelhança dois objetos devem ter para que um predicado possa se aplicar literalmente a ambos. Quer dizer, é preciso que dois objetos tenham em comum uma *certa* propriedade, mas, saber qual propriedade é esta é uma questão muito pouco determinada, tanto no domínio literal quanto no metafórico. Predicados de cores são um bom exemplo disso, podemos aplicar o predicado "verde" a objetos muito diferentes, não só a objetos de formas e materiais muito diferentes, mas também, objetos com matizes muito diferentes de verde. A aplicação metafórica de "verde" também é em larga medida dependente do contexto. Considere por exemplo os enunciados "aquele empregado está verde" ou "ficou verde de susto" ou então "jogar verde para colher maduro".

Alguns autores, que chamam a teoria aristotélica de teoria da comparação, sugerem que ela leva a pensar que a metáfora é simplesmente um símile. Isso deixa sem explicação o chamado efeito metafórico, o que levanta dúvidas sobre a legitimidade de se definir metáfora simplesmente como uma analogia. Davidson, por exemplo, diz que apontar semelhanças é trivial, porque tudo é semelhante a tudo. No caso da metáfora, assinala Goodman, contemplar semelhanças envolve esquecer diferenças. E ele completa: é essa tensão entre similaridade e diferença que produz o efeito metafórico. Nesse sentido, a metáfora estabelece demandas contraditórias para a nossa compreensão: a aplicação de uma etiqueta a um novo objeto deve ao mesmo tempo engendrar tensão suficiente para assinalar novidade e ter consonância suficiente para fazer sentido.

Este conflito é central para a operação metafórica: “metáfora é um ‘caso’ entre um predicado com um passado e um objeto que protesta, mas acaba cedendo. A aplicação de um termo é metafórica somente se é em algum sentido, contra-indicada”. (LA, p. 69) Porque a etiqueta é ela mesma familiar, ela carrega

uma história que entra em conflito com a nova aplicação. Ao mesmo tempo, a sua história passada dá pistas da sua aplicação em um novo contexto. Goodman diz que “aplicar uma velha etiqueta de um modo novo é uma questão de ensinar a uma velha palavra novos truques.” (*LA*, p. 69). Por exemplo, o uso da sinédoque, que é a substituição do gênero pela espécie e vice-versa representa ao mesmo tempo um reconhecimento e uma transgressão. Essa transgressão será explorada mais tarde como um tipo de transgressão categorial porque ela acontece a partir de uma ordem de relações já constituída. Diz Goodman,

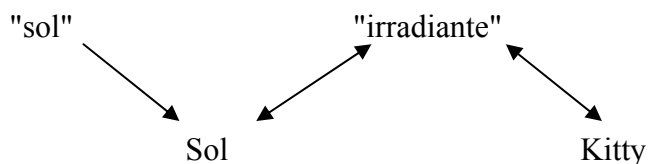
As mudanças em domínio que ocorrem nas metáforas, portanto, geralmente não consistem apenas em uma distribuição de bens de família mas sim em uma expedição além das fronteiras. Um conjunto completo de etiquetas alternativas, um aparato completo de organização, toma posse de um novo território. O que ocorre é uma transferência de esquema, uma migração de conceitos, uma alienação de categorias. De fato, uma metáfora pode ser vista como um erro calculado de categoria - ou melhor, como um segundo casamento, feliz e revitalizante, mesmo que bígamo. (*LA*, p. 73)

Assim, por exemplo, nós podemos afirmar que um quadro é triste mesmo que somente seres sensíveis possam ser tristes. Nas metáforas, diz Goodman, os símbolos desempenham um papel adicional. Esse papel mostra o caráter cognitivo da metáfora. De fato, um dos motivos pelos quais usamos as metáforas é que o deslocamento de uma palavra de um contexto para um outro serve para, entre outras coisas, preencher lacunas no léxico segundo um princípio de economia da linguagem que diz que sempre que possível é melhor repetir uma palavra do que criar uma nova. Muitas vezes é só a metáfora que permite estabelecer uma comparação entre coisas para as quais não temos uma palavra comum.

A metáfora, segundo Goodman, consiste na aplicação de um predicado familiar em um novo objeto. Goodman diz que é a transferência de domínio do predicado que caracteriza a metáfora; quer dizer, um predicado é transferido do seu domínio próprio, literal, para um alheio, que seria o metafórico. Tomemos um pequeno trecho de *Anna Karenina* de Tolstói que descreve um encontro entre Liêvin e Kitty:

Desceu até a pista, evitando olhá-la de frente, como se ela fosse o sol, mas, sol que era, também não precisava de a olhar para vê-la.

Podemos dizer numa frase que, para Liêvin, *Kitty é o sol*. O predicado sol denota literalmente somente um objeto, o nosso astro rei. Aqui ele está denotando metaforicamente uma personagem. Até aqui a metáfora é um caso de denotação. Mas, se perguntamos como é feita essa transferência, é a noção de exemplificação que deve ser acionada para dar a resposta. A questão é como se articulam o referente literal e o referente metafórico de um termo. No nosso exemplo, podemos ver que Kitty é comparada ao sol porque compartilha com ele uma determinada propriedade, que poderíamos chamar de ser deslumbrante ou irradiante: Kitty é como sol porque como ele, irradia tanta luz que não é necessário olhar para ela para sentir sua presença. Se considerarmos que "irradiante" é um predicado que tanto pode ser aplicado a Kitty quanto ao sol, podemos dizer que os dois exemplificam o mesmo predicado. Podemos mostrar isso no seguinte diagrama:



Como dissemos anteriormente, na exemplificação não são todas as características do objeto que contam, mas apenas aquelas que são exemplificadas pelo predicado em questão. A metáfora enfatiza uma das propriedades de Kitty, a que ela compartilha com o sol, deixando de fora outras que não interessam. No diagrama, "sol" denota literalmente o sol, "irradiante" denota Kitty e o sol. As setas de ponta dupla indicam que o sol e Kitty exemplificam "irradiante". Assim, a metáfora pode ser explicada pela coexemplificação de um predicado, ou pelo compartilhamento de uma propriedade. Mas, o mais importante é sublinhar que o predicado "sol" foi transferido de seu domínio literal de aplicação para um outro domínio e é este o ponto principal da metáfora, segundo Goodman.

