

À semelhança de Goodman

VÍTOR MOURA(*)

Ao considerarmos as várias teorias de semelhança pictórica que se foram sucedendo ao longo do tempo, podemos estabelecer uma grande divisão entre as teorias que surgiram *antes de* Nelson Goodman e as teorias *depois de* Nelson Goodman. De facto, sobretudo em *Linguagens da Arte*, mas também a partir de textos como «Seven Strictures on Similarity», Goodman levantou uma série de objecções à validade da semelhança como explicação da representação pictórica, cuja potência argumentativa as tornou verdadeiras peças clássicas da estética contemporânea.

A grande motivação para o seu ataque à semelhança como factor explicativo do figurativo prende-se com o facto de Goodman propor uma sequência epistémica para a relação entre semelhança e representação pictórica que é a inversa daquela que é proposta pelas teorias da semelhança. Se estas pretendem que compreendamos as imagens porque identificamos a semelhança, Goodman defende que nos damos conta da semelhança como consequência de compreendermos a representação⁽¹⁾. Contudo, num assinalável movimento dialéctico, Goodman acabou por contribuir para o robustecimento das teorias da semelhança, uma vez que parte significativa da sua configuração teórica actual derivou das respostas que os seus autores foram dando às questões levantadas

(*) Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

(1) Como propõe Goodman: «Resemblance and deceptiveness, far from being constant and independent sources and criteria of representational practice, are in some degree products of it» (Goodman 1976: 39).

por Goodman. De facto, talvez a maior contribuição da crítica de Goodman tenha consistido em ajudar a identificar os três grandes problemas a que qualquer teoria da semelhança terá de dar resposta de modo a poder qualificar-se como uma explicação plausível para o funcionamento simbólico das imagens⁽²⁾. Esse tem sido, aliás, o principal trabalho levado a cabo pelas teorias contemporâneas mais importantes da semelhança.

Vamos designar o primeiro problema da semelhança como o problema dos particulares, que podemos resumir deste modo: a teoria da semelhança não é capaz de explicar a ocorrência de imagens de objectos genéricos, como «um cavalo qualquer» ou «uma espécie de navio». Explicar as imagens com base no estabelecimento de uma relação de semelhança aplica-se apenas quando se trata de uma relação entre particulares – por exemplo, o retrato e o seu modelo (existente e específico). De facto, é desconcertante pensar como podemos falar ainda de semelhança no caso de imagens que representam não indivíduos particulares, mas entidades de uma certa espécie, como, por exemplo, cavalos ou navios em geral. Como Goodman insiste, a semelhança consiste na partilha de certas propriedades concretas. Mas só o que existe é dotado de propriedades, pelo que só o que existe pode partilhar essas propriedades com outro objecto. Entidades genéricas, como «os cavalos» ou «os navios», ou fictícias, como «Tintim» ou «Mr. Pickwick», não possuem propriedades e, portanto, não têm nada que possa ser partilhado com as suas representações gráficas. Se a semelhança fosse, de facto, a única explicação para o funcionamento das imagens, cada representação de entidades genéricas ou fictícias teria de ser reduzida à representação de um objecto particular, o que tornaria impossível, por definição, a representação do genérico ou do fictício. Naturalmente, a objecção de Goodman insere-se no problema antigo acerca de como obter uma representação do que é genérico ou dos tipos, e talvez ninguém o tenha formulado melhor do que Rousseau: «se nos esforçarmos por traçar no nosso espírito a imagem de uma árvore em geral, nunca o conseguiremos, (...) no momento em que [a] imaginarmos no espírito (...) não podemos evitar dar-lhe

(²) Cf. Hopkins (1998: 10-12).

uma configuração sensível e uma superfície colorida, desfazendo imediatamente o seu carácter genérico»⁽³⁾.

