

Esta obra, publicada inicialmente em 1968, tornou-se rapidamente um «clássico moderno» da estética filosófica, motivando o desenvolvimento exponencial que a disciplina tem conhecido desde então. Sem abandonar os seus pressupostos a-realistas e nominalistas, Nelson Goodman trata de forma profunda e estimulante vários problemas centrais da filosofia da arte: o problema da natureza da representação pictórica realista (recusando a teoria da arte como imitação ou *mimésis*), o problema mais geral da representação artística, o problema da autenticidade na arte e o papel cognitivo das artes. Abordando não apenas a pintura, a literatura e a música, mas também a dança e a arquitectura, Goodman apresenta uma perspectiva polémica das artes que urge discutir criticamente.

Do máximo interesse para estudantes de Filosofia, Artes, Arquitectura e Literatura, esta é uma obra central da bibliografia filosófica contemporânea.

gradiva

«De mim não aprendereis filosofia, mas antes como filosofar, não aprendereis pensamentos para repetir, mas antes como pensar.»

IMMANUEL KANT

FILOSOFIA ABERTA

€ 13.50

LINGUAGENS DA ARTE

Uma abordagem a uma teoria dos símbolos

NELSON GOODMAN



FILOSOFIA ABERTA

gradiva

ISBN 989-616-108-9



9 789896 161088 >

«A diferença entre arte e ciência não é a que existe entre sentimento e facto, intuição e inferência, deleite e deliberação, síntese e análise, sensação e concreção, concreção e abstracção, paixão e acção, mediação e imediação ou verdade e beleza, mas antes uma diferença de dominância de certas características específicas de símbolos.»

NELSON GOODMAN

«Como Dewey, Goodman revoltou-se contra o dogma empirista e os dualismos kantianos que compartimentalizaram o pensamento filosófico [...] Ao contrário de Dewey, Goodman forneceu uma argumentação pormenorizada e incisiva, e mostrou precisamente onde os dogmas e dualismos se desfazem.»

RICHARD RORTY,
The Yale Review



1. QUE QUER DIZER TUDO ISTO?
Thomas Nagel
2. A ARTE DE ARGUMENTAR
Anthony Weston
3. MENTE, HOMEM E MÁQUINA
Paul T. Sagal
4. DICIONÁRIO DE FILOSOFIA
Simon Blackburn
5. ELEMENTOS BÁSICOS DE FILOSOFIA
Nigel Warburton
6. LÓGICA: UM CURSO INTRODUTÓRIO
W. H. Newton-Smith
7. SERÁ QUE DEUS EXISTE?
Richard Swinburne
8. A ÚLTIMA PALAVRA
Thomas Nagel
9. ÉTICA PRÁTICA
Peter Singer
10. PENSE: UMA INTRODUÇÃO À FILOSOFIA
Simon Blackburn
11. ENCICLOPÉDIA DE TERMOS LÓGICO-FILOSÓFICOS
Org. de João Branquinho e Desidério Murcho
12. O SIGNIFICADO DAS COISAS
A. C. Grayling
13. ELEMENTOS DE FILOSOFIA MORAL
James Rachels
14. UM SÓ MUNDO: A ÉTICA DA GLOBALIZAÇÃO
Peter Singer
15. INTRODUÇÃO À FILOSOFIA POLÍTICA
Jonathan Wolff
16. UTILITARISMO
John Stuart Mill
17. LINGUAGENS DA ARTE
Nelson Goodman

NELSON GOODMAN

LINGUAGENS DA ARTE

*Uma abordagem a uma
teoria dos símbolos*

TRADUÇÃO
VÍTOR MOURA
Universidade do Minho

DESIDÉRIO MURCHO
King's College de Londres

gradiva

Título original: *Languages of Art*

© Catherine Z. Elgin

© Nelson Goodman, 1976

Tradução: *Vitor Moura e Desidério Murcho*

Revisão do texto: *Helena Ramos*

Capa: pintura: *Arte e Literatura*, de Adolphe William

Bourguereau (1825-1905)

design gráfico: *Armando Lopes*

Fotocomposição: *Gradiva*

Impressão e acabamento: *Tipografia Guerra/Viseu*

Reservados os direitos para a língua portuguesa a nível mundial por: *Gradiva — Publicações, L.ª*

Rua Almeida e Sousa, 21, r/c, esq.

1399-041 Lisboa

Telefs: 21 397 40 67/8 — 21 397 13 57 — 21 395 34 70

Fax 21 395 34 71 — Email: geral@gradiva.mail.pt

URL: <http://www.gradiva.pt>

1.ª edição: *Abril de 2006*

Depósito legal n.º 240 041/2006

Colecção coordenada por
Desidério Murcho
com o apoio científico de
Centro para o Ensino da Filosofia
(Sociedade Portuguesa de Filosofia)

gradiva

Editor: *Guilherme Valente*

Visite-nos na Internet
<http://www.gradiva.pt>

Índice

Prefácio	7
Segunda edição	8
Introdução	9
Introdução à tradução portuguesa	15

I

A REALIDADE RECRIADA

1. Denotação	35
2. Imitação	38
3. Perspectiva	42
4. Escultura	50
5. Ficções	51
6. Representação-como	57
7. Invenção	62
8. Realismo	63
9. Representação pictórica e descrição	69

II

O SOM DAS IMAGENS

1. Uma diferença de domínio	73
2. Uma diferença de direcção	78
3. Exemplificação	80
4. Amostras e etiquetas	84
5. Factos e figuras	95
6. Esquemas	98
7. Transferência	100
8. Modos da metáfora	106

III
ARTE E AUTENTICIDADE

1. A falsificação perfeita	123
2. A resposta	126
3. O infalsificável	135
4. A razão	137
5. Uma tarefa	144

IV
A TEORIA DA NOTAÇÃO

1. A função primária	149
2. Requisitos sintácticos	152
3. Composição de caracteres	162
4. Conformidade	164
5. Requisitos semânticos	169
6. Notações	175
7. Relógios e contadores	177
8. Analógico e digital	180
9. Tradução indutiva	184
10. Diagramas, mapas e modelos	189

V
PARTITURA, ESBOÇO E GUIÃO

1. Partitura	197
2. Música	199
3. Esboço	211
4. Pintura	213
5. Guião	217
6. Projecção, sinonímia e analiticidade	219
7. Artes literárias	225
8. Dança	229
9. Arquitectura	235

VI
A ARTE E A COMPREENSÃO

1. Imagens e parágrafos	241
2. Procurar e mostrar	248
3. Acção e atitude	255
4. A função do sentimento	259
5. Sintomas do estético	265
6. A questão do mérito	268
7. Arte e compreensão	274
Índice analítico	279
Índice onomástico	285

Prefácio

As ideias que juntaram o meu interesse pelas artes aos meus estudos sobre a teoria do conhecimento começaram a emergir há uns dez anos. Alguns anos mais tarde, um convite para apresentar as Palestras John Locke em Oxford, em 1962, levou-me a organizar o material acumulado sob a forma de seis comunicações. Estas comunicações constituíram a base dos capítulos agora apresentados, muito revistos e aumentados.

A minha dívida para com instituições e indivíduos é desconfortavelmente alta se atendermos aos resultados. Um ano no Centro de Estudos Cognitivos da Universidade de Harvard, e o subsequente apoio da National Science Foundation (com a bolsa de estudos GS 978) e da Fundação Old Dominion, tornou possível uma investigação mais ampla e pormenorizada do que aquela que de outra forma teria sido possível. Como filósofo perfeitamente enquadrado na tradição socrática de saber que nada sabe, apoiei-me na obra de especialistas e profissionais dos campos em que o meu estudo teve de se intrometer. Entre estes encontram-se os seguintes: na psicologia, Paul A. Kollers; na linguística, S. Jay Keyser; nas artes visuais, Meyer Shapiro e Katharine Sturgis; na música, George Rochberg,

Harold Shapero e Joyce Mekeel; no bailado e na notação do bailado, Ina Hahn, Ann Hutchinson Guest e Lucy Venable.

Beneficiei também de discussões com os meus alunos de pós-graduação e com filósofos e outras pessoas das Universidades da Pensilvânia, Oxford, Harvard, Princeton e Cornell, bem como de outras universidades onde foram apresentadas em conferências diferentes versões de alguns destes capítulos. Finalmente, as virtudes e faltas que o livro possa ter são, em parte, devidas à ajuda dos meus assistentes de investigação, em especial Robert Schwartz, Marsha Hanen e Hoyt Hobbs. Grande parte do esforço de revisão de provas e de preparação do índice remissivo foi feito por Lynn Foster e Geoffrey Hellman.

Universidade de Harvard

Segunda edição

Esta edição integra algumas modificações importantes, ainda que não extensas. A definição de *densidade total* (iv, 2; iv, 5) foi reforçada para afastar algumas lacunas inadvertidamente admitidas na versão anterior. Algumas sugestões de A. J. Ayer e de Hilary Putnam ajudaram-me neste ponto. A propriedade de ser representacional (vi, 1) é agora definida em relação a sistemas de símbolos, e não em relação a esquemas de símbolos. E, a propósito, é possível que o leitor fique tão aliviado como o autor por ter sido anulada (vi, 5), sem alteração teórica, a monstruosidade polissilábica da «exemplificacionalidade».

1976

Introdução

Apesar de este livro lidar com alguns problemas que dizem respeito às artes, o seu alcance está longe de coincidir com o que se toma habitualmente como o campo da estética. Por um lado, só ocasionalmente tocarei em questões de valor e não ofereço cânone algum para a crítica. Nenhum juízo peremptório se encontra envolvido nas referências às obras que cito como exemplo, e convido o leitor a substituí-las pelos seus próprios exemplos. Por outro lado, o meu estudo ultrapassa as artes, alcançando questões que pertencem às ciências, à tecnologia, à percepção e à prática. Os problemas que se referem às artes são pontos de partida mais que de convergência. O objectivo é uma aproximação a uma teoria geral dos símbolos.

«Símbolo» é usado aqui como um termo muito geral e neutro. Compreende letras, palavras, textos, imagens, diagramas, mapas, modelos e muito mais, embora não implique o oblíquo ou o oculto. O retrato mais literal ou o passo mais prosaico são símbolos tanto e tão «intensamente simbólicos» como o retrato mais imaginativo ou o passo mais figurativo.

Só raras vezes foram empreendidas investigações sistemáticas sobre os géneros e funções dos símbolos. A cres-

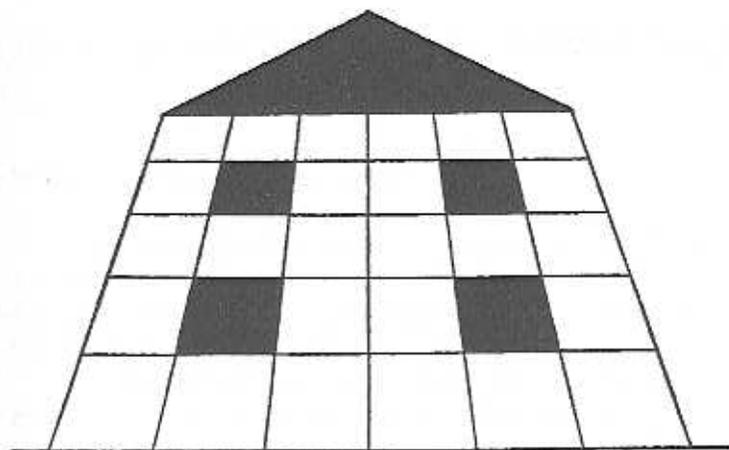
cente investigação em linguística estrutural desenvolvida nos últimos anos precisa de ser complementada e integrada num exame intenso dos sistemas de símbolos não verbais, da representação pictórica, por um lado, à notação musical, por outro, para que possamos alcançar uma compreensão abrangente dos modos e meios de referência, e do seu uso diversificado e omnipresente nas operações do entendimento. O termo «linguagens» do título deveria, estritamente falando, ser substituído por «sistemas de símbolos». Mas, visto que o título é sempre lido antes do livro, deixei-o no vernáculo. Quem não lê o livro não se vai importar, e o leitor vai compreender — tal como o leitor do meu primeiro livro compreende que «Estruturas da Aparência» seria um título mais exacto.

Os seis capítulos, quer pelos títulos, quer por terem origem em conferências, podem parecer uma colectânea de ensaios sobre tópicos vagamente relacionados entre si. Mas, de facto, a estrutura do livro é bastante intrincada, com duas vias de investigação, uma que começa no primeiro capítulo e a outra no terceiro, que só no último se fundem. Contudo, não é com este tipo de avisos que se irá suplantar outra dificuldade que alguns leitores poderão enfrentar: embora seja de esperar que um leigo não encontre muitos problemas na maior parte do livro, encontrará, porém, termos, parágrafos e secções que exigem algum conhecimento de filosofia técnica. E grande parte do capítulo iv será bastante árdua para alguém que desconheça a lógica elementar. No entanto, saltando os passos mais técnicos, quase toda a gente será capaz de reunir informação suficiente sobre aquilo que está a ser considerado e de decidir se vale a pena fazer o esforço necessário para compreender o que saltou.

Leigo ou não, o leitor deve estar preparado para ver as suas convicções e o seu senso comum — esse repositório de erros antigos — serem frequentemente ultrajados por aquilo que aqui vai encontrar. Vi-me repetidas vezes na obrigação de atacar doutrinas correntes de grande autori-

dade e artigos de fé prevaletentes mas infundados. Contudo, não reclamo para as minhas conclusões a qualidade de uma novidade fora de série. Não desconheço, de modo algum, as contribuições para a teoria dos símbolos feitas por autores como Peirce, Cassirer, Morris e Langer, e mesmo quando rejeito, uma após outra, as perspectivas comuns à maior parte da bibliografia da estética, a maior parte dos meus argumentos e resultados pode muito bem ter sido antecipada por outros autores. No entanto, uma vez que qualquer tentativa de traçar a rede complexa das minhas concordâncias e discordâncias com cada um destes autores, ou mesmo apenas com um, daria uma proeminência desproporcionada e desnecessária a uma questão puramente histórica, apenas me resta pedir desculpa a todos os que podem, de facto, já ter escrito aquilo que aqui vão ler. Contudo, sempre que consultei obras específicas de psicólogos ou de autores sobre as várias artes, procurei deixar aqui referências pormenorizadas.

Alguns dos resultados da minha obra filosófica anterior foram aqui, frequentemente, trazidos à colação, embora tenha procurado evitar remoer velhos temas. Por exemplo, se algumas das páginas que se seguem violam os princípios do nominalismo, isso deve-se apenas ao facto de, face aos objectivos do livro, me parecer desnecessário mostrar como se pode formular uma versão nominalista.





Verso:

Desenho de *Pädagogisches Skizzenbuch* (Munique, 1925; 2.ª ed. americana, Nova Iorque, Frederick A. Praeger, Inc., 1953), p. 41, de Paul Klec; reproduzido com autorização dos editores.

Introdução à tradução portuguesa

Vida e obra de Goodman

Linguagens da Arte é um dos mais influentes, originais e controversos livros de filosofia da arte dos últimos cinquenta anos, escrito por uma das mais influentes e originais figuras da filosofia contemporânea.

Nascido em 1906 no estado americano do Massachusetts, Nelson Goodman ensinou nas universidades de Tufts (1945–1946), Pennsylvania (1946–1964), Brandeis (1964–1967) e Harvard (a partir de 1967). Foi uma pessoa com uma curiosidade intelectual e uma gama de interesses verdadeiramente invulgares, sentindo-se à vontade nos mais diversos domínios.

Durante doze anos foi co-proprietário e director da Walker-Goodman Art Gallery, em Boston, e um bem-sucedido negociante de arte. Ao longo da sua vida revelou-se um incansável coleccionador de arte antiga e contemporânea, de diferentes estilos e tradições. Vários museus do Massachusetts e do Wisconsin receberam importantes obras doadas por ele.

Na Universidade de Harvard fundou o *Project Zero*, cuja finalidade era, e continua a ser, a compreensão e o

desenvolvimento da aprendizagem e do pensamento criativo nas artes, nas humanidades e nas ciências, tanto a nível individual como institucional, envolvendo a participação de várias escolas, universidades e museus. Trata-se de um projecto em que o conhecimento das artes é seriamente encarado como uma importante actividade cognitiva. Ainda em Harvard fundou e dirigiu o *Harvard Dance Center* e colaborou na criação de peças de dança com a coreógrafa Martha Gray, o compositor minimalista John Adams e a pintora Katharina Sturgis, sua mulher, além de participar em *performances* de outros artistas. Muitas destas actividades decorriam em paralelo com a preparação e publicação de inúmeros livros e artigos, que abarcam um leque bastante vasto de tópicos filosóficos.

Além de *Linguagens da Arte*, publicado em 1968, os seus livros mais importantes são *The Structure of Appearance*, de 1951, *Fact, Fiction and Forecast*, de 1954 (trad. port.: *Facto, Ficção e Previsão*, 1991), *Problems and Projects*, de 1972, *Ways of Worldmaking*, de 1978 (trad. port.: *Modos de Fazer Mundos*, 1995), *Of Mind and Other Matters*, de 1984, e *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, de 1988, escrito em parceria com Catherine Z. Elgin. Nos anos 50 do século xx foi durante dois anos vice-presidente da Association for Symbolic Logic e em 1967 desempenhou o cargo de presidente da American Philosophical Association, Eastern Division.

Empenhou-se activa e intensamente em várias causas, nomeadamente na protecção dos animais não humanos, tendo sido um membro destacado da World Society for the Protection of Animals. Morreu em Dezembro de 1998, com 92 anos de idade.

Goodman não só conferiu à estética e à filosofia da arte o rigor analítico patente em outras áreas filosóficas, como contribuiu visivelmente para disciplinas como a metafísica, a lógica, a epistemologia, a filosofia da ciência e a filosofia da linguagem. Muitas das ideias de Good-

man nestas áreas deram início a importantes discussões que envolveram alguns dos mais destacados filósofos contemporâneos.

No primeiro livro que publicou, *The Structure of Appearance*, Goodman apresentou, de forma muito persuasiva, uma versão contemporânea de nominalismo, ao defender que nem as coisas, nem as qualidades, nem as semelhanças entre coisas têm qualquer fundamento ontológico exterior, sendo apenas o produto dos nossos hábitos linguísticos. Para o nominalista, não há universais (como a sabedoria, a brancura, a triangularidade, a beleza) nem entidades abstractas ou ideais (como géneros ou classes), opondo-se assim ao platonismo metafísico, o qual, segundo o nominalista, confere realidade independente a meras abstracções conceptuais. Para o nominalista extremo, só há indivíduos (como Lisboa, Porto, Cavaco Silva, José Sócrates, esta casa, aquela casa). Quando se pensa numa frase como «Sócrates é sábio», aquilo que está a ser denotado é diferente para o nominalista e para o platonista. Apesar de tanto para um como para o outro o nome «Sócrates» denotar um objecto extralinguístico, a saber, a pessoa de Sócrates, para o nominalista o predicado «é sábio» não denota algo do domínio extralinguístico, enquanto para o platonista denota algo do domínio extralinguístico, a saber, a propriedade da sabedoria. Assim, para um nominalista como Goodman, só há objectos, pelo que predicados como «é sábio» são apenas etiquetas linguísticas — essa é, aliás, a razão que leva Goodman a utilizar recorrentemente o termo «etiqueta» em *Linguagens da Arte*. Etiquetas essas que, de forma puramente convencional, se aplicam a vários objectos, conforme os nossos hábitos linguísticos e o modo de organização das coisas que melhor serve os nossos interesses. Nada há nos próprios objectos que nos leve a classificá-los de uma ou de outra maneira.

A defesa do nominalismo foi retomada por Goodman no seu livro *Modos de Fazer Mundos*, em que o articulou

com uma forma de construtivismo relativista. A tese central aí exposta é que não há um mundo que esteja à espera de ser descoberto por nós.

O construtivismo consiste na ideia de que há vários mundos e esses mundos, assim como os objectos que deles fazem parte, são construídos, e não descobertos. Goodman argumenta que, se pensarmos nos membros de um qualquer grupo de objectos, verificamos que se assemelham em certos aspectos, mas que também são muito diferentes em outros. Segundo ele, isto mostra que a mera inspecção das suas características não permite estabelecer se duas coisas são do mesmo tipo ou se dois eventos são a manifestação da mesma coisa. Precisamos de algum esquema ou sistema categorial que nos permita distinguir as diferenças que contam das que não contam, de maneira a classificar os objectos numa mesma categoria. Estes esquemas não estão disponíveis na natureza; são construídos por nós. Somos nós quem decide que objectos pertencem a que domínio, havendo várias maneiras de o fazer. A tarefa do artista, do cientista ou do homem comum consiste em organizar e classificar as coisas, construindo versões de mundos.

O relativismo, por sua vez, consiste na defesa de que diferentes maneiras de organizar e classificar objectos, ainda que divergentes, são igualmente viáveis, na medida em que apresentam mundos diferentes. Sendo assim, nenhuma versão de mundo é mais ou menos verdadeira, pois não há qualquer critério exterior que permita estabelecer tal coisa. Pode-se apenas dizer que as versões são correctas ou incorrectas em função dos seus próprios objectivos. A gama de crenças pré-teóricas que possuímos pode ser adequadamente explicada por sistemas divergentes, pois cada versão tem em vista diferentes objectivos. É por isso que não esperamos de um guarda prisional a quem foi dada ordem de disparar sobre todos os prisioneiros que se mexessem dispare sobre todos eles, alegando que se movem em torno do Sol. O heliocentrismo e o movimento da

Terra não se ajustam aos objectivos de uma versão de mundo em que os guardas prisionais recebem ordens para atirar sobre todos os prisioneiros que se mexam.

Apesar de não haver qualquer critério exterior de verdade, Goodman não aceita, contudo, o tipo de relativismo segundo o qual vale tudo e tudo se equivale, pois defende que há um critério geral de aceitabilidade para as diferentes versões de mundos. Esse critério é a correcção, sendo a verdade apenas um caso particular do critério de correcção. A noção de correcção tanto se aplica a teorias científicas como a pinturas, esculturas (abstractas ou figurativas), às peças musicais e aos juízos morais, assim como a qualquer tipo de símbolo. Neste aspecto, a arte, a ciência e o senso comum encontram-se exactamente no mesmo plano.

Além disso, uma vez adoptada uma dada versão de mundo, o que é ou não é permitido obedece a critérios precisos, pelo que não há lugar para a arbitrariedade. Neste sentido, nada pode estar mais em desacordo com a perspectiva de Goodman do que o relativismo desconstrucionista pós-moderno. Quando certa vez lhe perguntaram se havia alguma afinidade entre o seu pensamento e o de Derrida, Goodman respondeu prontamente que não; que o objectivo de Derrida era desconstruir, ao passo que o seu era construir mundos. De resto, não é fácil catalogar um pensamento tão original como o de Goodman. Ele mesmo escreve no preâmbulo de *Modos de Fazer Mundos* que se trata de um livro que «está igualmente em desavença com o empirismo e com o racionalismo, com o materialismo, com o idealismo, com o essencialismo e o existencialismo, com o mecanicismo e o vitalismo, com o misticismo e o cientismo e com a maioria das outras doutrinas apaixonantes», caracterizando a sua perspectiva como «relativismo radical sob restrições rigorosas».

Outro aspecto em que Goodman marcou a discussão filosófica contemporânea diz respeito ao problema da justificação da indução. Ao velho enigma da indução, discutido por David Hume, Goodman acrescentou o famoso

«Novo Enigma da Indução» — título de uma das secções de *Facto, Ficção e Previsão*. Este novo enigma da indução é também conhecido como «paradoxo de Goodman».

Como é sabido, Hume levantou sérias dúvidas acerca da indução, procurando mostrar que não temos uma boa justificação racional para concluir, por exemplo, que o Sol irá nascer amanhã com base na observação de que até hoje nasceu todos os dias. Segundo Hume, a conclusão de que o Sol irá nascer amanhã só pode ser obtida se partirmos do princípio de que a natureza é uniforme. Mas, alega Hume, temos de recorrer à indução para concluir que a natureza é uniforme. Sendo assim, acabamos por justificar a indução indutivamente, o que resulta num raciocínio circular.

Mas Goodman vai mais longe, mostrando que não é apenas o tipo de justificação que está em causa, mas também os predicados que se prestam mais a generalizações nuns casos do que noutros. Por exemplo, do ponto de vista estritamente lógico, a mesma colecção de observações tanto permite concluir que todas as esmeraldas são verdes como que todas são *verduis*.

«É verdul» é um predicado introduzido por Goodman e que ele define do seguinte modo: um objecto é verdul se, e só se, for observado antes de um determinado momento e for verde, ou for observado depois desse momento e for azul. Imaginemos que o momento em causa é o ano de 2500. Sendo assim, do ponto de vista estritamente lógico, a descoberta de que todas as esmeraldas observadas até hoje são verdes tanto permite concluir que todas as esmeraldas são verdes como permite concluir que todas as esmeraldas são *verduis*.

A questão é então compreender por que razão favorecemos certas induções em vez de outras igualmente possíveis, se não existe qualquer diferença entre elas, a não ser os predicados envolvidos serem diferentes. Trata-se de um enigma de que Hume não se tinha dado conta. Goodman pensa, como Hume, que a indução não nos

garante seja o que for e que não há maneira de saber se as esmeraldas que viermos a observar no futuro serão verdes ou *verduis*. Mas avança razões diferentes das de Hume.

Neste caso, o mais importante para Goodman é saber como proceder na ausência de tal conhecimento. A sua resposta é que devemos favorecer os predicados que até aqui nos têm permitido fazer um uso mais eficiente dos nossos recursos cognitivos e dos nossos hábitos linguísticos e de pensamento.

Filosofia da arte

Um dos principais erros de que o leitor de *Linguagens da Arte* se deve precaver é pensar que as ideias apresentadas têm um carácter prospectivo, fragmentário e *ad hoc*. A escrita desenvolvida e o estilo espirituoso de Goodman podem dar ao leitor desprevenido a impressão falsa de que ele escreve um pouco ao sabor da pena. Por vezes parece falar de coisas muito diferentes, seguindo por caminhos inesperados, sem que se detecte um fio condutor. Mas nada pode ser mais enganador. Goodman raramente improvisa e o seu pensamento é rigorosamente estruturado do ponto de vista lógico, exigindo por vezes um grau de técnica bastante elevado. Cada exemplo tem um objectivo muito preciso e todas as suas ideias se articulam num sistema intrincado, baseado num núcleo bem preciso de princípios teóricos. Goodman é, aliás, um contra-exemplo eloquente à ideia comum de que os filósofos de tradição analítica discutem apenas pormenores, sendo incapazes de apresentar sistemas teóricos unificados. Em *Linguagens da Arte*, apresenta-se uma visão unificada não apenas das diferentes artes, mas também das outras possibilidades de construção de mundos, ao mesmo tempo que se presta uma atenção cirúrgica aos pormenores. A compreensão de *Linguagens da Arte*, cuja «elegância [...], economia de meios

e finura de análise»^{*} requerem uma leitura atenta, só terá a ganhar se se tiverem em conta os princípios gerais atrás referidos. O nominalismo, o convencionalismo, o construtivismo e o relativismo são patentes quando se lê *Linguagens da Arte* com atenção.

A ideia central que Goodman persegue em *Linguagens da Arte* acaba por ser claramente exposta no capítulo final. O que se pretende mostrar é que as artes são modos de obtenção de conhecimento e que a estética, ou filosofia da arte, tem como finalidade explicar como se obtém esse conhecimento. A estética é, pois, um ramo da epistemologia, ou teoria do conhecimento. Assim, as obras de arte não se destinam a ser contempladas, fruídas ou adoradas, mas a proporcionar conhecimento das coisas. E compreender uma obra de arte não consiste em apreciá-la, nem em ter experiências estéticas acerca dela, nem em descobrir a sua beleza. Compreender uma obra de arte é interpretá-la correctamente, tal como se faz quando se interpreta uma frase, um mapa, uma afirmação moral, um sinal luminoso ou uma radiografia. As ciências não são melhores nem piores do que as artes no que respeita à aquisição de conhecimento. Artes e ciências têm exactamente a mesma finalidade e a sua eficácia é semelhante, apesar de disporem de recursos diferentes. Todas visam criar ou construir versões de mundos, isto é, formas de organizar as coisas. E esses mundos são viáveis ou não em função daquilo que esperamos deles. É certo que o conhecimento está frequentemente associado à crença verdadeira (o chamado «conhecimento proposicional»), como acontece quando se pensa nas afir-

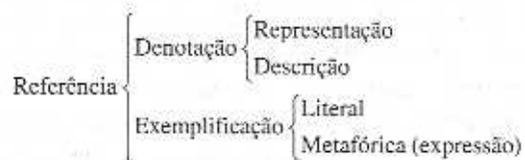
^{*} D'Orey, Carmo (1999) *A Exemplificação na Arte: — Um Estudo Sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, p. 33. Este livro é um excelente guia para a compreensão da filosofia da arte de Goodman, escrito por uma das pessoas mais versadas na matéria. É claro, rigoroso e muito informativo, nomeadamente ao confrontar as principais ideias de Goodman com algumas das mais importantes críticas que lhe têm sido dirigidas.

mações das ciências. Mas o conhecimento não é exclusivamente uma questão de crenças; a percepção, a detecção de padrões, o reconhecimento e a classificação são também actividades cognitivas. E estas actividades não só afectam as nossas crenças como são, em si, cognitivamente relevantes. Assim, as artes não têm um estatuto cognitivo periférico ou inferior ao que encontramos nas ciências. Esta é, em síntese, a perspectiva cognitivista da arte que Goodman procura sustentar ao longo deste livro.

Mas, para mostrar que a arte tem valor cognitivo, Goodman tem de dizer como desempenham as obras de arte a sua função cognitiva. Dado que não há cognição sem referência, tem de mostrar como referem e o que referem as obras de arte — todos os tipos de obras de arte. Essa é a tarefa de Goodman ao longo de quase todo o livro. Daí o título *Linguagens da Arte*, pois considera que as obras de arte referem porque são símbolos que fazem parte de sistemas simbólicos — os símbolos não funcionam isoladamente — com as suas próprias regras sintácticas e semânticas. Aliás, para Goodman, tudo pode funcionar como símbolo, se bem que certos objectos sejam mais frequentemente usados como símbolos do que outros. Um objecto pode até, em certas ocasiões, funcionar como símbolo estético e em outras ocasiões não. É por isso que no ensaio «Quando é Arte?», incluído em *Modos de Fazer Mundos*, Goodman defende que a questão «O que é arte?» não admite resposta satisfatória. A questão «O que é arte?» lança-nos, defende, na pista errada, que consiste em procurar propriedades comuns a todas as obras de arte. Mas essa tarefa é inglória — o que, de resto, se articula com a sua perspectiva nominalista. O que interessa é compreender em que circunstâncias um qualquer objecto pode funcionar como símbolo estético — quando se integra num sistema simbólico estético. Além disso, os sistemas simbólicos são construções humanas, pelo que têm um carácter convencional, mesmo quando são o produto de habituação. A escolha entre sistemas simbólicos

decorre das nossas necessidades e interesses e «é avaliada fundamentalmente em função de como serve o propósito cognitivo: pela subtileza das suas distinções e pela justeza das suas alusões; pelo modo como apreende, explora e dá forma ao mundo; pelo modo como analisa, categoriza, ordena e organiza; pelo modo como participa na produção, manipulação, retenção e transformação do conhecimento», diz Goodman no último capítulo de *Linguagens da Arte*. Contudo, a interpretação de um símbolo no âmbito de um sistema é uma questão de facto. O subtítulo *Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos* indica que Goodman não pretende apenas mostrar que as obras de arte funcionam como símbolos, mas integrar esses sistemas numa teoria geral dos símbolos, comparando os sistemas simbólicos da arte com outros sistemas simbólicos.

Como o próprio Goodman refere na introdução, podem encontrar-se duas linhas de investigação que convergem no capítulo final do livro. A primeira linha de investigação encontra-se nos capítulos 1 («A realidade recriada») e 2 («O som das imagens»), nos quais expõe as principais formas de simbolização na arte: a representação e a exemplificação. Podemos ter uma ideia mais clara dos diferentes tipos de referência indicados por Goodman a partir do seguinte diagrama:



A representação é discutida no capítulo I. Neste capítulo Goodman defende a tese polémica de que toda a representação — incluindo a representação pictórica que se pode ver, por exemplo, nas pinturas figurativas — é convencional, tal como a descrição ou a representação linguística. E desfere uma crítica contundente à noção de representa-

ção por imitação ou semelhança entre a imagem que representa e o que é representado, crítica essa em parte inspirada nas teses do historiador e psicólogo da arte Ernst Gombrich, contidas em *Art and Illusion* (1960). Do ponto de vista de Goodman, também na arte a representação é convencional e nenhuma obra de arte representa seja o que for por imitação. São famosos os argumentos de Goodman de que a relação de semelhança é simétrica e reflexiva, ao passo que a relação de representação não: uma pintura do duque de Wellington representa o duque de Wellington, mas o duque de Wellington não representa a pintura do duque de Wellington; se A se assemelha a B, então B assemelha-se a A, mas A pode representar B e B não representar A. Assim, a semelhança não é condição suficiente para a representação, pois há semelhança sem representação e também não é condição necessária, pois há representação sem semelhança — por exemplo, quando em certos quadros a figura de um cordeiro representa a pessoa de Jesus Cristo.

Goodman pensa que as pinturas são tão convencionais como as palavras. A representação, tal como a descrição linguística, é denotativa, sendo errado afirmar que a diferença entre elas se explica porque a primeira refere por semelhança e a segunda por convenção. Defende que saber o que um retrato do duque de Wellington denota é uma questão de decifrar o que está no quadro de acordo com o conjunto de regras que fazem parte do sistema de convenções de que esse quadro faz parte. Não é a semelhança só por si que nos permite descodificar o que uma dada imagem representa ou denota, mas antes a aplicação das convenções e regras que correlacionam certas configurações visuais com os objectos representados. De acordo com a noção de representação simbólica de Goodman, x representa y se, e só se, x denota y e existe um sistema de convenções simbólicas que fazem que x denote y .

Que a representação implica o recurso a algum sistema de convenções parece patente na incompreensão mútua

que frequentemente se verifica entre as pessoas pertencentes a culturas com práticas pictóricas muito diferentes entre si. Os sistemas e estilos de representação na pintura egípcia antiga ou na pintura gótica flamenga são muito diferentes dos que vigoram actualmente na pintura europeia. Razão pela qual temos muitas vezes dificuldade em saber o que está realmente a ser representado na pintura egípcia antiga e na pintura gótica flamenga. Para o sabermos temos de estudar a pintura dessas épocas e regiões, obtendo informação sobre práticas instituídas e códigos utilizados. Sem essa informação somos incapazes de saber o que é representado no tríptico *As Tentações de Santo Antão*, de Bosch, ou o que representam aquelas figuras com círculos dourados à volta da cabeça que se podem ver em muitas pinturas do Alto Renascimento. Há portanto diferentes sistemas simbólicos, cujas convenções são a chave para identificar o que é representado. Os diferentes sistemas simbólicos que se encontram na pintura são o resultado de diferentes práticas culturais, que requerem algum tipo de aprendizagem. A diferença entre os sistemas simbólicos representacionais, como a pintura, e os não representacionais ou linguísticos reside essencialmente nas características formais desses sistemas.

Várias objecções foram posteriormente apontadas a esta noção de representação. Uma delas foi a seguinte: se a representação for uma questão de aplicar certas convenções, por que razão temos tantas vezes a experiência de ver algumas pinturas como mais realistas do que outras? Quando, por exemplo, comparamos os quadros de Jacques-Louis David com os de Monet, dizemos sem hesitação que os daquele pintor são mais realistas do que os deste. Essa diferença é ainda mais evidente quando comparamos as pinturas da catedral de Rouen, de Monet, com fotografias da mesma catedral.

A resposta de Goodman a isto está implícita em *Linguagens da Arte*. Pode dizer-se que ver uma imagem como mais ou menos realista é uma questão de maior ou menor

familiaridade com as convenções do sistema simbólico de que faz parte. Assim, dizemos que uma dada representação é mais realista porque estamos mais habituados a esse estilo de representação. Convivemos há muito tempo com esse tipo de representações e somos, em parte, educados com elas. Se eventualmente o impressionismo ou o cubismo se tornassem durante muito tempo estilos predominantes, parecer-nos-ia natural classificar grande parte dos quadros de Monet ou Picasso como realistas, ou até como mais realistas do que os de David.

Mas isso é fortemente contra-intuitivo, até porque o realismo figurativo na pintura é algo que há mais de um século tem vindo a ser persistentemente abandonado. E, apesar disso, ainda hoje consideramos mais realistas as figuras pintadas por David, Caravaggio ou Hans Holbein, quase todas elas anteriores ao século XIX, do que as da esmagadora maioria dos quadros figurativos dos pintores contemporâneos. E as diferenças culturais no que concerne à capacidade de identificação do que é representado por uma imagem também não são tão acentuadas como o convencionalista supõe. Talvez os nativos de algumas tribos africanas não consigam identificar o que é representado em fotografias de edifícios modernos e dos engarrafamentos de automóveis nas cidades europeias. Mas isso significa apenas que não sabem o que está a ser representado porque desconhecem os objectos representados, do mesmo modo que uma pessoa que nada sabe de medicina é muitas vezes incapaz de identificar o que está na imagem de uma radiografia.

A teoria convencionalista de Goodman também não parece conseguir explicar adequadamente certas diferenças entre a linguagem e as imagens. A aprendizagem dos sistemas linguísticos parece exigir um esforço muito maior do que aquele que é normalmente requerido para interpretar com sucesso pinturas e outras imagens. No caso dos sistemas linguísticos é preciso aprender cada palavra por si, enquanto nos sistemas pictóricos ficamos a saber como

interpretar a maior parte das imagens do sistema a partir do momento em que somos capazes de interpretar correctamente um número suficiente delas. Se a representação na arte fosse uma questão convencional, a dificuldade em saber o que uma imagem representa seria muito maior.

No capítulo II, Goodman aborda a noção de exemplificação e dos dois principais tipos de exemplificação: literal e metafórica. A exemplificação metafórica — de que a expressão é uma forma — é a função simbólica predominante em várias artes: pintura e escultura abstractas, música e dança. Goodman recusa a ideia de que as obras de arte exprimem as emoções do artista ou despertam emoções nas pessoas. Para ele, uma obra de arte exprime apenas as propriedades que possui. Dizer que uma obra exprime tristeza é dizer que essa obra é triste metaforicamente e que a tristeza é uma propriedade* exemplificada pela obra de arte. Assim, x exprime y , se, e só se, 1) x possui y metaforicamente e 2) x exemplifica y .

A exemplificação é, para Goodman, um dos dois modos de referência principais, juntamente com a denotação. A diferença entre a exemplificação e a denotação é que aquela, ao contrário desta, possui as propriedades que refere. A palavra «azul» apenas denota a propriedade de ser azul, enquanto a palavra «azul» escrita a azul numa superfície não só refere mas exemplifica a propriedade de ser azul. Além disso, a exemplificação tanto pode ser literal como metafórica. Por um lado, Goodman explica esta distinção no contexto de uma teoria geral dos símbolos que abrange diferentes sistemas simbólicos, nos quais se encontram os sistemas simbólicos da arte. Por outro lado, como nominalista, caracteriza a metáfora de um ponto de

* Como já se referiu, o nominalismo de Goodman não admite propriedades. Por isso prefere utilizar «etiqueta» a «propriedade» e as suas explicações invocam, em vez de propriedades, a extensão dos termos. Apenas por uma questão de facilidade expositiva se fala aqui de propriedades, como o próprio Goodman, por vezes, concede.

vista extensional*, nunca recorrendo às noções de intensão (com s), sentido ou conotação. Assim, x possui y metaforicamente, se x faz parte da extensão de y usado como metáfora. Um símbolo funciona metaforicamente quando é aplicado fora da sua extensão habitual, sob a sugestão de regras e hábitos que determinam a sua aplicação original. Saber se um símbolo é aplicado fora da sua extensão habitual é uma questão de conhecer o contexto em que esse símbolo é usado, pois os símbolos não funcionam isoladamente. Nas obras de arte, um símbolo só funciona metaforicamente se for um símbolo estético, o que implica conhecer as convenções do sistema simbólico em causa.