Muitas vezes, diz Goodman, a transferência não é só de uma etiqueta mas de todo um esquema.²⁷ Temos assim, não só uma etiqueta sendo transferida de domínio, mas um esquema todo que passa de um campo de referência a outro. Quando usamos predicados de temperatura para sons, ou matizes de cor, não usamos apenas um predicado para uma determinada cor, ou um som. Quer dizer, se algumas cores podem ser classificadas como frias, isto determina que outras cores serão quentes. O mesmo vale quando chamamos alguns sons de "altos": outros sons serão baixos. Se a transferência de um esquema para um outro campo de referência é arbitrária, a sua operação dentro do esquema não é, pois quais cores serão "quentes" ou "frias" não é mais arbitrário. E não é porque o que a etiqueta exemplifica também é importante para a metáfora. Um exemplo dado por Goodman sobre esse ponto é o uso das etiquetas "ping" e "pong". "Ping" é associado a coisas ágeis, rápidas e agudas e "pong" a coisas lentas pesadas e apagadas porque esses dois predicados exemplificam estas propriedades.

A noção de transferência é aplicada à metáfora propriamente dita, quando há uma transferência de domínio ou campo de referência, mas também pode ser usada para outras figuras de linguagem. Na personificação, as etiquetas são transferidas de pessoas para coisas; na sinédoque, entre um campo de referência de totalidades ou classes e um campo de referência de suas partes próprias ou subclasses; na antonomásia, entre coisas e suas propriedades ou etiquetas.

Algumas vezes, a transferência é entre predicados dentro de um mesmo esquema. Na ironia, por exemplo, um esquema é simplesmente invertido: uma desventura torna-se uma "ótima coisa". Na hipérbole, um esquema ordenado se desloca efetivamente na direção descendente. Uma grande oliveira torna-se supercolossal e a pequena uma grande; etiquetas no final do esquema (por exemplo, "pequena") não são usadas, e coisas no topo do campo (uma oliveira excepcionalmente grande) ficam sem etiquetas nesta aplicação do esquema, a menos que o esquema seja ampliado, digamos, pela iteração do prefixo "super". (LA, p. 83). Em litotes, ou atenuação, ocorre exatamente o contrário. Uma

27 "O agregado de domínios da extensão das etiquetas em um esquema pode ser chamado de campo de referência. Este é constituído pelos objetos classificados pelo esquema - isto é, os objetos denotados pelo menos por uma das etiquetas alternativas. Assim, o domínio de "vermelho" abarca todas as coisas vermelhas enquanto que o campo de referência em questão abarca todas as coisas coloridas." (LA, p. 72)

performance soberba se torna "boazinha" e uma boa, passável; as etiquetas do topo não são usadas e as inferiores não tem descrição. No entanto, algumas figuras de linguagem são claramente sintáticas e não envolvem transferência, como a aliteração e a apóstrofe. Outras, como a onomatopéia, são apenas auto-exemplificativas.

A explicação da metáfora como transferência pode ser aplicada também a descrições verbais, ou textos de ficção. Em *MM*, Goodman diz que descrições como a de Dom Quixote ou Dom Juan, apesar de não possuírem denotação, aplicam-se de forma metafórica à realidade no sentido em que se pode dizer que "Fulano é um Don Juan", ou como o próprio Goodman diz "'Dom Quixote', tomado literalmente, não se aplica a ninguém, mas tomado figurativamente, aplica-se a muitos de nós - por exemplo, a mim nas minhas lançadas contra os moinhos de vento da lingüística atual". Nesse caso, tanto Goodman quanto Dom Quixote são denotados pelo predicado "quixotesco" e coexemplificam a mesma propriedade, no caso, a de lutar contra moinhos de vento.²⁸

Estas últimas observações assinalam uma passagem da análise do funcionamento da metáfora do nível da sentença para o nível do discurso, do texto ou da obra. Nos dois casos, no entanto, a idéia de transferência permanece como cerne do processo metafórico. Na sentença metafórica o que acontece é a transferência de um termo de um domínio para outro, no texto, filosófico ou literário, a metáfora opera a transferência do sentido do mundo sensível para o inteligível ou simplesmente, de um mundo para outro.

No discurso filosófico, por exemplo, podemos observar que quase todos os termos que se referem a operações ou entidades abstratas são termos tomados de empréstimo do domínio de coisas concretas: "fundamentar", "basear", "esclarecer", "reduzir", "substância", "movimento", são uns poucos exemplos de uma lista infinita. Eles são tantos e tão visíveis que já é um lugar comum dizer que a filosofia está cheia de metáforas espaciais. Há também outros termos que tem origem metafórica e que, diga-se de passagem, não podem ser facilmente

28 Podemos dizer também que um texto, como *Otelo* de Shakespeare, por exemplo, é uma metáfora do ciúme e da traição, assim como um filme ou livro, pode ser sobre a revolução francesa ou sobre a vida na Cidade de Deus. De uma forma mais ampliada, um filme pode ser a metáfora de um livro, uma música a metáfora de um poema e mesmo uma experiência ser metafórica com relação a uma música ou um romance.

eliminados da filosofia. São as metáforas-conceito que não se esgotam com o uso, que não podem ser parafraseadas e que tem o efeito polissêmico das metáforas propriamente ditas, e que Ricoeur chama de metáforas vivas. Como exemplo, poderíamos citar a "dobra" de Leibniz, Heidegger ou de Deleuze, ou a noção de "rede" utilizada por Quine, entre outros.