O segundo problema é ainda mais difícil de superar, porque vai contra a intuição arreigada de que as imagens se assemelham de facto àquilo que representam. Vamos designá-lo como o problema do «parâmetro de semelhança». Quando dizemos que um objecto X é semelhante a outro objecto Y, tal significa que partilham determinadas propriedades, e que estas propriedades são até bastante numerosas. Mas depois, quando procuramos discriminar que propriedades serão essas, acabamos por nos deparar com muito mais diferenças do que semelhanças. Olhamos para a nossa fotografia no passaporte. Naturalmente, a forma da fotografia é muito diferente da nossa forma, como também o é a cor (a fotografia até pode estar a preto e branco), a textura, os padrões de luz e sombra, o material de suporte, ou certas potencialidades (como o movimento de um, ou a possibilidade de ser rasurado, de outro). Por outro lado, se o fundamento da representação pictórica assentasse na quantidade de propriedades partilhadas entre objectos, então haveria muito mais razões para considerarmos, por exemplo, um retrato a óleo como representação de todos os outros retratos a óleo, com os quais partilha um número bastante maior de propriedades do que aquelas que eventualmente obtém em conjunto com o seu modelo. A não ser que as teorias da semelhança sejam capazes de delimitar o *parâmetro de semelhança* relevante que reserve a representação gráfica para a relação que se estabelece entre *pictum* e *depictum*, elas não constituem explicações credíveis para o funcionamento simbólico das imagens⁽⁴⁾.

O terceiro problema tem que ver com a extensão do conceito de «imagem» e a constatação de que a noção de semelhança (com todas as reservas levantadas pelos dois problemas anteriores) apenas parece aplicar-se a uma percentagem dessa extensão. De facto, as explicações baseadas na semelhança são particularmente impulsionadas pela gama

⁽³⁾ (Rousseau 1754: 95).

⁽⁴⁾ Em boa medida, é a procura das propriedades fundamentais que constituem este parâmetro da semelhança gráfica que tem ocupado a maior parte do trabalho das teorias actuais da semelhança, entre as quais se destacam os modelos de Christopher Peacocke, de John Hyman e de Robert Hopkins. Propriedades como a forma de oclusão, o tamanho relativo da oclusão, a cor de abertura (Hyman) ou a forma do contorno (Hopkins).

das imagens realistas, como fotografias ou pintura figurativa. Mas não parece que a relação de semelhança seja a relação que conta quando consideramos imagens como caricaturas, os *bonecos palito*, ou a maioria da pintura pós-cubista.

Este texto apresenta-se como um levantamento das principais linhas de força da crítica goodmaniana à semelhança como fundamento da imagem e o modo como, no seu conjunto, elas ajudaram a consolidar estes três problemas fundamentais como uma espécie de provas eliminatórias, que qualquer candidato à teoria da imagem deverá ser capaz de superar. Ao mesmo tempo, interrogaremos o alcance das objecções de Goodman à luz de algumas das contribuições contemporâneas para a sua superação. Iremos dividir as críticas de Goodman à noção de semelhança em dois grandes grupos. Em primeiro lugar, aquelas que contestam a semelhança como condição necessária à existência de representações pictóricas, nomeadamente, pela demonstração de que existem entidades a que poderemos chamar, com propriedade, «imagens», e que não se baseiam em qualquer relação de semelhança. Em segundo lugar, o ataque à semelhança enquanto condição suficiente para a existência de uma representação pictórica, através da apresentação de contra-exemplos de objectos que, apesar de serem semelhantes a outros objectos, não se qualificam como imagens destes.

1. A semelhança enquanto condição necessária para a existência de imagens

Podemos ter representações pictóricas nas quais está ausente qualquer relação de semelhança, tornando-a assim desnecessária para obter tais representações? Podemos, designadamente quando lidamos com imagens de entidades (a) ficcionais ou (b) genéricas. É com base nestes dois grupos de contra-exemplos que é levantado o caso contra a semelhança como condição necessária para a representação pictórica. Em suma, o que todos esses contra-exemplos nos dizem é que há representações pictóricas em que faltam *relata*⁽⁵⁾.

Relativamente às imagens de entidades ou personagens ficcionais como os unicórnios ou Mr. Pickwick, é intuitivo considerar que

⁽⁵⁾ (Goodman 1976: 25).

estamos a lidar com entidades não existentes e, portanto, as imagens «de» unicórnios ou «de» Pickwick não se assemelham a nada porque não há nada a que se possam assemelhar do outro lado da «relação» simbólica. Para sermos mais exactos, nem sequer faz sentido falar aqui de uma relação, uma vez que uma relação propriamente dita só surge na presença de dois objectos. Quando muito, poderíamos falar de imagens «sobre» unicórnios ou «sobre» Mr. Pickwick⁽⁶⁾.