Várias dificuldades têm sido apresentadas à noção de expressão de Goodman. A mais directa é que se trata de uma noção contra-intuitiva: não há qualquer razão para afirmar que, numa linguagem meramente extensional, o terror expresso pela personagem ficcional Macbeth, por exemplo, é mais metafórico do que o terror expresso por uma pessoa real numa situação real. Outra dificuldade prende-se com a noção de expressão aplicada à música. O nominalismo de Goodman leva-o a considerar que cada obra musical é a totalidade das suas execuções. Sendo assim, as propriedades de uma dada obra musical têm de ser exactamente as mesmas propriedades de todas as suas execuções. Contudo, é uma questão consensual que diferentes execuções da mesma obra musical podem diferir no seu carácter expressivo. Mas, se Goodman reconhece tal

* Um ponto de vista extensional é um ponto de vista em que só os objectos a que os termos se aplicam contam e não as suas intensões (não confundir com intenções). A extensão de um termo é a totalidade de objectos a que esse termo se aplica. Por exemplo, a extensão do predicado «ser algarvio» é o conjunto dos algarvios. A intensão de um termo é o princípio por meio do qual identificamos os objectos que esse termo refere. Por exemplo, a intensão do predicado «ser algarvio» é alegadamente a condição de ter nascido no Algarve.

coisa, então teria também de reconhecer que nem tudo o que é expresso está na obra.

Ainda no âmbito da música, não se percebe bem quando um símbolo musical funciona metaforicamente ou não. Como podemos saber que, numa obra musical, um símbolo é aplicado fora da sua extensão habitual? Quando descrevemos uma dada obra musical, não é difícil saber se as nossas descrições são metafóricas ou literais porque se trata de linguagem verbal e estamos habituados a pensar na metáfora como um recurso linguístico. Mas a música é muito diferente e não dispomos de qualquer regra semântica que nos permita detectar quando estamos perante um uso contra-indicado dos símbolos musicais. Para saber se uma obra musical exemplifica a tristeza metaforicamente teríamos de saber antes como é que habitualmente na música se exemplifica a tristeza literalmente. Mas a música não exemplifica tristeza literalmente. O filósofo da arte Jerrold Levinson* alega que a expressão é essencialmente a manifestação ou exteriorização de algo interior, nomeadamente de algo mental ou psicológico. Assim, o âmbito da expressão não são as propriedades em geral nem as propriedades que metaforicamente se possui, mas propriedades psicológicas, isto é, propriedades que pertencem apenas a seres sencientes.

A segunda linha de investigação de *Linguagens da Arte* desenvolve-se nos capítulos III, IV e V. No primeiro destes capítulos introduz-se o problema prático da falsificação das obras de arte: por que razão há qualquer diferença estética entre uma falsificação enganadora e uma obra original? O que, em boa parte, Goodman pretende mostrar com a discussão deste problema prático é que a resposta irá depender de considerações de carácter teórico

* Esta objecção pode encontrar-se no ensaio «Musical Expressiveness as Hearability-as-expression», in KIERAN, Matthew (org.) (2005) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell.

que o filósofo da arte tem de esclarecer. Esclarecimento esse que será dado com algum tecnicismo no capítulo seguinte. Trata-se seguramente do capítulo mais difícil, no qual Goodman fornece todo o aparato conceptual das diferentes formas de simbolização em geral, e não apenas na arte. É por isso que fala de relógios, termómetros, contadores, mapas e diagramas, procurando mostrar as suas características simbólicas e as formas de simbolização utilizadas. No capítulo V, serve-se dos princípios teóricos expostos no anterior, aplicando-os aos diferentes sistemas simbólicos das artes: música, pintura, artes dramáticas e literárias, bailado, arquitectura. Aí esclarece, entre outras questões de carácter estético, por que razão uma pintura pode ser falsificada e uma sinfonia não.

Voltando ao capítulo IV, vale a pena referir, ainda que muito resumidamente, as linhas gerais da teoria geral dos símbolos de Goodman.

Qualquer sistema simbólico consiste num conjunto de símbolos — a que Goodman dá o nome de *esquema* — e um campo de referência a que esse esquema se aplica — a que dá o nome de *domínio*. É o próprio sistema que determina que elementos fazem parte do esquema e que elementos fazem parte do domínio, ou campo de referência. Isto significa que qualquer sistema tem uma estrutura sintáctica — que determina a natureza e regras de funcionamento dos símbolos — e uma estrutura semântica — que determina a relação entre os símbolos e aquilo que eles simbolizam, permitindo identificar os seus referentes. Estas duas estruturas permitem-nos, pois, identificar os símbolos e os seus referentes. A denotação, a exemplificação, a representação, a descrição, a expressão, a alusão e a citação, entre outras formas de referência, são casos de uma das duas principais formas de referência: denotação e exemplificação.

Os termos «símbolo» e «referência» são, para Goodman, primitivos, isto é, não são analisáveis, sendo tomados em sentido muito geral: um objecto A refere um objecto

B se A está por B, ou em vez de B. Um símbolo tanto pode ser uma marca como uma inscrição ou um carácter*. Aos símbolos que denotam, Goodman chama *etiquetas*; aos que exemplificam, chama *amostras*. Os sistemas simbólicos podem ser articulados e não articulados. Um sistema é articulado quando possui um alfabeto, isto é, um conjunto de marcas a partir das quais todos os caracteres do esquema podem ser construídos. Exemplos de sistemas articulados são as linguagens naturais (o português, o inglês, o francês, etc.), a linguagem dos surdos-mudos e o código Morse. Exemplos de sistemas não articulados são os sistemas não linguísticos ou não notacionais, como as pinturas e as peças de dança.

Os sistemas podem ainda ser sintacticamente densos ou sintacticamente diferenciados e semanticamente densos ou semanticamente diferenciados.

Um sistema é sintacticamente denso se o esquema no qual os caracteres estão ordenados estabelece que entre quaisquer dois caracteres há sempre um terceiro (é completamente denso quando a sua densidade não pode ser destruída pela introdução de qualquer carácter). Um sistema é sintacticamente diferenciado (ou articulado) se for possível determinar que cada marca não pertence a mais do que um carácter.

Analogamente, um sistema é semanticamente denso se os referentes que constituem o campo de referência estão de tal modo ordenados que entre quaisquer dois há sempre um terceiro. É semanticamente diferenciado se os referentes que constituem o campo de referência estão de

* Um carácter é, para Goodman, um símbolo, quando considerado como elemento de um esquema. Um carácter é constituído por uma ou mais marcas. As letras e as notas musicais escritas numa pauta são caracteres simples. As palavras, partituras e desenhos são caracteres compostos. Uma marca é qualquer sinal produzido ou percebido independentemente de qualquer sistema simbólico: um som, um gesto, um risco feito num papel por um bebé, etc.

tal modo articulados que é possível determinar, ainda que teoricamente, que cada referente não concorda com mais do que um carácter.

Assim, tendo em conta as características sintáticas e semânticas dos sistemas, é possível classificá-los em três tipos:

1. Os sistemas representacionais, que são sintática e semanticamente densos: artes plásticas figurativas, mapas, diagramas, modelos, instrumentos de peso e de medida não graduados.
2. Os sistemas linguísticos, que são sintacticamente diferenciados (ou articulados) e semanticamente densos: literatura, linguagens naturais, numeração árabe e instrumentos de peso e medida graduados.
3. Os sistemas notacionais, que são sintática e semanticamente diferenciados (ou articulados): música, código postal, instrumentos digitais.

Com este aparato conceptual, Goodman procura então mostrar como se resolvem muitos dos enigmas da estética e sobretudo de que maneira a arte desempenha o seu papel cognitivo de uma forma não menos respeitável do que as ciências. Por isso, a suposta dicotomia entre as humanidades e as ciências é falsa, segundo Goodman. Não porque a arte seja superior à ciência ou vice-versa, mas porque ciência e arte são igualmente indispensáveis para o avanço do conhecimento.

AIRES ALMEIDA
CEF-SPF

Portimão, Março de 2006

I

A realidade recriada

A arte não é uma cópia do mundo real. Uma destas maçadas chega bem.*

1. Denotação

Se uma imagem deve ou não ser uma representação é uma questão muito menos crucial do que pode parecer se tivermos em conta as amargas batalhas travadas entre artistas, críticos e propagandistas a propósito desta questão. Apesar de tudo, a natureza da representação carece de um estudo prévio em qualquer análise filosófica dos modos como os símbolos funcionam nas artes e fora delas. Que a representação é frequente em algumas artes, como a pintura, e não noutras, como a música, faz prever problemas numa estética unificada; e a confusão sobre o modo como a representação pictórica, enquanto modo de significação, se encontra aliada à descrição verbal, por um lado, embora dela

* Diz-se que este passo ocorre num ensaio sobre Virginia Woolf. Não consegui localizar a fonte.

se mantenha distinta, e, por exemplo, à expressão facial, por outro, é fatal para qualquer teoria geral dos símbolos.

A noção mais ingénuo de representação poderia talvez ser posta desta forma: «*A* representa *B* se, e só se, *A* se assemelha apreciavelmente a *B*», ou «*A* representa *B* na medida em que *A* se assemelha a *B*». Alguns vestígios desta noção, com refinamentos avulsos, persistem na maior parte dos escritos sobre representação. No entanto, dificilmente poderíamos condensar tantos erros numa fórmula tão curta.

Alguns dos erros são bastante óbvios. Um objecto assemelha-se a si mesmo ao máximo grau, mas raramente se representa a si mesmo. A semelhança, ao contrário da representação, é reflexiva. Do mesmo modo, ao contrário da representação, a semelhança é simétrica: *B* é tão idêntico a *A* como *A* é idêntico a *B*, mas, enquanto um quadro pode representar o duque de Wellington, o duque não representa o quadro. Além disso, em muitos casos, nenhum dos elementos de um par de objectos muito semelhantes entre si representa o outro: nenhum dos automóveis que saem de uma linha de montagem é uma imagem dos restantes, e um homem não é normalmente a representação de outro, mesmo que se trate do seu irmão gémeo. É claro que nenhum grau de semelhança é condição suficiente da representação¹.

Saber corrigir tal fórmula, porém, já não é tão óbvio. Pode-se tentar algo mais modesto e prefixar a condição «Se

¹ Estou a considerar aqui a representação pictórica, ou ilustração, e a representação comparável que pode ocorrer noutras artes. Os objectos naturais podem representar do mesmo modo: veja-se o homem na Lua ou o cão pastor nas nuvens. Alguns autores utilizam «representação» como termo geral para todos os géneros daquilo a que chamo «simbolização» ou «referência», e utilizam «simbólico» para os sinais verbais e outros sinais que não sejam pictóricos, a que chamo «não representacionais». «Representar» e seus derivados têm muitos outros usos, e ainda que eu mencione alguns deles mais tarde, outros não nos dizem de modo algum respeito. Entre estes últimos, por exemplo, estão os usos segundo os quais um embaixador representa uma nação e se faz representar junto de um governo estrangeiro.

A for uma imagem...». É claro que depois de ler «imagem» como «representação» se renuncia a uma boa parte da questão, nomeadamente à questão de saber o que constitui uma representação. Mas, ainda que se leia «imagem» de uma forma tão ampla que abranja todas as pinturas, a fórmula fica, noutros aspectos, longe do ponto em questão. Um quadro de Constable do Castelo de Marlborough é mais semelhante a outro quadro do que ao castelo, e no entanto representa o castelo e não outro quadro — nem mesmo a cópia mais aproximada. Acrescentar o requisito de que *B* não pode ser uma imagem seria uma manobra desesperada e fútil, porque uma imagem pode representar outra, e, de facto, cada uma das pinturas mais populares das galerias de arte representa muitas outras.

O facto óbvio é que uma imagem, para representar um objecto², tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida. Nem a semelhança é *necessária* para a referência; quase tudo pode estar em lugar de tudo. Uma imagem que representa um objecto — como um passo que o descreve — refere-se a ele e, em particular, *denota-o*³. A denotação é o núcleo da representação e é independente da semelhança.

Se a relação entre uma imagem e aquilo que ela representa é assim assimilada à relação entre um predicado e aquilo a que ele se aplica, temos de examinar as características da representação como um tipo especial de denotação. Que tem a denotação pictórica em comum com a denotação verbal ou diagramática, e como difere dela? Uma resposta que pode ser plausível é a que a semelhança, apesar de não ser uma condição suficiente da representa-

² Utilizo «objecto» indiferentemente para tudo aquilo que uma imagem representa, quer seja uma maçã, quer seja uma batalha. Uma peculiaridade da língua inglesa faz do *object* representado o *subject*.

³ Só no próximo capítulo a denotação será distinguida de outros tipos de referência.

ção, é simplesmente a característica que distingue a representação de outros tipos de denotação. Poderá, eventualmente, dar-se o caso de que, se *A* denota *B*, então *A* representa *B* na exacta medida em que *A* se assemelha a *B*? Penso que mesmo esta versão diluída e aparentemente inócua da fórmula inicial trai uma concepção da natureza da representação grave e errada.

2. Imitação

«Para fazer uma imagem fiel, copie-se tanto quanto possível o objecto exactamente como é.» Esta injunção simplista deixa-me desconcertado porque o objecto diante de mim é um homem, um conjunto de átomos, um complexo de células, um violinista, um amigo, um louco e muito mais. Se nada disto constitui o objecto tal como é, que outra coisa o poderia ser? Se tudo são modos de ser do objecto, então nenhum é o modo de ser do objecto⁴. Não

⁴ Em «The Way the World Is», *Review of Metaphysics*, vol. 14 (1960), pp. 48-56, defendi que o mundo é de tantos modos quantos aqueles em que pode ser descrito, visto, desenhado, etc., e que nada há que seja o modo como o mundo é. Ryle adopta uma posição algo análoga (*Dilemmas* [Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1954], pp. 75-77) ao comparar a relação entre uma mesa percebida enquanto objecto sólido e a mesma mesa enquanto conjunto de átomos com a relação entre uma biblioteca universitária segundo o catálogo e segundo o contabilista. Houve quem propusesse que poderíamos chegar ao modo de ser do mundo juntando todos os modos diferentes. Isto desatende ao facto de o próprio acto de juntar ser peculiar de certos sistemas. Por exemplo, não podemos juntar um parágrafo a uma imagem. E qualquer tentativa de combinação de todos os modos seria, ela mesma, apenas um dos modos — particularmente indigesto — de ser do mundo. Mas o que é o mundo que se apresenta de tantos modos? Falar de modos de ser do mundo, ou modos de descrever ou retratar o mundo, é falar de descrições do mundo ou de imagens do mundo, e não implica a existência de uma coisa única — ou mesmo de alguma coisa — que seja descrita ou retratada. É claro que nada disto implica, igualmente, que nada seja descrito ou retratado. Veja-se também a secção 5 e a nota 19 infra.

consigo copiá-los a todos de uma só vez, e quanto mais o conseguisse menos o resultado seria uma imagem realista.

Parece então que o que me é dado copiar é um desses aspectos, um dos modos como o objecto é ou aparenta ser, embora não, como é evidente, um qualquer destes ao acaso — não é, por exemplo, o duque de Wellington tal como ele é visto por um homem embriagado no meio de uma chuvada. É antes, suponhamos, o modo como o objecto é normalmente visto, a uma distância conveniente, de um ângulo favorável, sob uma boa luz, sem instrumentos, sem preconceitos de afeição, animosidade ou interesse, e sem ornamentos do pensamento ou da interpretação. Em suma, o objecto deve ser copiado como se fosse visto em condições assépticas por um olhar inocente e livre.

O problema, neste caso, como insiste Ernst Gombrich, é que não há um olhar inocente⁵. O olhar chega sempre atrasado ao trabalho, obcecado com o seu próprio passado e com velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro. Não funciona como um instrumento isolado e independente, mas como um membro diligente de um organismo complexo e caprichoso. Não só o modo como vê, mas também o que vê é regulado pela necessidade e pelo preconceito⁶. Selecciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói. Não espelha, propriamente falando, antes

⁵ Em *Art and Illusion* (Nova Iorque, Pantheon Books, 1960), pp. 297-298 e outras. Sobre o tema geral da relatividade da visão, vejam-se também trabalhos como os de R. L. Gregory, *Eye and Brain* (Nova Iorque, McGraw-Hill Book Co., 1966) e Marshall H. Segall, Donald Campbell, e Melville J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception* (Indianapolis e Nova Iorque, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966).

⁶ Para casos de investigações psicológicas deste ponto, veja-se Jerome S. Bruner, «On Perceptual Readiness», *Psychological Review*, vol. 64 (1957), pp. 123-152, e outros artigos aí citados; veja-se também William P. Brown, «Conceptions of Perceptual Defense», *British Journal of Psychology Monograph Supplement XXXV* (Cambridge, Cambridge University Press, 1961).

se apodera e faz; e o olhar não vê aquilo de que se apodera e que faz como algo nu, como itens sem atributos, mas como coisas, comida, pessoas, inimigos, estrelas, armas. Nada é visto a nu nem nu.

Os mitos do olhar inocente e do dado absoluto são cúmplices perversos. Derivam da ideia, que promovem, de conhecimento enquanto processamento do material em bruto recebido pelos sentidos e da ideia de que este material pode ser descoberto quer através de ritos de purificação quer através de uma desinterpretação metódica. Porém, recepção e interpretação não são operações separáveis; são completamente interdependentes. Faz-se aqui eco do *dictum* kantiano: o olhar inocente é cego e a mente virgem vazia. Além disso, o que foi recebido e o que se fez ao que se recebeu não se conseguem distinguir no produto acabado. O conteúdo não se pode extrair descascando estratos de comentário⁷.

Ainda assim, um artista fará bem, muitas vezes, em esforçar-se por alcançar a inocência do olhar. Por vezes, o esforço salva-o dos padrões esgotados do olhar quotidiano, resultando num novo *insight*. O esforço oposto, conceder o mais completo domínio a uma leitura pessoal, pode ser igualmente revigorante — e pela mesma razão. Mas o olhar mais neutro e o mais tendencioso são apenas sofisticados de maneiras diferentes. A mais ascética das visões e a mais extravagante, como o retrato sóbrio e a caricatura corrosiva, não diferem na *quantidade* de interpretação, mas antes no *modo* como interpretam.

A teoria da representação como cópia é então travada à partida devido à incapacidade para especificar o que se deve copiar. Não será um objecto tal como é, nem todos

⁷ Sobre a vacuidade da noção de primazia epistemológica e a futilidade da busca do dado absoluto veja-se o meu *Structure of Appearance* (2.ª ed., Indianapolis e Nova Iorque, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966 — daqui em diante referido por SA), pp. 132-145, e «Sense and Certainty», *Philosophical Review*, vol. 61 (1952), pp. 160-167.

os modos como é, nem o que ele parece ao olhar virgem. Além disso, algo está errado na própria noção de copiar um qualquer dos modos como um objecto é, um qualquer dos seus aspectos. Pois um aspecto não é apenas o «objecto de uma dada distância e ângulo e sob uma dada luz»; é o objecto tal como o observamos ou concebemos, uma versão ou tradução do objecto. Ao representar um objecto, não copiamos tal tradução ou interpretação — *alcançamo-la*⁸.

Por outras palavras, nada é alguma vez representado quer desprovido quer na posse plena das suas propriedades. Uma imagem nunca se limita a representar *x*; pelo contrário, representa *x* como um homem ou representa *x* como uma montanha, ou representa *o facto de x ser* um melão. Mesmo que existisse tal coisa, seria muito difícil compreender o que poderia querer dizer copiar um facto; pedir-me que copie *x* como algo é um pouco como pedir-me que venda algo como um presente; e falar de copiar algo para ser um homem é um puro absurdo. Teremos agora de olhar com mais atenção para tudo isto, mas dificilmente precisamos de ir mais longe para ver o pouco que a representação é uma questão de imitação.

A relatividade da visão e da representação tem sido afirmada de forma tão conclusiva noutros textos que me acho dispensado de a defender aqui. Gombrich, em particular, reuniu provas esmagadoras para mostrar que a maneira como vemos e representamos graficamente depende e varia com a experiência, prática, interesses e atitudes. Mas há um tema sobre o qual Gombrich, e não só, me parece por vezes tomar uma posição que não está de acordo com tal relatividade; tenho, consequentemente, de

⁸ E isto não é menos verdade quando o instrumento que usamos é uma câmara fotográfica, e não uma caneta ou um pincel. A escolha e manipulação do instrumento fazem parte da interpretação. O trabalho de um fotógrafo, tal como o de um pintor, pode evidenciar um estilo pessoal. Relativamente às «correções» presentes em algumas câmaras fotográficas, veja-se a secção 3 deste capítulo.

discutir de maneira breve a questão do convencionalismo da perspectiva.

3. Perspectiva

Um artista pode escolher o seu modo de representar o movimento, a intensidade da luz, a qualidade da atmosfera, a vibração da cor, mas, se quiser representar correctamente o espaço — qualquer pessoa lho dirá —, terá de obedecer às leis da perspectiva. A adopção da perspectiva no Renascimento é amplamente aceite como um grande passo em direcção à representação pictórica realista. Presume-se que as leis da perspectiva oferecem padrões absolutos de fidelidade que suplantam as diferenças de estilo no modo de ver e retratar. Gombrich ridiculariza «a ideia de que a perspectiva é meramente uma convenção e não representa o mundo tal como este parece ser», e declara que «Nunca é de mais insistir que a arte da perspectiva visa uma equação correcta: pretende que a imagem tenha a aparência do objecto, e o objecto a aparência da imagem»⁹. E James J. Gibson escreve: «[...] não parece razoável declarar que o uso da perspectiva em pintura é meramente uma convenção, a ser usada ou descartada pelo pintor como lhe aprouver [...] Quando o artista transcreve o que vê para uma superfície bidimensional, utiliza necessariamente a geometria da perspectiva»¹⁰.

É óbvio que as leis do comportamento da luz não são mais convencionais que quaisquer outras leis científicas. Suponha-se agora que temos um objecto imóvel, mono-

⁹ *Art and Illusion*, pp. 254 e 257.

¹⁰ De «Pictures, Perspectives, and Perception», *Daedalus* (Inverno 1960), p. 227. Não parece que Gibson tenha explicitamente abandonado estas afirmações, apesar de o seu livro recente *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Boston, Houghton Mifflin Co., 1966), e interessante, abordar detidamente alguns problemas relacionados com a questão.

cromático, que reflecte apenas uma luz de intensidade média. Eis o argumento¹¹: uma imagem desenhada numa perspectiva correcta fornecerá ao olho, em condições especificadas, um feixe de raios de luz que corresponde ao feixe fornecido pelo próprio objecto. Esta correspondência é uma questão puramente objectiva, que se pode medir com instrumentos. E tal correspondência constitui a fidelidade da representação, pois se os raios de luz são tudo o que o olhar pode captar quer da imagem quer do objecto, a identidade dos padrões de raios de luz tem de constituir a identidade de aparência. É claro que os raios devolvidos pela imagem sob as condições especificadas não correspondem apenas aos raios transmitidos pelo objecto em questão a uma dada distância e sob um dado ângulo, mas também aos raios transmitidos por variadíssimos objectos a partir de outras distâncias e de outros ângulos¹². A identidade de padrões de raios luminosos, tal como outras espécies de semelhança, não é evidentemente uma condição suficiente da representação. Pelo contrário, o que se afirma é que tal identidade é um critério de fidelidade, de representação pictórica correcta, estando a denotação já estabelecida.

Se à primeira vista o argumento tal como o formulámos parece simples e persuasivo, deixa de o ser quando consideramos as condições de observação prescritas. A imagem deve ser vista através de um orifício, de frente, a uma certa distância, com um olho fechado e o outro imóvel. O objecto tem de ser observado igualmente através de um

¹¹ Em substância, este argumento tem sido, é claro, avançado por muitos outros autores. Para uma discussão interessante veja-se D. Gioseffi, *Prospettiva Artificialis* (Trieste, Università degli studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1957), e uma longa recensão deste por M. H. Pirenne em *The Art Bulletin*, vol. 41 (1959), pp. 213-217. Devo esta referência ao Professor Meyer Schapiro.

¹² Cf. a discussão dos «portões» de Gombrich em *Art and Illusion*, pp. 250-251.

orifício, de um dado ângulo e distância (embora não habitualmente os mesmos), e com um só olho, imóvel. De outra forma, os raios de luz não serão iguais.

Nestas condições notáveis não acabaremos nós por alcançar uma representação fiel? Muito dificilmente. Nestas condições, aquilo para que estamos a olhar tende a desaparecer muito rapidamente. Algumas experiências científicas mostraram que o olho não consegue ver normalmente sem se mover em relação àquilo que está a ver¹³; aparentemente, o varrimento é necessário à visão normal. O olhar fixo é quase tão cego como o inocente. Que pode a paridade de raios de luz obtidos em condições que tornam impossível a visão normal ter a ver com a fidelidade da representação? Avaliar a fidelidade em termos de raios que incidem sobre um olho fechado não seria mais absurdo. Mas não é necessário insistir nesta objecção; talvez se possa permitir o movimento do olho suficiente para o varrimento, mas não para ver em torno do objecto¹⁴. O problema básico é que as condições de observação especificadas são grosseiramente anormais. Quais poderão ser os fundamentos para pensar que a paridade dos raios luminosos fornecidos nestas condições extraordinárias é um critério de fidelidade? Em condições não mais artificiais, como a interposição de lentes convenientemente concebidas, também pode-

¹³ Veja-se L. A. Riggs, F. Ratliff, J. C. Cornsweet e T. Cornsweet, «The Disappearance of Steadily Fixated Visual Objects», *Journal of The Optical Society of America*, vol. 43 (1953), pp. 495-501. Mais recentemente, as mudanças de percepção drásticas e rápidas que ocorrem durante a fixação foram investigadas em pormenor por R. M. Pritchard, W. Heron, e D. O. Hebb em «Visual Perception Approached by the Method of Stabilized Images», *Canadian Journal of Psychology*, vol. 14 (1960), pp. 67-77. De acordo com este artigo, a imagem tende a regenerar-se, transformada por vezes em unidades significativas que não estavam presentes inicialmente.

¹⁴ Mas note-se que, devido à protuberância da córnea, o olho, quando se movimenta, mesmo com a cabeça fixa, consegue muitas vezes ver um pouco dos lados de um objecto.

mos fazer uma imagem sem qualquer perspectiva produzir o mesmo padrão de raios de luz que o objecto. Que com uma encenação suficientemente engenhosa consigamos obter de uma imagem desenhada em perspectiva raios de luz que correspondam àqueles que podemos obter do objecto representado é um argumento estranho e fútil em favor da fidelidade da perspectiva.

Além disso, na maior parte dos casos, as condições de observação em questão não são iguais relativamente à imagem e ao objecto. Ambos devem ser observados através de um orifício com um olho imobilizado; mas a imagem deve ser vista de frente a uma distância de seis pés, ao passo que a catedral representada tem de ser vista, digamos, de um ângulo de 45° em relação à sua fachada e a uma distância de duzentos pés. Ora, o que nós vemos, e como o vemos, é determinado não somente pelos raios de luz recebidos, mas também pelas condições de observação; como os psicólogos gostam de afirmar, o que há a dizer acerca da visão é muito mais do que aquilo que salta à vista. Tal como uma luz vermelha significa «pare» na estrada e «bombordo» no mar, também diferentes estímulos dão origem a diferentes experiências visuais em diferentes circunstâncias. Mesmo nos casos em que tanto os raios de luz como as condições externas do momento são os mesmos, o fluxo precedente de experiências visuais, juntamente com a informação reunida a partir de todo o tipo de fontes, pode fazer uma grande diferença naquilo que é visto. Se nem sequer as condições externas são as mesmas, a hipótese de a duplicação dos raios de luz ter como resultado uma percepção idêntica não é mais provável do que a hipótese de a duplicação das condições externas conseguir o mesmo caso os raios de luz sejam diferentes.

As imagens são geralmente vistas enquadradas num contexto, por uma pessoa que pode andar à sua volta e mover os olhos. Pintar uma imagem que fornecerá, em tais condições, os mesmos raios de luz que o objecto, visto sob quaisquer condições, seria inútil mesmo que fosse possível. Pelo

contrário, a tarefa do artista ao representar o objecto que tem diante de si consiste em decidir que raios de luz, nas condições da galeria, conseguirão representar o que pretende. Não é uma questão de copiar, mas de transmitir. É mais uma questão de «captar uma semelhança» do que de copiar — no sentido em que uma semelhança que uma fotografia não capta pode ser captada numa caricatura. Há aqui uma espécie de tradução, que compensa a diferença de circunstâncias. Saber qual a melhor forma de o concretizar depende de inúmeros e diversos factores, entre os quais os menos importantes não serão os hábitos particulares de ver e representar arraigados no público. As imagens em perspectiva, como todas as outras, têm de ser lidas, e a capacidade de ler tem de ser adquirida. O olho unicamente acostumado à pintura oriental não compreende imediatamente uma pintura em perspectiva. Contudo, com a prática, uma pessoa pode acomodar-se sem esforço a lentes que distorcem as coisas ou a imagens desenhadas em perspectivas distorcidas ou mesmo invertidas¹⁵. E nem mesmo nós, que estamos tão

¹⁵ A adaptação a lentes de vários tipos tem sido objecto de intensa experimentação. Veja-se, por exemplo, J. E. Hochberg, «Effects of Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception», *Psychological Review*, vol. 64 (1959), pp. 74-75; J. G. Taylor, *The Behavioral Basis of Perception* (New Haven, Yale University Press, 1962), pp. 166-185; e Irvin Rock, *The Nature of Perceptual Adaptation* (Nova Iorque, Basic Books, Inc., 1966). Qualquer pessoa pode prontamente verificar por si própria como é fácil aprender a ler imagens desenhadas em perspectivas invertidas ou transformadas de outro modo. A perspectiva invertida ocorre muitas vezes na arte oriental, bizantina ou medieval; por vezes, a perspectiva canónica e a invertida são mesmo usadas em diferentes partes da mesma imagem — veja-se, por exemplo, Leonid Ouspensky e Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Boston, Boston Book and Art Shop, 1952), p. 42 (nota 1), p. 200. Relativamente ao facto de se ter de aprender a ler imagens na perspectiva canónica, Melville J. Herskovits escreve em *Man and His Works* (Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1948), p. 381: «Mais de um etnógrafo relatou a experiência de mostrar uma imagem nítida de uma casa, um pessoa, uma paisagem familiar, a pessoas em cuja cultura não há qualquer conhecimento de fotografia, e de ver a fotografia ser colocada em todos os ângulos pos-

habituaados à figuração em perspectiva, a aceitamos sempre como representação fiel: a fotografia de um homem com os pés na direcção da câmara parece distorcida, e o pico de Pikes fica confrangedoramente diminuído numa fotografia. Como diz o ditado, não há nada como uma máquina fotográfica para transformar uma montanha num monte de toupeira.

Até agora aceitei a idécia de que a perspectiva pictórica obedece às leis da geometria óptica e de que uma imagem pintada de acordo com as regras pictóricas canónicas desenvolverá, nas muito anormais condições anteriormente delineadas, um feixe de raios de luz idêntico ao devolvido pela cena retratada. Só este pressuposto dá alguma plausibilidade ao argumento baseado na perspectiva, mas o pressuposto é claramente falso. Pelas regras pictóricas, as linhas do caminho-de-ferro que se estendem na direcção oposta ao olhar são desenhadas em convergência, mas os postes telefónicos (ou os rebordos de uma fachada) que se afastam para cima na direcção oposta ao olhar são desenhados em paralelo. Pelas «leis da geometria», os postes também deveriam ser desenhados em convergência. Mas quando os desenhamos dessa forma parecem tão mal como as linhas do caminho-de-ferro desenhadas em paralelo. Assim, temos câmaras com fundos inclinados e lentes elevatórias para «corrigir a distorção» — isto é, para fazer as paralelas verticais ficarem paralelas nas nossas fotografias; não tentamos fazer o mesmo para procurar fazer as linhas de caminho-de-ferro ficar paralelas. As regras da perspectiva pictórica não resultam mais das leis da óptica que quaisquer regras que exigissem que desenhássemos as linhas em paralelo e os postes em convergência. Em contradição frontal com o que Gibson afirma, o artista que

siveis, ou virada para o seu reverso em branco ser inspeccionado, enquanto o nativo tenta interpretar esta combinação sem sentido de vários tons de cinzento num pedaço de papel. Mesmo a mais nítida das fotografias não passa de uma interpretação do que a câmara vê.»

quer apresentar uma representação espacial que o olho ocidental moderno aceite como fiel tem de desafiar as «leis da geometria».

Se tudo isto parece perfeitamente evidente, e um assunto elegantemente encerrado por Klee¹⁶, há no entanto o impressionante peso da autoridade no lado contrário¹⁷, baseando-se no argumento de que todas as paralelas no plano de uma fachada se projectam geometricamente como paralelas no plano paralelo da imagem. A fonte de debates sem fim sobre a perspectiva parece assentar numa confusão com respeito às condições relevantes da observação. Na figura 1, um observador está ao nível do rés-do-chão, com o olho em *a*; em *b*, *c* está a fachada de uma torre no topo de um edifício; em *d*, *e* está uma imagem da fachada da torre, desenhada em perspectiva canónica e numa escala tal que às distâncias indicadas tanto a imagem como a fachada subtendem ângulos idênticos a partir de *a*. Relativamente à torre, a linha normal de visão é *a*, *f*; olhar mais para cima ou para baixo faz a torre desaparecer do campo visual ou ficar desfocada. Do mesmo modo, em

¹⁶ Veja-se o frontispício deste capítulo. Como Klee observa, o desenho parece perfeitamente normal se for tomado como a representação de um soalho, mas distorcido se for tomado como a representação de uma fachada, apesar de nos dois casos as paralelas no objecto representado se afastarem do mesmo modo do olho.

¹⁷ Na verdade, esta é a posição ortodoxa, adoptada não apenas por Pirenne, Gibson e Gombrich, mas também pela maior parte dos autores que abordam este tema. Algumas excepções, além de Klee, são Erwin Panofski, «Die Perspektive als 'Symbolische Form'», *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1924-1925), pp. 258 e segs.; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley, University of California Press, 1954), por exemplo, pp. 92 e segs., 226 e outros passos; e, noutros tempos, um tal Arthur Parsey, que, devido às suas ideias heterodoxas, foi admoestado por Augustus de Morgan em *Budget of Paradoxes* (Londres, 1872), pp. 176-177. Estou em dívida para com o Sr. P. T. Geach relativamente a esta última referência. Em *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, de John White (Nova Iorque, Thomas Yoseloff, 1958), capítulos VIII e XIII, encontram-se discussões interessantes sobre a perspectiva.

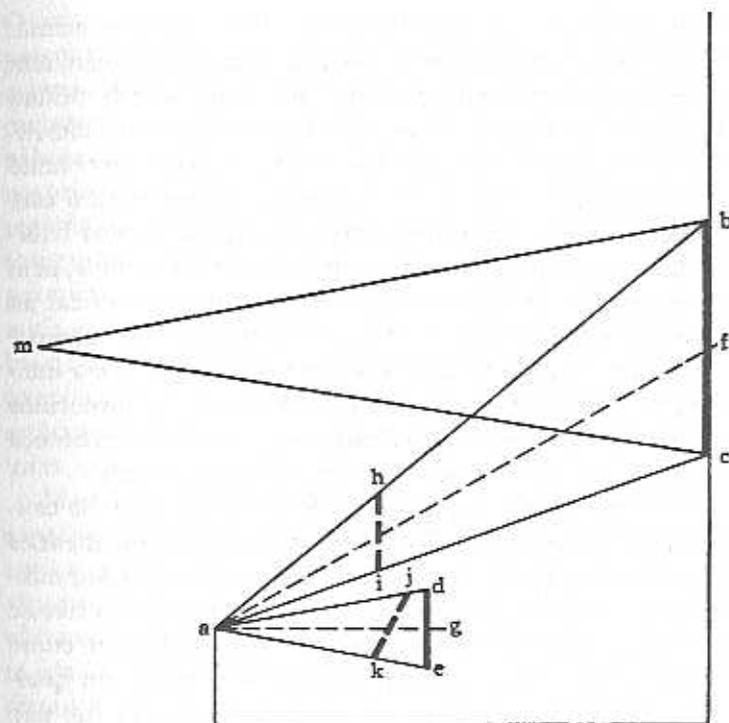


Figura 1

relação à imagem, a linha normal de visão é *a*, *g*. Ora, apesar de a imagem e a fachada estarem dispostas paralelamente, a linha *a*, *g* é perpendicular relativamente à imagem, de modo que as paralelas verticais na imagem serão projectadas para o olho como paralelas, ao passo que a linha *a*, *f* está num ângulo tal relativamente à fachada que as suas paralelas verticais serão projectadas para o olho como linhas convergentes ascendentes. Podemos tentar fazer a imagem e a fachada devolver ao olho feixes idênticos de raios de luz 1) movendo a imagem para cima, para a posição *h*, *i*, ou 2) inclinando-a para ficar na posição *j*, *k*, ou ainda 3) olhando para a imagem a partir de

a, mas para a torre a partir de *m*, alguns andares acima. Nos primeiros dois casos, dado que a imagem também tem de estar mais próxima do olho para subtender o mesmo ângulo, a escala ficará errada no que respeita às dimensões laterais (esquerda-direita). O que é mais importante é que nenhuma destas três condições de observação está sequer próxima da normalidade. Não penduramos habitualmente as imagens muito acima do nível dos olhos, nem as inclinamos drasticamente fazendo as suas bases ficar na nossa direcção, nem nos elevamos conforme nos apetece para olhar a direito para as torres¹⁸. Com o olho e a imagem na posição normal, o feixe de raios de luz fornecidos ao olho pela imagem desenhada em perspectiva canónica é muito diferente do feixe fornecido pela fachada.

Este argumento é, por si, conclusivo, mas a minha causa não se baseia nele. Os argumentos mais fundamentais já avançados aplicar-se-iam em toda a sua extensão, mesmo que a escolha das regras oficiais da perspectiva tivesse sido menos caprichosa, exigindo que se desenhasses como convergentes todas as paralelas que se afastam em qualquer direcção. Em suma, o comportamento da luz não sanciona a nossa maneira habitual de representar o espaço nem qualquer outra; e a perspectiva não oferece qualquer padrão de fidelidade absoluto ou independente.

4. Escultura

Atribuem-se por vezes os problemas da teoria da cópia unicamente à impossibilidade de representar a realidade tridimensional numa superfície plana. Mas a imitação não é um modelo melhor na escultura do que na pintura.

¹⁸ A melhor maneira de ver a fachada da torre pode ser olhando a direito para ela a partir de *m*; mas nesse caso a melhor maneira de ver as linhas de caminho-de-ferro seria olhando-as de cima e a direito a partir do ponto médio do seu comprimento.

O que queremos representar num busto de bronze é uma pessoa móvel, multifacetada e variável, que encontramos a uma dada luz que muda constantemente e contra diferentes fundos. Não é provável que duplicar a forma da cabeça num dado instante resulte numa representação notoriamente fiel. A própria fixação de uma tal fase momentânea congela a pessoa, do mesmo modo que uma fotografia de exposição muito curta congela uma fonte ou pára um cavalo de corrida. Representar fielmente é transmitir a ideia de uma pessoa conhecida e condensada com base em várias experiências. Esta ideia fugidia não é algo que faça sentido tentar duplicar ou imitar num bronze estático num pedestal de museu. O escultor entrega-se, ao invés, a um problema subtil e intrincado de tradução.

Mesmo quando o objecto representado é mais simples e estável que uma pessoa, a duplicação raramente coincide com a representação realista. Se, num tímpano sobre um alto portal gótico, a maçã de Eva fosse do mesmo tamanho que uma maçã Winesap, não pareceria suficientemente grande para ser uma tentação para Adão. À escultura distante ou colossal tem também de se dar uma *forma* muito diferente do que ela representa para poder ser realista, para poder ter a «aparência correcta». E as maneiras de a fazer ter a «aparência correcta» não se podem reduzir a regras fixas e universais, pois a aparência de um objecto não depende apenas da sua orientação, distância e iluminação, mas também de tudo o que sabemos sobre ele e da nossa formação, hábitos e interesses.