O ponto central nesta questão do uso ou não das metáforas é que elas parecem afastar-se muito da realidade até um ponto onde fica impossível conectá-la novamente. As metáforas-conceito seriam o foco do problema porque não há como esgotá-las pela paráfrase. Quando Wittgenstein diz que “cada vez que esta ou aquela representação pode ser substituída por outra, damos um passo à frente na apreensão da essência do que está sendo representado”, isto não significa que essa apreensão será concluída. Por outro lado, outros filósofos dirão que não há uma essência a ser apreendida, que o conceito filosófico caracteriza-se exatamente por esse desdobramento inesgotável de significado.

Um outro modo de ver tudo isso é o de Daniel Cohen que afirma que a tragédia das grandes metáforas da filosofia é que elas são criadas para serem literais e quando elas falham são chamadas simplesmente de metáforas. Mas, diz ele, isso só é ruim para a grandiosa auto-imagem que alguns filósofos tem. Ele está se referindo aqui ao que ele chama de grandes hipóteses da filosofia, coisas como a *Teoria das Formas*, as *Mônadas* de Leibniz, os *Jogos de Linguagem* de Wittgenstein, os *Mundos Possíveis* de Kripke, a *Vontade de Potência* de Nietzsche, a água como princípio de todas as coisas de Tales, que são no fundo hipóteses ontológicas, tentativas de dizer de algum modo como as coisas são.²⁹

Assim, enquanto que a referência metafórica de uma sentença é o seu objeto, no caso do texto, a referência é toda realidade, ou o mundo ao qual ele se refere. Na análise de Paul Ricoeur, a teoria goodmaniana é suficiente apenas para uma compreensão das metáforas no nível das sentenças mas não seria suficiente para entender o texto como metáfora. No entanto, Paul Ricoeur refere-se apenas ao texto de *LA* e é nos últimos trabalhos que Goodman elabora uma teoria mais completa sobre o texto ficcional. Nesta teoria, ao descrever um mundo, o discurso

ficcional acaba por construir um outro que se refere metaforicamente ao que descreve. Desse modo, diz Goodman em *Ways of Worldmaking*:

A ficção, pois, quer escrita, pintada e representada (*acted*), não se aplica de modo verdadeiro a diáfanos mundos possíveis, nem a nada, mas sim, ainda que de modo metafórico, a mundos reais. Um pouco como comentei em outro lugar, que o meramente possível - na medida em que seja admissível - reside dentro do real, assim podemos dizer aqui novamente, num contexto diferente, que os chamados mundos possíveis da ficção residem dentro dos mundos reais. A ficção opera nos mundos reais de modo muito semelhante à não ficção. Cervantes, Bosch e Goya, não menos do que Boswell, Newton e Darwin, tomam, desfazem, refazem e retomam mundos familiares, remodelando-os de modos admiráveis e por vezes recônditos, mas finalmente reconhecíveis - isto é - re-conhecíveis. (*WW*, p. 104)

Podemos dizer que para Goodman, uma vez que a metáfora não depende de relações de semelhança e que o discurso literal não pode também ter a pretensão de dizer de modo algum como as coisas são, a linha que separa fato de ficção torna-se de algum modo intangível. Assim, julgar a pertinência de um discurso metafórico segue o mesmo critério do julgamento de um discurso literal. Queremos saber é se de algum modo eles funcionam, não se são verdadeiros.³⁰ Tanto os discursos literais quanto os metafóricos tem a mesma questão, que é toda questão da linguagem: dizer o que não pode ser dito. Talvez a única diferença seja que a metáfora segue um caminho mais tortuoso, ou mais ensolarado, até chegar ao que quer falar. Ou, como quer Goodman, ao dizer que metáforas são um modo mais criativo de usar a linguagem: "*in metaphor, symbols moonlight*".

29 Ver COHEN, D. *Schoolhouses, jailhouses and the house of being: the tragedy of philosophy's metaphors*, p. 6. Mas vale notar, que alguns dentre estes filósofos, como Nietzsche por exemplo, não teria problemas em reconhecer sua própria teoria apenas como uma metáfora.

30 Na realidade, Goodman propõe que mesmo sentenças metafóricas podem ser verdadeiras. Por exemplo, a sentença "O lago é uma safira" é literalmente falsa mas metaforicamente verdadeira, enquanto que "O lago lamacento é uma safira" é falsa literalmente e metaforicamente. Verdade e falsidade metafórica, diz ele, são tão distintas e opostas como são a verdade e a falsidade literais. Não vamos desenvolver este ponto aqui, gostaríamos apenas de observar que nos seus últimos trabalhos, Goodman propõe a substituição da noção de verdade pela de correção (*rightness*), que propõe como critério a adequação (*fitness*) entre a descrição e o mundo que ela descreve. Mais uma vez, isso assinala uma passagem da análise no nível da frase para a análise no nível do texto.