Há duas formas de responder a esta objecção. Uma é defender uma espécie particular de *existência* para as entidades ficcionais, a outra é considerar que uma personagem ficcional pode integrar uma relação mesmo não existindo. Relativamente à primeira resposta, é de realçar que a posição anti-realista relativamente às «entidades ficcionais», considerando-as simplesmente como «não existentes», tem sido alvo de grande contestação. De facto, muitos autores contemporâneos defendem que não há qualquer razão substantiva que impeça de admitir que as personagens ficcionais se constituem como entidades abstractas e como *existentes*, num sentido muito próprio do termo⁽⁷⁾. Na ontologia de Alexius Meinong, por exemplo, havia lugar para «objectos ideais que subsistem efectivamente, apesar de não existirem de todo, e consequentemente não poderem ser reais»⁽⁸⁾. Assim que fôrmos capazes de ultrapassar aquilo que Meinong descrevia como «o preconceito a favor do actual», acabaremos por concluir que os seres ficcionais *subsistem*, embora não no nosso espaço-tempo. E se há (num sentido alargado do verbo «haver») entidades não-existentes, então uma imagem pode ser *de* algo que não existe, e pode, em certo sentido, ser descrita como assemelhando-se a esse não-existente.

Quanto à segunda resposta, é um facto que, por definição, a semelhança é uma relação e, metafisicamente falando, tem de envolver *relata* (de outro modo, é uma contradição nos termos). Mas nada obriga a que tais *relata* existam. Basta que possam ser identificados ou referidos ou descritos, e, para que tal seja possível, a existência não é

⁽⁶⁾ Sobre a distinção entre a relação «ser de» e «ser sobre» (ou «ser uma representação de»), cf. Currie (1995: 75-76).

⁽⁷⁾ E há mesmo autores que defendem que a sua existência é efectiva e real (cf. Hyman 2021; Kripke 2013: 73).

⁽⁸⁾ (Meinong 1960: 79).

um requisito. Além disso, usamos comumente muitas relações em que um dos *relata* não existe, como quando dizemos que vemos estrelas cuja luz continua a afectar os nossos sentidos, mesmo sabendo que as próprias estrelas já se extinguíram há milhões de anos⁽⁹⁾. A semelhança cabe dentro deste tipo de relações como quando digo que um colega de trabalho é muito parecido com Tintim. A relação de semelhança está lá, apesar de Tintim não existir. Neste sentido, «Tintim» ou o mais clássico «unicórnio» estarão a referir objectos abstractos de uma dada espécie.

Aqui chegados, o crítico da semelhança poderá reformular a sua objecção sob a forma de um dilema. A personagem de «Tintim» ou não existe ou é uma entidade abstracta. Se não existe, não se pode assemelhar a nada (a não ser, bem entendido, ao próprio nada, o que não nos ajuda muito), e o teórico da semelhança não conseguirá explicar a sua *subsistência* fora das imagens da banda desenhada. Se é uma entidade abstracta e dizemos que uma imagem lhe é semelhante, então a relação de semelhança que estabelecemos entre a imagem e Tintim não é do tipo que nos interessa, ou seja, não é de ordem visual. Uma vez que entidades abstractas não têm aparência visual, somos impedidos de afirmar que a imagem representa Tintim porque se *parece* com ele. E se essa *semelhança* não é de ordem visual, então como poderá o teórico da semelhança continuar a sustentar que o desenho se *assemelha* à entidade não-existente que representa? O caso complica-se se considerarmos a hipótese dos *impossibilia*, *i.e.*, quimeras ontologicamente autocontraditórias, como «o canhão vegetal feito de aço» ou a fita de Möbius. Como será possível criar uma imagem de algum modo *semelhante* a esses enigmas conceptuais, tal como nas experiências gráficas de M.C. Escher a partir da fita de Möbius?

O teórico da semelhança poderá encontrar uma solução para esta objecção de Goodman se conseguir demonstrar que a ocorrência de imagens de não-existentes não é suficiente para descartar a teoria da semelhança, uma vez que mesmo essas imagens preservam uma certa qualidade relacional. Se o conseguir fazer, então terá demonstrado que imagens de entidades ficcionais não funcionam como contra-exemplos da tese segundo a qual a semelhança é necessária para haver representação.