Difícilmente precisamos de ir mais longe para ver que o argumento básico contra a imitação como teste do realismo tanto é conclusivo no caso da escultura como no da pintura.

5. Ficções

Até agora tenho tido unicamente em consideração a representação de uma pessoa, grupo, coisa ou cena parti-

cular, mas uma imagem, como um predicado, pode denotar separadamente os vários membros de uma dada classe. Uma imagem que acompanha uma definição num dicionário é muitas vezes uma dessas representações, não denotando unicamente uma certa águia, digamos, ou colectivamente a classe das águias, mas distributivamente as águias em geral.

Outras representações não têm uma representação única nem múltipla. Por exemplo, o que representam as imagens de Pickwick ou de um unicórnio? Não representam coisa alguma; são representações com denotação nula. Todavia, como podemos dizer que uma imagem representa Pickwick, ou um unicórnio, e dizer também que não representa coisa alguma? Dado que nem Pickwick nem os unicórnios existem, o que uma imagem de Pickwick e uma imagem de um unicórnio representam é o mesmo. No entanto, não há dúvida de que ser uma imagem de Pickwick e ser uma imagem de um unicórnio não é de maneira nenhuma o mesmo.

O facto simples é que, tal como a maior parte do mobiliário pode ser prontamente classificado em secretárias, cadeiras, mesas, etc., também a maior parte das imagens são prontamente classificadas em imagens de Pickwick, de Pégaso, de um unicórnio, etc., sem referência a coisa alguma representada. O que costuma enganar-nos é que expressões como «imagem de» e «representa» parecem predicados binários bem-educados, e podem por vezes ser interpretadas como tal. Mas é melhor considerar que «imagem de Pickwick» e «representa um unicórnio» são predicados unários indivisíveis, ou termos para classes, como «secretária» e «mesa». Não podemos ir ao interior de cada um destes termos e quantificar as suas partes. Do facto de *P* ser uma imagem ou representar um unicórnio não se pode inferir que há algo que *P* retrata ou representa. Além disso, uma imagem de Pickwick é uma imagem de um homem, apesar de não haver qualquer homem que a imagem represente. Dizer que a imagem representa algo é assim profundamente ambíguo entre dizer o que a

imagem denota e dizer que tipo de imagem é. Podemos evitar alguma confusão se no último caso falarmos antes de uma «imagem-que-representa-Pickwick» ou «imagem-que-representa-um-unicórnio» ou «imagem-que-representa-um-homem» ou, abreviando, «imagem-de-Pickwick» ou «imagem-de-unicórnio» ou «imagem-de-homem». É óbvio que uma imagem não pode, salvo equívocos, simultaneamente representar Pickwick e representar nada. Mas uma imagem pode ser de um certo tipo — pode ser uma imagem-de-Pickwick ou uma imagem-de-homem — sem representar coisa alguma¹⁹.

A diferença entre uma imagem de homem e uma imagem de um homem tem um paralelo próximo na diferença

¹⁹ O fundamental deste e dos dois parágrafos seguintes está no meu ensaio «On Likeness of Meaning», *Analysis*, vol. 1 (1949), pp. 1-7, e é depois discutida na continuação, «On Some Differences about Meaning», *Analysis*, vol. 13 (1953), pp. 90-96. Veja-se também o tratamento paralelo do problema das afirmações «sobre entidades fictícias» em «About», *Mind*, vol. 70 (1961), especialmente nas pp. 18-22. Numa série de ensaios publicados a partir de 1939 (muitos deles reescritos e publicados em *From a Logical Point of View* [Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953]), W. von Quine sublinhou a distinção entre as expressões sincategoremáticas e as outras, e mostrou que uma observância cuidadosa desta distinção poderia remover muitos problemas filosóficos.

Uso o dispositivo da hifenização (por exemplo, «imagem-de-homem») unicamente como uma ajuda no discurso técnico, e não como uma reforma do uso quotidiano, onde o contexto normalmente impede a confusão e onde o ímpeto a favor da falaciosa inferência existencial é menos compulsivo que em filosofia, ainda que não tenha menos consequências. Usarei «imagem-de-homem» sempre como abreviatura da maior e mais habitual expressão «imagem que representa um homem», tomada como um predicado unário indivisível que não tem de se aplicar a todas ou apenas às imagens que representam um homem efectivamente existente. O mesmo princípio geral irá orientar o uso de todas as expressões compostas da forma «imagem-de-». Assim, por exemplo, não usarei «imagem-de-Churchill» como abreviatura de «imagem pintada por Churchill» ou de «imagem que pertencia a Churchill». Note-se, além disso, que uma imagem-de-quadrado não é necessariamente uma imagem quadrada, mas antes uma imagem-que-representa-um-quadrado.

entre uma descrição de homem (ou um termo para homem) e uma descrição de (ou termo para) um homem. «Pickwick», «o duque de Wellington», «o homem que venceu Napoleão», «um homem», «um homem gordo», «o homem com três cabeças», são todas descrições-de-homem, mas nem todas descrevem um homem. Algumas denotam um homem em particular, outras vários de muitos homens e outras nada denotam²⁰. Apesar de «Pickwick» e «o homem com três cabeças» e «Pégaso» terem todas a mesma extensão nula, o segundo termo difere do primeiro por ser, por exemplo, uma descrição-de-homem-com-muitas-cabeças, ao passo que a última difere das outras duas por ser uma descrição-de-cavalo-alado.

A maneira como as imagens e as descrições são assim classificadas em tipos, como a maior parte das maneiras habituais de classificar, está longe de ser clara ou estável e não se presta a ser codificada. Os casos de fronteira mudam e confundem-se, há sempre novas categorias a ganhar proeminência e os cânones da classificação são menos claros que a prática. Mas isto quer apenas dizer que podemos ter alguns problemas em dizer se certas imagens (na linguagem vulgar) «representam um unicórnio», ou em avançar regras para decidir em todos os casos se uma imagem é uma imagem-de-homem. As condições exactas e gerais sob as quais algo é uma imagem-de-algo ou uma descrição-de-algo seriam na verdade difíceis de formular. Podemos citar exemplos: *O Carteiro*, de Van Gogh, é uma imagem-de-homem; e, em português*, «um homem» é uma descrição-

²⁰ Em termos estritos, devíamos falar de elocuições e inscrições, pois diferentes exemplares do mesmo termo podem diferir em denotação. De facto, classificar réplicas em conjunto de modo a constituir termos é apenas uma forma, que está longe de ser simples, de classificar elocuições e inscrições em tipos. Veja-se também SA, pp. 359-363, e igualmente o capítulo IV infra.

* Sempre que possível, substituíram-se as referências do autor à língua inglesa por referências à língua portuguesa, (N. do T.)

-de-homem. E podemos notar que, por exemplo, ser uma imagem-de-algo é ser uma imagem-de-algo como um todo, de modo que uma imagem que contém ou está contida numa imagem-de-homem não tem de ser, ela mesma, uma imagem-de-homem. Mas tentar muito mais do que isto é ficar atolado num notório pântano filosófico, e os problemas frustrantes em causa, ainda que fascinantes, não fazem parte da tarefa que nos cabe. Tudo o que é directamente importante neste caso, repito, é que as imagens são de facto classificadas com diferentes graus de facilidade em imagens-de-homem, imagens-de-unicórnio, imagens-de-Pickwick, imagens-de-cavalo-alado, etc., tal como o mobiliário é classificado em secretárias, mesas, cadeiras, etc. E este facto não é afectado pela dificuldade, em qualquer dos casos, em formular definições para as diferentes classes ou em trazer à luz um princípio geral de classificação.

A possível objecção de que primeiro temos de compreender o que um homem ou um unicórnio são de maneira a saber como aplicar «imagem-de-homem» ou «imagem-de-unicórnio» parece-me perfeitamente perversa. Podemos aprender a aplicar «cachimbo de espiga de milho», ou «chifre de veado», sem compreender primeiro, ou sem primeiro saber aplicar, como termos separados, «milho», «espiga», «espiga de milho» ou «cachimbo», ou «veado» ou «chifre». E podemos aprender, com base em amostras, a aplicar «imagem-de-unicórnio» não apenas sem nunca termos visto unicórnios, mas também sem nunca termos visto ou ouvido a palavra «unicórnio». De facto, é em grande parte ao aprender o que são imagens-de-unicórnio e descrições-de-unicórnio que compreendemos a palavra «unicórnio», e a nossa capacidade de reconhecer um chifre de veado pode ajudar-nos a reconhecer um veado quando o virmos. Podemos começar a compreender um termo aprendendo a aplicar quer o próprio termo, quer um termo mais compreensivo que o contenha. Adquirir qualquer destas aptidões pode ajudar a adquirir, mas não implica possuir, qualquer das outras. Compreender um

termo não é uma condição prévia para aprender a aplicá-lo e aos seus compostos, e pode muitas vezes ser o resultado dessa aprendizagem²¹.

Afirmei anteriormente que a denotação é uma condição necessária da representação, e depois defrontei-me com representações sem denotação. Mas a explicação é agora clara. Uma imagem tem de denotar um homem para o representar, mas não tem de denotar coisa alguma para ser uma representação-de-homem. A propósito, a teoria da representação como cópia é aqui derrotada uma vez mais, pois, nos casos em que uma representação não representa coisa alguma, não pode estar em questão qualquer semelhança com o que representa.

O uso de exemplos como as imagens-de-Pickwick e as imagens-de-unicórnio pode sugerir que as representações com denotação nula são comparativamente raras. Pelo contrário; o mundo das imagens está repleto de pessoas, lugares e coisas fictícias anónimas. O homem em *Paisagem Com Um Caçador*, de Rembrandt, não é presumivelmente uma pessoa efectivamente existente; é apenas o homem na gravura de Rembrandt. Por outras palavras, a gravura não representa homem algum; é apenas uma imagem-de-homem, e em particular uma imagem-de-o-homem-em-Paisagem-Com-Um-Caçador-de-Rembrandt. Mesmo que um homem efectivamente existente esteja neste caso a

²¹ Saber aplicar todos os compostos de um termo implicaria saber aplicar pelo menos alguns compostos de todos os outros termos da linguagem. Normalmente, dizemos que compreendemos um termo quando sabemos razoavelmente aplicar esse termo e um número suficiente dos seus compostos mais habituais. Se relativamente a um dado composto «imagem-de-» temos dúvidas sobre como o aplicar numa percentagem elevada de casos, isto é também verdade no que respeita ao predicado correlativo «representa como um —». Claro que compreender um termo não é exclusivamente uma questão de saber aplicá-lo a ele e aos seus compostos; entram em jogo outros factores, como saber que inferências se podem retirar de afirmações que contenham o termo e que inferências se podem apresentar a favor dessas afirmações.

ser descrito, a sua identidade tem tão pouca importância como o grupo sanguíneo do artista. Além disso, nem sempre temos acesso à informação necessária para determinar o que uma imagem denota, se denotar algo. Podemos, por exemplo, ser incapazes de saber se uma dada representação é múltipla, como uma imagem-de-águia num dicionário, ou fictícia, como uma imagem-de-Pickwick. Contudo, nos casos em que não podemos determinar se uma imagem denota ou não algo, só nos resta prosseguir como se não denotasse — isto é, só nos resta limitar-nos à questão de saber de que tipo de imagem se trata. Assim, os casos de denotação indeterminada são tratados do mesmo modo que os de denotação nula.

Mas não é apenas nos casos em que a denotação é nula ou indeterminada que a classificação de uma imagem precisa de ser encarada. A denotação de uma imagem não determina mais o seu tipo que o tipo de imagem a denotação. Nem todas as imagens-de-homem representam um homem e, inversamente, nem todas as imagens que representam um homem são imagens-de-homem. É na diferença entre ser e não ser uma imagem-de-homem repousa a diferença, nas imagens que representam um homem, entre as que o representam e as que o não representam como um homem.

6. Representação-como

A expressão «representa... como» tem dois usos bem diferentes. Dizer que uma imagem representa o duque de Wellington como uma criança, ou como um adulto, ou como o vencedor de Waterloo é muitas vezes dizer apenas que a imagem representa o duque num dado momento ou período — que representa uma dada parte temporal ou «fragmento temporal» dele (longa ou curta, contínua ou interrompida). Neste caso, «como...» combina-se com o nome «o duque de Wellington» para formar uma descrição de uma parte de toda a extensão do indiví-

duo²². Pode-se sempre substituir tal descrição por outra, como «o duque de Wellington em criança» ou «o duque de Wellington aquando da sua vitória em Waterloo». Assim, estes casos não levantam dificuldades; tudo o que está a ser dito é que a imagem representa o objecto assim descrito.

O segundo uso é ilustrado quando dizemos que uma dada imagem representa Winston Churchill como uma criança, sendo que a imagem não representa a criança Winston Churchill, mas antes o adulto Churchill como uma criança. Neste caso, tal como quando dizemos que outras imagens representam o adulto Churchill como adulto, o «como...» combina-se com o *verbo* e modifica-o; e temos casos genuínos de representação-como. Exige-se agora que este tipo de representação-como seja distinguida e relacionada com a representação.

Uma imagem que representa um homem denota-o; uma imagem que representa um homem fictício é uma imagem-de-homem; e uma imagem que representa um homem como homem é uma imagem-de-homem que o denota. Assim, ao passo que o primeiro caso diz unicamente respeito ao que a imagem denota e o segundo unicamente de que tipo de imagem se trata, o terceiro diz respeito tanto à denotação como à classificação.

Uma formulação mais precisa exige algum cuidado. O que dizemos que uma imagem representa pode ser denotado pela imagem no seu todo ou por uma parte. Analogamente, uma imagem pode ser uma imagem-de-algo como um todo ou unicamente por conter uma imagem-de-algo²³.

²² Devo ao Sr. H. P. Grice e ao Sr. J. O. Urmson alguns comentários que conduziram à clarificação deste aspecto. Por vezes, a parte em questão pode ser discriminada noutros termos que não os temporais. Sobre a noção de uma parte temporal veja-se SA, pp. 127-129.

²³ A imagem contida pode, todavia, denotar objectos dados e ser uma imagem-de-algo em resultado de estar incorporada no contexto da imagem que a contém, tal como «ferrinhos», por ocorrer em «ferrinhos e percussão», pode denotar certos instrumentos musicais e ser uma descrição-de-instrumento-musical.

Considere-se um retrato comum do duque e da duquesa de Wellington. A imagem (como um todo) denota o casal e (em parte) denota o duque. Além disso, é (como um todo) uma imagem-de-duas-pessoas, e (em parte) uma imagem-de-homem. A imagem representa o duque e a duquesa como duas pessoas, e representa o duque como um homem. Mas, apesar de representar o duque, e apesar de ser uma imagem-de-duas-pessoas, é óbvio que não representa o duque como duas pessoas; apesar de representar duas pessoas e de ser uma imagem-de-homem, não representa as duas pessoas como um homem, pois a imagem não é nem contém qualquer imagem que como um todo represente o duque e seja simultaneamente uma imagem-de-dois-homens, ou que como um todo represente duas pessoas e seja simultaneamente uma imagem-de-homem.

Em geral, pois, um objecto *k* é representado como algo por uma imagem *p* se e só se *p* é ou contém uma imagem que como um todo represente *k* e seja simultaneamente uma imagem-de-algo²⁴. Muitos dos modificadores que tiveram de ser incluídos podem, contudo, ser omitidos e dados como compreendidos daqui em diante; por exemplo, «é ou contém uma imagem que como um todo representa Churchill e simultaneamente é uma imagem-de-adulto» pode ser abreviado para «é uma imagem-de-adulto que representa Churchill».

O uso quotidiano é muitas vezes descuidado no que respeita à distinção entre representação e representação-como. Já foram citados casos em que ao dizer que uma imagem representa algo não queremos dizer que denota algo, mas que é uma imagem-de-algo. Noutros casos, podemos querer dizer as duas coisas. Se eu disser que tenho

²⁴ Isto abrange casos em que *k* é representado como algo por uma imagem na sua totalidade ou por uma parte dela. Como observámos na nota 19 supra, há restrições quanto às substituições admissíveis para «algo» neste esquema definicional; uma imagem velha ou quadrada ou uma imagem que pertença a Churchill não o representa em virtude disso como velho ou quadrado ou como senhor de si.

uma imagem de um certo cavalo preto, e depois apresentar uma fotografia na qual o cavalo é uma mancha de luz à distância, dificilmente posso ser acusado de mentir, mas o leitor pode perfeitamente achar que o enganei. Compreensivelmente, o leitor entendeu que eu estava a falar de uma imagem do cavalo preto como tal; e consequentemente pensou que a imagem não só denotava o cavalo em questão, mas era uma imagem-de-cavalo-preto. Não é inconcebível que, noutras ocasiões, dizer que uma imagem representa o cavalo preto queira dizer que a imagem representa o cavalo como preto (isto é, que é uma imagem-de-coisa-preta que representa um cavalo) ou que representa a coisa preta em questão como um cavalo (isto é, que é uma imagem-de-cavalo que representa uma coisa preta).

As ambiguidades do uso comum não acabam aqui. Dizer que o Churchill adulto está representado como uma criança (ou como um adulto) é dizer que a imagem em questão é uma imagem-de-criança (ou uma imagem-de-adulto). Mas dizer que Pickwick está representado como um palhaço (ou como D. Quixote) não pode querer dizer que a imagem é uma imagem-de-palhaço (ou uma imagem-de-D.-Quixote) que representa Pickwick, pois Pickwick não existe. Ao invés, o que se está a dizer é que a imagem pertence a uma certa classe bastante restrita de imagens que podem ser descritas como imagens-de-Pickwick-como-palhaço (ou imagens-de-Pickwick-como-D.-Quixote).

Assim, as distinções que em grande parte do discurso informal ficam obscurecidas precisam de ser claramente marcadas em função dos nossos propósitos neste livro. Sendo uma questão de classificação monádica, a representação-como difere drasticamente da representação denotativa diádica. Se uma imagem representa *k* como um (ou o) algo, então denota *k* e é uma imagem-de-algo. Se *k* é idêntico a *h*, a imagem também denota e representa *h*. E se *k* é uma qualquer coisa, a imagem representa também uma (ou a) qualquer coisa, mas não necessariamente *como* uma (ou a) qualquer coisa. Representar o primeiro duque de Wel-

lington é representar Arthur Wellesley e também representar um soldado, mas não necessariamente representá-lo *como* um soldado, pois algumas imagens dele são imagens-de-civis.

As representações são, então, imagens que funcionam aproximadamente do mesmo modo que as descrições²⁵. Tal como são classificados usando várias etiquetas verbais, os objectos também são classificados usando várias etiquetas pictóricas. E as próprias etiquetas, verbais ou pictóricas, são por sua vez classificadas usando etiquetas, verbais ou não. Os objectos são classificados em «secretária», «mesa», etc., e também em imagens que os representam. As descrições são classificadas em «descrição-de-secretária», «descrição-de-centauro», «nome-de-Cícero», etc., e as imagens são classificadas em «imagem-de-secretária», «imagem-de-Pickwick», etc. A etiquetagem de etiquetas não depende do que as etiquetas classificam. Algumas, como «unicórnio», não se aplicam a coisa alguma, e, como sublinhámos, nem todas as imagens de soldados são imagens-de-soldados. Assim, há sempre duas questões com respeito a uma imagem, assim como com respeito a qualquer outra etiqueta: o que se representa (ou descreve) e o género de representação (ou descrição) de que se trata. A primeira questão pergunta a que objectos, se alguns houver, a etiqueta se aplica, e a segunda pergunta qual das etiquetas de um certo grupo se lhe aplica. Ao representar, uma imagem identifica uma classe de objectos e pertence ao mesmo tempo a uma certa classe ou classes de imagens²⁶.

²⁵ O leitor terá provavelmente notado que «descrição» neste texto não se restringe ao que se chama «descrições definidas» em lógica, abrangendo antes todos os predicados, desde nomes próprios a passos rebuscados, quer tenham denotação singular, múltipla ou nula.

²⁶ A imagem não denota a classe identificada, mas denota nenhum, um ou vários membros dessa classe. Uma imagem pertence, evidentemente, a inúmeras classes, mas só algumas delas (por exemplo, a classe de imagens-de-quadrados, a classe de imagens-de-Churchill) têm a ver com o que a imagem representa-como; outras não (por exemplo, a classe das imagens quadradas, a classe de imagens que pertencem a Churchill).

7. Invenção

Se representar é uma questão de classificar objectos e não de os imitar, de caracterizar e não de copiar, não é uma questão de relato passivo. O objecto não se senta como um dócil modelo com os seus atributos claramente separados e expostos para serem contemplados e retratados. É um objecto entre muitos, pode ser agrupado com qualquer selecção deles, e para cada um desses agrupamentos há um atributo do objecto. Admitir que todas as classificações estão em pé de igualdade equivale a não fazer qualquer classificação. A classificação envolve preferências, e a aplicação de uma etiqueta (pictórica, verbal, etc.) tanto *produz* uma classificação como a regista. As categorias «naturais» são apenas as que temos o hábito de identificar para etiquetar e através da etiquetagem. Além disso, o próprio objecto não está acabado, resultando antes de uma maneira de tomar o mundo. Criar uma imagem participa geralmente na criação do que se quer representar. O objecto e os seus aspectos dependem da organização; e as várias etiquetas são instrumentos de organização.

A representação e a descrição acarretam pois a organização, e esta acarreta muitas vezes aquelas. Uma etiqueta associa os objectos a que se aplica, e está associada a outras etiquetas que pertencem a um dado tipo ou tipos. Menos directamente, associa os seus referentes a outras etiquetas e aos seus referentes, e assim sucessivamente. Nem todas estas associações têm a mesma força; a sua força varia com quão directas são, com a especificidade das classificações em causa e com o grau de firmeza granjeado por estas classificações e etiquetagens. Mas em todas estas maneiras, uma representação ou uma descrição, em virtude do modo como classifica e é classificada, pode fazer ou marcar conexões, analisar objectos e organizar o mundo.

A representação ou descrição é apropriada, eficaz, iluminadora, subtil, intrigante, na medida em que o artista ou o autor apreende relações novas e significantes, e concebe meios para as tornar manifestas. O discurso ou a represen-

tação pictórica que distingue unidades familiares e as classifica em conjuntos canónicos sob etiquetas já gastas pode por vezes ser vantajoso, ainda que banal. A classificação de elementos ou classes, novos ou familiares, usando novos tipos de etiquetas ou novas combinações de etiquetas velhas, pode proporcionar uma nova compreensão. Gombrich sublinha a metáfora de Constable: «Pintar é uma ciência [...] não sendo as imagens mais que as suas experiências»²⁷. Na representação, o artista tem de usar velhos hábitos quando quer destacar novos objectos e conexões. Se se reconhece que a sua imagem quase refere as coisas correntes do mundo quotidiano, mas não refere completamente, ou exige ser classificada como um tipo habitual de imagem, mas não se presta a isso, pode destacar semelhanças e diferenças negligenciadas, forçar associações pouco comuns e de certa forma recriar o nosso mundo. E se o objectivo da imagem é não apenas alcançado, mas além disso bem conseguido, se os realinhamentos que provoca directa e indirectamente são interessantes e importantes, a imagem — como experiência crucial — é uma contribuição genuína para o conhecimento. Ao protesto de que o seu retrato de Gertrude Stein não ficou parecido com ela, terá Picasso respondido «Não faz mal; irá ficar».

Em suma, a representação e a descrição eficaz exigem invenção. São criativas. Influenciam-se mutuamente, e formam, relacionam e distinguem objectos. Que a natureza imita a arte é um *dictum* demasiado tímido. A natureza é um produto da arte e do discurso.

8. Realismo

Ficou por responder a questão menor de saber o que constitui o realismo na representação. Sem dúvida que não

²⁷ Retirado da quarta palestra de Constable na Royal Institution em 1836; veja-se C. R. Leslie, *Memories of the Life of John Constable*, org. por Jonathan Mayne (Londres, Phaidon Press, 1951), p. 323.

será, em virtude do que vimos, qualquer género de semelhança com a realidade. Contudo, comparamos de facto representações com respeito ao seu realismo, naturalismo ou fidelidade. Se a semelhança não é o critério, o que será?

Uma das respostas populares é que o teste da fidelidade é o engano, que uma imagem é realista na medida exacta em que é uma ilusão bem sucedida, levando o observador a supor que é o que representa, ou que tem as suas características. O que se propõe é, por outras palavras, que a medida do realismo é a probabilidade de confundir a representação com o representado. Isto é melhor que a teoria da cópia, pois o que conta neste caso não é a exactidão com que a imagem duplica um objecto, mas o ponto a que a imagem e o objecto, em condições de observação apropriadas a cada um deles, dão origem às mesmas respostas e expectativas. Além disso, a teoria não se deixa imediatamente confundir pelo facto de as representações fictícias diferirem em grau de realismo, uma vez que, apesar de não existirem centauros, uma imagem realista poderia enganar-me fazendo-me tomá-la por um centauro.

Contudo, há dificuldades. O que engana depende do que é observado, e o que é observado varia com interesses e hábitos. Se a probabilidade de confusão é 1, já não temos representação — temos identidade. Além disso, a probabilidade raramente vai muito além do zero, mesmo no caso do mais astucioso *trompe-l'œil* observado nas condições normais de uma galeria. Ver uma imagem como imagem impede que seja confundida com outra coisa qualquer, e as condições apropriadas de observação (por exemplo, emoldurada, contra um envolvimento uniforme, etc.) estão concebidas para derrotar o engano. O engano exige astúcias, como um ambiente sugestivo, ou olhar por uma fenda que esconde a moldura e o que está à sua volta. E o engano nessas condições não canónicas não é um teste de realismo, pois, com encenação suficiente, mesmo a mais irrealista das imagens pode enganar. O engano conta menos como medida de realismo que como indício de ilusionismo,

red green blue green red yellow blue

yellow red blue yellow green red blue

blue yellow yellow blue red blue yellow

red green green red green green green

green blue blue yellow yellow yellow

yellow red green yellow blue green red

blue green red red green red green blue

red yellow yellow red blue yellow blue

yellow blue red blue green green yellow

green red yellow blue yellow blue red

blue red blue green red yellow blue

green green red yellow blue yellow blue

e é um acidente muitíssimo atípico. Ao olhar para a imagem mais realista, raramente suponho que posso literalmente estender a mão e cortar o tomate ou percutir o tambor. Pelo contrário, reconheço as imagens como sinais dos objectos e características representadas — sinais que funcionam instantaneamente e inequivocamente sem que sejam confundidos com o que denotam. Claro que por vezes, quando o engano realmente acontece — por causa de uma janela pintada num mural, digamos —, podemos efectivamente chamar «realista» à imagem, mas tais casos não constituem qualquer base para a classificação habitual de imagens em geral como mais ou menos realistas.

Foram reflexões deste género que conduziram à sugestão de que a imagem mais realista é a que oferece a maior quantidade de informação pertinente. Mas esta hipótese pode ser rápida e completamente refutada. Considere-se uma imagem realista, pintada em perspectiva comum e cor normal, e uma segunda imagem exactamente como a primeira, excepto por uma perspectiva invertida e cada cor ter sido substituída pela cor complementar. A segunda imagem, apropriadamente interpretada, dá lugar exactamente à mesma informação que a primeira. E são possíveis muitas outras transformações drásticas, mas que preservem a informação. É óbvio que as imagens realistas e irrealistas podem ser igualmente informativas; a informação transmitida não é um teste de realismo.

Até ao momento não precisámos de traçar a diferença entre fidelidade e realismo. Os critérios considerados até agora foram tão insatisfatórios num caso como no outro. Mas não podemos continuar a equacionar as duas coisas. As duas imagens que acabámos de descrever são igualmente correctas, igualmente fiéis quanto ao que representam; a informação que fornecem é a mesma e consequentemente igualmente verdadeira, contudo, não são igualmente realistas ou literais. Uma imagem fiel é apenas uma imagem na qual o objecto representado tem as propriedades que a imagem com efeito lhe atribui. Mas tal

Verso:

Página de teste. Adaptado de J. R. Stroop (veja-se a nota 10 da p. 88).

fidelidade, correcção ou verdade não é uma condição suficiente para ser literal ou realista.

O absolutista atento argumentará que precisamos de uma chave de decifração para a segunda imagem, mas não para a primeira. Pelo contrário, a diferença é que para a primeira a chave está à mão. Para ler apropriadamente a segunda imagem temos de descobrir regras de interpretação e de as aplicar deliberadamente. Ler a primeira resulta de um hábito quase automático; a prática tornou os símbolos tão transparentes que não temos noção de qualquer esforço, de quaisquer alternativas, nem de fazer qualquer interpretação²⁸. É precisamente aqui, penso, que está a pedra-de-toque do realismo: não na quantidade de informação, mas na facilidade de transmissão dessa informação. E isto depende de quão estereotípico é o modo de representação, de quão comuns se tornaram as etiquetas e os seus usos.

O realismo é relativo, determinado pelo sistema de representação canónico de uma dada cultura ou pessoa num dado momento. Os sistemas mais novos, mais velhos ou alienígenas são tomados como artificiais ou desajeitados. Para um egípcio da quinta dinastia, a maneira evidente de representar algo não é a mesma que para um japonês do século XVIII; e nenhuma delas é a mesma que a de um inglês do princípio do século XX. Cada um deles teria em certa medida de aprender a ler uma imagem em qualquer dos outros estilos. Esta relatividade é obscurecida pela nossa tendência para omitir a especificação de um quadro de referência quando é o nosso que está em causa. O «realismo» é assim muitas vezes usado como o nome de um estilo ou sistema particular de representação. Tal como no nosso planeta pensamos habitualmente que os objectos

²⁸ Cf. Descartes, *Meditations on the First Philosophy*, trad. de E. S. Haldane e G. R. T. Ross (Nova Iorque, Dover Publications, Inc., 1955), vol. 1, p. 155; e também Berkeley, «Essay Towards a New Theory of Vision», in *Works on Vision*, org. por C. M. Turbayne (Nova Iorque, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1963), p. 42.

estão imóveis quando mantêm uma posição constante em relação à Terra, também no nosso período e lugar pensamos habitualmente que as pinturas são literais ou realistas quando pertencem a um estilo europeu tradicional²⁹ de representação. Mas tais eclipses egocêntricos não devem fazer-nos cair na tentação de inferir que estes objectos (ou quaisquer outros) estão absolutamente fixos, ou que tais imagens (ou quaisquer outras) são absolutamente realistas.

As mudanças de padrão podem ocorrer bem rapidamente. A própria eficácia que pode acompanhar um afastamento judicioso de um sistema tradicional de representação inclinam-nos por vezes, pelo menos temporariamente, a instituir o novo modo como canónico. Dizemos então que um artista atingiu um novo grau de realismo, ou descobriu novas maneiras de representar de forma realista a luz ou o movimento (digamos). O que acontece neste caso é análogo à «descoberta» de que não era a Terra mas o Sol que estava «realmente imóvel». As vantagens de um novo quadro de referência, em parte por causa da sua novidade, encorajam a sua entronização em algumas ocasiões em substituição do quadro de referência habitual. Contudo, o facto de um objecto estar «realmente imóvel» ou de uma imagem ser realista depende a qualquer momento inteiramente do quadro de referência ou modo que é nessa ocasião canónico. No realismo não está em causa uma relação constante ou absoluta entre uma imagem e o seu objecto, mas uma relação entre o sistema de representação usado na imagem e o sistema canónico. A maior parte das vezes, claro, toma-se o sistema tradicional como canónico, e o sistema de representação literal, realista ou naturalista é simplesmente o costumeiro.

A representação realista, em resumo, não depende da imitação, da ilusão ou da informação, mas da doutrina-

²⁹ Ou convencional, mas «convencional» é um termo perigosamente ambíguo: veja-se o contraste entre «suficientemente convencional» (igual a «muito comum») e «muitíssimo convencional» ou «muitíssimo convencionalista» (igual a «muito artificial»).

ção. Praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa; isto é, dada uma imagem e um objecto, há habitualmente um sistema de representação, um plano de correlação, sob o qual a imagem representa o objecto³⁰. O grau de correcção da imagem sob esse sistema depende de quão rigorosa é a informação sobre o objecto que se obtém ao ler a imagem de acordo com esse sistema. Mas o grau de literalidade ou de realismo da imagem depende de quão canónico é o sistema. Se a representação é uma questão de escolha e a correcção uma questão de informação, o realismo é uma questão de hábito.

O nosso apego, face a indícios contrários esmagadores, à ideia de que a semelhança é a medida do realismo compreende-se facilmente nestes termos. Os hábitos representacionais que regem o realismo também têm tendência para gerar semelhança. Que uma imagem seja parecida com a natureza significa muitas vezes apenas que é parecida com a maneira como a natureza é habitualmente pintada. Uma vez mais, o que me engana fazendo-me pensar que um objecto de um dado tipo está perante mim depende do que eu notei nesses objectos, e isto por sua vez é afectado pelo modo como estou habituado a vê-los representados pictoricamente. A semelhança e o engano, longe de serem fontes e critérios constantes e independentes da prática representacional, são em parte produtos dela³¹.

³⁰ Efectivamente, há habitualmente muitos sistemas desses. Uma imagem que sob um sistema (pouco familiar) é uma representação correcta mas muitíssimo não realista de um objecto pode sob outro sistema (o canónico) ser uma representação realista mas muito incorrecta do mesmo objecto. A imagem só representará o objecto correcta e literalmente se sob o sistema canónico a representação fornecer informação rigorosa.

³¹ Nem aqui nem noutros sítios argumentei que não há qualquer relação constante de semelhança; os juízos de semelhança relativamente a aspectos seleccionados e familiares são, apesar de aproximados e falíveis, tão objectivos e categóricos como quaisquer outros que sejam apresentados para descrever o mundo. Mas os juízos de semelhanças totais complexas são outra questão. Em primeiro lugar, dependem dos aspectos

9. Representação pictórica e descrição

Sublinhei até agora a analogia entre a representação pictórica e a descrição verbal porque me parece simultaneamente correctiva e sugestiva. A referência a um objecto é uma condição necessária para a representação pictórica ou para a sua descrição, mas nenhum grau de semelhança é uma condição necessária ou suficiente para qualquer delas. Tanto a representação pictórica como a descrição participam na formação e caracterização do mundo, e interagem entre si e com a percepção e o conhecimento. São modos de classificar por meio de etiquetas que têm referência singular, múltipla ou nula. As próprias etiquetas, pictóricas ou verbais, são classificadas em categorias, e a interpretação de etiquetas fictícias, e de representação pictórica-*como* e descrição-*como*, faz-se em termos desses tipos. A aplicação e classificação de uma etiqueta são relativas a um sistema³², e há inúmeros sistemas alternativos

ou factores em termos dos quais os objectos em questão são comparados; e isto depende fortemente de hábitos conceptuais e perceptivos. Em segundo lugar, mesmo com estes factores determinados, as semelhanças em várias frentes não são imediatamente comensuráveis, e o grau de semelhança total irá depender de como se pesam os diversos factores. Normalmente, por exemplo, a proximidade geográfica tem pouco a ver com o nosso juízo de semelhança entre edifícios, mas tem muito a ver com o nosso juízo de semelhança entre quarteirões. A avaliação da semelhança total está sujeita a imensas influências, e os nossos hábitos representacionais não são das menores. Em suma, procurei mostrar que, na medida em que a semelhança é uma relação constante e objectiva, a semelhança entre uma imagem e o que ela representa não coincide com o realismo; e, na medida em que a semelhança coincide realmente com o realismo, os critérios de semelhança variam com as mudanças da prática representacional.

³² Antecipando uma explicação mais completa no capítulo v, um sistema de símbolos (não necessariamente formal) tanto compreende os símbolos como a sua interpretação, e uma linguagem é um sistema de símbolos de um tipo particular. Um sistema formal exprime-se numa linguagem e tem primitivos explícitos e rotas de derivação.

de representação e descrição. Tais sistemas são os produtos da estipulação e da habituação em diferentes proporções. A escolha entre sistemas é livre, mas, dado um sistema, a questão de saber se um objecto novo é uma secretária ou uma imagem-de-unicórnio, ou se é representado por uma certa pintura, depende de ser ou não adequado projectar, nesse sistema, o predicado «secretária», o predicado «imagem-de-unicórnio» ou a pintura sobre a coisa em questão, e a decisão tanto é guiada pelo uso desse sistema como o guia³³.

É tentador dizer que um sistema de representação pictórica é uma linguagem, mas aqui detenho-me abruptamente. O que distingue os sistemas representacionais dos linguísticos é uma questão que exige um exame atento. Poderia supor-se que também aqui se pode pôr ao nosso serviço o critério de realismo, que os símbolos estão numa escala que progride das representações pictóricas mais realistas, passando por representações cada vez menos realistas, até às descrições. Não há dúvida de que isto não é verdade; a medida de realismo é a habituação, mas as descrições não se tornam representações pictóricas por habituação. Os mais banais substantivos da língua portuguesa não se tornaram imagens.

Dizer que a representação pictórica é através de imagens ao passo que a descrição é através de passagens é não

³³ Sobre a interacção entre juízos específicos e política geral, veja-se o meu *Fact, Fiction, and Forecast* (2.ª ed., Indianapolis e Nova Iorque, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1965 — a partir de agora referido como *FFF*), pp. 63-64. Pode dizer-se que a adequação de projectar um predicado depende das semelhanças entre os objectos em questão, mas é igualmente verdade que se pode dizer que as semelhanças entre os objectos dependem dos predicados que forem projectados (cf. nota 31 supra, e *FFF*, pp. 82, 96-99, 119-120). Com respeito à relação entre a «teoria linguística» das imagens esboçada acima e a muito discutida «teoria pictórica» da linguagem, veja-se «The Way the World Is» (citado na nota 4, supra), pp. 55-56.

só uma petição de princípio de boa parte do que está em causa, mas também desprezar o facto de a denotação por meio de uma imagem nem sempre constituir uma representação pictórica; por exemplo, se as imagens de um museu capturado por militares forem usadas por um oficial de instruções para representar as posições do inimigo, as imagens não passam por isso a representar essas posições. Para representar, uma imagem tem de funcionar como um símbolo pictórico, isto é, tem de funcionar num sistema tal que o que é denotado dependa inteiramente das propriedades pictóricas do símbolo. As propriedades pictóricas podem ser aproximadamente delimitadas por uma especificação recursiva imprecisa³⁴. Uma caracterização pictórica elementar diz que cor tem uma imagem numa região da sua superfície. Outras caracterizações pictóricas combinam efectivamente muitas dessas caracterizações elementares através da conjunção, disjunção, quantificação, etc. Assim, uma caracterização pictórica pode indicar as cores em diversas regiões, ou dizer que a cor de uma região se situa numa certa amplitude, ou dizer que as cores de duas regiões são complementares, e assim por diante. Em resumo, uma caracterização pictórica diz mais ou menos completamente ou mais ou menos especificamente que cores a imagem tem em que regiões. E as propriedades correctamente atribuídas a uma imagem por meio da caracterização pictórica são as suas propriedades pictóricas.

Todavia, tudo isto é demasiado específico. A fórmula pode com facilidade ser ligeiramente alargada, mas não se presta a ser generalizada. As esculturas cuja denotação depende de propriedades esculturais como a forma repre-

³⁴ A especificação seguinte tem muitas limitações, entre as quais a ausência de uma cláusula para a natureza muitas vezes tridimensional das superfícies das imagens. Contudo, apesar de ser útil uma distinção aproximada entre as propriedades pictóricas e as outras, nada de muito vital depende da sua formulação precisa, nem aqui nem em contextos posteriores.

sentam efectivamente, mas as palavras cuja denotação depende de propriedades verbais como a ortografia não. Ainda não captámos a diferença crucial entre as propriedades pictóricas e verbais, entre símbolos ou sistemas não linguísticos e linguísticos, diferença que distingue a representação em geral da descrição.