Dentro desse modo de ver, ao pintar um quadro "triste", o artista não está simplesmente descrevendo um sentimento, mas construindo uma versão da sua própria experiência. Esta versão pode ser esclarecedora de uma experiência vivida por outras pessoas e quando ela realmente é, dizemos que a metáfora funciona. É nesse sentido que podemos dizer "que as metáforas são os veículos que usamos para a compreensão do mundo no qual nos encontramos, e são, ao mesmo tempo, instrumentos que usamos para construir este mundo. O mundo que vemos, quando vemos o mundo como alguma coisa, é a criação das metáforas".³¹

Mais do que se referir a um mundo, a linguagem metafórica estabelece um mundo. Se olharmos para a metáfora não mais como simples substituição de palavras mas como um mundo construído a partir de outro, como diria Goodman, a questão de se esse mundo descreve um outro de forma exata passa a ser irrelevante. Mais interessante é observar se as conexões estabelecidas pela metáfora são relevantes, isto é, se ajudam a estender a nossa compreensão daquilo que estamos querendo falar. De qualquer forma, o metafórico e o literal devem ser distinguidos dentro do real (*LA*, p. 68)

“Verdade” aplicada somente a sentenças, é uma noção “enfraquecida” enquanto que “correção” é uma noção forte que diz respeito à validade dos mundos de linguagem que construímos.

31 COHEN, D. *Schoolhouses, jailhouses and the house of being: the tragedy of philosophy's metaphors*, p. 9.

3.2

Nominalismo e projetabilidade de predicados

O objetivo desta seção é explicitar a espécie de base teórica do pensamento de Goodman e que tem de ser esclarecida para a compreensão da questão mais geral desta tese: a relação entre linguagem e realidade, ou entre os sistemas de símbolos e seu campo de referência. A semântica goodmaniana é bastante simples: compreender um símbolo é compreender o que ele refere. O que um símbolo refere depende do seu uso dentro de um esquema simbólico. Símbolos não funcionam isoladamente. O que um símbolo é, o seu alcance, limites e propriedades é inteiramente determinado pelo sistema em que opera, e por isso a simbolização é inteiramente contextual. Por outro lado, esta é uma teoria bastante simples e econômica, principalmente pela sua inspiração nominalista. Nas próximas linhas vamos apresentar os princípios nominalistas dessa teoria.

A caracterização goodmaniana do nominalismo mais conhecida, e mais polêmica também, é aquela apresentada no artigo "What is an Individual" e que faz parte de um projeto que visava especificamente a nominalização da matemática. Apesar de Goodman ter abandonado esse projeto em seus últimos trabalhos, o nominalismo permanece como uma espécie de pano de fundo com relação ao qual ele busca harmonizar suas perspectivas pluralistas e relativistas (*MM*, p. 51-53).

O problema da projeção de predicados será tratado a partir de uma crítica do uso da semelhança como um critério. Essa estratégia foi usada por Goodman em vários contextos assim como, por exemplo, com a representação, a metáfora e o realismo. Um dos objetivos é reforçar uma tese importante de Goodman, isto é, que a semelhança tenha alguma força explanatória para resolver estes ou quaisquer outros problemas em filosofia.

A posição de Goodman, como já foi dito várias vezes, é nominalista. O nominalismo, como todos sabem, é uma resposta dos filósofos medievais ao famoso e perene problema dos Universais. O passo inicial dado pelos nominalistas para tentar resolvê-lo foi retirar dos universais o *status* ontológico que o platonismo lhes concedeu, reduzindo-os a meros significados. Isto foi o que Ockham propôs quando disse que nada é universal a não ser pela significação. O passo seguinte, seguido por Goodman, entre outros, foi reduzi-los à simples entidades lingüísticas.

Deste modo, de um ponto de vista ontológico, o nominalismo é a tese que sustenta que somente as entidades individuais, isto é, os particulares, existem realmente, sendo todo o resto nada mais do que efeito da linguagem. Como consequência desse ponto de vista, uma semântica nominalista considera que dizer de qualquer coisa que ela é universal significa dizer que ela é meramente um signo (um nome comum, na versão medieval) e que os objetos aos quais este signo se refere são os múltiplos objetos particulares.

Goodman, como nominalista, defende uma tese semântica chamada de teoria da denotação múltipla, que diz que os predicados gerais denotam não uma entidade abstrata - como uma idéia, um conceito ou uma propriedade -, mas vários objetos individuais. Esse é um critério extensionalista e Goodman apresenta essa tese no artigo "Sobre a semelhança de significado". (PP, p. 221-230) Lá, o que ele tenta mostrar é que nós podemos dar conta da significação limitando-nos apenas aos termos e às coisas que eles referem e renunciando aos conceitos, intensões, sentidos, critérios na mente e coisas semelhantes.

De acordo com a teoria da denotação múltipla, é a extensão que dá o significado de um termo geral. A extensão de um predicado consiste, segundo Goodman, de todas as coisas passadas, presentes e futuras às quais o termo se aplica: "homem", por exemplo, remete a todos e a cada um dos homens e não a uma essência ou propriedade de ser humano; do mesmo modo, "vermelho" refere-se a todos os objetos vermelhos e não a vermelhidão. Os predicados de relação por sua vez são considerados expressões que ordenam elementos dois a dois, três a três, etc. Por exemplo, o predicado "ama" associa alguns indivíduos a outros, isto é, aqueles que amam a aqueles que são amados. O predicado "Pai de", por sua

vez, associa assimetricamente Adão a Caim e Adão a Abel, que são, todos eles, entidades individuais.