⁽⁹⁾ O exemplo é de Voltolini (2015: 46).

Mais: podemos representar pictoricamente uma entidade não-existente desde que o nosso desenho se *assemelhe*, num certo sentido, a essa entidade.

Há, no entanto, outra forma de interpretar a objecção de Goodman, e é aqui que entram precisamente as imagens ditas genéricas, que não são relacionais. Falamos, por exemplo, de imagens tão genéricas que representam algo sem representarem nada em particular, como as imagens de homens e mulheres que assinalam os casas de banho acessíveis a cada um dos géneros, mas sem representar qualquer homem ou mulher em particular. São imagens que representam objectos de uma certa espécie, ou que são sobre algo tão genérico que não poderão ser sobre nenhum objecto particular, como *La Prune*, de Manet, ou o quadro dos Baleeiros, de William Turner.

A este propósito, Richard Wollheim concebia a existência de quatro categorias de representação pictórica: 1) as representações de objectos; 2) as representações de eventos; 3) as representações de objectos/eventos particulares; e 4) as representações de objectos/eventos que são apenas de uma certa espécie⁽¹⁰⁾. Interessa-nos aqui considerar as últimas duas categorias. De acordo com esta tipologia, o retrato de Madame Brunet, de Manet, representaria um indivíduo particular, enquanto a figura na tela de *La Prune* representaria uma jovem francesa, ou uma jovem francesa em meados do século XIX. Isto significa que, diante do retrato de Madame Brunet, faz sentido perguntarmos «Que mulher é esta?» porque há uma resposta específica que podemos obter, ainda que nenhum dos circunstantes a conheça naquele momento – trata-se de Madame Brunet, uma figura histórica concreta. Contudo, *La Prune* pertence àquela categoria de pinturas sobre as quais não faz sentido fazer este tipo de perguntas, uma vez que não esperamos obter uma resposta concreta. Trata-se de representações de objectos/eventos dos quais apenas poderemos dizer que são de uma certa espécie: o retrato de uma jovem francesa em meados do século XIX, por exemplo.

Uma vez que a relação de semelhança só se pode estabelecer entre objectos particulares, a esta categoria de imagens falta o *relatum* particular e concreto que possa entrar numa «relação» com o outro

⁽¹⁰⁾ (Wollheim 1987: 67).

objecto particular e concreto que é o quadro em apreço. Assim, estas imagens são não-relacionais porque se referem a algo de genérico e não particular, como a categoria «os navios» ou «as raparigas». Em certo sentido, a imagem não é sobre uma *coisa*, real ou ficcional, e, portanto, não há nada a que a imagem se possa assemelhar. Ora, uma vez que as imagens genéricas continuam a ter um conteúdo figurativo e este não pode ser descrito por recurso à semelhança, então a semelhança não é necessária para haver representação pictórica.

Contudo, o teórico da semelhança não desiste e defende que é possível conceber uma noção não-relacional de semelhança. Se afirmo que um certo cavalo é parecido com um unicórnio, não estou comprometido com a afirmação de que existe uma entidade com a qual esse cavalo se assemelha, mas apenas que o cavalo tem *características-de-unicórnio*. Não estou, portanto, a relacionar o cavalo com outra entidade particular. Uma imagem pode assemelhar-se a algo precisamente da mesma forma, como quando determinada configuração no quadro de Turner se apresenta como possuindo *características-de-navio*⁽¹¹⁾. Deste modo, a semelhança, entendida segundo este sentido «monádico» e não relacional, continua a ser uma base plausível para o carácter figurativo de uma imagem genérica.

Mas estará o adepto da semelhança disposto a pagar o preço de uma multiplicação das relações de semelhança, acrescentando à semelhança visível entre duas entidades particulares a semelhança entre uma entidade particular e um conceito mais ou menos difuso como «as características do unicórnio» ou «as características de um navio»? O problema aqui reside no facto de uma divisão do conceito de semelhança implicar também uma divisão do conceito de figurativo. Se dizemos que uma imagem genérica se *assemelha* a algo de um modo não-relacional, ela acaba por ser «figurativa» num sentido muito particular e obviamente diferente daquele que se aplica a uma imagem que se assemelha a um objecto concreto e específico. Contudo, continuamos a usar o mesmo termo para nos referirmos aos dois «casos»: ambos são imagens, representações pictóricas, e esta súbita equivocidade parece indicar que, pelo menos intuitivamente, o teórico da semelhança faz mal em admitir esta multiplicação.