O que fizemos até agora foi subsumir a representação e a descrição sob a denotação. A representação fica assim afastada de ideias pervertidas que fazem dela um idiossincrático processo físico análogo a um espelhar, sendo reconhecida como uma relação simbólica relativa e variável. Além disso, a representação é assim contrastada com modos de referência que não são denotativos. Alguns destes modos serão tidos em consideração no próximo capítulo. Só muito depois regressarei à problemática questão da distinção entre sistemas representacionais e linguagens.

II

O som das imagens

Som duplo — tensão fria das linhas rectas, tensão quente das linhas curvas, do rígido para o ligeiro, do flexível para o compacto.

WASSILY KANDINSKY*

1. Uma diferença de domínio

Na linguagem quotidiana tratamos tão sem-cerimónia a palavra «exprimir» como a palavra «representar». Podemos dizer que uma afirmação exprime o que afirma ou descreve ou sugere, que uma imagem exprime um sentimento, um facto, uma ideia ou uma personalidade. Talvez possamos impor a este caos o princípio de alguma ordem se conseguirmos isolar uma relação de expressão característica e peculiar, contrastando com a representação e com

* Legenda de um desenho in *Point and Line to Plane*, traduzido por H. Dearstyne e H. Rebay (Nova Iorque, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947), pp. 188-189.

a referência de outros tipos nas artes. Um primeiro passo é resolver uma ambiguidade predominante. Afirmar que uma pessoa exprime tristeza pode querer dizer que exprime o sentimento de tristeza ou que exprime o facto de ter esse sentimento. Isto confunde as coisas, visto que obviamente uma pessoa pode exprimir uma tristeza que não sente nem afirma ter, ou pode ter ou afirmar ter um sentimento que não exprime. Penso que para começar é melhor limitar «exprimir» a casos em que se faz referência a um sentimento ou outra propriedade¹ e não à sua ocorrência. Pode-se interpretar de outra forma o que acarreta mostrar ou afirmar que uma propriedade está presente numa dada ocasião. Assim, uma possível diferença característica entre representação e expressão é que a representação é de objectos e acontecimentos, ao passo que a expressão é de sentimentos ou outras propriedades.

Será, contudo, que as duas relações se distinguem unicamente pelo que relacionam? Os irmãos e as irmãs são igualmente filhos dos mesmos pais e a diferença entre ser um irmão e ser uma irmã depende unicamente de os filhos dos mesmos pais serem do sexo masculino ou feminino. Será que, analogamente, o que é representado e o que é expresso são igualmente denotados, e que a diferença depende unicamente de o que é denotado ser um particular ou uma propriedade? Ou há uma diferença mais radical entre as duas relações?

À primeira vista, a expressão parece menos literal do que a representação. A maior parte das vezes, o sentimento ou a emoção ou a propriedade expressa é remota relativamente ao meio de expressão: um quadro pode exprimir calor, uma composição musical cor ou fragilidade. Sem dúvida que qualquer tipo de cópia está, nestes casos, fora de questão. A expressão dá-se por sugestão e não por imitação. Mas já vimos que a representação também não

¹ O aparente platonismo impudente aqui presente será corrigido em breve (secção 3 infra).

é imitação, que não se exige qualquer grau de semelhança entre a mais literal das imagens e o que ela representa.

Talvez devamos então procurar uma diferença na direcção oposta: talvez a expressão seja mais directa e imediata do que a representação. Em consonância com isto está a ideia de que uma expressão tem uma ligação causal com o que exprime. A expressão de um rosto, por exemplo, pode ser o efeito do medo, da raiva ou da mágoa que a pessoa sente, sendo que as configurações faciais simultaneamente resultam e exibem essa emoção; ou, em termos da teoria James-Lange, a emoção pode resultar da percepção da expressão corporal. Esta ideia não resiste muito tempo em qualquer destas versões. Uma expressão de agrado pode dever-se à delicadeza e ser sustentada com desconforto, e o medo pode dar lugar a uma expressão de aprovação abjecta que esgota a confiança em vez de a estimular. A expressão facial de um actor não precisa nem de resultar nem de ter como resultado o sentir das emoções correspondentes. Um pintor ou um compositor não tem de ter as emoções que exprime na sua obra. E é evidente que as próprias obras de arte não sentem o que exprimem, mesmo que o que exprimam seja um sentimento.

Alguns destes casos podem sugerir que o que é expresso é, ao invés, o sentimento ou emoção provocada no observador: que uma imagem exprime tristeza ao provocar alguma tristeza no público da galeria de arte, e uma tragédia exprime pesar levando o espectador às lágrimas reais ou quase. O actor não precisa de se sentir triste, mas consegue exprimir tristeza na medida exacta em que me fizer sentir triste. Ainda que esta perspectiva seja mais plausível do que a primeira, dificilmente é mais defensável. Para começar, seja qual for a emoção que possa ser provocada, raramente é a expressa. Um rosto que exprime agonia inspira piedade e não dor; um corpo que exprime ódio e raiva tem tendência para provocar aversão e medo. Uma vez mais, o que é expresso pode não ser um sentimento ou emoção. Uma imagem a preto e branco que exprima cor

não me faz sentir colorido e um retrato que exprime coragem e sagacidade dificilmente provoca outra qualidade no observador.

Estas confusas noções de expressão estão misturadas com a convicção popular de que uma função primária da arte é provocar emoções. Seja-me permitido incluir aqui um protesto parentético contra esta ideia, e contra teorias estéticas — como a da catarse emocional — que se baseiam nela. Mas regressarei a este tema mais tarde (VI, 3-4).

Se a expressão não difere da representação por ser menos uma questão de imitação ou mais uma questão de causalidade, será a expressão, todavia, uma relação mais próxima de ser absoluta e invariável? Vimos que a representação é relativa — qualquer imagem pode representar qualquer objecto. Ao invés, parece que um rosto sorridente dificilmente pode exprimir mágoa, uma figura prostrada júbilo, uma imagem azul-acinzentada calor, ou uma passagem em *staccato* e *presto* calma. Se a conexão não é causal, parece pelo menos constante. Mas esta distinção desfaz-se também em fumo. Quando os primeiros filmes de autor japoneses nos chegaram, as audiências ocidentais tinham alguma dificuldade em determinar as emoções que os actores estavam a exprimir. Não era sempre instantaneamente evidente se um rosto estava a exprimir agonia ou ódio, ansiedade ou determinação, desespero ou desejo, pois até as expressões faciais são em certa medida moldadas pelo costume e pela cultura. O que o espectador isolado e amador pode pensar que é instintivo e invariável, o actor profissional ou realizador sabe que é adquirido e variável. Se, preconceituosamente, achamos que os gestos de um bailado estrangeiro são muitíssimo artificiais, sendo os dos nossos bailados nativos mais naturais, o bailarino ou professor sagaz não acolhe tais ilusões. Um eminente coreógrafo e realizador escreve o seguinte:

Ao longo do tempo fui muitas vezes obrigado a ensinar rapazes a seduzir, e raparigas a ser rapaces, namoradeiras ou

sedutoras, e tive de ensinar toda a gente a exprimir ansiedade, sobressalto e um sem-fim de outros estados emocionais. Eles podem ter sentido estas coisas, mas os movimentos são-lhes completamente desconhecidos.

[...] os gestos são padrões de movimento, estabelecidos por um longo uso entre os homens. [...] Há muitos sentimentos que podem ser expressos de tantas maneiras que não há de facto um só padrão para eles. Por exemplo, a esperança não tem forma, nem a inspiração, o medo ou o amor².

E o antropólogo concorre:

Tanto quanto tenho sido capaz de determinar, tal como não há palavras ou complexos sonoros universais que tenham o mesmo significado em todo o mundo, não há movimentos corporais, expressões do rosto ou gestos que provoquem respostas idênticas em todo o mundo. Um corpo pode estar vergado pela dor, pela humildade, pelo riso ou porque se prepara para agredir. Um «sorriso» numa sociedade retrata amizade, noutra embaraço e noutra ainda pode ser um aviso de que, a menos que a tensão seja aliviada, se seguirão a hostilidade e o ataque³.

Tanto no caso da representação como da expressão, certas relações tornam-se definitivamente fixas, para algumas pessoas, por hábito; mas em nenhum caso são estas relações absolutas, universais ou imutáveis.

Assim, até agora nada encontrámos que fosse incompatível com a conclusão de que tanto a representação como a expressão são espécies de denotação, que se distinguem unicamente pela questão de saber se o que é denotado é concreto ou abstracto. Mas temos de procurar melhor.

² Doris Humphrey, *The Art of Making Dances* (Nova Iorque, Rinehart & Co., Inc., 1959), pp. 114, 118.

³ De uma palestra de Ray L. Birdwhistell, «The Artist, the Scientist and a Smile», proferida no Maryland Institute of Art, 4 de Dezembro de 1964.

2. Uma diferença de direcção

Perante mim está uma imagem de árvores e penhascos junto ao mar, pintada em cinzentos pesados, e que exprime grande tristeza. Esta descrição fornece informação de três tipos, dizendo algo sobre 1) as coisas que a imagem representa, 2) as propriedades que possui e 3) os sentimentos que exprime. A natureza lógica das relações subjacentes nos primeiros dois casos é clara: a imagem denota uma certa cena e é uma exemplificação concreta de certos tons de cinzento. Mas qual é o carácter lógico da relação da imagem com o que se diz que exprime?

Ao olhar outra vez para a descrição podemos levantar algumas questões sobre a linha que separa a posse de uma propriedade da sua expressão. Pois em vez de dizer que a imagem exprime tristeza eu poderia ter dito que é uma imagem triste. Será, então, triste no mesmo sentido em que é cinzenta? Uma diferença digna de nota é que, estritamente falando, só os seres ou acontecimentos sencientes podem ser tristes; uma imagem só o é figurativamente. Uma imagem possui literalmente uma cor cinzenta, pertence realmente à classe das coisas cinzentas, mas só metaforicamente possui tristeza ou pertence à classe das coisas que se sentem tristes.

Assim, a expressão pode ser a título experimental e parcial caracterizada como algo que envolve uma posse figurativa. Isto pode explicar a nossa sensação de que a expressão é de algum modo mais directa e menos literal do que a representação, pois a posse parece mais íntima do que a denotação, sendo o figurativo certamente menos literal do que o literal. Todavia, dizer que a expressão envolve uma posse figurativa parece ao mesmo tempo assimilá-la à posse e contrastá-la com a posse. «Figurativo» parece implicar «não efectivo». Em que sentido pode a expressão envolver a posse, mas não a posse efectiva? Teremos agora de empreender alguma análise da natureza do figurativo, ou pelo menos do metafórico, pois, apesar de o metaforicamente verdadeiro não ser literalmente ver-

dadeiro, não é também meramente falso. Contudo, o que distingue a verdade metafórica da verdade literal, por um lado, e da falsidade, por outro?

Antes de abordar essa questão, será melhor examinar a própria posse mais de perto. Um objecto é branco, ou exemplifica ou possui brancura, se, e só se, «branco» se aplica a esse objecto⁴. Assim, ao passo que uma imagem denota o que representa, e um predicado denota o que descreve, as propriedades que a imagem ou o predicado possuem dependem, antes, dos predicados que denotam a imagem ou o predicado. Não se pode dizer que uma imagem denota essas propriedades ou predicados excepto no sentido confuso em que se diz que um jornal local «adquiriu novos proprietários». A imagem *não denota* a cor branca, *mas é denotada pelo* predicado «branco».

Assim, se a representação é uma questão de denotação, ao passo que a expressão é, de algum modo, uma questão de posse, as duas tanto diferem em direcção como (ou talvez em vez de) em domínio. Seja ou não verdade que o que é representado é concreto, ao passo que o que é expresso é abstracto, o que é expresso subsume a imagem como uma exemplificação tal como a imagem subsume o que representa.

A expressão não é, evidentemente, a mera posse. Aparte o facto de a posse envolvida na expressão ser metafórica, nem a posse literal nem a metafórica é, de maneira alguma, simbolização. Denotar é referir, mas ser denotado não é, necessariamente, referir algo. Contudo, a expressão, como a representação, é um modo de simbolização; e uma imagem tem de estar no lugar de, simbolizar, referir o que exprime. Neste caso, a simbolização ou a referência, como vimos, tem uma direcção oposta à denotação — emerge do que é denotado, em vez de ir em direcção ao que é

⁴ A extensionalidade é preservada nesta fórmula; o valor de verdade não é afectado quando «branco» é substituído por qualquer predicado co-extensivo.

denotado. Pode dizer-se que um objecto que seja literal ou metaforicamente denotado por um predicado, e que refira esse predicado ou a propriedade correspondente, exemplifica esse predicado ou propriedade. Nem toda a exemplificação é expressão, mas toda a expressão é exemplificação.

3. Exemplificação

Apesar de surgir por acidente no curso da nossa investigação sobre a expressão, e apesar de raramente se lhe dedicar muita atenção, a exemplificação é um modo de simbolização importante e muito usado tanto nas artes como fora delas.

Considere-se uma colecção de amostras de tecido de um alfaiate. Estamos perante amostras, símbolos que exemplificam certas propriedades. Mas uma amostra não exemplifica todas as suas propriedades; é uma amostra da cor, fibra, textura e padrão do tecido, mas não do tamanho, forma, peso ou valor absolutos. Nem exemplifica sequer todas as propriedades — como a de ter sido terminada numa terça-feira — que partilha com o lote de material a que pertence. A exemplificação é posse mais referência⁵. Ter sem simbolizar é apenas possuir, ao passo que simbolizar sem ter é referir sem exemplificar. A amostra exemplifica unicamente as propriedades que simultaneamente tem e refere. Podemos dizer que a amostra exemplifica o lote no sentido elíptico de exemplificar a propriedade de pertencer ao lote⁶. Mas

⁵ A ostensão, como a exemplificação, tem a ver com amostras, mas, ao passo que a ostensão é o acto de apontar para uma amostra, a exemplificação é a relação entre uma amostra e o que a amostra refere.

⁶ Analogamente, dizer que um carro numa exposição exemplifica um Rolls-Royce é dizer elípticamente que o carro exemplifica a propriedade de ser um Rolls-Royce. Mas tal elipse pode ser perigosa no discurso técnico, onde dizer que *x* exemplifica um *B* significa que *x* refere e é denotado por um *B*. Veja-se ainda o que se segue.

nem todo o pedaço de material funciona como uma amostra, e outra coisa, como um pedaço de madeira pintada, pode ter, e ser usado para exemplificar, a cor ou outra propriedade do material.

Se a posse é intrínseca, a referência não o é, e as propriedades de um símbolo que são exemplificadas dependem do sistema particular de simbolização que está activo. A amostra do alfaiate não funciona normalmente como uma amostra de uma amostra de alfaiate; normalmente, exemplifica certas propriedades de um material, mas não a propriedade de exemplificar tais propriedades. Contudo, se oferecida em resposta à questão de saber o que é uma amostra de alfaiate, a amostra pode, efectivamente, exemplificar a propriedade de ser uma amostra de alfaiate. O que nos surpreende e delicia na observação de Ring Lardner de que uma das suas histórias «é um exemplo do que se pode fazer com uma caneta de aparo»⁷ é que a história, apesar de poder ter a propriedade de o seu manuscrito ter sido produzido com uma caneta de aparo, no contexto, ou em qualquer contexto habitual, não exemplifica essa propriedade.

Até agora disse indiferentemente que as propriedades ou predicados são exemplificados. Este equívoco tem agora de ser resolvido. Apesar de falarmos habitualmente do que é exemplificado como vermelhidão, ou a propriedade de ser vermelho, como falamos do predicado «(é) vermelho», isto conduz a problemas conhecidos no que respeita a qualquer discurso sobre propriedades. Discutindo filosofia em Atenas, Sócrates é um animal racional, um bípede sem penas e um mamífero que ri, mas o facto de Sócrates exemplificar a primeira propriedade não implica que exemplifique as outras duas. Talvez isso aconteça porque as três propriedades, apesar de co-extensionais, não são idênticas. Todavia, uma figura que exemplifica a triagulari-

⁷ In *How to Write Short Stories (with Samples)*, (Nova Iorque, Charles Scribner's Sons, 1924), p. 247.

dade, apesar de ser sempre trilateral, nem sempre exemplifica a trilateralidade. Se a trilateralidade não é idêntica à triangularidade, nada é. E se as duas propriedades são idênticas, então as propriedades idênticas podem diferir naquilo que as exemplifica. Parece que precisamos de uma propriedade diferente para cada predicado.

Tomemos então a exemplificação de *predicados* e outras etiquetas como elementar. Ao falar deste modo, dizendo, por exemplo, que um cartão é uma amostra de «vermelho» em vez da vermelhidão, é necessário não esquecer que o que aqui exemplifica é algo denotado pelo predicado, e não uma inscrição do predicado. O que um símbolo exemplifica tem de se lhe aplicar. Um homem, mas não uma inscrição, pode exemplificar (todas as inscrições de) «homem»; uma inscrição, mas não um homem, pode exemplificar (todas as inscrições de) «'homem'».

Contudo, insistir que «exemplifica a vermelhidão» tem sempre de ser entendida como uma equivalência descuidada de «exemplifica o 'vermelho'» é demasiado rígido. Para Platão, Sócrates dificilmente exemplificava «racional» mas antes o predicado grego correspondente, e um cartão exemplifica «rouge» e não «vermelho» para um francês. Mesmo em português podemos hesitar e dizer que uma amostra refere um e não outro dos predicados alternativos. O que precisamos é de uma interpretação de «exemplifica a vermelhidão», em termos de exemplificação de predicados, que permita maior margem de manobra.

Suponha-se que interpretamos «exemplifica a vermelhidão» como uma elipse de «exemplifica uma etiqueta co-extensional com 'vermelho'». Dizer que Sócrates exemplifica a racionalidade é então dizer apenas que Sócrates exemplifica uma etiqueta co-extensional com «racional». Isto permite uma margem de manobra suficiente, mas parece excessivo. Pois se Sócrates exemplifica a racionalidade, e se «racional» e «risível» são co-extensionais, então Sócrates irá também exemplificar a risibilidade. Mas Sócrates *não* exemplifica, em consequência disso, «risí-

vel». Teremos então de escolher entre uma interpretação tão lata que inclua a risibilidade e outra tão estrita que exclua o equivalente grego de «racional»?*

A resposta é que as linhas podem ser traçadas com vários graus de abertura ou constrição. Ao passo que «exemplifica a racionalidade», tomada em si, diz apenas «exemplifica *alguma* etiqueta co-extensional com 'racional'», o contexto diz-nos habitualmente muito sobre que etiqueta está em causa. Quando um cartão exemplifica a vermelhidão para um francês, ou quando Sócrates exemplifica a racionalidade para Platão, os predicados não são, claramente, portugueses. Nas conversas sobre pintar uma casa, entre pessoas que falam português, uma amostra de vermelhidão exemplifica «vermelho», ou talvez alguns ou todos os poucos predicados que se usam alternadamente com «vermelho» em tais discussões. Ao dizer que para mim Sócrates exemplifica a racionalidade, certamente não estou a dizer que ele exemplifica uma palavra grega que

* Usou-se «risível» e «risibilidade» (*risible* e *risibility*, no original) para significar com capacidade para rir e não ridículo ou cómico. O problema em causa é o seguinte: Sócrates não exemplifica directamente a etiqueta portuguesa «racional» porque no seu tempo não existia sequer a língua portuguesa; o que ele exemplifica é a etiqueta grega equivalente a «racional». Mas equivalente em que sentido? Quando não se quer admitir significados, esta equivalência é meramente extensional e não intensional (com *s*). Assim, Goodman resolve este problema dizendo que Sócrates exemplifica a etiqueta portuguesa «racional» *porque* exemplifica uma etiqueta grega co-extensional com esta (e não uma etiqueta grega que tenha o mesmo significado que «racional»). Mas esta solução é deficiente porque há muitas etiquetas gregas co-extensionais com a etiqueta portuguesa «racional», e não queremos dizer que Sócrates exemplifica «racional» *porque* exemplifica essas outras etiquetas. Por exemplo, Sócrates exemplifica a etiqueta portuguesa «risível» (no sentido de ter capacidade para rir), mas não queremos aceitar que Sócrates exemplifica esta etiqueta *porque* exemplifica a etiqueta grega que traduz «racional» — o que queremos dizer é que Sócrates exemplifica «risível» (no sentido dado) *porque* exemplifica uma etiqueta grega que *traduz* esta, e não uma etiqueta meramente co-extensional com esta. (N. do T.)

desconheço. Mas estarei a dizer que ele exemplifica «risível»? Posso aceder ao pedido para ser mais específico quanto à etiqueta ou etiquetas exemplificadas, ou posso não ir além do que equivale à afirmação indefinida de que Sócrates exemplifica uma etiqueta co-extensional com «racional». Se eu escolher a segunda alternativa, não tenho direito a protestar quanto ao grau de indefinição da minha resposta. Em suma, podemos ser tão específicos ou tão gerais quanto desejarmos quanto ao que é exemplificado, mas não podemos atingir a máxima especificidade e a máxima generalidade ao mesmo tempo.

Afirmei anteriormente que o que é exemplificado é abstracto. Interpretei agora a exemplificação como algo que obtém entre a amostra e a etiqueta — por exemplo, entre a amostra e cada inscrição concreta de um predicado. Tal etiqueta (i. e., as suas inscrições) pode de facto ser «abstracta» por ter denotação múltipla; mas uma única etiqueta pode igualmente ser exemplificada pelo que denota. É claro que uma etiqueta pode, ela própria, ser denotada — tenha ela denotação plural, singular ou nula. A «diferença de domínio» discutida anteriormente reduz-se, assim, ao seguinte: ao passo que qualquer coisa pode ser denotada, só as etiquetas podem ser exemplificadas⁴.

4. Amostras e etiquetas

Tratar toda a exemplificação como fundamentalmente exemplificação de etiquetas levanta, contudo, a questão de

⁴ Se (como em SA, Parte III) admitirmos entidades abstractas como as *qualia*, estas poderão realmente — apesar de não serem etiquetas — ser exemplificadas pelos seus exemplares, que são totalidades concretas que contêm tais *qualia*. Mas a exemplificação de outras propriedades teria ainda de ser explicada como acima, em termos da exemplificação de predicados; e a simplicidade de exposição para os presentes propósitos parece melhor servida tratando toda a exemplificação deste modo.

saber se a exemplificação depende realmente em exclusivo da linguagem. Será que a exemplificação emerge unicamente à medida que a linguagem se desenvolve? Será que só as palavras são exemplificadas? Não haverá amostras de algo nunca nomeado? A resposta geral é que nem todas as etiquetas são predicados; os predicados são etiquetas de sistemas linguísticos. Os símbolos de outros sistemas — gestuais, pictóricos, diagramáticos, etc. — podem ser exemplificados e funcionar em grande parte, sob outros aspectos, como predicados de uma linguagem. Tais sistemas não linguísticos, alguns dos quais desenvolvidos antes do advento ou da aquisição da linguagem, estão constantemente em uso. A exemplificação de uma propriedade que não tenha sido nomeada equivale habitualmente à exemplificação de um símbolo que não seja verbal para o qual não temos uma palavra ou descrição que lhe corresponda.

Contudo, a orientação que distingue a exemplificação da denotação parece efectivamente derivar da organização da linguagem mesmo nos casos em que estão envolvidos símbolos que não são verbais. Na linguagem corrente, a referência de «homem» a Churchill, e de «palavra» a «homem», é inequivocamente denotação, ao passo que, se Churchill simboliza «homem», e «homem» simboliza «palavra», a referência é inequivocamente exemplificação. Com respeito às imagens, apesar de não serem verbais, a orientação das relações referenciais é fornecida por correções estabelecidas com a linguagem. A imagem que representa Churchill, como um predicado que se lhe aplica, denota-o. E a referência de uma imagem a uma das suas cores equivale muitas vezes à exemplificação de um predicado da linguagem corrente. Tais paralelos e pontos de contacto com a linguagem são suficientes para estabelecer a direcção.

Nos casos em que não há tais laços com a linguagem e os símbolos e referentes não são verbais, a distinção de direcção entre denotação e exemplificação é por vezes

duas relações se distinguem um-
onam? Os irmãos e as irmãs são
esmos pais e a diferença entre ser
i depende unicamente de os filhos
do sexo masculino ou feminino.
o que é representado e o que é
c denotados, e que a diferença
o que é denotado ser um particu-
Ou há uma diferença mais radi-
es?

xpressão parece menos literal do
maior parte das vezes, o sentimento
idade expressa é remota relativa-
ssão: um quadro pode exprimir
musical cor ou fragilidade. Sem
o de cópia está, nestes casos, fora
o dá-se por sugestão e não por
que a representação também não

pendente aqui presente será corrigido em

IMAGENS DA ARTE

tipos nas artes. Um primeiro passo
idade predominante. Afirmar que
isteza pode querer dizer que expri-
steza ou que exprime o facto de ter
onfunde as coisas, visto que obvia-
de exprimir uma tristeza que não
ou pode ter ou afirmar ter um sen-
me. Penso que para começar é me-
a casos em que se faz referência a
a propriedade¹ e não à sua ocorrên-
r de outra forma o que acarreta
ue uma propriedade está presente
sim, uma possível diferença carac-
tação e expressão é que a represen-
contecimentos, ao passo que a ex-
os ou outras propriedades.

mular. P
resultar
correspc
ter as er³TE
as próp.
mesmo

Algumas formais. Se um
é, ao invés das suas setas são
dor: que tá ausente, pois sabe-
ma trist reversa da denotação.
exprime nais, talvez possamos
quase. ção. Por exemplo, se
gue exp² orem com antecedên-
sentir tr² B, e se todas as setas
do que B, então a referência
começa pre a denotação, e a
raramer² ção. Esta ideia geral
inspira ara operar em alguns
raiva te ros casos a distinção
vez mai de perder a importân-
emoção. ie há duas direcções

m sentido em que a
alquer coisa denotar
r qualquer coisa que
le vermelhidão. Será
ca, menos arbitrária
dar ao seguinte: para
s vermelhas, não se
ferir tais coisas, mas

é imitaç² exemplifique um
entre a isola refira o predi-
er referida por esse
ção opo² permitir que o predi-
do que çre a exemplificação,
ideia de estatuto da exempli-
o que e² reversa da denotação,
pode ser a referência entre
pessoa s² sso que a exemplifi-
neament² s nas duas direcções.
da teori² a medida em que a
ção da encarada como pre-
tempo e
agrado :
desconf
aprovaç

Os símbolos que se referem a si mesmos tornam as
coisas ainda mais complicadas. Um símbolo que se denote
a si mesmo também se exemplifica a si mesmo, é denotado
e exemplificado por si mesmo. «Palavra» tem este tipo de
relação consigo mesma, tal como «curta» e «polissilábica»,
mas não «longa» ou «monossilábica». «Longa» é uma amo-
stra de «curta», «monossilábica» denota palavras curtas, e
«curta» tanto exemplifica como denota palavras curtas³.

Se pergunto a alguém a cor da sua casa, essa pessoa
pode dizer «vermelha», mostrar-me uma amostra de tinta
vermelha ou escrever a palavra «vermelha» com tinta ver-
melha. Isto é, a pessoa pode responder com um predicado,
uma amostra ou uma combinação dos dois. Neste último
caso, o que a pessoa escreve, tomado como um predicado,
é permutável com qualquer inscrição da mesma palavra,
mas tomado como uma amostra da cor é, ao invés, permutá-
vel com qualquer coisa que tenha a mesma cor. A distin-
ção aqui ilustrada torna-se importante na tradução em
poesia ou outras formas literárias. O original e a tradução
serão diferentes, claro, no que respeita a algumas proprie-
dades, mas o mesmo acontece com quaisquer duas inscri-
ções da mesma palavra, ou até mesmo quaisquer duas
inscrições vermelhas da palavra «vermelho». O objectivo
é a máxima preservação do que o original *exemplifica* e
também do que o original diz. Traduzir um texto sincopado
com um texto fluido pode violentá-lo mais do que algumas
discrepâncias de denotação. (Veja-se a secção 9 infra.)

Temos o hábito de tomar as inscrições como etiquetas
e não como amostras de cor, e as amostras de tinta como

³ A auto-referência é um tema que gera muita confusão. Os seguintes
teoremas são aqui apresentados para efeitos de orientação:

- a) Se x exemplifica y , então y denota x .
- b) x e y denotam-se entre si se, e só se, se exemplificam entre si.
- c) x exemplifica x se, e só se, x denota x .
- d) Se x exemplifica y e se x e y são co-extensionais, então x denota
e exemplifica x .

amostras de cor e não como etiquetas. Mas as inscrições podem funcionar também como amostras de cor, como acabámos de ver e como acontece, de forma desconcertante, quando temos de enfrentar, no frontispício deste capítulo, várias ocorrências misturadas e de diferentes cores de «red», «yellow», «blue» e «green»¹⁰. E as amostras de cor podem também ser usadas como etiquetas. Cada uma pode denotar tudo o que tem a sua cor, e irá então exemplificar e ser a etiqueta exemplificada¹¹; ou cada uma pode denotar apenas as coisas que têm a sua cor, mas não todas, como acontece, por exemplo, com os botões numa caixa; ou cada uma pode denotar coisas, como pregos de um certo tamanho, independentemente da sua cor¹².

¹⁰ A interferência resultante do duplo funcionamento de tais símbolos foi objecto da investigação experimental de vários psicólogos. Veja-se J. R. Stroop, «Studies of Interference in Serial Verbal Reactions», *Journal of Experimental Psychology*, vol. 18 (1935), pp. 643-661, e A. R. Jensen e W. D. Rohwer, Jr., «The Stroop Color-Word Test: A Review», *Acta Psychologica*, vol. 25 (1966), pp. 36-93. Devo a Paul Kolars ter-me chamado a atenção para este material.

¹¹ Analogamente, um som, numa onomatopéia, pode ser usado para denotar sons que têm as propriedades que o som exemplifica. A variabilidade da exemplificação é aqui atestada com algumas curiosidades linguísticas divertidas: parece que os cães franceses ladram «gnaf-gnaf» em vez do «bow-wow» dos ingleses; os gatos alemães ronronam «schnurr, schnurr» e os franceses «ron-ron»; na Alemanha os sinos fazem «bim-bam» em vez de «ding-dong», e em França um pingue-pingue é um «plouf-plouf».

¹² Que uma etiqueta seja auto-exemplificativa não implica qualquer semelhança com outros *denotata*, excepto a partilha desse predicado. «Objecto material» denota-se a si mesma mas é muito diferente do Castelo de Windsor. Nem a semelhança entre um predicado e os seus *denotata* implica auto-exemplificação, pois podemos obviamente usar um elemento para denotar o que tiver um grau qualquer de semelhança consigo, excluindo ele próprio. A propósito, ao ajuizar o grau de semelhança de duas coisas temos tendência, contudo, para dar mais peso a um predicado que elas exemplifiquem do que a um predicado que se limite a denotá-las, pois um predicado exemplificado é objecto de referência, ganhando por isso proeminência.

Um gesto pode igualmente denotar ou exemplificar as duas coisas. Acenos de cabeça, em concordância ou discordância, saudações, vénias, actos de apontar, funcionam como etiquetas. Um aceno de discordância, por exemplo, aplica-se ao que se desaprova, sem geralmente se contar entre o que se desaprova. Os gestos de um maestro denotam sons que devem ser produzidos, mas não são, em si, sons. Podem de facto ter e até exemplificar algumas propriedades da música — como o andamento ou a cadência, por exemplo —, mas os gestos não se contam entre os seus próprios *denotata*. O mesmo acontece com actividades que respondem à música, como marcar o ritmo com os pés ou os dedos, seguir a cadência da música com a cabeça ou vários outros pequenos movimentos. O facto de estes serem postos em acção pela música, ao passo que os gestos do maestro a põem em acção, não afecta o seu estatuto como etiquetas, pois as etiquetas podem ser usadas para registar ou prescrever — «morango», «framboesa», «limão» e «lima» podem dizer-nos o que *está* em vários recipientes ou o que *colocar* neles.

Contudo, por que razão estas actividades tão negligenciáveis se tornam importantes quando estão relacionadas com a música? A sua importância é unicamente a que resulta do uso de etiquetas para analisar, organizar e registar o que ouvimos. Ao contrário do que defendem as teorias da empatia¹³, as próprias etiquetas não precisam de ter quaisquer propriedades particulares em comum com a música. Os psicólogos e linguistas têm sublinhado a participação ubíqua da acção na percepção em geral, o uso alargado de símbolos

¹³ Veja-se, por exemplo, Theodor Lipps, *Raumaesthetik und Geometrisch-Optische Täuschungen* (Leipzig, J. A. Barth, 1987), traduzido por H. S. Langfeld in *The Aesthetic Attitude* (Nova Iorque, Harcourt, Brace & Co., Inc., 1920), pp. 6-7: «A coluna parece animar-se e elevar-se, isto é, parece proceder como eu quando me ergo, ou quando permaneço tenso e erecto, em oposição à inércia natural do meu corpo. Fê-me impossível ter consciência da coluna sem que esta actividade pareça existir directamente na coluna de que tenho consciência.»

gestuais, sensoriais-motores ou coactivos, e o papel desses símbolos no desenvolvimento cognitivo¹⁴. Para Jacques-Dalcroze, o uso destas actividades para a compreensão da música é um factor fundamental no ensino musical¹⁵.

O professor de ginástica, ao contrário do maestro, apresenta amostras. As suas demonstrações exemplificam as propriedades requeridas das acções a desempenhar pela classe, ao passo que as suas instruções orais prescrevem em vez de mostrarem o que fazer. Quando o professor dobra o joelho, a resposta apropriada é dobrar o joelho; quando ele grita «mais baixo» (ainda que em voz bastante alta), a resposta apropriada não é gritar «mais baixo», mas dobrar mais os joelhos. Contudo, dado que as demonstrações fazem parte do ensino, são acompanhadas de instruções verbais, e podem ser por elas substituídas, e, dado que não há uma notação já estabelecida, podem — como

¹⁴ Veja-se, por exemplo, Burton L. White e Richard Held, «Plasticity of Sensorimotor Development in the Human Infant», in *The Causes of Behavior*, org. por J. F. Rosenblith e W. Allinsmith (2.ª ed., Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1966), pp. 60-70, e os artigos mais antigos aí citados; Ray L. Birdwhistell, «Communication without Words», preparado em 1964 para publicação em «L'Aventure Humaine», e os artigos aí citados; Jean Piaget, *The Origins of Intelligence in Children* (Nova Iorque, International University Press, Inc., 1952), por exemplo, pp. 185 e segs., 385; e Jerome S. Bruner, *Studies in Cognitive Growth* (Nova Iorque, John Wiley & Sons, Inc., 1966), pp. 12-21. Não posso accitar a tricotomia de Bruner, que divide os símbolos em coactivos, icónicos e simbólicos, pois as duas últimas categorias parecem-me mal definidas e injustificadas. A classificação de símbolos como coactivos, visuais, auditórios, etc., pode ser útil para alguns propósitos da psicologia do desenvolvimento, mas para os nossos propósitos estas distinções não distinguem o que me parecem diferenças mais importantes entre os modos de referência.

¹⁵ Ele compreende muito claramente os usos dos movimentos dos músculos e tira pleno partido deles como elementos de sistemas simbólicos ensináveis que promovem a compreensão e retenção da música. Veja-se especialmente *The Eurhythmics of Jacques-Dalcroze* (Boston, Small, Maynard, & Co., 1918), artigos de P. B. Ingham (pp. 43-53) e E. Ingham (pp. 54-60).

qualquer amostra que não esteja desde logo destinada à denotação — ser tomadas como denotando o que os predicados que elas exemplificam denotam, e são então etiquetas que se exemplificam a si mesmas.

A acção de um mimo, por outro lado, não pertence habitualmente às acções por ela denotadas. O mimo não sobe escadas nem lava janelas, mas antes retrata, representa, denota, com o que faz, as acções de subir escadas e lavar janelas. A sua mímica pode efectivamente exemplificar actividades envolvidas nas acções de subir escadas ou lavar janelas, tal como uma imagem pode exemplificar a cor de uma casa que representa, mas a imagem não é uma casa, e a mímica não é uma acção de subir escadas. O andar de um mimo pode, é claro, exemplificar o caminhar tal como denotar caminhadas, tal como «curta» exemplifica o que é ser curto e denota palavras curtas, mas tais símbolos auto-denotantes e auto-exemplificantes são uma minoria na pantomima tal como na língua portuguesa e na pintura. A palavra «ave» ou uma imagem de uma ave, não sendo elas mesmas aves, não exemplificam qualquer etiqueta que denote todas as aves e apenas aves, e uma mímica de um voo, não sendo um voo, não exemplifica qualquer etiqueta que denote todos os voos e apenas voos. Uma palavra ou imagem ou pantomima raramente exemplificam uma etiqueta com a qual sejam co-extensionais.

Alguns elementos do bailado são primariamente denotativos, versões de gestos descritivos da vida quotidiana (por exemplo, vénias, acenos) ou rituais (por exemplo, bênçãos, aposição hindu das mãos)¹⁶. Mas há outros movi-

¹⁶ A representação, no bailado, de uma bênção, tal como as suas réplicas num palco e na igreja, denotam o que é abençoado. Que o destinatário do gesto do bailarino não fique abençoado em virtude do gesto significa apenas que o bailarino, como o romancista, está a fazer um uso fictício de um símbolo denotativo. Mas é claro que um gesto pode ser caracteristicamente denotativo, como a palavra «centauro», apesar de nada denotar. Vejam-se também os dois últimos parágrafos desta secção.

mentos, especialmente na dança moderna, que não denotam primariamente — exemplificam. O que exemplificam, contudo, não são actividades correntes ou familiares, mas antes ritmos e formas dinâmicas. Os padrões exemplificados e as propriedades podem reorganizar a experiência, relacionando acções que habitualmente não estão associadas ou distinguindo outras que habitualmente não se diferenciam, enriquecendo assim a alusão e tornando a discriminação mais aguda. Encarar estes movimentos como ilustrações de descrições verbais seria, é claro, absurdo; raramente se podem encontrar as palavras justas¹⁷. Ao invés, a etiqueta que um movimento exemplifica pode ser ela mesma; tal movimento, não tendo qualquer denotação prévia, assume as funções de uma etiqueta que denota certas acções, incluindo ela mesma. Neste caso, como é tantas vezes comum nas artes, o vocabulário evolui juntamente com o que é usado para transmitir.

Apesar de a exemplificação ser uma relação de referência no sentido do *denotatum* para a etiqueta, não é de maneira alguma verdade que todos os casos de referência sejam casos de denotação ou exemplificação. Um elemento pode vir a servir como símbolo de um elemento que com ele tem quase uma qualquer relação. Por vezes a relação subjacente não é referencial, como quando o símbolo é a causa ou o efeito do que denota (e a que por vezes se chama um sinal do que denota), ou está à esquerda do que denota, ou é análogo ao que denota. Noutros casos, a referência dá-se ao longo de uma cadeia de relações, sendo algumas delas, ou todas, referenciais. Assim, uma de duas coisas pode referir a outra por meio dos predicados exemplificados; ou um ou dois predicados podem referir o outro por meio das coisas denotadas. Alguns tipos comuns de simbolização podem distinguir-se em termos deste género de relações subjacentes ou cadeias, mas nenhuma relação não referencial, e nenhuma cadeia, mesmo quando

¹⁷ Veja-se também vi, 2.

cada elemento refere o seguinte (porque a referência é não transitiva), é suficiente, por si, para estabelecer a relação de referência entre o primeiro elemento e o último. Cada um ou apenas um ou nenhum dos dois pode referir o outro. E, claro, um elemento pode simbolizar outro de várias maneiras.