Essa não é uma idéia nova nem é exclusiva da filosofia de Goodman. Uma noção semelhante pode ser encontrada em Ockham que diz que a relação semântica que chamamos significação é a relação que une sem intermediário um termo mental "F" a todos os objetos sobre os quais é verdadeiro dizer que "este é um F", isto quer dizer, a todos os objetos singulares aos quais "F" se aplica. Locke também já tinha dito que as palavras são gerais porque são utilizadas como signos de idéias gerais, elas são por isso mesmo aplicáveis indiferentemente a várias coisas particulares; e as idéias gerais, diz ele, são chamadas assim porque são estabelecidas como representativas de várias coisas particulares; mas a universalidade não pertence às coisas mesmas que são todas particulares quanto a sua existência. Uma outra versão, mais contemporânea do nominalismo diz que o que consideramos normalmente o nome de uma classe, denota individualmente cada um dos membros da classe mas não a classe mesma.³²

De acordo com essas definições, podemos ver que para o nominalista não há necessidade de assumir a existência de uma natureza comum ou uma propriedade real ou ideal que poderia funcionar como referência para os termos gerais, como é para o platonista. Para este último, a particularidade dos termos gerais consiste no fato de que eles são projetáveis e isso só é possível porque o termo geral tem um sentido que não está relacionado diretamente aos indivíduos aos quais se aplica, mas sim a um universal existente em si mesmo e que é exemplificado, ou instanciado, por alguns indivíduos e não por outros.

Assim, pode-se objetar que a teoria da denotação múltipla faz com que o significado dos termos gerais seja equivalente a uma simples lista de nomes próprios e, pior, nada garante que esta lista não seja nada mais que uma coleção arbitrária de nomes, dado que nada no real garante a sua unidade. Essa é uma objeção de caráter fundacionalista e o que seus autores argumentam é que na ausência de universais que possam ser associados um a um aos termos gerais as nossas categorizações e classificações das coisas em tipos, espécies, ou gêneros tornam-se dependentes apenas da linguagem, o que parece ser inaceitável para

32 Ver PANACCIO, C. *Les mot, les concepts et les choses*, p. 228.

quem acredita que os termos gerais sejam fundados em relações bastante específicas, por vezes *a priori*, de semelhança ou de identidade. Em outras palavras, a objeção é que a teoria da denotação múltipla mostra-se demasiadamente simples para explicar porque relacionamos um e não outro termo geral a um indivíduo, isto é, ela não explica a projetabilidade dos predicados ou o critério objetivo pelo qual classificamos os indivíduos em tipos ou espécies.

Ockham, por sua vez, diz que as nossas generalizações conceituais são naturais porque são baseadas nas semelhanças que percebemos entre as coisas. De fato, é um lugar comum, não só para nominalistas como Ockham, sustentar que a projetabilidade natural dos termos gerais possa ser explicada a partir de relações de semelhança, como também é comum dizer que o nominalismo depende de uma teoria da semelhança. Isso não acontece no caso do nominalismo de Goodman, porque de acordo com a sua visão idealista da linguagem que se torna mais clara nos últimos trabalhos, a semelhança não pode ser tomada como um bom critério de projetabilidade. Para ele, a projetabilidade dos predicados tem um caráter claramente convencional porque ele toma os predicados como os termos primitivos e são estes que se aplicam aos indivíduos determinando sua identidade e o gênero a qual pertencem. Tudo se passa como se fosse papel dos predicados definir entre todos os indivíduos possíveis aqueles que possuem ou não certa propriedade. (*RP*, cap. I)

A objeção mais comum ao convencionalismo é a de que o fato de que chamamos um objeto de branco, isto não faz com que ele seja efetivamente branco. A resposta de Goodman é que em algum sentido as coisas são brancas porque são chamadas assim e que a aplicação de um predicado de um lugar a muitas coisas não requer uma propriedade que o sustente. Mais do que isso, o que ele diz é que os predicados classificam, fazem, ordenam indivíduos, mais do que nomeiam propriedades ou denotam classes ou seqüências. (*MM*, pp. 34-36)

Mas antes se explicar como Goodman acredita solucionar o problema da projetabilidade, eu gostaria de explorar um pouco algumas idéias em torno da teoria da semelhança. Mais especificamente, quero discutir duas teorias que pretendem tomar a semelhança como critério de projetabilidade de predicados.

Uma de vertente empirista e que aparece Locke, e que de certo modo é seguida por Berkeley e Hume e outra de caráter platonista e que é defendida por Russell em *Os Problemas da Filosofia*.

Na teoria do conhecimento moderna, de Locke, Berkeley e Hume, podemos encontrar uma explicação para o processo de abstração, isto é, da formação de idéias gerais, baseada na nossa capacidade de perceber as semelhanças entre as coisas. Locke por exemplo diz que

A classificação [das coisas] sob os nomes é o trabalho do entendimento, captando oportunamente a semelhança que ele observa entre elas para formar as idéias gerais abstratas e estabelece-las na mente com nomes que lhe são anexados como modelos ou formas (...) com as quais as coisas particulares, como existentes concordam, de sorte que passam a ser desta espécie, tem esta denominação, ou são colocadas nesta *classis*.³³

Neste caso, vê-se que a semelhança aparece como a base ontológica para as idéias gerais. Aqui aparecem basicamente três problemas: o primeiro é que a referência dos termos gerais são idéias na mente, isto é, os significados são mentais. Esta tese que sustenta que os significados dos termos gerais correspondem a objetos mentais é criticada por Goodman no artigo "On Likeness Of Meaning". Lá ele contesta a teoria que defende que o significado das palavras refere-se a idéias ou imagens mentais:

Em primeiro lugar não é muito claro o que podemos e não podemos imaginar. Podemos ou não imaginar um homem com a altura de dez milhas? Podemos imaginar um tom que nunca ouvimos? Mas a segunda dificuldade e mais séria é com predicados que não tem imagem correspondente, tais como "perspicaz" ou "supersônico". É claro que existem imagens associadas com estes termos; mas é difícil apontá-las. Existem imagens associadas com sílabas sem sentido. (*PP*, p. 222)

33 Cf. *Ensaio sobre o Entendimento Humano*. Livro III, cap. III.

Segundo Russell, foi a dificuldade em explicar como existem as relações, e não só a relação de semelhança, que levou filósofos como Locke, Berkeley, Hume a acreditar que os termos gerais são idéias na mente. Para Russell isto aconteceu porque eles confundiram o pensar uma qualidade com a própria qualidade. Pensar a brancura não pode ser confundido com a própria brancura.