⁽¹¹⁾ (Voltolini 2015: 47).

Perante a perspectiva desta complicação conceptual, o defensor da semelhança pode ainda recuar e argumentar que continua a existir algo de relacional na semelhança que atribuímos às imagens genéricas. Dito de outra forma, ainda que essas imagens não sejam semelhantes a algo de particular, elas continuam a ser semelhantes a *instâncias* de uma certa espécie – como seja a espécie dos navios em geral, no caso de Turner.

Outra estratégia de contra-objecção poderia consistir em chamar a atenção para o facto de o verbo «parecer» nem sempre exprimir uma relação⁽¹²⁾. Por exemplo, na frase «o meu colega parece-se com Tintim», «parecer» exprime, de facto, uma relação, mas na frase «o meu colega parece um sátiro» o verbo tem uma função copulativa de conexão. Neste ponto, «parecer» assemelha-se ao verbo «ser», que tanto pode exprimir identidade («o meu colega é o Rui») como exercer uma função copulativa («o meu colega é trabalhador»). Se aceitarmos que o nosso uso comum de «parecer», e com ele a própria noção de semelhança em geral, alberga uma certa equivocidade entre identidade e cópula/ligação, então a objecção das imagens genéricas também não parece impedir que a semelhança possa ser usada para explicá-las.

Esta parece ser uma boa resposta à objecção de Goodman. No entanto, ainda que seja comprovável que a semelhança é sempre necessária para podemos falar de representação pictórica, o teórico da semelhança ainda não demonstrou que ela é também suficiente para haver representação pictórica, ou melhor, ainda não foram especificadas as condições que, uma vez reunidas numa representação, a qualificam *ipso facto* como representação figurativa.

2. A semelhança como condição suficiente para a existência de imagens

Ainda que estivesse disposto a conceder que a semelhança é necessária para a representação pictórica, o crítico goodmaniano poderia ainda assim continuar a insistir que a semelhança não é uma explicação exaustiva do que constitui o figurativo, porque não é, por si só,

⁽¹²⁾ (Hyman 2012: 129–132; 2021).

suficiente para a obtenção de representação pictórica. Goodman fez notar que esta insuficiência da semelhança como explicação exaustiva da representação pictórica prende-se, desde logo, com uma diferença lógica entre o conceito de semelhança e o conceito de representação. Em primeiro lugar, a semelhança é *reflexiva*: qualquer coisa é semelhante a si mesma «ao mais alto grau»⁽¹³⁾. Mas nenhuma coisa se representa a si mesma, pelo que a representação não é dotada da mesma reflexividade. Em segundo lugar, a semelhança é uma relação *simétrica*: se um retrato se assemelha ao papa Inocêncio X, então o papa Inocêncio X também será semelhante a esse retrato. O mesmo não ocorre na representação: o retrato representa Inocêncio X, mas Inocêncio X não representa o seu retrato⁽¹⁴⁾. Mais ainda, a existência de um par de objectos muito semelhantes entre si (dois automóveis acabados de sair da mesma linha de montagem, ou dois irmãos gémeos) não é suficiente para tornar um desses elementos numa representação do outro.

Goodman concedia uma grande importância ao argumento da «simetria-assimetria» e considerava que ele bastava para desqualificar a semelhança como base da representação pictórica, sendo que a sua influência também se fez notar noutros autores. Jerry Fodor, por exemplo, considerava que o argumento era suficiente para infirmar a teoria da semelhança baseada na percepção (uma anuência tanto mais significativa quanto Fodor seria um dos fundadores da teoria da semelhança não baseada na percepção): «a teoria da semelhança (...) está claramente errada (...), a semelhança é uma relação simétrica e a representação não o é, portanto, a semelhança não pode ser representação»⁽¹⁵⁾.

⁽¹³⁾ (Goodman 1976: 4).