Ao longo da maior parte desta secção tenho vindo a contrastar a exemplificação com outras relações, especialmente com a posse (que não é, de maneira nenhuma, referência) e com a denotação (que se dá na direcção oposta). Mas não se devem exagerar os contrastes. Que uma amostra de tecido exemplifica a textura mas não a forma, ou que uma dada imagem exemplifica o verde estival, mas não o novo, é em geral suficientemente óbvio; mas quais são exactamente as propriedades que uma coisa exemplifica é muitas vezes difícil de saber. Além disso, já vimos que em alguns casos a referência não pode ser identificada como denotação ou exemplificação, que noutros casos a identificação é arbitrária, e que noutros ainda um símbolo e o predicado que o símbolo exemplifica podem ser co-extensionais. Além disso, a etiqueta e a amostra são parentes mais próximos quando a etiqueta nada denota, pois a descrição fictícia e a representação fictícia reduzem-se à exemplificação de um tipo especial. «Centauro», ou uma imagem de um centauro, exemplifica o que é ser uma descrição-de-centauro, ou uma imagem-de-centauro, ou, mais em geral, exemplifica o que é ser uma etiqueta-de-centauro. Obviamente, a imagem de um duende verde não tem maior necessidade de ser verde do que um duende; pode ser a preto e branco mas é, e exemplifica o que é, uma imagem-de-duende-verde. A descrição-como e a representação-como, apesar de dizerem respeito a etiquetas, são igualmente uma questão de exemplificação e não de denotação.

A menção à denotação fictícia levanta a questão de saber se enfrentamos um problema paralelo com a exemplificação fictícia. Dizer que uma dada expressão

descreve ou que uma dada imagem representa Pickwick, mas não D. Quixote, é dizer, como vimos anteriormente¹⁸, que se trata de — ou até que exemplifica — uma etiqueta-de-Pickwick, mas não de uma etiqueta-de-D.-Quixote. Dizer que Pickwick exemplifica a palhacice, mas D. Quixote não, é dizer que «Pickwick» exemplifica (i. e., é denotado por e refere) uma etiqueta co-extensional com «etiqueta-de-palhaço», mas «D. Quixote» não. Mas os dois casos não são exactamente paralelos, pois no primeiro, tratando-se de um caso típico de denotação fictícia, o objecto da referência é supostamente fictício, ao passo que no segundo é o que supostamente faz a referência que é fictício. Apesar de muitas vezes aplicarmos ostensivamente etiquetas reais a coisas fictícias, dificilmente podemos aplicar etiquetas fictícias, pois uma etiqueta usada existe. Uma coisa pode efectivamente exemplificar uma etiqueta-de-cor que não se encontra entre as palavras habituais para cores ou até que não é verbal, mas dizer que uma coisa *h* exemplifica a sua absolutamente indesignável cor é dizer que a cor de *h*, que é obviamente designada por «a cor de *h*», é indesignável. E dizer que *k* exemplifica a cor indesignável entre as suas inúmeras cores, que exemplifica «tem a cor indesignável exemplificada por *k*», é designar o que é descrito como indesignável.

Se um predicado «fictício» é, ao invés, um predicado real com extensão nula, não sendo portanto realmente exemplificado por coisa alguma, pode mesmo assim ser ficticiamente exemplificado; «cavalo alado» é exemplificado por Pégaso, no sentido em que «Pégaso» exemplifica «etiqueta-de-cavalo-alado». Além disso, tanto um predicado vazio como um que não seja vazio podem ser metaforicamente exemplificados; tanto «anjo» como «águia» podem ser exemplificados por um piloto. Mas temos ainda de considerar a natureza da posse e exemplificação metafóricas.

¹⁸ Veja-se 1, 5 e notas, *supra*.

5. Factos e figuras

A imagem é literalmente cinzenta, mas só metaforicamente triste. Mas é a sua cor literal ou metaforicamente fria? Estarei a dizer metaforicamente que a imagem (ou a sua cor) é fria ao tacto? Ou estarei a usar «fria» como uso «cinzenta», para atribuir à imagem a pertença a uma certa classe de objectos coloridos? Não será «fria» uma forma tão directa de indicar um certo domínio de cores como «cinzenta», «acastanhada», «pura» ou «viva»? Se neste caso «cinzenta» é metafórica, será que falar de tons de cores é também metafórico? E ao falar de uma nota alta estarei a usar uma metáfora ou unicamente a indicar uma posição relativa na escala hertziana?

A resposta habitual (e metafórica) é que um termo como «cor fria» ou «nota alta» é uma metáfora morta — apesar de diferir de uma metáfora recente em antiguidade e não em estado biológico. Uma metáfora morta perdeu o vigor da juventude, mas continua a ser uma metáfora. Estranhamente, contudo, ao perder progressivamente a sua virilidade enquanto figura de estilo, uma metáfora não se torna menos semelhante a uma verdade literal mas mais. O que desaparece não é a sua veracidade, mas a sua vivacidade. As metáforas, como os novos estilos de representação, tornam-se mais literais à medida que a sua novidade desaparece.

Será então uma metáfora unicamente um facto jovem e um facto unicamente uma metáfora senil? Esta ideia precisa de alguma modificação, mas é um argumento contra a exclusão do metafórico do efectivo. A posse metafórica não é, sem dúvida, posse *literal*; mas a posse é efectiva, seja ela metafórica ou literal. É necessário distinguir o metafórico e o literal no interior do efectivo. Dizer que uma imagem é triste ou cinzenta são unicamente formas diferentes de a classificar. Isto é, apesar de um predicado que se aplica metaforicamente a um objecto não se lhe aplicar literalmente, aplica-se-lhe ainda. A aplicação será metafórica ou literal em função de uma característica como a sua novidade.

A mera novidade, contudo, não faz toda a diferença. Toda a aplicação de um predicado a um novo acontecimento ou objecto é nova, mas este tipo de projecção¹⁹ rotineira não faz uma metáfora. E mesmo as primeiras aplicações de um novo termo não têm de ser minimamente metafóricas. A metáfora, ao que parece, é uma questão de ensinar a uma palavra velha artimanhas novas — tem a ver com aplicar uma etiqueta velha de uma maneira nova. Mas qual é a diferença entre aplicar meramente uma etiqueta habitual a coisas novas e aplicá-la de uma maneira diferente? Em poucas palavras, uma metáfora é um namoro entre um predicado com um passado e um objecto que aquiesce sob protesto. Na projecção rotineira, o hábito aplica uma etiqueta a um caso que não esteja já decidido. A aplicação arbitrária de um termo novo não enfrenta igualmente o obstáculo da decisão prévia. Mas a aplicação metafórica de uma etiqueta a um objecto desafia uma recusa prévia, explícita ou tácita, de aplicar essa etiqueta a esse objecto. Onde há metáfora, há conflito: a imagem é triste e não alegre, apesar de ser inanimada e portanto nem triste nem alegre. A aplicação de um termo é metafórica só se for em certa medida contra-indicada.

Isto, contudo, não distingue a verdade metafórica da simples falsidade. A metáfora exige tanto a atracção como a resistência — de facto, uma atracção que vence a resistência. Dizer que a nossa imagem é amarela não é metafórico — é apenas falso. Dizer que é alegre é falso tanto literal como metaforicamente. Mas dizer que é triste é metaforicamente verdade apesar de literalmente falso. Tal como a imagem está claramente sob a etiqueta «cinzenta» mas não sob a etiqueta «amarela», também está claramente sob a etiqueta «triste» mas não sob a «alegre». O conflito surge porque o facto de a imagem ser inanimada implica que não é triste nem alegre. Nada pode ser triste

¹⁹ Sobre a projecção e a projectibilidade veja-se FFF, especialmente pp. 57-58, 81-83, 84-99.

e não ser triste excepto se «triste» tiver dois domínios diferentes de aplicação. Se a imagem não é (literalmente) triste e no entanto é (metaforicamente) triste²⁰, «triste» é usado primeiro para certas coisas ou acontecimentos sencientes, e depois para certas coisas ou acontecimentos inanimados. Atribuir o predicado a algo que pertença a qualquer dos domínios é afirmar algo verdadeiro literal ou metaforicamente. Atribuir o predicado a algo que não pertence a qualquer dos domínios (deixo de fora, para já, outros domínios de aplicação metafórica) é afirmar algo falso tanto literal como metaforicamente. Ao passo que a falsidade depende de uma má aplicação de uma etiqueta, a verdade metafórica depende de uma nova aplicação.

Ainda assim, a metáfora não é simples ambiguidade. Aplicar o termo «cabo» a uma massa de terra numa ocasião e a uma amarra noutra é usá-lo com alcances diferentes e na verdade mutuamente exclusivos, mas em nenhum dos casos se trata de um uso metafórico. Como diferem então a metáfora e a ambiguidade? Diferem sobretudo, penso, porque os diversos usos de um termo meramente ambíguo são coevos e independentes; nenhum surge do outro ou se orienta pelo outro. Na metáfora, por outro lado, um termo com uma extensão estabelecida por hábito é aplicado noutra caso sob a influência desse hábito; há simultaneamente desvio e deferência relativamente aos usos precedentes. Quando um uso de um termo precede e dá forma a outro, o segundo é metafórico. Com o tempo, a história pode fenecer e os dois usos tendem a alcançar igualdade e independência; a metáfora morre, ou melhor, evapora-se, e o resíduo é um par de usos literais — mera ambiguidade em vez de metáfora²¹.

²⁰ Claro que quando «triste» se aplica metaforicamente, «metaforicamente triste» aplica-se literalmente; mas isto pouco esclarece o que é ser metaforicamente triste.

²¹ O tratamento da metáfora nas páginas seguintes concorda em grande parte com o excelente artigo de Max Black, «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55 (1954), pp. 273-294, reimpresso no seu *Models and Metaphors* (Ithaca, Nova Iorque, Cornell

6. Esquemas

Uma compreensão da metáfora exige também que se reconheça que uma etiqueta não funciona isoladamente, mas como um membro de uma família. Categorizamos usando conjuntos de alternativas. Mesmo a constância da aplicação literal é habitualmente relativa a um conjunto de etiquetas: o que conta como vermelho, por exemplo, varia de algum modo em função de se estar a classificar os objectos como vermelhos ou não vermelhos, ou vermelhos, cor-de-laranja, amarelos, verdes, azuis ou violetas. As alternativas que se aceitam estão menos frequentemente determinadas, é claro, por declarações do que pelo hábito e pelo contexto. Falar de esquemas, categorias e sistemas de conceitos acaba por ser o mesmo, no final de contas, penso, que falar de tais conjuntos de etiquetas.

Pode-se chamar *região* ao agregado dos domínios de extensão das etiquetas num esquema. É constituída pelos objectos seleccionados pelo esquema — isto é, pelos objectos denotados por pelo menos uma das etiquetas alternativas. Assim, o domínio de «vermelho» compreende todas as coisas vermelhas, ao passo que a região em questão pode compreender todas as coisas coloridas. Mas, dado que a região depende do esquema no interior da qual uma etiqueta está a funcionar, e dado que uma etiqueta pode pertencer a vários desses esquemas, mesmo uma etiqueta com um domínio único raramente opera numa região única.

Ora a metáfora envolve tipicamente uma mudança não apenas de domínio, mas também de região. Uma etiqueta que, juntamente com outras, constitui um esquema está com efeito separada da região original desse esquema e é aplicada para classificar e organizar uma região estrangeira. Em parte por acarretar assim uma reorientação de toda

University Press, 1962), pp. 25-47. Vejam-se também as conhecidas abordagens de I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (Londres, Oxford University Press, 1936), pp. 89-183, e de C. M. Turbayne, *The Myth of Metaphor* (New Haven, Yale University Press, 1962), pp. 11-27.

uma rede de etiquetas, uma metáfora fornece pistas para o seu próprio desenvolvimento e elaboração. As regiões nativas e estrangeiras podem ser regiões sensoriais, ou podem ser mais latas, como quando se diz que um poema é comovente, ou um instrumento sensível, ou mais restritas, como quando se diz que diferentes padrões de preto e branco têm diferentes tonalidades, ou podem nada ter a ver com regiões sensoriais.

Assim, as mudanças de domínio que ocorrem na metáfora não equivalem usualmente a uma mera distribuição de bens de família, mas a uma expedição ao estrangeiro. Todo um conjunto de etiquetas alternativas²², todo um aparato organizativo, conquista novo território. O que acontece é uma transferência de um esquema, uma migração de conceitos, uma alienação de categorias. De facto, uma metáfora pode ser encarada como um erro categorial²³ deliberado — ou antes como um segundo casamento feliz e revigorante, se bem que bigamo.

As alternativas de um esquema não precisam de ser mutuamente exclusivas; por exemplo, podem ser um conjunto de termos para cores tais que alguns dos seus domínios se intersectem e alguns estejam incluídos noutros. Uma vez mais, um esquema é normalmente uma fiada linear ou mais complexa de etiquetas, e a ordenação — quer seja tradicional, como o alfabeto, sintáctica, como um dicionário, ou semântica, como nos nomes das cores — e as outras relações podem ser transferidas. Acresce que as próprias

²² O conjunto implícito de alternativas — o esquema — pode ser constituído por duas ou mais etiquetas, e varia muitíssimo com o contexto. Dizer que uma ideia está verde não é contrastá-la com ideias de outras cores, mas com ideias mais amadurecidas, e dizer que um empregado está verde é unicamente uma forma de contrastá-lo com outros empregados que não estão verdes.

²³ Sobre a noção de erro categorial veja-se Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (Londres, Hutchinson's University Library, e Nova Iorque, Barnes and Noble, Inc., 1949), pp. 16 e segs.

etiquetas podem ser predicados com uma ou mais posições, e tais termos relativos não são menos próprios para o uso metafórico do que os categóricos. Tal como «pesado» se pode aplicar metaforicamente a um som, também «mais pesado do que» se pode aplicar metaforicamente entre dois sons. Um esquema para classificar e ordenar pares de objectos materiais é aqui aplicado para classificar e ordenar pares de sons.

Em tudo isto torna-se fortemente evidente, uma vez mais, quão apropriada é uma ênfase nas etiquetas, ênfase de orientação nominalista, mas não necessariamente verbalista. Seja qual for a reverência que se tenha quanto a classes ou atributos, sem dúvida que as classes não mudam de região para região, nem os atributos são de algum modo extraídos de alguns objectos e injectados noutros. Ao invés, transporta-se um conjunto de termos (etiquetas alternativas) e a organização que produzem na nova região é guiada pelo seu uso habitual na região original.

7. Transferência

Um esquema pode ser transportado praticamente para todo o lado. A escolha de território a invadir é arbitrária, mas a operação no interior do território quase nunca é completamente arbitrária. Podemos aplicar à vontade predicados de temperatura a sons ou tonalidades ou personalidades ou graus de proximidade a uma resposta correcta, mas saber *que* elementos na região escolhida são quentes, ou mais quentes que outros, fica então em grande parte determinado. Mesmo nos casos em que um esquema é imposto sobre uma região terrivelmente improvável e inapropriada, a prática anterior dirige a aplicação das etiquetas. Quando uma etiqueta não tem apenas usos literais prévios, mas também metafóricos, também eles podem servir como parte do precedente para uma aplicação me-

tafórica posterior; talvez, por exemplo, o modo como aplicamos «alto» aos sons tenha sido guiado pela aplicação metafórica anterior aos números (por via do número de vibrações por segundo) e não directamente pela aplicação literal de acordo com a altura²⁴.

Contudo, o precedente operante não consiste sempre unicamente no modo como uma etiqueta foi aplicada. O que a etiqueta *exemplifica* pode também ser um factor poderoso. Isto é mais evidente na muito discutida divisão dual de uma amálgama sob um par de sílabas absurdas como «ping» e «pong»²⁵. A aplicação destas palavras não responde ao modo como elas têm sido usadas para classificar algo, mas ao modo como elas próprias têm sido classificadas — a aplicação não responde ao que as palavras anteriormente denotavam, mas ao que anteriormente exemplificavam. Aplicamos «ping» a coisas rápidas, leves, cortantes e «pong» a coisas lentas, pesadas, embotadas, porque «ping» e «pong» exemplificam estas propriedades. Na discussão de termos autodenotantes já tínhamos sublinhado este fenómeno, em que as amostras dominam a denotação dos termos que exemplificam. Muitas vezes uma simples amostra substitui uma mistura complexa de predicados, alguns deles exemplificados literalmente e outros metaforicamente. Nos casos em que as novas etiquetas não tinham uma denotação prévia²⁶, tal substituição não constitui uma metáfora à luz da definição dada, pois, ao invés de se ter uma etiqueta que muda a sua extensão, temos uma extensão que muda de etiqueta, e com respeito

²⁴ Ou talvez a aplicação metafórica a sons tenha precedido e guiado a aplicação posterior aos números. O que pretendo não depende da correcção da minha etimologia.

²⁵ Veja-se Gombrich, *Art and Illusion* (citado em 1, nota 5), p. 370.

²⁶ Ter uma denotação nula estabelecida é algo completamente diferente de não ter uma denotação estabelecida. A extensão de expressões como «centauro» e «D. Quixote» é nula, e estas expressões, como as expressões com extensões não nulas, tornam-se metafóricas com a transferência.

a essa extensão a nova etiqueta será unicamente tão metafórica quanto a anterior. Mas quando uma etiqueta já tem a sua própria denotação e ao substituir o que exemplifica usurpa outra, a nova aplicação é metafórica.

O mecanismo de transferência é frequentemente muito menos transparente. Por que razão «triste» se aplica a certas imagens e «alegre» a outras? O que significa dizer que uma aplicação metafórica é «guiada» ou «moldada» pela aplicação literal? Por vezes podemos forjar uma história plausível: as cores quentes são as do fogo, as frias as do gelo. Noutros casos, temos apenas lendas alternativas fantasiosas. Será que os números se tornaram altos e baixos porque as pilhas de pedras ficam mais altas consoante se acrescentam pedras (apesar de o fundo dos buracos ficar cada vez mais para baixo à medida que se retiram pás de terra)? Ou será que se inscreviam numerais nos troncos das árvores de baixo para cima? Seja qual for a resposta, trata-se de questões isoladas de etimologia. Presumivelmente, o que se procura é antes um esclarecimento geral do modo como o uso metafórico de uma etiqueta reflecte o seu uso literal. Sobre isto tem havido alguma especulação sugestiva. O uso literal actual de muitos termos resultou de uma especialização de uma aplicação inicial muito mais lata. A criança começa por aplicar «mamã» quase a toda a gente, aprendendo apenas gradualmente a fazer distinções importantes e a restringir o domínio do termo. O que parece um novo uso de um termo pode então consistir em reaplicá-lo numa região anteriormente desocupada e o modo como um termo ou esquema se aplica a essa região pode depender de uma recordação meio consciente da sua encarnação prévia²⁷. A personificação pode assim espelhar um animismo aborígine. A reaplicação é

²⁷ A ideia sugere elaboração: a aplicação metafórica poderá, com muito uso, tornar-se também literal, resultando daí ambiguidade; e os dois domínios literais podem acabar por ser reunidos no domínio original.

contudo metafórica, pois o que é literal é determinado pela prática actual e não pela história antiga. A região original de um esquema é o país de naturalização e não o de nascimento, e o expatriado que regressa é um estrangeiro apesar de as suas recordações começarem a despertar. Cassirer e outros²⁸ avançaram provocadoramente uma explicação das metáforas de acordo com estas linhas. Mas apesar de ser iluminante, e apesar de verdadeira em alguns casos, é evidente que não explica as aplicações metafóricas de todos ou até da maior parte dos termos. Só raramente as aventuras adultas de uma etiqueta podem ser referidas a privações da infância.

A questão geral mantém-se: o que dizem as metáforas e o que as faz verdadeiras? Dizer que uma imagem é triste é dizer elipticamente que é como uma pessoa triste? A metáfora tem frequentemente sido interpretada desse modo, como símile elíptico, e a verdade metafórica simplesmente como a verdade literal da afirmação expandida. Mas o símile não pode equivaler apenas a dizer que a imagem é como a pessoa num ou noutro aspecto; nessa medida, qualquer coisa é como qualquer outra coisa. O que o símile diz, com efeito, é que pessoa e imagem são parecidas no que respeita a serem tristes, uma literalmente e a outra metaforicamente. Em vez de a metáfora se reduzir ao símile, o símile reduz-se à metáfora; ou melhor, a diferença entre símile e metáfora é negligenciável²⁹. Quer a expressão seja «é como» quer seja «é», a figura *assemelha*

²⁸ Veja-se Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (edição alemã original, 1925), trad. Ralph Manheim (New Haven, Yale University Press, 1955), vol. II, pp. 36-43; *Language and Myth*, de Cassirer, trad. S. K. Langer (Nova Iorque e Londres, Harper Brothers, 1946), pp. 12, 23-39; e Owen Barfield, *Poetic Diction* (Londres, Faber and Faber, 1928), pp. 80-81.

²⁹ Max Black defende este aspecto clara e energeticamente no seu artigo sobre a metáfora; veja-se o seu *Models and Metaphors*, p. 37: «Em alguns destes casos seria mais iluminante dizer que a metáfora cria a similaridade do que dizer que formula uma similaridade prévia.»

a imagem à pessoa escolhendo uma dada característica comum: que o predicado «triste» se aplica a ambas, apesar de à pessoa se aplicar inicialmente e à imagem derivadamente.

Se formos obrigados a dizer que tipo de similaridade tem de obter entre aquilo a que um predicado se aplica literalmente e aquilo a que se aplica metaforicamente, podemos perguntar em resposta que tipo de similaridade tem de obter entre as coisas a que um predicado se aplica literalmente. Que semelhança têm de ter coisas do passado e do futuro para que um dado predicado, digamos «verde», se aplique literalmente a todas? Ter uma ou outra propriedade em comum não é suficiente; têm de ter uma *certa* propriedade em comum. Mas qual? É óbvio que é a propriedade nomeada pelo predicado em questão; isto é, o predicado tem de se aplicar a todas as coisas a que tem de se aplicar. A questão de saber por que razão os predicados se aplicam metaforicamente como se aplicam é em grande medida a mesma que saber por que razão se aplicam literalmente como se aplicam. Se não temos uma boa resposta em qualquer dos casos, talvez seja porque não há realmente questão alguma. Seja como for, a explicação geral da razão pela qual as coisas têm as propriedades que têm, literais e metafóricas — a questão de saber por que razão as coisas são como são —, é uma tarefa que fico satisfeito por deixar ao cosmólogo.

Os padrões de verdade são em grande parte os mesmos, independentemente de o esquema usado ter sido transferido ou não. Em qualquer dos dois casos, a aplicação de um termo é falível e conseqüentemente sujeita a ser corrigida. Tanto podemos cometer erros ao aplicar «vermelho» como «triste» a objectos coloridos e podemos introduzir testes de todo o tipo para confrontar os nossos juízos iniciais: podemos olhar outra vez, comparar, examinar as circunstâncias envolventes, ter atenção a juízos corroborantes e conflituantes. Nem o estado de credibilidade inicial nem o processo de verificação que opera maximizando a credibilidade total sobre todos os nossos juí-

zos³⁰ é diferente nos dois casos. Claro que uma categorização metafórica sob um dado esquema, por ser mais nova, é muitas vezes menos precisa e estável do que a categorização literal correlativa, mas trata-se apenas de uma diferença de grau. Tanto o literal como o metafórico podem sofrer de vagueza e vacilação de todo o tipo, e a aplicação literal de alguns esquemas é muito menos precisa e constante, por causa da delicadeza ou da falta de clareza das distinções invocadas, do que algumas aplicações metafóricas de outros. As dificuldades em determinar a verdade não são, de modo algum, peculiares à metáfora.

A verdade de uma metáfora não garante, de facto, a sua eficácia. Tal como há verdades literais irrelevantes, mornas e triviais, há metáforas rebuscadas, débeis e moribundas. A força metafórica exige uma combinação de novidade com adequação, do estranho com o óbvio. A boa metáfora satisfaz apesar de surpreender. A metáfora é mais poderosa quando o esquema transferido dá origem a uma organização nova e notável, e não a uma mera re-etiquetagem de uma organização antiga. Nos casos em que a organização originada por um esquema imigrado coincide com uma organização já em vigor na nova região, o único interesse da metáfora é o modo como esta organização se relaciona assim com a aplicação do esquema na sua região original, e por vezes com o que as etiquetas do esquema exemplificam. Mas, nos casos em que resulta uma organização que não é habitual, fazem-se também novas associações e discriminações na região da transferência, e a metáfora é tanto mais marcante quanto mais intrigantes e significativas forem essas associações e discriminações. Dado que a metáfora depende de factores efémeros como a novidade e o interesse, a sua mortalidade é compreensível. Com a repetição, uma aplicação transferida de um esquema torna-se rotina e deixa de exigir ou de fazer qualquer alusão à sua aplicação de base. O que era novidade torna-se lugar-comum, o seu pas-

³⁰ A respeito desta questão geral veja-se o meu artigo «Sense and Certainty», *Philosophical Review*, vol. 61 (1952), pp. 160-167.

sado é esquecido e a metáfora transforma-se gradualmente numa mera verdade.

A metáfora permeia todo o discurso, corrente e especializado, e encontrar um parágrafo puramente literal seja onde for será bastante trabalhoso. Nesta última tão prosaica frase conto cinco metáforas certas ou possíveis — ainda que gastas. Este uso incessante da metáfora não é apenas o resultado do amor pela cor literária, mas também da necessidade urgente de economia. Se não fosse possível transferir esquemas com prontidão para fazer novas categorizações e ordenações, teríamos de nos sobrecarregar com demasiados esquemas diferentes, quer adoptando um vasto vocabulário de termos elementares, quer elaborando prodigiosamente esquemas compósitos.

8. Modos da metáfora

Há muitos géneros de metáforas, a maior parte dos quais registados no prodigioso, se bem que caótico, catálogo de figuras de estilo. Claro que algumas destas figuras não são metáforas. A aliteração e a apóstrofe são puramente sintácticas, não envolvendo qualquer transferência; e a onomatopeia consiste unicamente no uso de uma etiqueta autodenotante de um certo tipo. O eufemismo é ou não uma metáfora consoante aplica etiquetas de coisas apropriadas a coisas inapropriadas ou se limita a substituir etiquetas apropriadas por etiquetas inapropriadas.

Algumas metáforas envolvem a transferência de um esquema entre regiões disjuntas. Na personificação, as etiquetas são transferidas de pessoas para coisas; na sinédoque, de uma região de todos ou classes para uma região das suas partes próprias ou subclasses³¹; na antonomásia, de coisas para as suas propriedades ou etiquetas.

³¹ Uma região de todos é, evidentemente, disjunta relativamente a uma região das suas partes próprias, e uma região de classes relativamente a uma região das suas subclasses próprias.

Mas as duas regiões não são disjuntas em todas as metáforas; por vezes, uma região intersecta ou é uma expansão ou uma contracção de outra (veja-se a figura 2). Na hipérbole, por exemplo, um esquema ordenado é com efeito deslocado no sentido descendente. A grande oliveira tor-

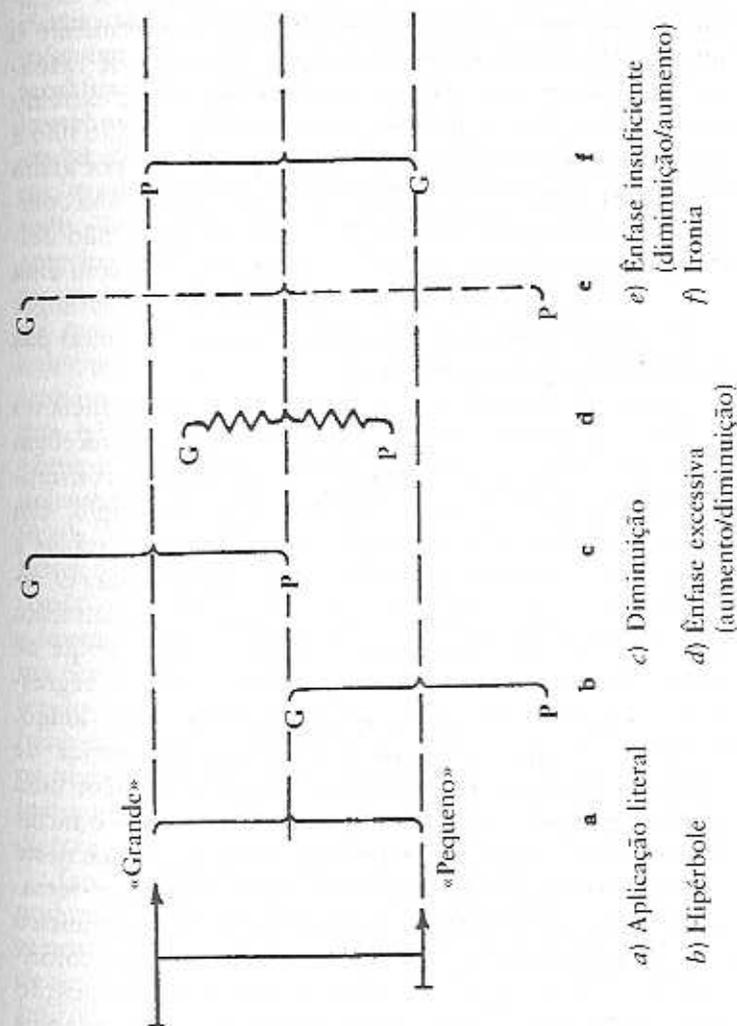


Figura 2

na-se supercolossal e a pequena grande; as etiquetas no extremo inferior do esquema (por exemplo, «pequeno») não são usadas e as coisas do extremo superior da região (a oliveira excepcionalmente grande) ficam sem etiquetas nesta aplicação do esquema — a menos que o esquema seja alargado, pela iteração do prefixo «super», por exemplo. Na lítotes, ou diminuição, acontece precisamente o oposto. Uma execução musical excelente torna-se razoavelmente boa e uma boa aceitável; as etiquetas do extremo superior ficam por usar e a parte inferior da região não é descrita. A hipérbole ou a diminuição podem ter, por assim dizer, uma extremidade dupla, sendo todo o esquema comprimido numa parte central da região original (não deixando quaisquer etiquetas para os extremos), ou com uma parte central do esquema distendido de forma a abranger toda a região original (nada deixando que as etiquetas das extremidades possam denotar).

Apesar de a metáfora envolver sempre transferência no sentido em que algumas etiquetas do esquema recebem novas extensões, a região em si pode permanecer constante sob essa transferência. Na ironia, por exemplo, um esquema é pura e simplesmente voltado ao contrário e aplicado na sua própria região na direcção oposta. O resultado não é uma recategorização, mas uma reorientação. Um infortúnio torna-se «uma bela coisa» e um golpe de sorte «um azar». Noutros casos, um esquema pode regressar à sua região original por um percurso mais longo. Considere-se, por exemplo, a aplicação metafórica de «azul» a imagens. Dado que «azul» tem também uma aplicação literal às imagens, as aplicações literais e metafóricas dão-se no mesmo território. O que acontece neste caso é transferência de uma região para outra e vice-versa. Um esquema de predicados de cor é transportado primeiro para sentimentos, regressando depois aos objectos coloridos. As suas viagens resultam numa certa deslocação aquando do seu regresso (de outro modo nem saberíamos que tinha sido transportado); mas o deslocamento está

longe de ser total: é mais provável uma imagem metaforicamente azul ser literalmente azul do que literalmente vermelha. Por vezes, um esquema pode fazer uma viagem maior de ida e volta, com mais paragens, e estar mais drasticamente deslocado aquando do seu regresso.

Por vezes combinam-se dois ou mais tipos de transferência, como quando se chama «boa companhia» a uma máquina instável. Outras metáforas restringem-se ou modificam-se. Dizer que uma imagem tem um colorido brutal não é chamar-lhe brutal; deixa-se em aberto a possibilidade de dizer que a imagem é delicada noutros aspectos, como no traço, por exemplo, ou mesmo como um todo. «Colorido brutal», dado não ter uma denotação anterior diferente, aplica-se literalmente e não metaforicamente à imagem. É uma descrição-de-colorido no sentido em que apesar de denotar objectos que diferem quanto a coloridos específicos não faz distinções entre objectos que tenham o mesmo colorido específico. Contudo, é evidente que há uma metáfora envolvida. Com efeito, o termo «brutal» aplica-se metaforicamente à imagem com respeito unicamente ao seu colorido. Numa metáfora assim modificada, um esquema é, por assim dizer, transferido sob restrições explícitas ou tácitas; a categorização de uma região operada pelo esquema tem de respeitar certos agrupamentos já presentes na região. Sem restrições, o esquema *brutal-delicado* categoriza objectos de um modo; transferido sob a ordem de dar origem a uma categorização baseada na cor ou no padrão, o mesmo esquema categoriza os objectos de outras maneiras. Viajando com diferentes instruções ou por diversas vias, um dado esquema pode ter diferentes aplicações metafóricas numa só região.

Tanto as etiquetas verbais como as que não são verbais podem, claro, ser aplicadas metaforicamente, como numa caricatura de um político retratado como um papagaio, ou de um déspota retratado como um dragão. E uma imagem azul de um trombonista envolve uma transferência complexa, se bem que nada subtil.

E é tudo quanto à denotação metafórica. A posse e exemplificação metafóricas são analogamente paralelas nas suas contrapartes, e o que já foi dito (secção 3) sobre predicados e propriedades aplica-se igualmente aqui. Uma imagem é metaforicamente triste se uma etiqueta — verbal ou não — que seja co-extensional com «triste» (i. e., que tenha a mesma denotação de «triste») denota metaforicamente a imagem. A imagem exemplifica metaforicamente «triste» se «triste» é referido pela imagem e se denota metaforicamente a imagem. E a imagem exemplifica metaforicamente a tristeza se uma etiqueta co-extensional com «triste» é referida pela imagem e se denota metaforicamente a imagem. Dado que, como vimos, as características que distinguem o metafórico do literal são efémeras, irei muitas vezes usar «posse» e «exemplificação» para abranger tanto os casos literais como os metafóricos.

9. Expressão

O que é expresso é metaforicamente exemplificado. O que exprime tristeza é metaforicamente triste. E o que é metaforicamente triste é efectivamente triste, mas não literalmente, i. e., passa a estar sob uma aplicação transferida de uma qualquer etiqueta co-extensional com «triste».

Assim, o que é expresso é possuído, e o que um rosto ou imagem exprimem não têm de ser (mas podem ser) emoções ou ideias do actor ou artista, nem as que ele quer transmitir, nem os pensamentos ou sentimentos do público ou da pessoa retratada, nem propriedades de qualquer outra coisa de algum modo relacionada com o símbolo. Claro que se diz frequentemente que um símbolo exprime uma propriedade relacionada consigo de uma destas maneiras, mas eu reservo o termo «expressão» para distinguir o caso central em que a propriedade pertence ao próprio símbolo — independentemente de causa, efeito, intenção ou tema. Que o actor estava desanimado, o artista

extasiado, o espectador sombrio, nostálgico ou eufórico, o assunto morto, não determina se o rosto ou imagem é triste ou não. O rosto alegre do hipócrita exprime solidão, e a imperturbável imagem de formações rochosas pode exprimir agitação. As propriedades que um símbolo exprime são a sua própria propriedade.

Mas são propriedade adquirida. Não são as características singelas com base nas quais os objectos e acontecimentos que servem como símbolos são classificados literalmente; são importações metafóricas. As imagens exprimem sons ou sentimentos, e não cores. E a transferência metafórica envolvida na expressão é habitualmente de uma região exterior (ou por via dela), e não a transferência interior que tem lugar na hipérbole, lítotes ou ironia. Uma imagem pretensiosa não exprime a modéstia que sarcasticamente lhe pode ser atribuída.

Além do mais, as propriedades expressas não são apenas metaforicamente objecto de posse, mas também referidas, exibidas, tipificadas, proclamadas. Uma amostra quadrada de tecido não exemplifica usualmente a propriedade de ser quadrado, e uma imagem cujo valor mercantil sobe rapidamente não exprime a propriedade de ser uma mina de ouro. Normalmente, uma amostra de tecido só exemplifica propriedades de alfaiataria, ao passo que uma imagem só exemplifica literalmente propriedades pictóricas e metaforicamente só exemplifica propriedades constantes relativas às propriedades pictóricas³². E a imagem exprime

³² Uma propriedade é assim constante se, apesar de poder ou não permanecer constante quando as propriedades pictóricas variam, nunca varia quando as propriedades pictóricas permanecem constantes. Por outras palavras, se ocorre em qualquer lugar, também ocorre sempre que as propriedades pictóricas são as mesmas. A constância aqui em questão obtém num dado sistema de símbolos entre a extensão metafórica da propriedade expressa e a extensão literal das propriedades pictóricas básicas, mas uma propriedade constante neste aspecto também é, ela própria, uma propriedade pictórica. Para uma discussão das propriedades pictóricas veja-se 1, 9, *supra*.

apenas propriedades — ao contrário da propriedade de ser uma mina de ouro — que desse modo exemplifica metaforicamente enquanto símbolo pictórico. A *Lavadeira*, de Daumier, exemplifica e expressa peso desse modo, mas não qualquer propriedade metafórica que dependa do peso físico da imagem. Em geral, um símbolo de um dado tipo — pictórico, musical, verbal, etc. — exprime apenas propriedades que o símbolo metaforicamente exemplifica enquanto símbolo desse tipo.

É pois evidente que nem toda a afirmação metafórica sobre um símbolo nos diz o que é expresso. Por vezes, o termo metafórico está incorporado num predicado que se aplica *literalmente* ao símbolo, como nas metáforas modificadas que vimos atrás, ou na afirmação de que uma imagem é da autoria de um pintor com os copos. Por vezes a propriedade metafórica atribuída é possuída, mas não exemplificada pelo símbolo, ou não é constante relativamente às propriedades exigidas. E por vezes a transferência metafórica envolvida é do tipo errado. Só se exprimem as propriedades do tipo apropriado, metaforicamente exemplificadas do modo apropriado.

Apesar de a exactidão exigir muitas vezes que se fale da expressão de predicados, cedo a um recatado preconceito falando ao longo desta secção da expressão de propriedades³³. Contudo, ao explicar a expressão em termos da exemplificação metafórica de etiquetas, arrisco-me a ser acusado de fazer depender o que um símbolo exprime do que se diz dele — de atribuir o que uma imagem, por exemplo, exprime aos termos que acidentalmente são usados para descrever a imagem, atribuindo assim crédito pela expressão alcançada não ao artista mas ao comentador. Isto é, evidentemente, um mal-entendido. Um símbolo tem de ter todas as propriedades que exprime; o que conta não

³³ Tal circunspecção não elimina qualquer dificuldade ou obscuridade, e a via mais corajosa para desafiar o preconceito e falar directamente da expressão de etiquetas em vez de propriedades é sem dúvida recomendável.

é se alguém diz que a imagem é triste, mas se a imagem é triste, se a etiqueta «triste» se aplica de facto. «Triste» pode aplicar-se a uma imagem apesar de por acaso ninguém jamais usar o termo para descrever a imagem, e dizer que uma imagem é triste de maneira alguma a torna triste. Isto não equivale a dizer que uma imagem é triste independentemente do uso de «triste», mas antes, que dado o uso de «triste», pela prática ou norma, a sua aplicação à imagem não é arbitrária. Dado que tanto a prática como a norma variam, a posse e a exemplificação também não são absolutas, e o que efectivamente se diz de uma imagem não é sempre completamente irrelevante no que respeita ao que a imagem exprime. Entre as inúmeras propriedades que uma imagem possui, a maior parte das quais são habitualmente ignoradas, só exprime as propriedades metafóricas que refere. Estabelecer a relação de referência é uma questão de destacar certas propriedades como dignas de atenção, de seleccionar associações com certos objectos. O discurso verbal não é o menor de muitos factores que ajudam a fundar e alimentar tais associações. Apesar de não se tratar de nada além de selecção, a selecção com base numa tal profusão de candidatos equivale praticamente, como vimos, à constituição. As imagens não são mais imunes do que o resto do mundo às forças formativas da linguagem, apesar de elas próprias, como símbolos, exercerem também a mesma força sobre o mundo, incluindo a linguagem. Falar não faz o mundo nem tão-pouco imagens, mas o falar e as imagens participam no fazer de cada um deles e do mundo tal como os conhecemos.

Tanto as etiquetas que não são verbais como as que o são podem ser metaforicamente exemplificadas por qualquer tipo de símbolos, e as propriedades correspondentes podem também ser expressas por qualquer tipo de símbolos. Uma imagem de Churchill como buldogue é metafórica, e Churchill pode funcionar como um símbolo que exemplifica a imagem e exprime a propriedade de ser bul-

dogue que lhe é pictoricamente atribuída. Temos de fazer cuidadosamente notar que a metáfora pictórica, neste caso, não tem a ver com o que a imagem pode exemplificar ou exprimir, mas com o que pode exemplificar a imagem e exprimir a propriedade correspondente³⁴.