O segundo problema é que se o nominalista depende da relação de semelhança, temos que lembrá-lo que ele tem nas mãos a mesma dificuldade do platonista, isto é, ele deve explicar o que é esta relação, sem cair na necessidade de postular uma terceira coisa, que seria a própria semelhança e que explicaria porque agrupamos dois indivíduos sob um termo geral. Russell, por exemplo, em *Os Problemas da Filosofia* desenvolve a tese de que a semelhança é ela mesma um universal.

O que acontece se perguntarmos a nós mesmos como é que podemos saber afinal se uma coisa é branca ou um triângulo? Se quisermos evitar esses universais que são a brancura e a triangularidade, teremos então que fazer a escolha de uma determinada mancha de cor branca, ou de um determinado e particular triângulo, e dizer que uma coisa é branca ou que é um triângulo se tem a exata semelhança com a coisa especial que nós escolhemos. A semelhança requerida será, neste caso, um universal. Como se dá que existem muitas coisas brancas, a semelhança deverá ser válida para muitos pares de coisas brancas: e isto é o caráter de um universal.³⁴

Para Russell, do mesmo modo que existe a relação de semelhança, existem também outras relações como "estar ao norte de" como na proposição "Edimburgo está ao norte de Londres". Obviamente, diz ele, esta relação não existe do mesmo modo que existe Londres, ou existe Edimburgo, no entanto, ela é alguma coisa. A semelhança, assim como as outras relações são, para ele, universais, e o conhecimento delas é *a priori*. Mas o que é *a priori* é o conhecimento das relações entre os universais e não a relação entre os universais e os particulares.

Isto é, em teoria, nós poderíamos dispensar universais de qualidades analisando-os em termos de relações, e finalmente em termos da relação de semelhança. Mas esta última nós não poderíamos dispensar e isto provaria que

34 RUSSELL, B. *The problems of philosophy*, p. 96

pelo menos um universal existe. O que Russell não atentou é que a semelhança é ela mesma um conceito e que entre duas coisas brancas, por exemplo, o que há em comum é que elas são brancas, por isso semelhantes, mas em nenhuma delas há a relação de semelhança. E isso deixa sem explicação a razão pela qual atribuímos o mesmo predicado a cada uma delas.

O terceiro problema que queremos apontar com relação à teoria da semelhança é que, dada a variedade de relações de semelhança que podem ser observadas, é preciso definir um critério para escolher a semelhança a ser enfatizada. O fato de que a relação de semelhança, sendo ela um universal, ou não, não explica a projetabilidade de um termo geral é apresentada por Goodman através do que ele chama de "a dificuldade da comunidade imperfeita" em um artigo chamado "Seven Strictures on Similarity". O argumento pretende mostrar que o fato de que várias entidades singulares possuem uma qualidade comum é irredutível a uma simples semelhança que cada uma delas tenha com cada uma das outras. Por exemplo, em um grupo de três ou mais indivíduos cada um pode se assemelhar a um outro sem que haja um predicado geral que possa ser aplicado a todos.

Suponhamos, por exemplo, que temos três discos, o primeiro sendo metade vermelho e metade azul, o segundo metade azul e metade branco, e o terceiro metade branco e metade vermelho:

va	ab	bv
1	2	3

cada par entre estes discos tem uma cor em comum, mas não há nenhuma cor que seja comum aos três. A semelhança dois a dois desses seres singulares não permite definir uma classe que mostra que todos têm uma qualidade em comum. (*PP*, p. 442-443)

Este argumento pode ser interpretado de dois modos. O primeiro é que dado uma série de objetos semelhantes no sentido de que o primeiro é semelhante ao segundo e assim sucessivamente você pode não encontrar um modo de juntá-los todos na mesma classe. Um exemplo é esse acima que refere-se as semelhanças de cores. O segundo modo é que você pode ter um termo geral que junta uma série de

objetos na qual o primeiro é parecido com o segundo e assim sucessivamente mas você não tem como definir um aspecto de similaridade que seja um atributo comum a todos eles, como por exemplo a noção de “jogo de linguagem” do modo como é problematizado por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*.

De fato, o que estes exemplos mostram é que a semelhança não resolve o problema da projetabilidade porque não mostra que existem realmente os tipos naturais, como queriam Ockham e os empiristas. As regularidades, diz Goodman, como as semelhanças, estão onde quer que as encontremos, e podemos encontrá-las onde quer que seja. Dizer que as nossas projeções estão baseadas em semelhanças sem explicar como selecionamos as semelhanças que contam, adianta muito pouco. (*FFF*, p. 93). Em "Seven Strictures on Similarity" a similaridade é definida como uma "falsa amiga". Assim ele diz de forma muito veemente:

A similaridade, eu proponho, é pérfida. E se a associação feita aqui é tão desagradável (*invidious*) quando a própria comparação, tanto melhor. A similaridade, sempre pronta a resolver problemas filosóficos e contornar obstáculos, é uma embusteira, uma impostora, uma charlatã. Ela tem, de fato, seu lugar e os seus usos, mas é mais freqüentemente encontrada em lugares impróprios, professando poderes que não possui. (*PP*, p. 437)