⁽¹⁴⁾ Deve notar-se, porém, que o facto de a semelhança entre dois objectos não implicar que haja uma relação de representação simétrica não significa que não possa haver representações simétricas. Pode dar-se o caso, por exemplo, de se estar a desenhar simultaneamente duas imagens, sendo que uma é a imagem da outra (cf. Lopes 1996: 18).

⁽¹⁵⁾ Fodor (1990: 33). É curioso notar que, apesar do relevo que Goodman ou Fodor concediam ao argumento da simetria, poucos comentadores ligados à teoria da semelhança e ao campo da representação pictórica, onde a teoria da semelhança é tão obviamente atractiva, ousaram disputar a sua validade. A objecção é discutida em Blinder (1986); Gilman (1972); e Pole (1974). Mas só em Files

Além desta desconexão formal, a ideia de que basta haver semelhança para existir uma representação pictórica é discutível se tivermos em consideração que, em certo sentido, entre qualquer X e qualquer Y podemos sempre estabelecer alguma relação de semelhança. Para utilizar a expressão de Goodman, a semelhança é *ubíqua*, ao passo que a representação pictórica parece ser mais exigente quanto aos termos da sua obtenção. É perfeitamente possível termos um signo que se assemelha a algo sem, no entanto, funcionar como sua representação pictórica. O próprio Goodman apresentou dois célebres contra-exemplos deste tipo. Em primeiro lugar, se a semelhança fosse condição suficiente para haver representação, então um quadro deveria ser considerado prioritariamente como representação de qualquer outro quadro, uma vez que partilham um número bastante maior de traços semelhantes do que aqueles que eventualmente poderão ser identificados entre o quadro e o objecto que nele é representado⁽¹⁶⁾. O caso torna-se ainda mais evidente se estivermos a falar de dois quadros representando o mesmo objecto, como, por exemplo, a Torre de Belém. A mesma relação de semelhança que é invocada pelo teórico da semelhança para eleger a Torre de Belém como *depictum* do quadro pode ser usada para justificar, talvez mesmo *a fortiori*, que esse quadro representa todos os outros quadros da Torre de Belém. Segundo exemplo: no início de uma página, encontramos a frase «as últimas seis palavras desta página» e a página termina com a repetição dessas mesmas seis palavras, pelo que a primeira frase se refere à segunda e é em tudo semelhante a ela. No entanto, a reunião dessas propriedades não é suficiente para a qualificar como uma imagem da segunda frase, «tal como a impressão de uma palavra não é a imagem de outra impressão»⁽¹⁷⁾.

Esta objecção de Goodman tornou-se um aríete recorrente no argumentário convencionalista, mas a verdade é que parece falhar o alvo ao incorrer na falácia do homem de palha, uma vez que praticamente nenhum teórico da semelhança subscreve a perspectiva

(1996) encontramos uma verdadeira tentativa de romper com a objecção de modo a preservar a ligação entre semelhança e representação.

⁽¹⁶⁾ «A Constable painting of Marlborough Castle is more like any other painting than it is like the Castle, yet it represents the Castle and not another picture – not even the closest copy.» (Goodman, 1976: 5).

⁽¹⁷⁾ (Goodman 1972: 437).

ingénua da semelhança que os argumentos de Goodman elegem como alvo⁽¹⁸⁾. Mais concretamente, Goodman pretendia atacar três teorias semióticas da semelhança particularmente influentes à época: as explicações de Charles Sanders Peirce, Suzanne Langer e John Hospers. Contudo, se lidas com mais cuidado, em nenhuma delas encontraremos esta descrição ingénua da mera semelhança como base da relação figurativa. Peirce merece-nos aqui uma atenção particular porque é a partir da sua teoria da representação que é possível extrair uma forma de ultrapassar a objecção goodmaniana contra a conexão entre semelhança e representação, e em especial o seu argumento da simetria da semelhança por oposição à assimetria da representação⁽¹⁹⁾.

O cerne da teoria de Peirce consiste em apresentar a representação como possuindo uma relação triádica e não uma relação dual. À tradicional relação simbólica entre o *representante* e o *representado*, Peirce acrescentava aquilo a que chamava «o interpretante», ou seja, a interpretação a cargo de um agente cognitivo. Assim, a representação resultaria da interpretação que um agente cognitivo faz de um portador de representação (ou representante) acerca de um objecto representacional (ou representado)⁽²⁰⁾. Dito de outra forma, uma configuração funciona como *representante* se operar como um portador de representação para um intérprete.