A expressão, dado que se limita ao que é possuído e, além do mais, ao que foi adquirido em segunda mão, é duplamente restringida em comparação com a denotação. Ao passo que praticamente qualquer coisa pode denotar ou mesmo representar praticamente qualquer outra coisa, uma coisa só pode expressar o que lhe pertence mas originalmente não lhe pertencia. A diferença entre expressão e exemplificação literal, como a diferença entre representação mais ou menos literal, é uma questão de hábito — uma questão de facto e não de *fiat*.

Contudo, os hábitos diferem muitíssimo de acordo com o tempo e o lugar, a pessoa e a cultura, e a expressão pictórica e musical não são menos relativas e variáveis que a expressão facial e gestual. Aldous Huxley, ao ouvir música supostamente solene, na Índia, escreveu:

[...] Confesso que, por mais que escutasse, era incapaz de ouvir fosse o que fosse de particularmente lúgubre ou grave, algo na peça que sugerisse especialmente auto-sacrifício. Aos meus ouvidos ocidentais parecia muito mais alegre do que a dança que se lhe seguiu.

As emoções são em todo o lado as mesmas, mas a sua expressão artística varia de época para época e de um país para outro. Somos educados de modo a aceitar as convenções do momento da sociedade em que nascemos. Um dado tipo de arte, aprendemos na escola, é para provocar o riso, outro para suscitar lágrimas. Tais convenções variam muito rapidamente, mesmo num dado país. Há bailados isabelinos que parecem tão melancólicos aos nossos ouvidos como pequenas marchas fúnebres. Inversamente, as «atitudes anglo-

³⁴ Ou exprimir a própria imagem, se deixarmos de mimar o preconceito.

-saxónicas» das personagens mais sagradas nas gravuras e miniaturas dos séculos mais recuados provocam hoje riso³⁵.

As fronteiras da expressão, dependentes que estão da diferença entre exemplificação e posse, e também da diferença entre o metafórico e o literal, são inevitavelmente algo ténues e efémeras. Uma imagem de Albers pode *exemplificar* muitíssimo claramente certas formas, cores e suas inter-relações apesar de ter apenas a propriedade de medir exactamente vinte e quatro polegadas e meia de altura, mas a distinção não é sempre assim tão fácil de estabelecer. Uma vez mais, o estatuto que uma propriedade tem enquanto metafórica ou literal é muitas vezes pouco clara e raramente estável, pois comparativamente poucas propriedades são puramente literais ou permanentemente metafóricas. Mesmo nos casos claros, o discurso corrente só esporadicamente respeita a diferença entre expressão e exemplificação. Os arquitectos, por exemplo, gostam de dizer que alguns edifícios exprimem as suas funções. Mas por mais que uma fábrica de cola possa eficazmente tipificar a produção de cola, exemplifica a propriedade de ser uma fábrica de cola literalmente e não metaforicamente. Um edifício pode exprimir fluidez ou frivolidade ou fervor³⁶, mas para exprimir a propriedade de ser uma fábrica de cola teria de ser outra coisa qualquer, como uma fábrica de palitos, digamos. Mas dado que a referência a uma propriedade possuída é o núcleo comum da exemplificação metafórica e literal, o uso popular do termo «expressão»

³⁵ In «Music in India and Japan» (1926), reimpresso em *On Art and the Artists* (Nova Iorque, Meridian Books, Inc., 1960), pp. 305-306.

³⁶ Um edifício pode «exprimir um estado de espírito — alegria e movimento no pequeno e rodopiante Teatro de Comédia de Berlim — ou até idécias sobre astronomia e relatividade, como a Torre de Einstein de Mendelsóhn, ou nacionalismo, como alguma da arquitectura de Hitler», de acordo com Richard Sheppard in «Monument to the Architect?», *The Listener*, 8 de Junho de 1967, p. 746.

para casos dos dois tipos não é muito surpreendente nem pernicioso.

Tanto a música como o bailado podem exemplificar padrões rítmicos, por exemplo, e exprimir paz, pompa ou paixão, e a música pode exprimir propriedades do movimento, ao passo que a dança pode exprimir as propriedades do som. Com respeito aos símbolos verbais, o uso corrente dá tão pouca atenção às discriminações que se pode dizer que uma palavra ou passagem exprime não apenas o que o autor pensou, sentiu ou pretendeu, ou o efeito exercido no leitor, ou as propriedades possuídas ou atribuídas a um assunto, mas também o que é descrito ou afirmado. No sentido especial que tenho vindo a discutir, contudo, um símbolo verbal só pode exprimir propriedades que ele próprio exemplifica metaforicamente; designar uma propriedade e exprimi-la são coisas diferentes, e um poema ou uma história não têm de exprimir aquilo que dizem nem têm de dizer aquilo que exprimem. Um conto de acção célere pode ser lento, uma biografia de um benfeitor amarga, uma descrição de uma colorida peça musical insípida e uma peça sobre o tédio eléctrica. Descrever uma pessoa como triste, verbal ou pictoricamente, ou como exprimindo tristeza, não é necessariamente exprimir tristeza, nem toda a descrição-de-pessoa-triste, ou imagem, e nem toda a descrição-de-pessoa-exprimindo-tristeza, ou imagem, é, ela própria, triste. E uma passagem ou imagem pode exemplificar ou exprimir sem descrever nem representar, e até mesmo sem ser uma descrição ou uma representação, seja de que forma for — como acontece em alguns passos de James Joyce e em algumas obras de Kandinsky³⁷.

Contudo, apesar de a exemplificação e a expressão serem diferentes da representação e da descrição, e apesar de terem uma direcção oposta, todas são modos intima-

³⁷ No início deste capítulo cita-se a legenda de Kandinsky de um desses desenhos. Evidentemente, não importa se o leitor vê ou não o desenho como Kandinsky o vê; pode vê-lo de outra maneira.

mente relacionados de simbolização. De qualquer destes vários modos, um símbolo pode seleccionar e organizar o seu universo e pode ele próprio, por sua vez, ser enformado ou transformado. A representação e a descrição relacionam um símbolo com as coisas a que o símbolo se aplica. A exemplificação relaciona o símbolo com uma etiqueta que o denota, e portanto, indirectamente, com as coisas (incluindo o próprio símbolo) no domínio dessa etiqueta. A expressão relaciona o símbolo com uma etiqueta que metaforicamente o denota e portanto, indirectamente, não apenas com o domínio metafórico, mas também com o domínio literal dessa etiqueta. E várias cadeias mais longas de relações referenciais elementares entre etiquetas, coisas e outras etiquetas, e entre coisas e etiquetas, podem ter origem em qualquer símbolo.

Exemplificar ou exprimir é exhibir, e não descrever nem representar pictoricamente; mas, tal como a representação pode ser estereotipada ou penetrante, e a exemplificação banal ou reveladora, também a expressão pode ser corriqueira ou provocante. Uma propriedade expressa, apesar de ter de ser constante relativamente a certas propriedades literais, não tem de coincidir em extensão com qualquer descrição literal fácil e habitual. Encontrar uma disjunção de conjunções de propriedades literais correntes de imagens que seja sequer aproximadamente equivalente à tristeza metafórica levantaria bastantes problemas. O símbolo expressivo, com o seu alcance metafórico, não apenas participa da verdura de pastagens vizinhas e das atmosferas exóticas de praias distantes, como muitas vezes, em consequência disso, revela afinidades e incompatibilidades que até aí tinham passado despercebidas, entre os símbolos do seu próprio tipo. É da natureza da metáfora que deriva alguma da capacidade que a expressão tipicamente tem para a alusão sugestiva, a sugestão alusiva e a transcendência intrépida das fronteiras básicas.

A ênfase na denotação (representacional ou descritiva), na exemplificação («formal» ou «decorativa») e na ex-

pressão nas artes varia com a arte, o artista e a obra. Por vezes, um aspecto é dominante, quase excluindo os outros dois; compare-se *La Mer*, de Debussy, *As Variações Goldberg*, de Bach, e a *Quarta Sinfonia*, de Charles Ives, por exemplo; ou uma aguarela de Dürer, um quadro de Jackson Pollock e uma litografia de Soulages. Noutros casos, dois ou três aspectos, fundidos ou em contraponto, são quase igualmente proeminentes; no filme *O Último Ano em Marienbad*, o fio narrativo, apesar de nunca completamente abandonado, é quebrado para dar lugar a cadências insistentes e qualidades sensoriais e emocionais praticamente indescritíveis. A escolha cabe ao artista e o juízo ao crítico. Nada na nossa análise das funções simbólicas oferece qualquer apoio a manifestos a favor da ideia de que a representação é um requisito indispensável da arte, ou uma barreira insuperável, ou que a expressão sem representação é a mais alta realização do espírito humano, ou que tanto a representação como a expressão corrompem a exemplificação, etc. Se a representação é de reprovar ou de venerar, se a expressão é de exaltar ou de abominar, se a exemplificação é a essência da pobreza ou da pureza, terá de ser com outras bases.

Alguns autores, de acordo com o seu temperamento, encararam a expressão quer como religiosamente oculta, quer como desastrosamente obscura. Talvez as páginas anteriores tenham exposto os factores principais que estimulam tal admiração e exasperação: primeiro, as extremas ambiguidades e inconstâncias do uso corrente; segundo, a enorme multiplicidade de etiquetas que se aplicam a qualquer objecto; terceiro, a variação na aplicação de uma etiqueta com o conjunto de alternativas em questão; quarto, os diferentes referentes atribuídos ao mesmo esquema sob diferentes sistemas de símbolos; quinto, a diversidade de aplicações metafóricas que um esquema com uma só aplicação literal pode ter numa única região sob diferentes tipos e rotas de transferência; e, finalmente, a própria novidade e instabilidade que distingue a metáfora. Os

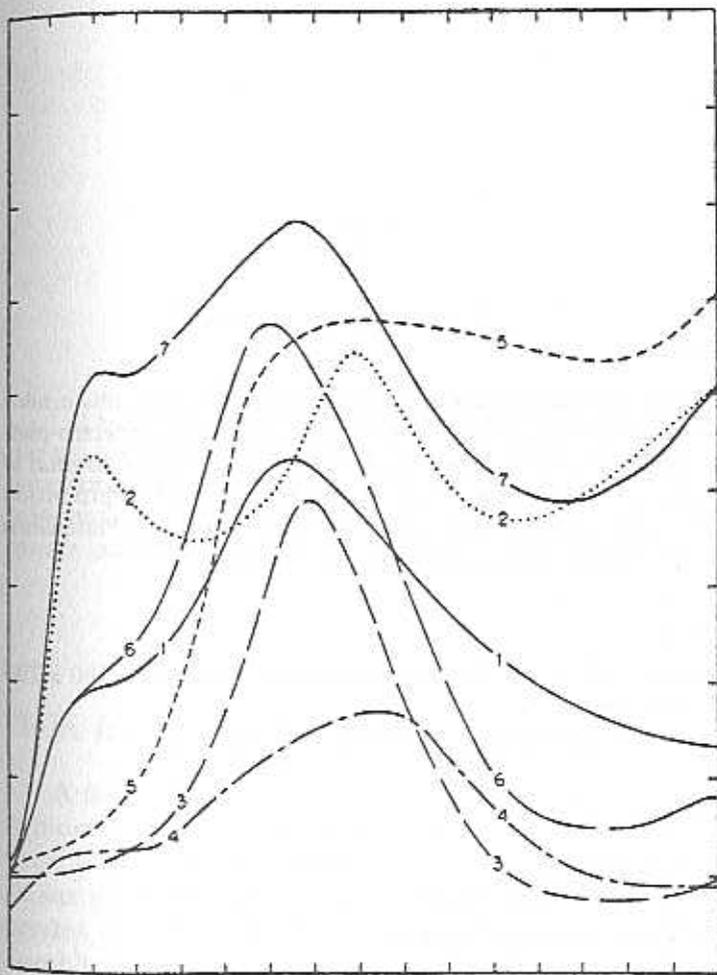
primeiros quatro problemas tanto atormentam os usos literais de termos como os metafóricos, e os últimos dois são sintomáticos não de capricho incontrolável nem de impenetrável mistério, mas de exploração e descoberta. Espero que o caos tenha sido reduzido, se não à clareza, pelo menos a uma confusão menor.

Em resumo, se *a* exprime *b*, então: 1) *a* possui ou é denotado por *b*; 2) esta posse ou denotação é metafórica; e 3) *a* refere-se a *b*.

Não se procurou aqui teste algum para revelar o que uma obra exprime; afinal, uma definição de hidrogénio não fornece uma maneira directa de determinar quanto desse gás há nesta sala. Nem se ofereceu qualquer definição precisa da relação elementar de expressão que examinámos. Pelo contrário, foi subsumida sob a exemplificação metafórica, e circunscrita de forma um pouco mais estrita por alguns requisitos adicionais, sem afirmar que são suficientes³⁸. O que se procurou foi comparar e contrastar esta relação com outros grandes tipos de referência, como a exemplificação, a representação e a descrição. Até agora fomos mais bem sucedidos com a expressão do que com a representação e a descrição, que ainda não conseguimos distinguir entre si.

No próximo capítulo quero começar de novo, com um problema muito diferente dos que temos discutido até aqui. Só muito depois o curso da investigação irá ligar-se ao que fizemos até agora.

³⁸ Mas alguns casos superficialmente estranhos que estão de acordo com os requisitos apresentados parecem ter direito a ser admitidos; penso que se pode dizer muito apropriadamente que muitas obras exprimem eloquentemente a sua inépcia ou estupidez involuntária.



Verso:

Estudo espectrográfico de vários pigmentos verdes misturados com rútilo TiO_2 . Retirado de Ruth M. Johnston, «Spectro-photography for the Analysis and Description of Color», *Journal of Paint Technology*, vol. 39 (1967), p. 349, figura 9. Reproduzido com autorização do autor, do editor e de Pittsburgh Plate Glass Co. e com a cooperação do Dr. R. L. Feller.

CHAVE

Da esquerda para a direita: comprimento de onda de 380 a 700 milimícrones.

De baixo para cima: percentagem de reflectância.

Curvas:

1. Verde crómio
2. Verde óxido de crómio
3. Toner de verde tungstato
4. Pigmento de verde B
5. Ouro verde
6. Verde ftalo
7. Óxido de crómio hidratado

III

Arte e autenticidade

[...] a questão mais desesperante de todas: se uma falsificação for tão bem feita que mesmo depois do mais completo e fidedigno exame a sua autenticidade permanece aberta à dúvida, é ou não uma obra de arte tão satisfatória como se fosse inequivocamente genuína?

ALINE B. SAARINEN*

1. A falsificação perfeita

A falsificação de obras de arte constitui um problema prático terrível para o coleccionador, o conservador e o historiador da arte, que têm muitas vezes de investir onerosas quantidades de tempo e energia para determinar se certos objectos particulares são ou não genuínos. Mas o problema teórico é ainda mais agudo. A questão obstinada de saber por que razão há qualquer diferença estética entre uma falsificação enganadora e uma obra original

* *New York Times Book Review*, 30 de Julho de 1961, p. 14.

põe em causa uma premissa básica da qual as próprias funções do colecionador, do museu e do historiador da arte dependem. Um filósofo da arte apanhado sem uma resposta a esta questão fica pelo menos tão desamparado como um conservador de pintura apanhado a tomar um Van Meegeren por um Vermeer.

A questão é ilustrada de forma mais viva com o caso de uma dada obra e uma falsificação, cópia ou reprodução. Suponha-se que temos perante nós, à esquerda, a pintura original de Rembrandt *Lucrecia*, e, à direita, uma imitação superlativa. Sabemos, com base numa história perfeitamente documentada, que a pintura da esquerda é a original; e sabemos, com base em fotografias de raios X, exame microscópico e análise química, que a pintura da direita é uma falsificação recente. Apesar de existirem muitas diferenças entre as duas — por exemplo, em autoria, idade, características físicas e químicas e valor de mercado — não conseguimos ver qualquer diferença entre elas e, se alguém as trocar enquanto dormimos, não saberemos a olho nu qual é qual. Insiste-se agora na questão de saber se poderá existir alguma diferença estética entre as duas imagens, e o tom de quem apresenta a questão faz-nos frequentemente saber que a resposta é claramente «não», que as únicas diferenças presentes são esteticamente irrelevantes.

Temos de começar por investigar se a distinção entre o que pode e o que não pode ser visto nas imagens «a olho nu» é inteiramente clara. Olhamos para as imagens, mas presumivelmente não «a olho nu», quando as examinamos ao microscópio ou ao fluoroscópio. Será então que a olho nu significa olhar sem usar qualquer instrumento? Isto parece um pouco injusto relativamente ao homem que precisa de óculos para distinguir uma pintura de um hipopótamo. Mas, se os óculos são permitidos, quão fortes podem ser? E poderemos consistentemente excluir a lupa e o microscópio? Repito: se a luz incandescente é permitida, será que podemos excluir a luz de raios violeta? Mesmo com luz incandescente, terá de ser de intensidade média e

de um ângulo normal, ou será permitido um forte jacto de luz? Todos estes casos poderiam ser abrangidos dizendo que ver «a olho nu» é ver as imagens sem o uso de quaisquer instrumentos além dos que habitualmente se usam para ver as coisas em geral. Isto levanta problemas quando se trata, digamos, de certas iluminuras em miniatura ou de sinetes cilíndricos assírios, que dificilmente podemos distinguir das cópias mais grosseiras sem usar uma forte lupa. Além disso, mesmo no caso das nossas duas imagens, quaisquer diferenças subtis de desenho ou pintura unicamente susceptíveis de serem descobertas com uma lupa podem mesmo assim, evidentemente, ser diferenças estéticas entre as imagens. Se em vez disso se usa um poderoso microscópio, isso já não acontece; mas qual é exactamente a ampliação permitida? Especificar o que quer dizer «a olho nu» está pois longe de ser fácil, mas, para efeitos de discussão¹, suponhamos que todas estas dificuldades foram resolvidas e que se esclareceu suficientemente a noção de ver «a olho nu».

Temos então de perguntar quem estamos a presumir que olha. O nosso interlocutor não quer sugerir, penso, que não há diferença estética entre duas imagens se pelo menos uma pessoa — um lutador estrábico, digamos — não vê qualquer diferença. A questão mais pertinente é a de saber se pode haver alguma diferença estética se ninguém, nem mesmo o melhor especialista, consegue distinguir as imagens a olho nu. *Mas repare-se agora que, vendo as imagens a olho nu, ninguém pode asseverar que nunca ninguém conseguiu ou conseguirá distingui-las a olho nu.* Por outras palavras, tal como está formulada, a pergunta concede que ninguém pode asseverar vendo as imagens a olho nu que não há diferença estética entre elas. Isto parece repugnar à motivação do nosso

¹ E só para efeitos de discussão — só para não obscurecer o tema central. Tudo o que se segue sobre ver a olho nu deve ser entendido como abrangido por esta concessão temporária, e não como indicação de qualquer accitação, pela minha parte, de tal noção.

interlocutor. Se ver a olho nu nunca pode estabelecer que duas imagens são esteticamente equivalentes, admite-se que algo além do alcance de qualquer modo dado de olhar constitui uma diferença estética. E nesse caso a razão para não admitir documentos e resultados de testes científicos torna-se muito obscura.

O que está verdadeiramente em causa pode formular-se com maior precisão em termos de saber se há *para mim* (ou para *x*) alguma diferença estética entre duas imagens se eu (ou *x*) não consigo diferenciá-las a olho nu. Mas também isto não está inteiramente correcto, pois eu nunca posso asseverar vendo as imagens a olho nu que eu próprio nunca conseguirei ver qualquer diferença entre elas. E conceder que algo além de qualquer modo que eu tenha de ver as imagens pode constituir *para mim* uma diferença estética entre elas é, uma vez mais, incompatível com a convicção tácita ou a suspeita que anima o nosso interlocutor.

Assim, a questão crítica equivale, em suma, a isto: há alguma diferença estética entre as duas imagens, para *x* em *t*, sendo *t* um período apropriado de tempo, se *x* não puder distingui-las a olho nu em *t*? Ou, por outras palavras, poderá algo que *x* não distingue a olho nu em *t* constituir uma diferença estética entre duas imagens para *x* em *t*?

2. A resposta

Ao preparar a resposta a esta questão temos de ter em mente que o que uma pessoa pode distinguir num dado momento a olho nu depende não apenas da acuidade visual congénita, mas também da prática e da formação².

² Quando os Alemães aprendem inglês não conseguem, sem um esforço insistente e uma atenção concentrada, ouvir qualquer diferença entre os sons vocálicos de «cup» e «cop». Um esforço análogo pode por vezes ser necessário, por parte de um locutor nativo de uma linguagem², para discernir diferenças de cor, etc., que não são reconhecidas no seu

Os Americanos parecem todos praticamente iguais a um chinês que não tenha visto muitos. Os gémeos podem ser indiferenciáveis para toda a gente excepto as suas famílias e contactos mais chegados. Além do mais, só olhando para Joe e Jim quando alguém lhes deu nomes em nosso benefício poderemos aprender a distingui-los a olho nu. Olhar para pessoas ou coisas com atenção, sabendo que há aspectos, de momento invisíveis, a respeito dos quais essas pessoas ou coisas poderão ser diferentes, melhora a nossa capacidade para as diferenciar — e para discriminar outras coisas e pessoas — a olho nu. Assim, as imagens que parecem iguais ao ardina vêm a parecer muito diferentes quando ele chega a director de museu.

Apesar de eu não ver agora a diferença entre as duas imagens em questão, posso aprender a vê-la. Não posso determinar agora, vendo-as a olho nu ou de qualquer outro modo, que *conseguirei* aprender a ver a diferença. Mas a informação de que elas são muito diferentes, de que uma é o original e a outra a falsificação, é um argumento contra qualquer inferência a favor da conclusão de que *não conseguirei* aprender a ver a diferença. É o facto de que mais tarde poderei conseguir traçar uma distinção perceptiva entre as imagens que agora não posso traçar constitui uma diferença estética entre elas que é para mim, e agora, importante.

Acresce que olhar para as imagens agora com o conhecimento de que a da esquerda é o original e a outra a

vocabulário elementar. A questão de saber se a linguagem afecta a própria discriminação sensorial há muito que é debatida entre psicólogos, antropólogos e linguistas; veja-se o levantamento das experiências e da controvérsia em Segall, Campbell, e Herskovits, *The Influence of Culture in Visual Perception* (Indianapolis e Nova Iorque, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966), pp. 34-48. Não é provável que a questão se resolva sem uma maior clareza no uso de «sensorial», «perceptivo» e «cognitivo», e sem um maior cuidado na distinção entre o que uma pessoa pode fazer num dado momento e o que pode aprender a fazer.

falsificação pode ajudar a desenvolver a capacidade para as diferenciar mais tarde a olho nu. Assim, com informação que não deriva de olhar para as imagens, no presente ou no passado, o olhar do presente pode ter uma influência no olhar do futuro muito diferente do que teria de outro modo. A forma como as imagens realmente diferem entre si constitui uma diferença estética entre elas, para mim e agora, porque o meu conhecimento do modo como diferem entre si influencia o papel que o meu olhar presente desempenha no adestramento das minhas percepções para diferenciar estas duas imagens, e quaisquer outras.

Mas há mais. O meu conhecimento da diferença entre as duas imagens, só porque afecta a relação entre o olhar do presente e os do futuro, dá forma ao próprio carácter do meu olhar do presente. Esse conhecimento diz-me que olhe agora de forma diferente para as duas imagens, ainda que veja o mesmo. Além de atestar que posso aprender a ver uma diferença, esse conhecimento indica também até certo ponto o tipo de escrutínio a ser aplicado agora, as comparações e contrastes que devo imaginar e as associações relevantes que devo ter em conta. Esse conhecimento guia assim a selecção dos itens e aspectos da minha experiência do passado que devo usar no meu olhar do presente. Assim, não é apenas mais tarde mas também agora que a diferença que não foi percebida entre as duas imagens é uma consideração pertinente no que respeita à experiência visual que tenho delas.

Em suma, apesar de não me ser possível, agora, diferenciar as imagens a olho nu, o facto de a da esquerda ser a original e a da direita uma falsificação constitui uma diferença estética entre elas, para mim e agora, porque o conhecimento deste facto 1) é um indício de que poderá existir uma diferença entre elas que posso aprender a perceber, 2) atribui ao olhar do presente um papel de treino que visa essa discriminação perceptiva, e 3) apresenta, consequentemente, requisitos que modificam e

distinguem a experiência que tenho agora ao olhar para as duas imagens³.

Nada depende de perceber realmente ou de conseguir perceber uma diferença entre as duas imagens. O que dá forma à natureza e uso da minha experiência visual presente não é o facto ou a garantia de que tal discriminação perceptiva está ao meu alcance, mas indícios de que pode estar, e tais indícios são fornecidos pelas conhecidas diferenças factuais entre as imagens. Assim, as imagens diferem esteticamente, para mim e agora, ainda que ninguém venha alguma vez a conseguir diferenciá-las a olho nu.

Mas suponha-se que se poderia *provar* que jamais alguém conseguirá ver qualquer diferença. Isto é tão razoável como perguntar se há alguma diferença financeira entre dois títulos, caso se possa provar que o valor de mercado e a taxa de rendimento de um dado título do tesouro e de um título de crédito de uma dada empresa praticamente na falência serão sempre os mesmos. Pois que tipo de prova se poderia apresentar? Pode-se presumir que se ninguém — nem mesmo o melhor especialista — conseguiu alguma vez ver qualquer diferença entre as imagens, então a conclusão de que nunca conseguirei fazê-lo é bastante segura; mas, como no caso das falsificações de Van Meegeren⁴ (às quais regressaremos), as distinções invisíveis para o espe-

³ Ao dizer que uma diferença *entre as imagens* que é desse modo relevante para a minha experiência presente de olhar para as imagens constitui uma diferença estética entre as duas, não estou, é claro, a dizer que tudo o que possa modificar as minhas experiências das imagens (por exemplo, embriaguez, cegueira da neve, crepúsculo) constitui essa diferença estética. Nem toda a diferença no modo como as imagens por acaso estão a ser vistas, ou daí resultante, conta; só contam diferenças no modo como as imagens devem ser vistas, ou daí resultantes. Com respeito ao estético, terci mais a dizer nesta secção, assim como em vi, 3-6.

⁴ Para um tratamento pormenorizado e ilustrado veja-se P. B. Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*, trad. A. Hardy e C. Hutt (Amesterdão, J. M. Meulenhoff, 1949). A história é esboçada em Sepp Schüller, *Forgers, Dealers, Experts*, trad. J. Cleugh (Nova Iorque, G. P. Putnam's Sons, 1960), pp. 95-105.

cialista até um dado momento podem mais tarde tornar-se evidentes mesmo para o observador leigo. Ou pode pensar-se num minucioso *scanner* que compare a cor de duas imagens em cada ponto e registre a mais pequena discrepância. Contudo, o que se quer aqui dizer com «em cada ponto»? É claro que em nenhum ponto matemático há qualquer cor, e mesmo algumas partículas físicas são demasiado pequenas para ter cor. O *scanner* tem, pois, de abranger em cada instante uma região suficientemente grande para ter cor, mas pelo menos tão pequena como uma região perceptível qualquer. Como poderá exactamente conseguir-se tal coisa é enigmático, dado que «perceptível», neste contexto, significa «discernível a olho nu», e assim a linha que separa as regiões perceptíveis das imperceptíveis parece depender da linha arbitrária que separa uma lupa de um microscópio. Caso se trace essa linha, nunca se poderá ter a certeza de que a minúcia dos instrumentos é superior à máxima acuidade possível da percepção nua. Na verdade, alguns psicólogos experimentais inclinam-se a concluir que, no que respeita à luz, toda a diferença susceptível de ser medida pode por vezes ser detectada a olho nu³. E há uma dificuldade adicional. O nosso *scanner* irá examinar a cor — isto é, a luz reflectida. Dado que a luz reflectida depende em parte da luz que incide sobre o objecto em causa, terão de ser experimentadas várias qualidades de iluminação, com várias intensidades e de todas as direcções. E em cada caso, sobretudo porque as pinturas não têm uma superfície plana, teria de se fazer um *scanning* completo de todos os ângu-

³ O que não é surpreendente, dado que um único *quantum* de luz pode excitar um receptor da retina. Veja-se M. H. Pirenne e F. H. C. Marriott, «The Quantum Theory of Light and the Psycho-Physiology of Vision», in *Psychology*, org. S. Koch (Nova Iorque e Londres, McGraw-Hill Co., Inc., 1959), vol. 1, p. 290; e também Theodore C. Ruch, «Vision», in *Medical Psychology and Biophysics* (Filadélfia, W. B. Saunders Co., 1960), p. 426.

los. Mas é claro que não podemos abranger todas as variações, ou determinar sequer uma única correspondência absoluta, nem sequer quanto a um só aspecto. Assim, a procura de uma prova de que nunca conseguirei ver qualquer diferença entre as duas imagens é fútil por outras razões que não apenas as tecnológicas.

Contudo, suponha-se que se insiste na questão de saber se, caso uma prova fosse apresentada, haveria alguma diferença estética, para mim, entre as imagens. E suponha-se que respondemos pela negativa a esta rebuscada pergunta. Isto continuaria a não dar qualquer conforto ao nosso interlocutor, pois o resultado líquido seria que, se nenhuma diferença entre as imagens pode de facto ser percebida, então a existência de uma diferença estética entre elas irá depender inteiramente do que é ou não provado por outros meios que não a observação a olho nu. Isto dificilmente sustenta a ideia de que não pode haver diferença estética sem uma diferença perceptiva.

Regressando ao domínio do ultra-hipotético, podemos ser confrontados com o protesto de que a vasta diferença estética que se pensa existir entre Rembrandt e a falsificação não pode ser explicada em termos da procura, ou até da descoberta, de diferenças de percepção tão exíguas que só podem ser detectadas, se é que o podem, depois de muita experiência e muita prática. Esta objecção pode ser afastada imediatamente, pois as minúsculas diferenças de percepção podem ter imenso peso. As pistas que me dizem se estabeleci ou não contacto visual com alguém que está do outro lado da sala são quase indiscerníveis. Só o ouvido bem treinado capta as verdadeiras diferenças sonoras que distinguem uma execução excelente de uma medíocre. Mudanças extremamente subtis podem alterar toda a concepção, sentimento ou expressão de uma pintura. Na verdade, são por vezes as mais minúsculas diferenças de percepção que mais importam esteticamente; os grandes danos físicos sofridos por um fresco podem ter menos importância que minúsculos retoques presunçosos.

Tudo o que procurei mostrar, claro, é que as duas imagens podem diferir esteticamente, e não que o original é melhor do que a falsificação. No nosso exemplo, o original é provavelmente uma imagem muito melhor, dado que as pinturas de Rembrandt são em geral muito melhores do que as cópias de pintores desconhecidos. Mas uma cópia de um *Lastman* feita por Rembrandt pode muito bem ser melhor do que o original. Não nos compete fazer aqui este tipo de juízos comparativos particulares ou formular cânones de avaliação estética. Respondemos completamente às exigências do nosso problema ao mostrar que o facto de não conseguirmos diferenciar a olho nu as duas imagens não implica que as imagens sejam esteticamente equivalentes — e portanto não nos obriga a concluir que a falsificação é tão boa quanto o original.

O exemplo que temos vindo a usar ilustra um caso especial de uma questão mais geral que diz respeito ao significado estético da autenticidade. Aparte a ocorrência de falsificações, terá alguma importância que uma obra original seja o produto de um ou outro artista, escola ou período? Suponha-se que consigo diferenciar perfeitamente duas imagens, mas não consigo saber quem pintou qualquer delas excepto recorrendo a um dispositivo qualquer, como fotografia de raios X. Será que é o facto de a imagem ser de Rembrandt ou não faz alguma diferença estética? O que está envolvido nesta questão não é a capacidade para diferenciar uma imagem da outra, mas a classe das pinturas de Rembrandt da classe das outras pinturas. A probabilidade de aprender a fazer esta discriminação correctamente — de descobrir características projectáveis que diferenciam os Rembrandts em geral dos não Rembrandts — depende fortemente do conjunto de exemplos disponíveis à partida. Assim, quando se trata de aprender a distinguir as pinturas de Rembrandt das outras é importante que eu saiba que a imagem em causa pertence a uma ou outra classe. Por outras palavras, a minha incapacidade presente (ou futura) para determinar a autoria

da imagem dada sem usar dispositivos científicos não implica que a autoria não faz, para mim, qualquer diferença estética, pois o conhecimento da autoria, independentemente de como for obtido, pode contribuir materialmente para o desenvolvimento da minha capacidade para determinar sem tais dispositivos se uma dada imagem, incluindo esta mesma imagem noutra ocasião, é ou não de Rembrandt.

A propósito, há um enigma notável que se resolve prontamente nestes termos. Quando Van Meegeren vendeu as suas imagens como Vermeers, enganou a maior parte dos especialistas mais qualificados e só com a sua confissão se descobriu a fraude⁶. Que um avaliador competente possa ter tomado um Van Meegeren por um Vermeer é algo que hoje em dia surpreende mesmo o leigo razoavelmente informado, tão óbvias são as diferenças. O que aconteceu? O nível geral de sensibilidade estética dificilmente subiu tão depressa que o leigo de hoje veja com maior acuidade que o especialista de há vinte anos. Sucede antes que a informação de melhor qualidade hoje à nossa disposição torna a discriminação mais fácil. Colocado perante uma única imagem desconhecida de cada vez, o especialista tinha de decidir se era suficientemente semelhante a Ver-

⁶ O facto de as falsificações terem alegadamente sido pintadas num período em que não havia outras pinturas conhecidas de Vermeer tornou a descoberta mais difícil, mas não altera essencialmente o caso. Alguns historiadores de arte, em defesa da sua profissão, afirmam que os críticos mais perspicazes suspeitaram das falsificações logo desde o início, mas, na verdade, algumas das autoridades mais reconhecidas foram completamente enganadas e durante algum tempo recusaram-se mesmo a acreditar na confissão de Van Meegeren. O leitor tem agora um caso mais recente na revelação de que o famoso cavalo de bronze, durante muito tempo exposto no Museu Metropolitano, e proclamado como uma obra-prima da escultura grega clássica, é uma falsificação moderna. Um responsável do museu reparou numa linha de junção que aparentemente nem ele nem mais ninguém tinha visto antes, a que se seguiram testes científicos. Nenhum especialista afirmou ter tido anteriormente dúvidas com base em razões estéticas.

meers conhecidos para que pudesse ser do mesmo artista. Sempre que um Van Meegeren era acrescentado ao *corpus* de imagens aceites como Vermeers, os critérios para aceitação eram modificados e tomar mais Van Meegerens como Vermeers tornou-se inevitável. Agora, contudo, não só os Van Meegerens foram retirados da classe de precedência para Vermeer, como foi estabelecida uma classe de precedência para Van Meegeren. Com estas duas classes de precedência perante nós, as diferenças típicas tornam-se tão evidentes que diferenciar outros Van Meegerens de Vermeers oferece pouca dificuldade. O especialista de ontem poderia perfeitamente ter evitado os seus erros se tivesse tido alguns Van Meegerens à mão para comparar. E o leigo de hoje que com tanta sagacidade identifica um Van Meegeren pode muito bem ser apanhado a tomar uma peça de escola muito inferior por um Vermeer.

Ao responder às questões anteriormente levantadas, não procurei enfrentar a tarefa monumental de definir «estético» em geral⁷, tendo antes argumentado apenas que dado que o exercício, o treino e o desenvolvimento dos nossos poderes para diferenciar obras de arte são claramente actividades estéticas, as propriedades estéticas de uma imagem incluem não apenas as que encontramos ao olhar para ela, mas também as que determinam como olhamos para ela. Este facto bastante óbvio dificilmente teria de ser sublinhado não fosse a prevalência da venerada teoria de Tingle-Immersion⁸, que afirma que o comportamento adequado quando se encontra uma obra de arte é desembaraçarmo-nos de todo o conhecimento e experiência (visto que poderiam embotar a imediatez da nossa fruição), submergindo-nos depois completamente, aferindo o poder estético da obra pela intensidade e duração da titilação resultante. Tanto quanto parece, a teoria é absurda e inútil

⁷ Enfrentarei essa questão bastante mais tarde, no capítulo vi.

⁸ Atribuída a Immanuel Tingle e a Joseph Immersion (ca. 1800).

para enfrentar qualquer dos importantes problemas da estética, mas tornou-se parte da tessitura da nossa comum falta de senso.

3. O infalsificável

Um segundo problema no que diz respeito à autenticidade resulta do facto curioso de que na música, ao contrário do que acontece na pintura, não há falsificações de obras conhecidas. Há, na verdade, composições que passam por ser de Haydn tal como há pinturas que passam por ser de Rembrandt, mas não pode haver falsificações da *Sinfonia de Londres*, ao contrário do que sucede com *Lucrecia*. O manuscrito de Haydn não é um exemplar mais genuíno da partitura do que uma cópia acabada de imprimir esta manhã, e a execução da noite passada não é menos genuína do que a *première*. As cópias da partitura podem ser mais ou menos precisas, mas todas as cópias precisas, mesmo que sejam falsificações do manuscrito de Haydn, são igualmente exemplares genuínos da partitura. As execuções podem variar em termos de correcção, qualidade e até em «autenticidade» de um tipo mais esotérico, mas todas as execuções correctas são igualmente exemplares genuínos da obra⁹. Contrastando com isto, mesmo as cópias mais exactas da pintura de Rembrandt são apenas imitações ou falsificações, e não novos exemplares da obra. Porquê esta diferença entre as duas artes?

⁹ Pode de facto haver falsificações de execuções. Tais falsificações são execuções que pretendem ser da autoria de um dado músico, etc., mas, se estiverem de acordo com a partitura, estas execuções serão exemplares genuínos da obra. E o que está aqui em causa é uma distinção entre as artes que depende da possibilidade de haver falsificações de obras, e não da possibilidade de haver falsificações de exemplares de obras. Veja-se também o que é afirmado na secção 4 *infra* no que respeita às falsificações de edições de obras literárias e de execuções musicais.

Chame-se *autográfica* a uma obra de arte se, e só se, a distinção entre original e falsificação é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exacta duplicação da obra não conta imediatamente como genuína¹⁰. Se uma obra de arte for autográfica, podemos também chamar autográfica a essa arte. Assim, a pintura é autográfica e a música não é autográfica: é *alográfica*. Introduzem-se estes termos unicamente por uma questão de conveniência; nada se segue relativamente à individualidade de expressão exigida ou alcançável nestas artes. Ora, o problema perante nós é explicar o facto de que algumas artes, mas não outras, são autográficas.

Uma diferença notável entre a pintura e a música é que a obra do compositor termina quando ele termina a partitura, apesar de os produtos finais serem as execuções, ao passo que o pintor tem de chegar ao fim da pintura. Independentemente de quantos estudos ou revisões se fizerem em quaisquer dos casos, a pintura é, neste sentido, uma arte monofásica, e a música é difásica. Será então que uma arte é autográfica se, e só se, for monofásica? Os contra-exemplos ocorrem-nos logo. Em primeiro lugar, a literatura não é autográfica apesar de ser monofásica. Não há falsificações da *Elegia* de Gray. Qualquer cópia fiel do texto de um poema ou romance não é menos a obra original do que qualquer outra. Contudo, o que o escritor produz é definitivo; o texto não é apenas um meio para obter leituras orais, ao passo que na música a partitura é precisamente um meio para obter execuções. Um poema nunca recitado não é tão deplorável como uma canção nunca cantada, e a maior parte das obras literárias nunca são lidas em voz alta. Podemos tentar fazer da literatura uma

¹⁰ Deve-se tomar estas formulações como versões preliminares de uma diferença que temos de procurar formular com maior precisão. Grande parte do resto deste capítulo tem igualmente o carácter de uma exploração introdutória a questões que exigem uma investigação mais completa e pormenorizada em capítulos subsequentes.

arte difásica considerando as leituras silenciosas os produtos finais ou exemplares de uma obra, mas nesse caso ver uma pintura e escutar uma execução contariam igualmente como produtos finais ou exemplares, de modo que tanto a pintura como a literatura seriam difásicas e a música seria trifásica. Em segundo lugar, a arte da gravura é difásica e, no entanto, autográfica. Na gravura a água-forte, por exemplo, faz-se uma chapa da qual se tiram impressões em papel. Estas impressões são os produtos finais e, apesar de poderem diferir bastante umas das outras, todas são exemplares da obra original. Mas mesmo a cópia mais exacta que não seja impressa a partir daquela chapa não conta como original mas sim como imitação ou falsificação.