O motivo de toda essa revolta é que a semelhança poderia ser chamada de pedra de toque do realismo. Se a nossa mente simplesmente "capta" semelhanças objetivas na realidade, se, como diz Aristóteles na *Interpretação*, a imagem dos objetos é como que impressa na nossa "alma" formando as representações, que são elas mesmas semelhantes aos objetos, então temos um acesso garantido ao modo como o mundo é, e ele é assim como nos parece.³⁵ Assim, ganhamos de uma só vez o mundo e a verdade. Este realismo, via filósofos medievais vai chegar até Locke e Leibniz que diz: "a generalidade consiste na semelhança das

35 Diz Aristóteles em *Da Interpretação*, p. 115.: "As palavras faladas são símbolos ou signos de afecções ou impressões na alma; as palavras escritas são signos das palavras faladas. Como as escritas, as palavras faladas não são as mesmas em todas as raças da humanidade. Mas as afecções mentais em si mesmas, das quais as palavras são primariamente signos, são as mesmas para toda a humanidade, como são também os mesmos os objetos dos quais estas afecções são representações, ou semelhanças, ou imagens, ou cópias". Segue-se daí que as afecções produzidas pelos objetos são as mesmas em todas as pessoas e que essas afecções são sempre semelhantes aos objetos.

coisas regulares entre si, sendo essa semelhança uma realidade".³⁶ Essa é uma tese que o construtivismo goodmaniano, claramente herdeiro de Kant, não pode aceitar

Uma outra crítica a noção de similaridade - de aparências - encontra-se no parágrafo 13 da terceira meditação de Descartes. Nesse parágrafo, Descartes está continuando a sua discussão sobre a origem das idéias e examinando a segunda razão que ele teria para considerá-las semelhantes aos objetos. Essa razão seria justamente a de que elas provêm dos próprios objetos. Mesmo que elas sejam causadas pelos próprios objetos não há motivo para acreditar que elas devam ser sempre semelhantes aos objetos. Diz ele:

Pelo contrário, notei amiúde, em muitos exemplos, haver uma grande diferença entre o objeto e sua idéia. Como, por exemplo, encontro em meu espírito duas idéias do sol inteiramente diversas: uma toma sua origem nos sentidos e deve ser colocada no gênero daquelas que disse acima provirem de fora, e pela qual o sol me parece extremamente pequeno; a outra é tomada nas razões da Astronomia, isto é, em certas noções nascidas comigo, ou enfim, é formada por mim mesmo, de qualquer modo que seja, e pela qual o sol me parece muitas vezes maior do que a terra inteira. Por certo, essas duas idéias que concebo do sol não podem ser ambas semelhantes ao mesmo sol; e a razão me faz crer que aquela que vem imediatamente de sua aparência é a que lhe é mais dessemelhante.³⁷

Este exemplo visa mostrar que a hipótese que as idéias tenham origem nas próprias coisas é falsa. Não se pode crer, diz Descartes em seguida, que as coisas fora de mim, por intermédio dos meus sentidos, "enviam-me suas idéias ou imagens e imprimem em mim suas semelhanças". De qualquer modo, a idéia verdadeira não é a percebida através dos sentidos, mas aquela que provêm do intelecto. Seria temerário aqui aproximar Goodman de Descartes, mas talvez pudéssemos dizer que ambos concordam que nenhuma semelhança "dada" pode ser um critério para a correção das nossas idéias. E mesmo que Descartes reconheça que algumas idéias tenham origem no mundo externo, elas devem ser corrigidas pelo intelecto. Em *FFF* (p. 22), Goodman diz que a correção de categorização não é evidentemente uma questão de descobrir tipos "naturais", mas

36 LEIBNIZ, *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, I, II, cap. III. § 11.

37 DESCARTES, R. *Meditações*, 3, 13.

de *organizar* tipos “relevantes”. Ele afirma preferir o termo “relevante” porque “natural” não serve para todas as espécies biológicas como não serve para espécies artificiais pertencentes ao domínio da arte ou da ciência. Além disso, diz Goodman, “natural” sugere algum tipo de prioridade absoluta categorial ou psicológica, enquanto que na sua teoria, a projetabilidade dos predicados é derivada pela consolidação do seu uso na linguagem. (*WW*, p. 10). De modo semelhante Quine, no artigo “Espécies Naturais”, afirma que a organização em tipos naturais é somente um estágio primitivo do conhecimento e que a ciência madura, por exemplo, não faz classificações baseadas em padrões simples de similaridade, mas sim por razões teóricas. Um bom exemplo disso é a revisão da classificação comum de baleia como peixe em favor de uma classificação mais teórica como mamífero.³⁸ Como nota André Lalande:

Rigorosamente falando, dois objetos de pensamento quaisquer têm sempre alguma coisa em comum: uma gota de óleo assemelha-se a uma folha de papel pelo fato de serem ambas materiais, translúcidas, combustíveis e de origem vegetal, etc. Assim, usualmente não se reconhece uma semelhança entre duas coisas a não ser que os traços homólogos que elas apresentam sejam numerosos ou interessantes.³⁹

A noção de semelhança, neste último caso é, portanto, sempre relativa a uma certa orientação de atividade intelectual. Desse modo, o que a teoria goodmaniana reforça, na medida em que ela praticamente anula o papel do critério de semelhança, seja ele inato, natural ou a priori, é o papel que as nossas práticas lingüísticas desempenham na projetabilidade dos predicados. Em *Fato, Ficção e Previsão*, ao tratar do problema da indução, que ele considera como parte do problema geral de projetabilidade de predicados, Goodman diz que