Peirce inscrevia as imagens dentro do conjunto dos «signos icónicos», mas tendo o cuidado de as distinguir das outras espécies de signos: «símbolos» e «índices». Se os símbolos como, por exemplo, as palavras, significam através de convenções, os índices significam com base em relações causais, espaciais ou temporais, para com os objectos que referem – como o processo que permite aos anéis das árvores funcionarem como índices das idades geológicas. As imagens, por seu turno, *significam* os objectos porque são semelhantes a eles. No entanto, sobre esta teoria da semelhança prevalecia o princípio mais geral, segundo o qual a significação é sempre uma relação «triádica» entre representante, objecto representado e «interpretante». Além disso, Peirce considerava ainda que as três categorias de signos (imagens, índices e

⁽¹⁸⁾ Cf. Voltolini (2015: 29).

⁽¹⁹⁾ Esta hipótese é desenvolvida em Files (1996).

⁽²⁰⁾ Peirce (1982: 228).

símbolos) não eram mutuamente exclusivas, pelo que o significado de uma imagem poderia estar dependente de convenções iconográficas, ou de um determinado uso num contexto particular. Ou seja, longe de admitir simplesmente que a significação icónica surge quando e apenas porque uma imagem se assemelha a um objecto (como se a semelhança de que falamos quando falamos de representação pictórica consistisse numa relação *diádica* entre um «símile» (ou signo por semelhança) e um «semelhante» (ou referente por semelhança), a própria semelhança é sempre descrita como uma relação *triádica*, envolvendo também um *parâmetro de semelhança* através do qual são especificados os *aspectos exactos* em que a imagem se deve assemelhar ao seu modelo⁽²¹⁾. Só isso permitirá estabelecer por que razão um retrato deverá ser relacionado, prioritariamente ou segundo o parâmetro de semelhança mais comum, com o objecto que nele se encontra representado, e não, para voltar à objecção de Goodman, com os outros quadros em geral, e com os quais até poderá partilhar um número muito maior de características em comum. Os aspectos salientes que contam como parâmetro de semelhança não consistem no facto de, tal como os restantes quadros, o quadro em apreço ser uma superfície plana e rectangular, coberta de tinta e emoldurada por uma armação de madeira, mas são antes o contorno das formas que nele vemos e as cores específicas que nele são visíveis.

Mas mesmo com este aditamento, insiste Goodman, a semelhança continua a ser insuficiente para explicar a representação pictórica, porque permanece ubíqua: tudo pode ser semelhante a tudo, dependendo do parâmetro de semelhança que utilizarmos, ou seja, falta esclarecer o «parâmetro de semelhança» que permite assegurar que a relação de semelhança se estabelece de um modo figurativo. Além disso, mesmo estipulando as semelhanças que contam, o teórico da semelhança continuará a sentir dificuldade em lidar com o problema das «imagens de imagens», uma vez que as diferentes imagens da Torre de Belém continuarão a ser semelhantes entre si precisamente nos aspectos que contam para a relação de representação entre cada imagem e a Torre de Belém. Qualquer parâmetro de semelhança que especifique as semelhanças que devem ser tidas em conta entre cada

(21) Cf. Newall (2011: 69); Voltolini (2015: 48).

imagem e a Torre (a forma de oclusão, a relação entre a figura e o fundo, a cor, etc.) também poderá ser usado para unir, numa falsa relação de representação, cada imagem com a sua congénere.

Chegado a este ponto, o teórico da semelhança poderá simplesmente render-se à evidência de que não haverá nada de errado em admitir, com o próprio Goodman, que uma imagem possa ser a representação de outra⁽²²⁾. No entanto, admitir esta representação mútua das imagens não irá dissolver a relação de representação de cada imagem com a Torre de Belém? Que mais poderá uma imagem representar além de representar as outras imagens?