Até agora os nossos resultados são negativos: nem todas as artes monofásicas são autográficas e nem todas as artes autográficas são monofásicas. Além disso, o exemplo da arte da gravura refuta o pressuposto incauto de que em todas as artes autográficas uma obra particular só existe enquanto objecto único. A linha que separa uma arte autográfica de uma arte alográfica não coincide com a que separa uma arte singular de uma arte múltipla. A única conclusão positiva que podemos retirar é que as artes autográficas são as que são singulares nas suas primeiras fases; a arte da gravura é singular na sua primeira fase — a chapa é única — e a pintura na sua única fase. Mas isto dificilmente é uma ajuda, pois o problema de explicar por que razão algumas artes são singulares é praticamente equivalente ao problema de explicar por que razão são autográficas.

4. A razão

Por que razão, pois, é tão impossível fazer uma falsificação da sinfonia de Haydn ou do poema de Gray como fazer um original da pintura de Rembrandt ou da sua

gravura *Tobias Cego*? Suponhamos que há várias cópias manuscritas e muitas edições de uma dada obra literária. São irrelevantes as diferenças tipográficas de estilo e tamanho, cor da tinta, tipo de papel, número de páginas e mancha, condição, etc. Tudo o que conta é o que podemos chamar *igualdade ortográfica*: a correspondência exacta no que respeita a sequências de letras, espaços e sinais de pontuação. Qualquer sequência — mesmo uma falsificação do manuscrito do autor ou de uma dada edição — que corresponda desse modo a uma cópia correcta é ela mesma correcta, e nada está mais próximo de ser a obra original do que essa cópia correcta. E uma vez que o que não é um original da obra não pode estar em conformidade com um padrão de correcção tão explícito, não pode haver uma imitação enganosa, uma falsificação, dessa obra. Estar em conformidade com a ortografia ou ter uma ortografia correcta é tudo o que se exige para identificar um exemplar da obra ou para gerar um novo exemplar. Com efeito, o facto de uma obra literária apresentar uma notação definida, que consiste em certos sinais ou caracteres combinados por concatenação, fornece os meios para diferenciar as propriedades constitutivas da obra de todas as propriedades contingentes — isto é, fornece os meios para fixar as características exigidas e os limites das suas variações permissíveis. Determinar que a cópia perante nós tem a ortografia correcta é quanto basta para determinar que tal cópia responde a todos os requisitos da obra em questão. Na pintura, pelo contrário, carecendo de um alfabeto de caracteres, nenhuma das propriedades pictóricas — nenhuma das propriedades que a imagem tem enquanto tal — se distingue como constitutiva; nenhuma característica pode ser afastada como contingente, e nenhum desvio como sem importância. A única maneira de asseverar que a *Lucrecia* que temos perante nós é genuína é pois estabelecer o facto histórico de que é o próprio objecto feito por Rembrandt. Assim, a identificação física do que foi produzido pela mão do

artista, e consequentemente a concepção de falsificação de uma obra particular, assumem uma importância na pintura que não têm na literatura¹¹.

O que se disse de textos literários aplica-se também, obviamente, a partituras musicais. O alfabeto é diferente, e os caracteres numa partitura, em lugar de se sucederem uns aos outros como num texto, são dispostos de uma forma mais complexa. Contudo, temos um conjunto limitado de caracteres e posições para eles, e a correcção ortográfica, num sentido só ligeiramente alargado, continua a ser o único requisito para que algo seja um exemplar genuíno de uma obra. Qualquer cópia falsa tem uma ortografia incorrecta — tem algures, no lugar do carácter correcto, ou outro carácter ou uma marca ilegível que não é sequer um carácter na notação em questão.

E quanto às execuções musicais? A música também não é autográfica nesta segunda fase, contudo uma execução de modo algum consiste em caracteres de um alfabeto. Ao invés, as propriedades constitutivas que se exigem a uma execução da sinfonia são as que a partitura *prescreve*, e as execuções que estejam em conformidade com a partitura podem diferir significativamente no que respeita a características musicais como o andamento, timbre, fraseado e expressividade. Determinar se uma execução está em conformidade com a partitura requer, de facto, mais do que conhecer apenas o alfabeto; requer a capacidade para correlacionar sons apropriados com os sinais visíveis da partitura — para reconhecer, por assim dizer, a pronúncia correcta sem, contudo, compreender necessariamente o que é pronunciado. A competência necessária para identificar ou gerar sons que uma partitura exige aumenta com a complexidade da composição, mas há todavia um teste de

¹¹ Tal identificação não garante que o objecto possui as propriedades pictóricas que tinha originalmente. O que acontece é que só deixamos de nos apoiar na identificação histórica ou física nos casos em que temos meios de asseverar que as propriedades exigidas estão presentes.

conformidade teoricamente decisivo, e uma execução, independentemente da sua fidelidade interpretativa e do seu mérito independente, ou tem ou não todas as propriedades constitutivas de uma dada obra, e é ou não, estritamente falando, uma execução dessa obra, consoante passa ou não esse teste. Nenhuma informação histórica no que respeita à produção da execução pode afectar o resultado. Daí que a fraude quanto aos factos da produção seja irrelevante, e a noção de uma execução que seja uma falsificação da obra é perfeitamente vazia.

Contudo, há falsificações de execuções, tal como de manuscritos e edições. O que faz de uma execução um exemplar de uma dada obra não é o mesmo que faz dela uma *première*, ou uma interpretação de um dado músico ou num *stradivarius*. Ter ou não as últimas propriedades é uma questão de facto histórico, no que respeita a uma execução, e uma execução que finja ter qualquer dessas propriedades não conta como uma falsificação da composição musical, mas de uma dada execução ou classe de execuções.

A comparação entre a arte da gravura e a música é especialmente esclarecedora. Vimos que a arte da gravura a água-forte, por exemplo, é como a música quanto a ter duas fases e a ser múltipla na sua segunda fase; e vimos também que, enquanto a música não é autográfica em qualquer das suas fases, a arte da gravura é autográfica em ambas. Ora a situação no que respeita à chapa gravada é claramente a mesma no que respeita a uma pintura: a certificação de autenticidade só pode ter origem na identificação do próprio objecto produzido pelo artista. Mas, dado que todas as impressões da chapa em causa são exemplares genuínos da obra, por mais que difiram em cor e quantidade de tinta, qualidade da impressão, tipo de papel, etc., é de esperar um completo paralelo entre gravuras e execuções musicais. Contudo, pode haver gravuras que sejam falsificações de *Tobias Cego*, mas não pode

haver execuções que sejam falsificações da *Sinfonia de Londres*. A diferença é que, na ausência de uma notação, não só não há qualquer teste de correcção ortográfica no que respeita a uma chapa, como não há qualquer teste de conformidade entre uma chapa e uma gravura. A comparação de uma gravura com uma chapa, tal como a comparação entre duas chapas, não é mais conclusiva do que a comparação entre duas imagens. Pode sempre haver pequenas discrepâncias que passem despercebidas, e não há fundamento algum para excluir qualquer delas por não ser essencial. A única maneira de assegurar que uma gravura é genuína ou não é descobrir se foi impressa a partir de uma determinada chapa¹². Uma gravura que pretenda falsamente ter sido produzida dessa forma é, no sentido pleno do termo, uma falsificação da obra.

Neste caso, como anteriormente, temos de ter cuidado para não confundir autenticidade com mérito estético. Que a distinção entre original e falsificação seja esteticamente importante não implica, como vimos, que o original seja superior à falsificação. Uma pintura original pode ser menos gratificante do que uma cópia inspirada; um original danificado pode ter perdido a maior parte do seu valor anterior; uma impressão de uma chapa terrivelmente gasta pode estar esteticamente muito mais afastada de uma impressão antiga do que uma boa reprodução fotográfica. Analogamente, uma execução incorrecta, apesar de, conseqüentemente, não ser, estritamente, um exemplar de um

¹² Para ser original, uma gravura tem de ser de uma certa chapa, mas não tem de ser impressa pelo artista. Além disso, no caso de uma xilogravura, o artista por vezes limita-se a desenhar no bloco de madeira, deixando que outra pessoa o corte — os blocos de Holbein, por exemplo, eram habitualmente cortados por Lützelberger. A autenticidade numa arte autográfica depende sempre de o objecto ter a história de produção exigida, que por vezes é bastante complicada, mas essa história não significa sempre que o artista original seja o autor da execução final.

dado quarteto, pode todavia ser melhor do que uma execução correcta¹³ — porque as mudanças melhoram o que o compositor escreveu ou porque se trata de uma execução plena de sensibilidade. Uma vez mais, várias execuções correctas aproximadamente com o mesmo mérito podem exhibir qualidades estéticas específicas muito diferentes — poder, sensibilidade, tensão, opressão, incoerência, etc. Assim, mesmo nos casos em que as propriedades constitutivas de uma obra se distinguem claramente por meio de uma notação, não podem ser identificadas com as propriedades estéticas.

No que respeita a outras artes, a escultura é autográfica; a moldagem é comparável à arte da gravura, ao passo que a cinzelagem é comparável à pintura. A arquitectura e o teatro, por outro lado, são mais comparáveis à música. Qualquer edifício que esteja em conformidade com os planos e especificações, qualquer representação do texto de uma peça que esteja de acordo com as indicações cénicas, é um exemplar tão original da obra como qualquer outro. Mas a arquitectura parece diferir da música porque testar a conformidade de um edifício recorrendo às especificações não exige que estas sejam pronunciadas, ou traduzidas em som, mas que a sua aplicação seja compreendida. Isto acontece também no caso das indicações cénicas de uma peça, ao contrário do que sucede no caso do diálogo. Será que isto faz da arquitectura e do teatro artes menos puramente alográficas? Uma vez mais, os planos de um arquitecto parecem-se bastante com os esboços de um pintor, e pintar é uma arte autográfica. Com

¹³ Não estou a dizer, evidentemente, que uma execução (ortograficamente) correcta é correcta em qualquer dos outros sentidos habituais. Contudo, é provável que o compositor ou músico proteste indignado perante a nossa recusa em aceitar uma execução que tenha algumas notas erradas como um exemplar de uma obra; e sem dúvida que o uso corrente está do seu lado. Mas neste caso o uso corrente abre o caminho para o desastre teórico (veja-se V, 2).

que fundamentos poderemos dizer que num caso, mas não no outro, está presente uma verdadeira notação? Tais questões não podem ser respondidas antes de se concluir uma análise bastante meticulosa.

Dado que uma arte parece alográfica precisamente na medida em que for susceptível de ter uma notação, o caso da dança é especialmente interessante. Neste caso, temos uma arte sem uma notação tradicional, e uma arte em que a maneira de desenvolver uma notação adequada, e até a sua possibilidade, são ainda hoje motivo de controvérsia. É a procura de uma notação razoável no caso da dança, mas não no caso da pintura? Ou, de maneira mais geral, por que razão é o uso da notação apropriado numa arte mas não noutras? De forma muito sumária e aproximada, a resposta pode ser algo como se segue: inicialmente, talvez todas as artes fossem autográficas. Nos casos em que as obras são transitórias, como no canto e na rítmica, ou nos casos em que requerem muitas pessoas para serem produzidas, como na arquitectura e na música sinfónica, pode-se conceber uma notação para ultrapassar as limitações temporais e individuais. Isto envolve estabelecer uma distinção entre as propriedades constitutivas e contingentes de uma obra (e, no caso da literatura, os textos acabaram mesmo por suplantar as execuções orais enquanto objectos estéticos primários). Claro que a notação não impõe a distinção arbitrariamente, tendo antes de seguir — apesar de poder corrigi-las — linhas gerais previamente traçadas pela classificação informal de execuções em obras e pelas decisões práticas quanto ao que é obrigatório ou opcional. Ser susceptível de ter uma notação depende de uma prática anterior que só se desenvolve se as obras de arte em questão forem usualmente efémeras ou não possam ser produzidas por uma só pessoa. A dança, como o teatro e a música sinfónica e coral, obedece às duas condições, ao passo que a pintura não obedece a qualquer delas.

A resposta geral ao nosso algo escorregadio segundo problema de autenticidade pode ser resumida em poucas

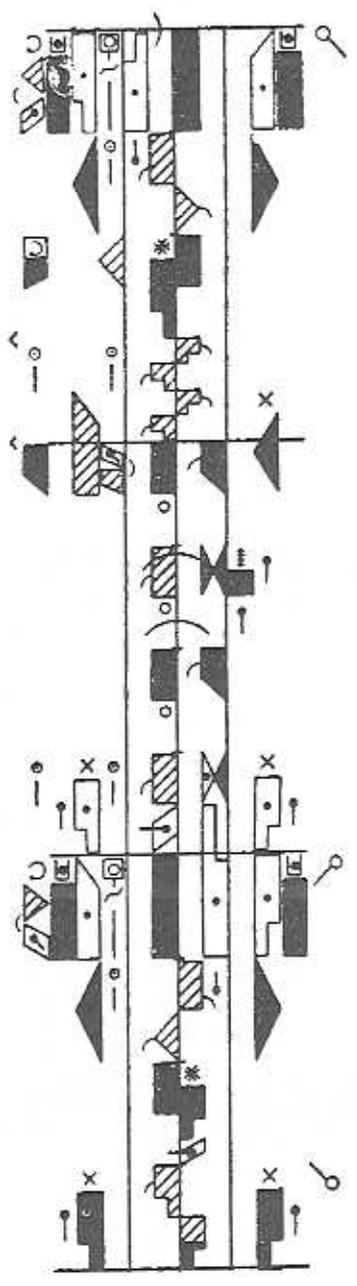
palavras. Uma falsificação de uma obra de arte é um objecto que finge ter a história de produção que se requer da (ou de uma) obra de arte original. Nos casos em que há um teste teoricamente decisivo para determinar se um objecto tem todas as propriedades constitutivas da obra em questão sem determinar como o objecto foi produzido, ou quem o produziu, não se requer uma história da produção, e portanto não há falsificação de qualquer obra dada. Esse teste é fornecido por um sistema notacional adequado, com um conjunto articulado de caracteres e de posições relativas para esses caracteres. No caso dos textos, partituras e talvez planos, o teste é a correcção ortográfica na notação em causa; para construções e execuções, o teste é a conformidade com o que está ortograficamente correcto. A autoridade de uma notação tem de assentar numa classificação prévia de objectos ou acontecimentos em obras que seja ortogonal — ou que admita uma projecção legítima que o seja — à classificação com base na história de produção, mas a identificação definitiva de obras, totalmente independente da história de produção, só se alcança quando se estabelece uma notação. A arte alográfica ganhou a sua emancipação não por proclamação mas por notação.

5. Uma tarefa

Os dois problemas da autenticidade que tenho vindo a discutir são questões de estética muito especiais e periféricas. Responder-lhes não equivale a ter uma teoria estética, nem sequer o princípio de uma teoria estética. Mas a incapacidade para lhes responder pode bem ser o fim de uma teoria estética; e explorar estas questões põe a nu problemas e princípios mais básicos na teoria geral dos símbolos.

Muitas questões que abordámos ao de leve exigem um estudo muito mais cuidado. Até agora limitei-me a descre-

ver vagamente, em vez de definir, as relações de conformidade e de igualdade ortográfica. Não examinei as características que distinguem as notações ou as linguagens notacionais de outras linguagens e de não linguagens. E não discuti as diferenças subtis entre uma partitura, um guião e um esboço. O que é agora necessário é uma investigação fundamental e integral da natureza e função da notação nas artes. É a tarefa dos próximos dois capítulos.



Verso:

Amostra de notação de Laban. Reproduzido com autorização de Dance Notation Bureau, Inc., Nova Iorque.

IV

A teoria da notação

[...] não é suficiente ter todo o mundo à nossa disposição — a própria infinidade de possibilidades cancela as possibilidades até se descobrirem limites.

ROGER SESSIONS*

1. A função primária

No que respeita à notação nas artes, há algumas questões, muitas vezes postas de lado como meras contrariedades, que afectam profundamente a teoria da linguagem e do conhecimento. A especulação ocasional sobre a questão de saber se procurar uma notação para o bailado é um objectivo legítimo, ou por que não o é no caso da pintura, decide habitualmente ignorar a função essencial de uma partitura, ou o que distingue uma partitura de um desenho, estudo ou esboço, por um lado, e de uma descrição

* «Problems and Issues Facing the Composer Today», in *Problems of Modern Music*, org. P. H. Lang (Nova Iorque, W. W. Norton & Co., Inc., 1962), p. 31.

verbal, resumo dramático ou guião, por outro. Uma partitura é habitualmente encarada como um mero instrumento, não mais intrínseco com respeito ao trabalho final do que o martelo do escultor ou o cavalete do pintor. A partitura é dispensável depois da execução, e a música pode-se compor, aprender e tocar «de ouvido», sem qualquer partitura e até por pessoas que não sabem ler ou escrever qualquer notação. Mas pensar que, em consequência disto, a notação não passa de uma ajuda prática para a produção musical é passar ao lado do seu papel teórico fundamental.

Uma partitura, tenha ou não sido usada alguma vez como guia numa execução, tem como função primária a identificação fidedigna de uma dada obra de execução para execução. Muitas vezes, as partituras e notações — e as pseudopartituras e pseudonotações — têm outras funções mais emocionantes, como facilitar a transposição, compreensão ou mesmo a composição, mas qualquer partitura enquanto tal tem a função logicamente prévia de identificar uma obra¹. Daqui derivam todas as requeridas propriedades teóricas das partituras e dos sistemas notacionais em que aquelas estão escritas. O primeiro passo é assim ver mais de perto esta função primária.

Em primeiro lugar, uma partitura tem de definir uma obra, diferenciando as execuções que pertencem à obra das que não pertencem. Isto não significa que a partitura tem de fornecer um teste fácil para decidir se uma dada execução pertence ou não à obra; afinal, a definição de ouro como o elemento com o peso atómico de 197,2 não

¹ Isto não é verdade, de modo algum, no que respeita a tudo o que correntemente se chama «partitura»; mas neste caso, tal como aconteceu com a maior parte das palavras muito conhecidas, o uso sistemático acarreta uma especialização relativamente ao uso corrente. As razões para a escolha feita neste caso deverão já ser evidentes à luz do capítulo anterior. Obviamente, o que comumente se chama «partitura» mas pelo critério acima não o é, não fica, por isso, depreciado, mas apenas reclassificado (veja-se também V, 2).

fornece qualquer teste pronto a usar para diferenciar uma peça de ouro de outra de latão. A linha traçada só tem de ser teoricamente clara. O que se exige é que todas as execuções que estejam de acordo com a partitura sejam execuções da obra, e que só essas o sejam.

Mas há mais. A maior parte das definições que encontramos no discurso corrente e em sistemas formais não satisfaz um requisito mais severo imposto pelo dever primário de uma partitura. Apesar de uma boa definição determinar sempre, inequivocamente, que objectos estão em conformidade com ela, uma definição raramente é, por sua vez, univocamente determinada por cada um dos seus exemplares. Se aponto para um objecto e pergunto que tipo de objecto se trata, pode-se responder de variadíssimas maneiras, escolhendo qualquer classe à qual o objecto pertença. Assim, ao passar alternadamente (e correctamente) de um objecto para uma definição — ou predicado ou outra etiqueta — relativamente à qual o objecto esteja em conformidade (por exemplo, «mesa» ou outro termo co-extensional), daqui para outro objecto (por exemplo, uma mesa de aço), e depois para outra etiqueta (por exemplo, «coisa de aço») que se aplique ao segundo objecto, e finalmente para um terceiro objecto (por exemplo, um automóvel) que esteja em conformidade com a segunda etiqueta, podemos passar de um objecto para outro de tal modo que nenhuma etiqueta da série se aplique a ambos, e que duas etiquetas da série em causa podem ter uma extensão totalmente diferente, não existindo qualquer objecto que esteja simultaneamente em conformidade com ambas.

No caso das partituras não se pode tolerar esta amplitude. As partituras e as execuções têm de estar relacionadas de tal modo que todas as execuções pertençam à mesma obra e todas as cópias das partituras definam a mesma classe de execuções, em qualquer encadeamento em que cada passo vá da partitura para a execução em conformidade com ela, ou da execução para a partitura que a abrange, ou de uma cópia da partitura para outra cópia correcta da partitura. De

outro modo, a requerida identificação de uma obra, de execução para execução, não estaria garantida; poderíamos passar de uma execução para outra que não seria da mesma obra, ou de uma partitura para outra que determina uma classe diferente — ou até inteiramente disjunta — de execuções. Uma partitura tem não apenas de determinar a classe de execuções que pertencem à obra, mas também (enquanto classe de cópias ou inscrições que desse modo definem a obra) de ser univocamente determinada, dada uma execução e o sistema notacional.

Este duplo requisito é de facto forte. A sua motivação e consequências, e os resultados de o enfraquecer de vários modos, têm de ser cuidadosamente considerados. Podemos começar por perguntar quais são as propriedades que as partituras, e os sistemas notacionais em que as partituras estão escritas, têm de ter para obedecer a este requisito básico. O estudo desta questão irá exigir alguma investigação quanto à natureza das linguagens e quanto às diferenças entre linguagens e sistemas de símbolos não linguísticos, tal como quanto às características que distinguem os sistemas notacionais de outras linguagens, o que implica entrar em alguns pormenores técnicos algo aborrecidos, mas que podem ocasionalmente revelar novos aspectos de alguns problemas conhecidos².

2. Requisitos sintácticos

O esquema simbólico de todo o sistema notacional é notacional, mas nem todo o sistema de símbolos com um esquema notacional é um sistema notacional. O que distingue os sistemas notacionais dos outros sistemas são certas caracte-

² O leitor sem formação em lógica, matemática ou filosofia técnica pode perfeitamente ler o resto deste capítulo na diagonal, ou saltá-lo, apoiando-se nas aplicações e ilustrações dos capítulos posteriores para deles extrair os princípios aqui expostos.

rísticas da relação que obtém entre esquema notacional e aplicação. «Notação» é habitualmente usado indiferentemente como abreviatura quer de «esquema notacional» quer de «sistema notacional», e por questões de brevidade irei frequentemente aproveitar esta conveniente flutuação nos casos em que o contexto não permite a confusão.

O que constitui, primeiro, um esquema notacional? Qualquer esquema simbólico é constituído por caracteres, habitualmente com modos de os combinar para formar outros caracteres. Os caracteres são certas classes de elocuições, inscrições ou marcas (usarei «inscrição» para incluir elocuições e «marca» para incluir inscrições; uma inscrição é qualquer marca — visual, auditiva, etc. — que pertence a um carácter). Ora bem, a característica essencial de um carácter numa notação é que os seus membros podem ser livremente substituídos entre si sem qualquer consequência sintáctica, ou, mais literalmente, dado que raramente se mudam e trocam as marcas reais, a característica essencial de um carácter numa notação é que todas as inscrições de um dado carácter são sintacticamente equivalentes. Por outras palavras, ser um exemplar de um carácter numa notação tem de constituir uma razão suficiente para que as marcas sejam «cópias fiéis» ou réplicas³ umas das outras, ou para que tenham a mesma orto-

³ A distinção entre uma palavra-tipo e os seus espécimes foi sublinhada por Peirce; veja-se *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. IV, org. C. Hartshorne e P. Weiss (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993), p. 423. O tipo é o universal ou classe do qual as marcas são os exemplares ou membros. Apesar de eu falar neste texto de um carácter como uma classe de marcas, encaro isto como uma maneira informal de falar, unicamente admissível porque pode ser facilmente traduzida para uma linguagem mais aceitável. Prefiro (veja-se SA, pp. 354-364) rejeitar completamente o tipo e tratar os chamados espécimes de um tipo como réplicas uns dos outros. Para ser uma réplica ou uma cópia fiel, uma inscrição não precisa de ser um duplicado exacto de outra; efectivamente, não há em geral qualquer grau de semelhança que seja necessária ou suficiente para constituir uma réplica. Vejam-se também os exemplos discutidos mais à frente nesta secção.

grafia. E uma cópia fiel de uma cópia fiel de... uma cópia fiel de uma inscrição x tem de ser sempre uma cópia fiel de x . Se a relação de ser uma cópia fiel não for transitiva, derrota-se o propósito básico de uma notação. A não ser que a identidade seja preservada em qualquer encadeamento de cópias fiéis, perde-se a separação requerida entre caracteres — e portanto entre partituras.

Assim, uma condição necessária para uma notação é a *indiferença ao carácter* entre os exemplares de cada carácter. Duas marcas são indiferentes ao carácter se cada uma for uma inscrição (i.e., se pertencer a um carácter) e nenhuma pertencer a qualquer carácter a que a outra não pertença. A indiferença ao carácter é uma relação de equivalência típica: reflexiva, simétrica e transitiva. Um carácter numa notação é uma classe maximamente abrangente de inscrições indiferentes ao carácter, ou seja, é uma classe de marcas tais que quaisquer duas são indiferentes ao carácter e tais que nenhuma marca exterior à classe é indiferente ao carácter com todos os membros da classe. Em resumo, um carácter numa notação é uma classe de abstracção⁴ de indiferença ao carácter entre inscrições. Consequentemente, nenhuma marca pode pertencer a mais do que um carácter.

Que os caracteres tenham assim de ser *disjuntos* pode não parecer muito importante ou impressionante, mas é uma característica absolutamente essencial das notações e,

⁴ Na terminologia de Rudolf Carnap (*Der Logische Aufbau der Welt* [Berlim, Weltreis-Verlag, 1928], p. 102; trad. inglesa de R. A. George com o título *The Logical Structure of the World and Pseudoproblems in Philosophy* [Berkeley, University of California Press, 1967], p. 119), um círculo de semelhança de uma relação R é uma classe tal que 1) quaisquer dois membros formam um par R , e 2) nenhum não membro forma um par R com qualquer membro. Onde R , como acima, é uma relação de equivalência, chama-se *classe de abstracção* de R ao círculo de semelhança de R . Nenhum não membro de uma classe de abstracção forma um par R com qualquer membro, pois, dado que a relação de equivalência é transitiva, um não membro que forme um par R com um membro formaria um par R com qualquer membro, o que viola a condição 2.

penso, assaz notável. É essencial pelas razões já expostas. Suponha-se, por exemplo, que uma certa marca (figura 3) pertence igualmente à primeira e à quarta letra do alfabeto. Nesse caso, ou todo o «a» ou todo o «d» será sintacticamente equivalente a esta marca e, conseqüentemente, entre si, de modo que as duas classes de letras se reduzem a um carácter, ou então a pertença conjunta a uma classe de letras não garante a equivalência sintáctica, de modo que os exemplares da primeira letra podem não ser cópias fiéis entre si. Em nenhum caso são as letras caracteres numa notação.

d

Figura 3

A natureza disjunta dos caracteres é também algo surpreendente, dado que no mundo não temos uma região de inscrições diligentemente ordenadas em classes claramente separadas, mas antes uma mistura desconcertante de marcas diferentes entre si de várias maneiras e em vários graus. Impor uma partição em conjuntos disjuntos parece uma violência obstinada ainda que necessária. E, independentemente de como se especificam os caracteres, haverá sempre, quase inevitavelmente, muitas marcas que será difícil decidir, ou até praticamente impossível, se pertencem ou não a um dado carácter. Quanto mais delicada e precisa for a diferenciação estipulada entre caracteres (por exemplo, suponha-se que os caracteres são classes de marcas rectas que diferem um milionésimo de polegada em comprimento), mais difícil será determinar se certas marcas pertencem a um ou outro carácter. Se, por outro lado, houver grandes zonas neutras entre caracteres (por exemplo, suponha-se que os caracteres são os seguintes: a classe de marcas rectas entre uma e duas polegadas de comprimento, a classe de marcas rectas entre cinco e seis polegadas de comprimento, etc.), então, entre as marcas que não

pertencem a qualquer carácter, será muitíssimo difícil distinguir algumas delas de alguns exemplares de algum carácter. Não há maneira de evitar esta infiltração nas fronteiras, de assegurar que, com cuidado, poderemos evitar todos os erros de identificação de uma marca como membro ou não de um dado carácter. Mas este problema não ocorre unicamente com as notações; é um facto recorrente e incontornável da experiência. E de nenhum modo impede o estabelecimento de um sistema de classes disjuntas de marcas; só torna difícil a determinação da pertença de algumas marcas a tais classes.

Obviamente que qualquer pessoa que conceba uma notação irá tentar minimizar a probabilidade de erros. Mas trata-se de uma preocupação tecnológica, diferindo claramente dos requisitos teóricos da disjunção. O que distingue uma notação genuína não é quão facilmente se podem fazer juízos correctos, mas quais são as suas consequências. O ponto crucial é que numa notação genuína, em contraste com uma classificação que não seja disjuntiva, as marcas que correctamente se julga serem membros conjuntos de um carácter serão sempre cópias fiéis umas das outras. A distinção mantém-se ainda que os juízos correctos sob um esquema que não seja disjuncto sejam relativamente fáceis de formular e ainda que outros juízos correctos, sob uma dada notação genuína, sejam tão desmesuradamente difíceis que os tornem inúteis.

Contudo, quando a dificuldade vai além da insuperabilidade prática e se torna impossível em princípio, não pode ser afastada como se fosse meramente tecnológica. Enquanto a diferenciação entre caracteres for finita, por minúscula que seja, a determinação da pertença de uma marca a um carácter dependerá da acuidade da nossa percepção e da sensibilidade dos instrumentos que podemos conceber. Mas, se a diferenciação não for finita, se houver dois caracteres tais que, dada uma marca, nenhum teste, nem mesmo apenas teoricamente viável, possa determinar que a marca não pertence aos dois caracteres, então

manter os caracteres separados é teoricamente impossível e não apenas impossível na prática. Suponha-se, por exemplo, que só contam marcas rectas, e que se estipula que as marcas que difiram, em comprimento, na mais pequena fracção de polegada pertencem a diferentes caracteres. Então, por mais precisa que seja a medição do comprimento de qualquer marca, haverá sempre dois caracteres (na verdade, um número infinito), que correspondem a diferentes números racionais, tais que a medição não consegue determinar que a marca não lhes pertence. No que respeita a um esquema notacional, não é apenas necessário preservar a igualdade ortográfica quando o erro é evitado; é também necessário que o erro seja pelo menos teoricamente evitável.

Assim, o segundo requisito, no que respeita a um esquema notacional, é que a *diferenciação de caracteres seja finita*, ou que os caracteres estejam *articulados*. A sua formulação é a seguinte: *Para quaisquer dois caracteres K e K' e qualquer marca m que não pertença de facto aos dois, é teoricamente possível determinar ou que m pertence a K ou que m não pertence a K' .* «Teoricamente possível» pode ser interpretado de qualquer modo razoável; seja qual for a escolha, toda a impossibilidade de raiz lógica ou matemática (como nos exemplos dados à frente) será, claro, excluída.

A diferenciação finita não implica nem é implicada por um número finito de caracteres. Por um lado, um esquema pode fornecer um número infinito de caracteres finitamente diferenciados, como na notação árabe das fracções⁵. Por outro, um esquema pode ser unicamente constituído por dois caracteres que não sejam finitamente diferenciados — por exemplo, suponha-se que todas as marcas que não

⁵ Refiro-me unicamente aos símbolos, e não aos números ou a qualquer outra coisa que os símbolos possam significar. Os numerais árabes das fracções são finitamente diferenciados, ainda que as quantidades fracçãoárias não o sejam. Veja-se também a secção 5 *infra*.

sejam mais longas do que uma polegada pertencem a um carácter, e todas as outras marcas mais compridas pertencem ao outro.

Um esquema é sintacticamente denso se fornecer um número infinito de caracteres de tal modo ordenados que entre cada dois exista sempre um terceiro. Um tal esquema pode mesmo assim permitir lacunas, como quando os caracteres correspondem a todos os números racionais que são menores do que 1 ou não são menores do que 2. Neste caso, a inserção de um carácter que corresponda a 1 irá destruir a densidade. Quando nenhuma inserção de outros caracteres no seu lugar normal destrói a densidade, um esquema não tem lacunas e pode dizer-se *totalmente denso*. Daqui em diante «totalmente» será muitas vezes omitido e dado como subentendido, e quando se diz que a densidade implica ausência de diferenciação subentende-se que a ordenação em causa é tal que qualquer elemento que esteja entre dois outros é menos discriminável relativamente a qualquer deles do que eles o são entre si.

Num tal esquema denso, o nosso segundo requisito é violado em toda a linha: nunca se pode determinar se uma qualquer marca pertence a um ou a outro de muitos caracteres. Mas, como vimos, a ausência de densidade não garante uma diferenciação finita; mesmo um esquema completamente descontínuo⁶ pode ser totalmente indiferenciado. E é claro que um esquema completa ou parcialmente descontínuo pode ser localmente indiferenciado; o nosso se-

⁶ Não temos de nos preocupar aqui com a distinção entre densidade ou compacidade e continuidade (a distinção entre os números racionais e reais), pois um esquema denso, seja ou não contínuo, é maximamente indiferenciado. Dado que uso «discreto» para a inexistência de sobreposição entre indivíduos, chamarei «completamente descontínuo» ou «totalmente descontínuo» a um esquema que não contenha qualquer subesquema denso. «Denso» e «descontínuo» são, é claro, abreviaturas de «densamente ordenado» e «descontinuamente ordenado»; um dado conjunto pode ser denso sob uma ordenação e totalmente descontínuo sob outra (veja-se também a nota 17 *infra*).

gundo requisito é violado sempre que há uma única marca que não pertence a dois caracteres e contudo é tal que determinar que não pertence a pelo menos um deles é teoricamente impossível. Muitos dos esquemas indiferenciados que iremos ter em consideração, contudo, são densos ou mesmo totalmente densos.

Os requisitos sintácticos da disjunção e da diferenciação finita são claramente independentes entre si. O primeiro, mas não o segundo, é satisfeito pelo esquema de classificação de marcas rectas que conta todas as diferenças de comprimento, por pequenas que sejam, como uma diferença de carácter. O segundo, mas não o primeiro, é satisfeito por um esquema em que todas as inscrições são evidentemente diferentes, mas em que há dois caracteres quaisquer que têm pelo menos uma inscrição em comum.

Nada disto deve ser entendido como uma sugestão de que a indiferença de carácter — ou equivalência sintáctica, ou ser uma cópia fiel ou uma réplica — entre marcas é uma qualquer função simples de forma, tamanho, etc. As classes de letras do nosso alfabeto, por exemplo, estão estabelecidas por tradição e hábito, e defini-las seria tão difícil como definir termos correntes como «secretária» e «mesa». É evidente que ter a mesma forma, tamanho, etc., não é necessário nem suficiente para que duas marcas pertençam à mesma letra. Um dado «a» (figura 4, à esquerda) pode ser muito menos semelhante a outro (figura 4, ao centro) do que um dado «d» (figura 4, à direita) ou «o». Além disso, duas

a A d

Figura 4

marcas de forma e tamanho idênticos podem, em resultado do contexto, pertencer a caracteres diferentes (figura 5). Na verdade, pode até acontecer que a marca que, isoladamente, mais parece um «a», possa contar como um «d»,

aa
ad

Figura 5

enquanto a que mais parece um «d» conta como um «a» (figura 6).

bad
mdn

Figura 6

Estes casos não levantam problemas, pois nenhuma das nossas condições exige qualquer diferença específica entre inscrições de diferentes caracteres, nem proíbe o uso do contexto para determinar a pertença de uma marca a um carácter. Mas o que dizer de uma marca que, equivocadamente, seja lida como letras diferentes quando colocada em contextos diferentes em momentos diferentes? A disjunção é violada se qualquer marca pertence a dois caracteres diferentes, quer seja ao mesmo tempo quer não. Assim, para que o alfabeto conte como uma notação, não serão as marcas persistentes ao longo do tempo que terão de ser tomadas como membros dos caracteres, mas antes segmentos temporais inequívocos dessas marcas — isto é, inscrições de letras⁷.

⁷ Noutros casos, dois contextos simultâneos conferem diferentes leituras a uma marca; por exemplo, a marca central lê-se de cima

b
add
d

Quando um esquema simbólico surge pelo uso e não por definição específica, a satisfação dos requisitos para uma notação tem de ser ajuizada pela observação da prática. Se houver formulações alternativas, igualmente boas, dessa prática, as condições podem ser satisfeitas sob algumas destas formulações, mas não de todas. Mas como poderemos interpretar a segunda condição no que respeita a um esquema tradicional como o alfabeto? O facto de não termos qualquer modo explícito de proceder para determinar se uma dada marca pertence ou não a uma dada letra dificilmente significa que não há diferenciação finita. Pelo contrário, adoptamos a política de não admitir qualquer marca como uma inscrição de uma letra a não ser que possamos decidir que a marca não pertence a qualquer outra letra, ou até conseguirmos fazê-lo. Com efeito, impomos a diferenciação finita excluindo os casos indecidíveis, e a política tem de ser incorporada em qualquer especificação apropriada do esquema. Isto não se aplica a todos os esquemas; num esquema denso teria como resultado a eliminação de todas as inscrições. Mas, caso

para baixo como um exemplar de uma letra e na horizontal como um exemplar de outra. Ora, esta marca equívoca não é indiferente ao carácter tanto com todos os «a» como com todos os «b» (pois nem todos exibem esta duplicidade), e a marca não pode contar simultaneamente como um «a» e como um «d» sem sacrificar a equivalência sintáctica entre os exemplares de cada uma destas letras e sem violar a condição da disjunção. E os segmentos temporais da marca não são menos equívocos. Pelo contrário, esta marca, se é de todo em todo uma inscrição, não é um exemplar de qualquer letra habitual do alfabeto, mas antes de um carácter adicional. Uma vez mais, considerem-se os casos de mudança de orientação e de orientação múltipla. Nos casos em que as mudanças sancionadas de orientação fazem de uma marca por vezes um «d» e por vezes um «b», são os segmentos temporais inequívocos, e não a marca persistente, que são inscrições na notação. Nos casos em que uma marca tem orientação múltipla simultânea — legitimamente submetida a diferentes leituras a partir de diferentes direcções ao mesmo tempo —, pode pertencer a um carácter que consiste em todas as marcas que tenham a mesma orientação múltipla e as mesmas leituras.

seja indecível a pertença, a cada carácter, de apenas algumas marcas, mas não de todas, a política é normal e deve-se pressupô-la para todos os esquemas que não sejam dados por uma especificação que a exclua, ou não a exijam claramente.

Os requisitos sintácticos da disjunção e da diferenciação finita são satisfeitos pelas nossas familiares notações alfabéticas, numéricas, binárias, telegráficas e pela notação musical básica, assim como por variadíssimas outras notações susceptíveis de descrição, algumas das quais têm um interesse meramente académico. Por outro lado, iremos ver que alguns esquemas concebidos recentemente e a que se chama notações não são realmente notações, porque não satisfazem estas exigências mínimas. Os dois requisitos não pretendem descrever a classe do que comumente chamamos notações, sendo antes condições que têm de ser satisfeitas para que o propósito teórico básico de uma partitura possa ser servido. Os requisitos irão permitir, pois, traçar certas distinções críticas entre tipos de esquema simbólico. Todavia regressarei a este aspecto mais tarde.