A re-orientação do nosso problema pode ser retratada numa linguagem um pouco mais figurativa. Hume pensou o espírito como movido a fazer previsões por regularidades naquilo que é observado e de acordo com elas. Isto deixou-o com o

38 QUINE, W. *Relatividade ontológica e outros ensaios*. p. 205

problema de diferenciar entre as regularidades que põem o espírito em movimento e as que não põem. Nós, pelo contrário, consideramos o espírito como em movimento desde o princípio, inventando previsões espontâneas em todas as direções e gradualmente retificando e canalizando os seus processos de previsão. Não perguntamos como vem a ser feitas as previsões, mas como - uma vez que elas sejam feitas - vêm a ser escolhidas como válidas ou inválidas. Literalmente, é claro, não estamos preocupados em descrever como funciona a mente, mas com a descrição ou definição da distinção que ela faz entre projeções válidas e inválidas. (FFF, p. 96).

Assim, contraposta a uma mente passiva, captando aspectos objetivos da realidade, de certo modo espelhando-a, temos um espírito sempre em movimento, fazendo projeções, inventando, criando, a partir do já feito, do que já é conhecido, sempre pronto a corrigir e a rever a validade dos seus juízos. Podemos dizer que, segundo Goodman, a validade da projeção de um predicado depende de ela ser feita de acordo com um quadro de referência que contém uma série de projeções já realizadas e aceitas como válidas.⁴⁰ Isso não exclui de nenhum modo que novas projeções sejam feitas. Vale lembrar que o critério de validade de um sistema de referência é que haja uma adequação entre a regra e a prática. Esse critério é, em última instância, pragmático, porque está baseado no uso da linguagem. Uma projeção bem sucedida, ou correta, é aquela que se adequa ao mundo que descreve. Essa adequação depende, em larga medida, de não ir contra uma série de proposições que consideramos verdadeiras sobre o mundo em questão.

Mas, como é que um critério que se apóia exclusivamente na linguagem poderia explicar a projetabilidade dos predicados? A resposta de Goodman pode ser encontrada na teoria das extensões secundárias que é apresentada no artigo já citado anteriormente "On likeness of meaning". Essa teoria foi formulada por Goodman para resolver algumas dificuldades causadas pelas limitações da teoria da denotação múltipla baseada em um extensionalismo restrito. As dificuldades

39 LALANDE, A. Dicionário de filosofia.

40 Em FFF, p. 103: "A consolidação de um predicado resulta da projeção real não apenas desse predicado exclusivamente, mas também de todos os predicados a ele coextensivos. Num sentido, não é a própria palavra, mas sim a classe que ela recolhe, que é consolidada, e falar da consolidação de um predicado é falar, de maneira elíptica, da consolidação da extensão desse predicado. E por outro lado, a classe só se consolida através da consolidação dos predicados que estão sob ela; a consolidação deriva do uso da linguagem".

são as seguintes: alguns termos gerais que se aplicam aos mesmos indivíduos claramente não são sinônimos. Por exemplo, o termo "indivíduos com coração" e o termo "indivíduos com rim" aplicam-se aos mesmos indivíduos, mas não tem obviamente as mesmas propriedades semânticas. Do mesmo modo, os termos "unicórnio" e "centauro" têm a mesma extensão, isto é, a extensão nula, porque não se referem a objetos existentes, mas não tem o mesmo significado. É preciso concluir que certos termos não se caracterizam pela denotação, isto é, a sua extensão não dá conta das suas diferenças de significação.

A estratégia de Goodman para resolver este problema é dividir a extensão de um termo entre "extensão primária" e "extensão secundária". A primeira seria sua extensão própria e a segunda é que carregaria outras propriedades semânticas. As extensões secundárias de um enunciado qualquer "E" são definidas por Goodman como sendo as extensões (no sentido ordinário) das expressões compostas das quais "E" faz parte. Assim, a extensão primária do enunciado complexo "desenho de unicórnio" é uma das extensões secundárias da palavra "unicórnio" (como da palavra "desenho", também). Diremos então que duas palavras são sinônimas se elas tem não somente a mesma extensão primária, mas também as mesmas extensões secundárias. Dado que a expressão composta "desenho de unicórnio" não tem a mesma extensão de "desenho de centauro" deduz-se que "unicórnio" e "centauro" não são sinônimos. Isto resolveria também o problema de enunciados do tipo "indivíduos com coração" e "indivíduos com rim". (PP, p.227). Assim, quando a comparação entre as extensões ordinárias dos termos não é suficiente, a comparação entre as extensões secundárias, ou paralelas, pode ser adicionada para dar conta das diferenças de significado. Por exemplo, se queremos saber se o predicado "cão" está sendo projetado de uma forma válida na sentença. "Este animal é um cão" basta que levemos em consideração que o termo "cão" tem como extensões secundárias, expressões como "cães são animais de quatro patas" e "cães latem" e que é através de uma simples operação lógica de conjunção que formamos o predicado "cão" e somos capazes de atribuí-lo a este e não a aquele indivíduo.

Uma objeção feita ao uso das extensões secundárias é que ela transgride os limites de um extensionalismo puro. A resposta de Goodman é que ele nunca quis manter-se dentro de um extensionalismo restrito e que o reconhecimento de certos

contextos que são de fato não extensionais nos torna aptos a explicar a diferença de significado entre palavras como "centauro" e "unicórnio" sem se envolver em aspectos do intensionalismo. Isso mostra que o princípio básico da estratégia goodmaniana é o mesmo que tem inspirado o nominalismo em todas as suas épocas: é melhor multiplicar as relações semânticas do que os tipos ontológicos.