Mas Goodman vai ainda mais longe e recupera a sua denúncia da doutrina do «olho inocente» em pintura, patente em passagens como esta de John Ruskin:

Todo o poder técnico da pintura depende da nossa recuperação do que poderíamos chamar inocência do olhar, isto é, uma espécie de percepção infantil destas manchas de cor planas apenas como tais, sem consciência do que significam.⁽²³⁾

Contra esta teoria da percepção visual, Goodman insistia no facto de recepção e interpretação não serem operações separáveis, e que todo e qualquer objecto pode ser visto de muitas formas diferentes, dependendo da perspectiva do observador, dos seus interesses, das expectativas sobre aquilo que está a ver, da sua experiência, ou da sua atitude epistémica: «o objecto diante de mim é um homem, um complexo de átomos, um violinista, um amigo, um tolo, e muito mais»⁽²⁴⁾. As teorias da semelhança pictórica seriam, no fundo, as últimas herdeiras deste «olhar inocente». Autores contemporâneos, como John Hyman, haveriam de renegar, porém, esta ascendência teórica. É possível defender que a representação de um objecto consiste na imitação da sua forma e cor sem subscrever a teoria da representação pictórica que encontramos em Ruskin, em Hermann von Helmholtz ou em Claude Monet⁽²⁵⁾.

⁽²²⁾ «... [F]or a picture may represent another, and indeed each of the once popular paintings of art galleries represent many others.» (Goodman 1976: 5).

⁽²³⁾ Ruskin, citado por Gombrich 1960: 296.

⁽²⁴⁾ Goodman, 1976: 6.

⁽²⁵⁾ Hyman, 2021.

O trabalho do pintor consiste em compreender estas propriedades ao ponto de ser capaz de as reproduzir, e tal tarefa vai muito além da adopção de um olhar inocente. Ao falarmos de representações pictóricas, estamos a lidar, desde logo, com *representações*, e todos os princípios formais ou lógicos que presidem à compreensão do conceito de «representação» podem também ser aplicados à sua subespécie pictórica. Portanto, é perfeitamente aceitável que, por definição e como qualquer outra representação, as imagens nem sejam reflexivas, nem simétricas. De qualquer modo, e para manter a ligação entre semelhança e representação pictórica, o teórico da semelhança terá de insistir para que a semelhança seja encarada como condição *necessária* do figurativo, ou seja, que uma pintura é a imagem figurativa de algo apenas se se assemelhar a esse algo. E chegado aqui, o mesmo teórico não terá outro caminho senão o de voltar a responder às objecções que foram levantadas na secção anterior.

Referências

- BLINDER, David. «In Defense of Pictorial Mimesis», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 45. 1, 1986. 19-27.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- CURRIE, Gregory. *Image and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FILES, Craig. «Goodman's rejection of resemblance», in *British Journal of Aesthetics*. 36. 4, 1996. 398-412.
- FODOR, Jerry. *A Theory of Content and Other Essays*. Cambridge (Ma.): MIT Press, 1990.
- GILMAN, Daniel. «A New Perspective on Pictorial Representation», in *Australasian Journal of Philosophy*. 70. 2, 1972. 174-186.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- GOODMAN, Nelson. «Seven Strictures on Similarity», in *Problems and Projects*. Nova Iorque: Bobbs-Merrill, 1972, 437-46.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1976.

- HOPKINS, Robert. *Picture, Image and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HYMAN, John e BANTINAKI, Katerina. «Depiction», in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2021.
- HYMAN, John. «Depiction», in *Royal Institute of Philosophy Supplement*. 71, 2012. 129-150.
- HYMAN, John. «Pictorial Art and Visual Experience», in *British Journal of Aesthetics*. 40. 1, 2000. 21-45.
- KRIPKE, Saul. *Reference and Existence*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- LOPES, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MEINONG, Alexius. «The Theory of Objects». Traduzido por I. Levi, D. Terrell e R. Chisholm, in R. Chisholm (org.), *Realism and the Background of Phenomenology*, Nova Iorque: Free Press, 1960. 76-117.
- NEWALL, Michael. *What is a Picture – Depiction, Realism, Abstraction*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition* (M. Fisch, C. Kloesel, E. Moore, N. Houser et al. org.), Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- POLE, David. «Goodman and the “Naive” View of Representation», in *The British Journal of Aesthetics*. 14, 1974. 68-80.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1754), *Discours sur l’Origine de l’Inégalité. Écrits Politiques*. Librairie Générale Française, 1992.
- VOLTOLINI, Alberto. *A Syncretistic Theory of Depiction*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.
- WOLLHEIM, Richard. *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.