3. Composição de caracteres

Na maior parte dos esquemas simbólicos, as inscrições podem ser combinadas de determinadas maneiras para originar outras inscrições. Uma inscrição é *atómica* se não contém qualquer outra inscrição; de outro modo é *composta*. Quando um esquema não é prescrito do zero, estando já perante nós para ser descrito, temos algum espaço de manobra quanto ao que tomamos como átomos e quanto ao modo como formulamos a regra de combinação. Por vezes, a análise mais feliz é auto-evidente; na notação alfabética habitual, por exemplo, é melhor tomar as inscrições de letras (incluindo os espaços que separam encadeamentos de letras) como atómicas, e as suas sequências — abrangendo desde inscrições com duas letras a discurs-

so completos — como compostas. Por outro lado, no caso da notação musical habitual, a análise em termos de inscrições atómicas e modos de combinação é mais complexa e menos imediatamente evidente. O tratamento mais útil, neste caso, exige átomos ordenados em categorias (símbolos de nota, de clave, de tempo, etc.) e regras que não apenas referenciam estas categorias mas também permitem a combinação em duas dimensões. Um caso intermédio poderia ser um esquema no qual o único modo de combinação fosse a concatenação linear de inscrições atómicas de uma categoria, mas no qual certas sequências não seriam aceites como inscrições no esquema — digamos com base no comprimento ou numa sobreposição indesejada. Em português, por exemplo, nem todas as sequências de letras são palavras. Mas não se deve confundir a exclusão de certas combinações com a sua admissão sem, contudo, lhe dar qualquer aplicação — uma questão semântica que tratarei em breve.

Em praticamente nenhum esquema viável acontece que toda a soma de inscrições seja uma inscrição. As inscrições componentes têm de manter entre si a relação prescrita pelas regras de combinação vigentes. Assim, mesmo nos casos em que a concatenação irrestrita é autorizada, uma soma de inscrições dispersas não constitui, em geral, uma inscrição.

Æ

Figura 7

Um carácter é atómico ou composto consoante os seus exemplares são atómicos ou compostos. Os requisitos para uma notação aplicam-se igualmente a caracteres compostos e atómicos. O carácter «*ju*» e o carácter «*j*» têm de ser disjuntos apesar de um conter o outro. Este paradoxo é superficial. Nenhuma inscrição de qualquer carácter pode ser uma inscrição de outro carácter (e, de facto, nenhum

«jup» é um «j», e nenhum «j» é um «jup»), mas as inscrições de um carácter podem ser partes de inscrições de outro carácter, ou sobrepor-se de outro modo (como todo o «jup» tem um «j» como parte). Mesmo as inscrições de diferentes caracteres *atómicos* podem ter partes comuns, desde que nenhuma dessas partes seja uma inscrição no esquema; isto é, as inscrições atómicas só têm de ser discretas relativamente à notação em questão, como o «a» e o «e» da figura 7 são atómicas e discretas num esquema que não reconheça como inscrição qualquer parte própria de qualquer deles⁸.

Dizer que um carácter é composto por outros caracteres deve ser entendido como uma abreviatura da afirmação de que cada membro do carácter é composto por inscrições de outros caracteres. Ocasionalmente, contudo, vale a pena usar afirmações completas e explícitas. Descreve-se desajeitadamente o carácter «add» afirmando que consiste no carácter «a» seguido pelo carácter «d» «tomado duas vezes» — ou pelo carácter «d» seguido de si próprio. Descreve-se melhor como a classe de inscrições cada uma das quais consiste numa inscrição de «a» seguida de um «d» seguida de outro «d».

4. Conformidade

Um sistema de símbolos consiste num esquema simbólico correlacionado com um campo de referência. Apesar

⁸ O tratamento técnico da descontinuidade, da sobreposição, etc., encontra-se em SA, pp. 46-61, 117-118. Note-se quão errada é a ideia habitual de que os elementos de uma notação têm de ser discretos. Em primeiro lugar, os *caracteres* de uma notação, enquanto classes, têm, antes, de ser disjuntos; a descontinuidade é uma relação entre indivíduos. Em segundo lugar, as *inscrições* de uma notação não precisam, de modo algum, de ser discretas. Por fim, mesmo as inscrições atómicas de caracteres diferentes só precisam de ser discretas relativamente a essa notação.

de termos visto (ii) que um símbolo pode denotar ou não o que o símbolo refere, neste capítulo ocupo-me da denotação e não da exemplificação. Mas o termo «denotação» tem de ser tomado num sentido mais alargado do que é habitual, de modo a abranger um sistema no qual as partituras estão correlacionadas com as execuções que estão em conformidade com elas, ou as palavras com as suas elocuições, tal como um sistema em que as palavras estejam correlacionadas com aquilo a que se aplicam ou que nomeiam. Parcialmente como forma de ter isto em mente, irei usar «está em conformidade com» com o mesmo sentido de «é denotado por», «tem como conformante» com o mesmo sentido de «denota» e «classe de conformidade» com o mesmo sentido de «extensão»⁹. A conformidade não exige uma congruência especial; seja o que for que um símbolo denote está em conformidade com o símbolo.

A conformidade é basicamente relativa a uma inscrição. Num dado sistema, muitas coisas podem estar em conformidade com uma única inscrição, e a classe destas coisas constitui a classe de conformidade da inscrição sob esse sistema. Claro que a própria classe de conformidade normalmente não está em conformidade com a inscrição; são os seus membros que estão. Uma inscrição que tenha classes como conformantes tem uma classe de classes como a sua classe de conformidade.

Podem apresentar-se ilustrações convenientes de alguns termos técnicos e distinções a partir do que, abreviando, chamarei «português sonoro», em que a notação alfabética portuguesa corrente está correlacionada com acontecimentos sonoros de acordo com a prática habitual da elocução,

⁹ O que *não* é o mesmo que dizer que a extensão de uma palavra inclui as suas elocuições e os objectos a que se aplica, pois a extensão de um símbolo é sempre relativa a um sistema, e em nenhum sistema normal ou útil estão as palavras correlacionadas com as suas elocuições e as suas *applicata*.

e o que chamo «português objectal», em que a correlação é, ao invés, relativa a objectos (incluindo acontecimentos, etc.) de acordo com a prática habitual de aplicação. As ilustrações irão depender, é claro, de algumas decisões arbitrárias tácitas mas óbvias quanto à prática habitual, e por vezes quanto a uma simplificação da prática habitual¹⁰.

Algumas inscrições, incluindo mesmo algumas inscrições atômicas, podem não ter conformantes; em português sonoro, nem um «ktn» nem um «k» têm conformantes. Não só acontece que muitas inscrições compostas são as unidades que têm menos conformantes, como uma inscrição composta por inscrições que tenham conformantes pode ter ou não conformantes; em português objectal, apesar de «verde» e «cavalo» terem conformantes, «cavalo verde» não tem. Podemos chamar *desocupadas* às inscrições que não têm conformantes. A desocupação pode dar-se quer porque nenhum conformante se atribuiu a um carácter, quer porque não há qualquer conformante que corresponda ao que se exige, quer porque se estipula explicitamente que o carácter não tem conformantes. Uma inscrição desocupada pertence tanto ao esquema simbólico quanto qualquer outra, podendo ser igualmente grande e preta; a sua deficiência é semântica e não sintáctica. Um objecto que não esteja em conformidade com inscrição alguma não tem qualquer etiqueta no sistema.

A correlação de um esquema com um campo de referência envolve normalmente não apenas uma correlação particular de inscrições com objectos, mas também uma correlação de modos de combinação de inscrições entre objectos. Por exemplo, a sucessão da esquerda para a di-

¹⁰ A formulação de regras de correlação, como a redução de inscrições em átomos, raramente é univocamente determinada numa linguagem natural dada, dependendo antes de como a linguagem é analisada e descrita. Quando falamos de «uma linguagem» estamos frequentemente a falar de forma elíptica de uma linguagem sob uma dessas formulações sistemáticas.

reita de inscrições de letras em português sonoro está correlacionada com a sucessão temporal de sons. Mesmo nos casos em que tanto uma inscrição composta como os seus compostos têm conformantes, os conformantes do composto podem ou não ser adequadamente compostos de conformantes dos componentes (ou não ser compostos de modo algum, adequado ou não); em português sonoro, por exemplo, o conformante de um «ch» não é uma sequência formada pelo conformante de um «c» com o conformante de um «h». Quando cada conformante de uma inscrição composta é um todo constituído pelo conformante de inscrições componentes, e quando o conformante dos componentes está na relação exigida pela correlação em questão entre modos de combinação de inscrições e certas relações entre objectos, a inscrição no seu todo é *compósita*. Qualquer outra inscrição que não seja desocupada é *prima*.

Todas as inscrições compósitas são compostas, mas nem todas as inscrições compostas (incluindo as que não estão

CLASSIFICAÇÃO SINTÁCTICA				
		INSCRIÇÕES		OUTRAS MARCAS
		ATÓMICAS	COMPOSTAS	
CLASSIFICAÇÃO SEMÂNTICA	Desocupado	exemplo: um «k» em português objectal	exemplo: um «ktn» (e também um «círculo quadrado») em português objectal	Inclui sequências mal formadas, fragmentos de inscrições e todas as outras marcas que não pertencem a qualquer carácter.
	Primo	exemplo: um «o» em português sonoro	exemplo: um «ch» em português sonoro	
	Compósito		exemplo: um «bu» em português sonoro	

Figura 8

desocupadas) são compósitas. Inversamente, todas as inscrições atômicas que não sejam desocupadas são primas, mas nem todas as inscrições primas são atômicas. «Compósito» é a contraparte semântica do termo sintáctico «composto», mas o termo semântico «primo» só parcialmente é paralelo relativamente ao termo sintáctico «atômico», pois, apesar de nenhuma parte própria de uma inscrição atômica ser uma inscrição, as partes de uma inscrição prima podem ter conformantes. A inscrição é prima no sentido em que os conformantes das suas partes, combinados do modo especificado, não constituem um conformante do todo.

Esta profusão de terminologia e tecnicismos será talvez um pouco mais fácil de manejar à luz da tabela da figura 8.

Uma marca que seja univocamente uma inscrição de um único carácter é contudo *ambígua* se tiver conformantes diferentes em momentos ou contextos diferentes, quer os seus diferentes domínios resultem de usos literais diferentes quer de usos literais e metafóricos. Em termos mais estritos deveríamos dizer, claro, quando a variação ocorre ao longo do tempo, que diferentes segmentos temporais da marca têm diferentes classes de conformidade, e quando a variação ocorre em contextos simultâneos, que a marca está semanticamente relacionada de diferentes modos com duas ou mais inscrições que a contêm¹¹.

Um carácter é ambíguo se qualquer inscrição sua o for, mas mesmo que nenhuma inscrição de um carácter seja ambígua, o carácter será ambíguo a não ser que todas as suas inscrições tenham a mesma classe de conformidade. Um carácter que não seja ambíguo está desocupado, é primo ou compósito consoante as suas inscrições estiverem desocupadas, forem primas ou compostas, e a classe de conformidade comum das suas inscrições pode ser con-

¹¹ Compare-se o tratamento de marcas equívocas na secção 2 supra. A não ambiguidade pode ser obtida dividindo as inscrições, ou caracteres, de certos modos, mas nesse caso a equivalência sintáctica passará a depender de considerações semânticas.

siderada a classe de conformidade do carácter. De facto, dado que assim as inscrições de um carácter que não seja ambíguo tanto são semântica como sintacticamente equivalentes, podemos habitualmente falar do carácter e da sua classe de conformidade sem nos darmos ao trabalho de diferenciar os seus diversos exemplares.

Mas dado que duas inscrições de um carácter ambíguo podem ter diferentes classes de conformidade, a equivalência sintáctica só implica a equivalência semântica em sistemas que não sejam ambíguos. A equivalência semântica não implica a equivalência sintáctica nem nos sistemas ambíguos nem nos que o não são. Inscrições com a mesma classe de conformidade podem pertencer a diferentes caracteres, e caracteres diferentes e que não sejam ambíguos podem ter a mesma classe de conformidade. A diferença sintáctica não é dissolvida pela equivalência semântica.

5. Requisitos semânticos

O primeiro requisito semântico dos sistemas notacionais é que *não sejam ambíguos*; pois, como é óbvio, a finalidade básica de um sistema notacional só pode ser alcançada se a relação de conformidade for invariante¹². Toda a *inscrição* ambígua tem de ser excluída uma vez que dá origem a decisões incompatíveis no que respeita a saber se um

¹² Um sistema será ou não ambíguo em função não apenas das marcas escolhidas como inscrições suas e de como classificamos estas em caracteres, como vimos, mas também em função da correlação entre marcas e objectos que for tomada como constituindo conformidade. Em português sonoro, por exemplo, «c» é naturalmente encarado como ambíguo, dado que alguns «c» são fricativos e outros oclusivos. Mas poderíamos tomar «c» como não sendo ambíguo, sendo os sons fricativos conformantes de todos os «c» — incluindo o incluído em «ct». Caracteres como «ct» seriam então primos. A escolha aqui é entre diferentes descrições da linguagem. A partir de agora, irei frequentemente pressupor tacitamente que o contexto torna tais decisões evidentes.

dados objectos se conforma a ela. Todo o carácter ambíguo tem de ser excluído, ainda que nem todas as suas inscrições sejam ambíguas, pois, dado que diferentes inscrições suas terão diferentes conformantes, algumas inscrições que contam como cópias fiéis entre si terão diferentes classes de conformidade. Em qualquer caso, a identidade da obra não será preservada em toda a sequência de passos da execução para a partitura que a abrange e da partitura para a execução em conformidade.

Há mais dois requisitos semânticos dos sistemas notacionais que são paralelos aos requisitos sintácticos, mas não se seguem deles.

Ainda que todos os caracteres de um sistema de símbolos sejam classes disjuntas de inscrições não ambíguas, e apesar de todas as inscrições de qualquer carácter terem a mesma classe de conformidade, diferentes classes de conformidade podem intersectar-se de qualquer maneira. Mas num sistema notacional, as classes de conformidade têm de ser disjuntas. Se duas classes de conformidade diferentes se intersectarem, haverá pelo menos uma inscrição que terá dois conformantes tais que um pertence a uma classe de conformidade a que o outro não pertence, e uma cadeia de conformante para inscrição e daqui para conformante irá assim conduzir de um membro de uma classe de conformidade para algo exterior a essa classe. Por exemplo, na figura 9, se A e B representarem caracteres, e A' e B' as suas classes de conformidade, estando A' incluído em B' , então k em A' está também em B' e está em conformidade com a inscrição i , que por sua vez tem h como conformante, que não está em A' . Caso nenhuma de duas classes de conformidade que estejam em intersecção esteja incluída na outra, uma cadeia de conformante para inscrição, daqui para conformante, daqui para inscrição e daqui para conformante pode conectar dois objectos que nem sequer pertencem a qualquer classe de conformidade. Por exemplo, na figura 10, h está em conformidade com i , que por sua vez tem k como conformante; k está também em

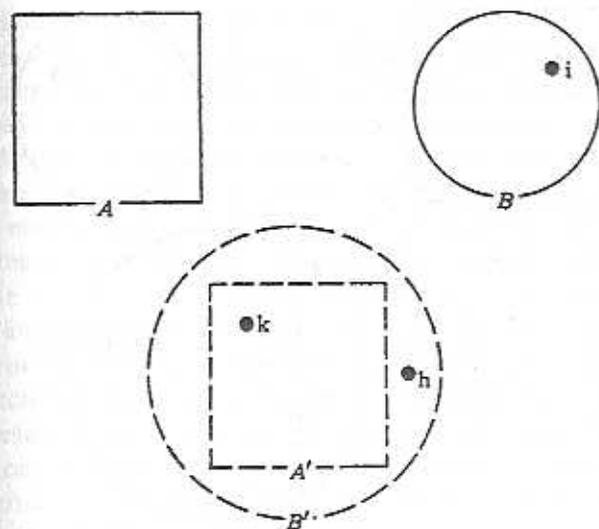


Figura 9

conformidade com j , que tem m como outro conformante. Mas h e m não pertencem a uma mesma classe de conformidade. Assim, qualquer intersecção de diferentes classes de conformidade derrota a finalidade primária de um sistema notacional.

Será que, além disso, caracteres diferentes têm de ter diferentes classes de conformidade? Isto é, será que um sistema está obrigado a não ter redundância? Num sistema redundante há pelo menos uma inscrição que terá um conformante que está também em conformidade com uma segunda inscrição que não é uma cópia fiel da primeira¹³.

¹³ A redundância é o reverso da medalha da ambiguidade. A ambiguidade consiste na multiplicidade de classes de conformidade para um carácter; a redundância consiste na multiplicidade de caracteres para uma classe de conformidade. Mas, é claro, sem ambiguidade um carácter pode aplicar-se a muitos objectos, e sem redundância um objecto pode estar em conformidade com muitas inscrições.

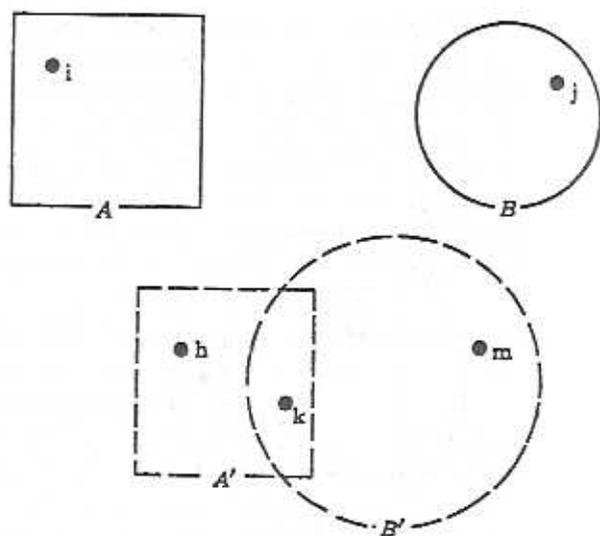


Figura 10

Assim, apesar de em qualquer cadeia de passos permitidos todo o conformante pertencer à mesma classe de conformidade, nem em todas essas cadeias irão todas as inscrições pertencer ao mesmo carácter. Por isso, estritamente falando, a redundância tem de ser proscribida. Contudo, na medida em que preservar a identidade de um carácter (por exemplo, de uma partitura de cópia para cópia) é inerente à preservação da identidade da classe de conformidade (por exemplo, da obra musical de execução para execução), a redundância é inofensiva. E é claro que a redundância num sistema se elimina facilmente abandonando todos os termos, excepto um, de qualquer conjunto de termos co-extensionais. Em qualquer caso, a não redundância não tem de ser tomada como um requisito à parte. Podemos considerar que o requisito da disjunção estipula que nenhum par de caracteres tem qualquer conformante em comum; de modo que, não apenas qualquer par de diferentes classes de conformidade num sistema notacional tem de ser disjuncto, como

qualquer par de caracteres tem de ter diferentes classes de conformidade. Contudo, ter todos os conformantes em comum em vez de apenas alguns é frequentemente a transgressão menos grave de um par de caracteres.

Apesar de cada dois caracteres, num sistema puramente notacional, terem de ser semanticamente bastante separados entre si, os conformantes de um carácter podem ser partes de conformantes de outro, ou sobrepor-se como parte própria aos conformantes de outro. A disjunção semântica de caracteres não implica que os conformantes sejam discretos, tal como a disjunção sintáctica de caracteres não implica que as inscrições sejam discretas. «Estado nos EUA» e «distrito nos EUA», tal como se aplicam a certas regiões geográficas, são semanticamente disjunctos apesar de todos os conformantes de um contem vários conformantes do outro.

O requisito da disjunção semântica exclui a maior parte das linguagens correntes, ainda que se pressuponha que não contêm ambiguidades. Atente-se no que se proíbe. Um sistema notacional não pode conter qualquer par de termos semanticamente intersectados, como «doutor» e «homem inglês»; se o sistema contém o termo «homem», por exemplo, não pode conter o termo mais específico «homem inglês», nem o termo mais geral «animal». Os caracteres de um sistema notacional estão semanticamente segregados.

O requisito final para um sistema notacional é a *diferenciação semântica finita*; isto é, para quaisquer dois caracteres K e K' tais que as suas classes de conformidade não são idênticas, e para todo o objecto h que não esteja em conformidade com dois, tem de ser teoricamente possível determinar ou que h não está em conformidade com K ou que h não está em conformidade com K' . Uma vez mais, esta condição limita consideravelmente a classe de sistemas que são notacionais. Considere-se, por exemplo, um sistema que consista em numerais fraccionários árabes totalmente reduzidos que tomem como conformantes

objectos físicos, de acordo com os seus pesos em fracções de onça. Os requisitos sintácticos da disjunção e diferenciação finita, e os requisitos semânticos da inexistência de ambiguidade e disjunção, são, neste caso, respeitados, mas, dado que não se impôs qualquer limite no que conta como diferença significativa de peso, haverá sempre muitos caracteres tais que nem a melhor medição pode atestar que um objecto não está em conformidade com todos eles. Assim, o sistema não é notacional.

O sistema que acaba de ser descrito é totalmente denso em termos semânticos (isto é, as classes de conformidade estão de tal modo ordenadas que nenhuma inserção de outras em posição normal destruirá a densidade), violando a quinta condição em todo o lado. Mas a condição pode também ser violada em todo o lado em alguns sistemas que sejam totalmente descontínuos em termos semânticos — i.e., que não sejam semanticamente densos em lado algum. Noutros sistemas que são semanticamente descontínuos, totalmente ou em parte, a violação pode ser local e não global. Um sistema para o qual cada fracção árabe reduzida toma como conformantes todos e apenas aqueles objectos que têm o peso indicado e que são idênticos ao diamante Cullinan (de modo que o campo de referência consiste num só objecto) não é, mesmo assim, semanticamente diferenciado¹⁴. E, se um sistema contém dois caracteres, «a» e «b», e se todos os objectos que pesarem uma onça ou menos estiverem em conformidade com «a», ao passo que todos os objectos que pesarem mais estarão em conformidade com «b», então esse sistema — independentemente de poder abranger outros caracteres e classes de referência — carece de diferenciação semântica e não tem notacionalidade.

¹⁴ A partir deste momento, em vez de «finitamente diferenciado» irei frequentemente escrever apenas «diferenciado» ou, mais tarde, «articulado», e continuo habitualmente a abreviar «totalmente denso» escrevendo «denso».

6. Notações

Os cinco requisitos apresentados de um sistema notacional são negativos e gerais, e podem ser satisfeitos por sistemas com caracteres nulos ou mesmo sem caracteres. Estes requisitos estão concebidos para impedir dificuldades de outro modo inevitáveis, e não para assegurar um vocabulário ou uma gramática adequada para uma determinada matéria. São um pouco como um código de construção, que legisla contra falhas de construção sem prescrever as acomodações necessárias para famílias particulares.

Também não se abrangem muitas outras características que se poderia pensar serem necessárias. Não se impôs qualquer requisito quanto a um pequeno conjunto manobrável ou mesmo finito de caracteres atômicos, nem quanto à clareza, legibilidade, durabilidade, manobrabilidade, facilidade de escrita ou de leitura, sugestibilidade gráfica, eficácia mnemónica, simplicidade de duplicação ou execução. Estas propriedades podem ser muitíssimo desejáveis, e até necessárias, de certo modo, para qualquer notação praticável, e o estudo de tais questões de engenharia pode ser fascinante e compensador. Mas nada disto tem a ver com a função teórica básica dos sistemas notacionais.

Tenho sublinhado sistematicamente o aspecto nominativo ou predicativo dos símbolos, e não a sua força assertiva, imperativa ou interrogativa, e tenho tomado os caracteres mais como predicados ou etiquetas do que como frases. No nosso contexto isto é natural, pois em sistemas notacionais o modo gramatical de um carácter raramente tem muita importância. Em português sonoro, por exemplo, uma cadeia de letras pode representar uma dada sequência de sons, mas acrescentar que a cadeia declara que tais sons ocorrem em tal sequência, ou ordena que ocorram, seria injustificado. Ninguém pergunta se a cadeia de letras é verdadeira ou falsa, e ninguém responde «Sim, senhor!» ou «Nem pensar». À primeira vista, poderia pensar-se que a ausência de modo gramatical é uma

característica distintiva dos sistemas notacionais, mas na realidade não é. Suponha-se, por exemplo, que se acrescentam operadores a um sistema notacional, de modo que, por exemplo, apesar de «vo» representar um som *v* seguido de um som *o*, «↑vo» afirma que a um som *v* se segue um som *o*, «!vo» ordena que a um som *v* se siga um som *o*, e «?vo» pergunta se a um som *v* se segue um som *o*. O sistema não deixa por isso de ser notacional. Inversamente, o português objectal, privado de frases e restringido a expressões, não se torna por isso notacional. O aspecto essencial é que, tal como a flexão de tempo é irrelevante para as linguagens enquanto sistemas lógicos, o modo é irrelevante para as linguagens enquanto sistemas notacionais. A mera ausência ou presença de flexão de tempo não torna um sistema lógico nem não lógico, e a mera ausência ou presença de modo não torna um sistema notacional nem não notacional.

Tenho vindo, além disso, a simplificar as coisas falando habitualmente como se os únicos predicados envolvidos fossem predicados unários de indivíduos. Para abranger casos em que predicados *n*-ários ou predicados de classes têm de ser tomados em consideração, sem alterar a formulação de qualquer dos nossos cinco requisitos, praticamente tudo o que é necessário fazer é incluir sequências e classes, juntamente com indivíduos, entre os «objectos» que possam estar em conformidade com caracteres¹⁵.

Em suma, as propriedades exigidas a um sistema notacional são a ausência de ambiguidade e a disjunção e diferenciação sintáctica e semântica. Estas propriedades não são, de modo algum, meramente recomendadas para uma

¹⁵ A maneira de formular uma versão dos nossos cinco requisitos que um nominalista possa aceitar é bastante óbvia, desde que todos os predicados envolvidos, quer sejam unários quer sejam *n*-ários, sejam predicados de indivíduos, e o nominalista não tem de permitir a existência de predicados de classes que não sejam elimináveis, dado que não irá interpretar qualquer linguagem admissível que contenha tais predicados.

notação boa e útil; são, antes, características que distinguem os sistemas notacionais — bons ou maus — dos que não são notacionais. Todas derivam da finalidade primária que uma partitura tem de servir, e todas são categoricamente exigidas por qualquer sistema notacional ainda que apenas teoricamente viável. Assim, um sistema é notacional se, e só se, todos os objectos em conformidade com as inscrições de um dado carácter pertencem à mesma classe de conformidade e podemos, teoricamente, determinar que cada marca pertence no máximo a um carácter particular e que cada objecto está em conformidade com inscrições de, no máximo, um carácter particular.

As cinco condições são mutuamente independentes no sentido lógico habitual: a satisfação ou violação de uma ou mais de uma não implica a satisfação ou a violação de qualquer das outras. E, apesar de as condições terem sido concebidas para definir sistemas notacionais, distingue-se outros tipos importantes de sistemas de símbolos pela violação de certas combinações destas condições.

O intrincado, abstracto e provavelmente penoso estudo técnico levado a cabo nas páginas anteriores deste capítulo forneceu, assim, meios para analisar, comparar e contrastar de maneiras reveladoras os diferentes sistemas de simbolização usados na arte, na ciência e na vida em geral. Antes de regressar a questões específicas relativas ao simbolismo nas artes, quero ver alguns sistemas de outros campos.

7. Relógios e contadores

Suponha-se que temos um simples indicador de pressão com um mostrador circular e um único ponteiro que se move suavemente à medida que a pressão aumenta. Se não houver figuras ou outras marcas no mostrador, e se todas as diferenças na posição do ponteiro constituírem uma diferença de carácter, então o instrumento não está a usar

uma notação ao informar-nos da pressão. O requisito de diferenciação sintáctica não se verifica, pois nunca podemos determinar a posição do ponteiro com absoluta precisão. Dado que a ordenação semântica — das pressões — também é densa, falta diferenciação semântica e sintáctica.

Se o mostrador for graduado com pontos em, digamos, cinquenta divisões, é o esquema simbólico agora usado notacional? Isso depende de como se lê o indicador. Se o que conta é a posição absoluta do ponteiro no mostrador, sendo os pontos unicamente uma ajuda para determinar aproximadamente essa posição, o esquema continua indiferenciado, tanto sintáctica como semanticamente. Está de facto presente um esquema notacional, mas os caracteres (os pontos de graduação) desta notação não são os caracteres (as posições absolutas do ponteiro) do sistema de símbolos do indicador. Pelo contrário, os pontos pertencem a um esquema auxiliar útil para localizar aproximadamente a posição do ponteiro.

Por outro lado, suponha-se que o mesmo mostrador se lê de maneira diferente, sendo cada ponto tomado como algo que marca o centro de uma região, de modo que, sempre que o ponteiro está algures nessa região, isso conta como uma inscrição do mesmo carácter. Este esquema será notacional desde que as cinquenta regiões em causa sejam disjuntas e separadas por alguns hiatos, por pequenos que sejam. E o sistema será notacional desde que os domínios de pressão correlacionados com os cinquenta caracteres sejam também disjuntos e separados por hiatos, por pequenos que sejam.

Estas alternativas não são artificiais. Temos exemplos concretos perante nós todos os dias. Considere-se um relógio comum sem ponteiro dos segundos. O ponteiro das horas é normalmente usado unicamente para identificar uma de doze divisões de metade do dia; é notacional. O ponteiro dos minutos também, se for usado unicamente para identificar uma das sessenta divisões da hora, mas, se a distância absoluta do ponteiro dos minutos relativamente

à marca anterior é tomada como o tempo absoluto decorrido desde que tal marca foi ultrapassada, o sistema de símbolos não é notacional. Claro que, se determinarmos um limite qualquer — seja de meio minuto, seja de um segundo ou de menos — à exactidão do juízo a produzir, também neste caso o esquema se pode tornar notacional. Num relógio com ponteiro dos segundos, o dos minutos é lido notacionalmente, e o ponteiro dos segundos pode ser lido notacionalmente ou não.

Mas suponha-se que o campo de referência é de um tipo muito diferente e que os nossos instrumentos não nos dizem a pressão ou as horas, mas o número de moedas introduzidas num mealheiro que tem uma capacidade máxima de cinquenta moedas. Se a contagem for comunicada por meio de um numeral árabe exibido numa abertura, o sistema é claramente notacional. Contudo, e se o indicador for um ponteiro, como nos nossos indicadores de pressão? Se toda a posição na circunferência for tomada como um carácter, esteja ou não o mostrador graduado, o sistema — como no caso dos primeiros indicadores de pressão descritos acima — será semântica e sintacticamente indiferenciado. A possibilidade de distinguir perfeitamente os elementos do campo de referência não garante, por si, a diferenciação semântica; na verdade, se existir apenas um objecto, e se for teoricamente impossível determinar com qual de dois caracteres esse objecto está em conformidade, então não há diferenciação semântica. A propósito: lido assim, o contador será também muitíssimo ineficiente, pois nunca podemos saber, com base nele, quantas moedas exactamente foram depositadas, e, se cada número de moedas estiver correlacionado unicamente com um carácter, haverá um número infinito de caracteres atômicos que ficarão desocupados. Se tomarmos as várias posições de uma dada região como caracteres diferentes correlacionados com o mesmo número de moedas, então o sistema será redundante e portanto carece também de disjunção semântica. Contudo, se o contador com um

mostrador graduado for lido de maneira que existam apenas cinquenta caracteres sintacticamente disjuntos e diferenciados, e se cada um estiver correlacionado com um número diferente de moedas, então o sistema será notacional.

8. Analógico e digital

O indicador de pressão acima descrito é um exemplo puro e elementar do que se chama um computador analógico. O contador de moedas que exhibe numerais é um exemplo simples do que se chama um computador digital, e um relógio comum, lido da maneira mais habitual, combina computadores analógicos e digitais. Mas é mais fácil ilustrar do que definir a diferença entre máquinas ou sistemas analógicos e digitais, e algumas das noções habituais estão erradas. É evidente que um sistema digital não tem especialmente a ver com dígitos, nem um sistema analógico com analogia. Os caracteres de um sistema digital podem ter como inscrições objectos ou acontecimentos de qualquer tipo, e os conformantes sob um sistema analógico podem ser tão remotos e diferentes dos caracteres quanto quisermos. Se a correlação unívoca entre caracteres e classes de conformidade fizesse um sistema ser analógico, os sistemas digitais também seriam analógicos. Dado ser pouco provável que os enganadores termos tradicionais «analógico» e «digital» sejam abandonados, talvez o melhor a fazer seja tentar dissociá-los da analogia, dos dígitos e de grande parte de uma forma de falar imprecisa, diferenciando-os em termos de densidade e diferenciação — apesar de estes termos não serem opostos.

Um *esquema* simbólico é analógico se for sintacticamente denso; um *sistema* é analógico se for sintáctica e semanticamente denso. Os sistemas analógicos são pois sintáctica e semanticamente indiferenciados ao máximo: para cada carácter há um número infinito de outros tais

que há uma marca que não é possível determinar que não lhe pertence, e tais que há um objecto que não é possível determinar que não está em conformidade com todos. Um sistema deste tipo é obviamente a antítese de um sistema notacional. Mas, apesar de a densidade implicar a completa falta de diferenciação, não é implicada por ela, e um sistema só é analógico se for denso.

Um esquema digital, em contraste, é totalmente descontínuo, e num sistema digital os caracteres de tal esquema estão univocamente correlacionados com classes de conformidade de um conjunto igualmente descontínuo. Mas a descontinuidade, apesar de ser implicada pela diferenciação, não a implica, pois, como vimos, um sistema só com dois caracteres pode ser totalmente indiferenciado, tanto sintáctica como semanticamente. Para ser digital, um sistema tem de ser não apenas descontínuo, mas totalmente *diferenciado*, sintáctica e semanticamente. Se, como pressupomos no caso dos sistemas em discussão, for também não ambíguo e sintáctica e semanticamente disjunto, será consequentemente notacional.

Diz-se por vezes que os computadores digitais conseguem ser completamente precisos, ao passo que os analógicos só alcançam, na melhor das hipóteses, uma boa aproximação¹⁶. Isto só é verdade na medida em que a tarefa do computador digital é contar, ao passo que a do analógico é registar a posição absoluta num contínuo. As verdadeiras virtudes dos instrumentos digitais são as mesmas dos sistemas notacionais: permitem leituras definidas e repetíveis. Os instrumentos analógicos podem oferecer mais sensibilidade e flexibilidade. Com um instrumento analógico não ficamos limitados por um limite mínimo de discriminação arbitrário; o único limite quanto à acuidade das nossas leituras é o limite (variável) da precisão com que determinamos, digamos, a posição de um

¹⁶ Veja-se, contudo, a discussão em John von Neumann, «The General and Logical Theory of Automata», in *Cerebral Mechanisms in Behavior*, org. Lloyd A. Jeffress (Nova Iorque, John Wiley & Sons, Inc., 1951), pp. 7 e seqs.

ponteiro. Contudo, uma vez estabelecido o grau máximo exigido de precisão de discriminação, podemos construir um instrumento digital (se for possível construir um instrumento qualquer) que nos dará leituras com esse grau de acuidade. Quando a tarefa é aferir ou medir, é provável que o instrumento analógico desempenhe o seu papel principal nos estádios exploratórios, antes de se fixar unidades de medida; depois disso, um instrumento digital adequadamente concebido para tal toma conta da tarefa.

Se só os sistemas totalmente densos são analógicos, e se só os totalmente diferenciados são digitais, então muitos sistemas não são de nenhum dos tipos. Alguns são sintáctica ou semanticamente densos, mas não ambos; e alguns, apesar de sintáctica e semanticamente indiferenciados, não são, contudo, sintáctica e semanticamente densos. Quando um sistema é sintáctica, mas não semanticamente denso, como no caso do contador com um mostrador sem marcas, o resultado comum, mas não inevitável (veja-se vi, nota 7), é ou um imenso desperdício ou uma imensa redundância: ou muitos caracteres desocupados, ou imensos conjuntos de caracteres co-extensionais. Quando um sistema é semântica, mas não sintacticamente denso, o resultado pode ser inadequação ou ambiguidade: ou uma classe de conformidade que se queria fica sem nome, ou muitas partilham o mesmo. Em qualquer caso, os sistemas com este tipo de hibridéz raramente sobrevivem muito tempo na prática computacional; o que se procura é a coincidência entre as propriedades sintácticas e as semânticas, própria dos sistemas analógicos e digitais. Se o tema for previamente atomizado, temos tendência para adoptar um esquema simbólico articulado e um sistema digital. Ou, se estivermos predispostos a aplicar um esquema simbólico articulado já disponível a um campo previamente indiferenciado, tentamos atribuir aos símbolos classes de conformidade diferenciadas dividindo, combinando e apagando; as quantidades fraccionárias não registadas pelo nosso instrumento tendem a ser ignoradas, e as unidades

mais pequenas que o instrumento discrimina a ser tomadas como unidades atómicas do que se está a medir. Caso uma estruturação prévia resista terminantemente a tal cirurgia, podemos pôr de lado o nosso esquema simbólico articulado e virar-nos para um sistema analógico. Neste caso, como noutros, o desenvolvimento e aplicação de sistemas de símbolos é um processo dinâmico de análise e organização, e as tensões que surgem podem ser resolvidas fazendo ajustes em qualquer dos lados do sistema até se alcançar um equilíbrio, pelo menos temporário.

Excepto no caso de aplicações computacionais, são comuns sistemas que não são nem analógicos nem digitais. Considerem-se, por exemplo, os termos «a meio caminho entre a e b », «a meio caminho entre a e a meio caminho entre a e b », «a meio caminho entre b e a meio caminho entre a e b », «a meio caminho entre a e a meio caminho entre a e a meio caminho entre a e b », e assim por diante, sem limites. Este sistema é sintacticamente diferenciado, mas semanticamente denso¹⁷; as suas classes

¹⁷ A ordenação sintáctica destes termos (começando com termos com uma letra, ordenados alfabeticamente, avançando para termos com duas letras, ordenados alfabeticamente, etc.) é totalmente descontínua, e o sistema é também sintacticamente diferenciado; contudo, a ordenação destes termos de acordo com a propriedade semântica da posição horizontal dos pontos conformantes é densa, e o sistema é semanticamente totalmente diferenciado. Um exemplo análogo já mencionado foi o dos numerais árabes racionais tendo como classe de conformidade objectos físicos de acordo com o peso em fracções de onça; a ordenação sintáctica deriva, neste caso, da ordem dos dígitos, e a semântica da ordem de incremento do peso. Só porque a densidade e a descontinuidade dependem da ordenação é que um único sistema de caracteres, com uma ordenação diferente, pode ser sintacticamente totalmente descontínuo e semanticamente denso, ou sintacticamente denso e semanticamente totalmente descontínuo. Os sistemas do último tipo não se encontram, claro, entre as linguagens, que — sejam naturais ou notacionais — são sempre sintacticamente diferenciadas; mas já mencionámos (secção 7) um exemplo retirado de sistemas não linguísticos, o sistema do instrumento sem graduação em que cada ponto da circunferência constitui um carácter, e encontraremos de seguida mais exemplos importantes (vi, 2).

de conformidade são (classes de unidades de) pontos num segmento de linha. E, longe de ter sido engendrado para servir como ilustração, o sistema faz parte do português corrente. Neste caso, tudo depende, claro, de se garantir a composição ilimitada de caracteres a partir de outros. Quando o comprimento da mensagem que se pode gerar tem um limite — por exemplo, número de casas decimais, etc. —, como acontece num computador, nenhum sistema não ambíguo com um esquema notacional pode ter um conjunto denso de classes de conformidade¹⁸.

9. Tradução indutiva

A *elisão* e a *complementação* são duas das muitas maneiras como um computador pode processar mensagens. A primeira ocorre, por exemplo, quando se examina uma curva e se indicam as posições de alguns pontos. A segunda ocorre quando se introduzem alguns pontos e se gera uma curva ou outros pontos, seja por interpolação seja por extrapolação. A elisão está frequentemente, mas nem sempre nem exclusivamente, envolvida na tradução de mensagens analógicas para digitais, e a complementação na tradução de mensagens digitais para analógicas. O processo de complementação ilustra algumas funções importantes dos símbolos.

Considere-se o caso de máquinas concebidas para receber dois ou mais pontos e fornecer outros. Uma máquina rudimentar poderia limitar-se a seleccionar¹⁹ cada ponto fazendo girar uma roda ou lançando dados. Não se pode

¹⁸ Um dado computador tem sempre este tipo de limite, mas afinal também um dado locutor, dado ser mortal. O sistema decimal em geral, ou a língua portuguesa, não impõem tais limites.

¹⁹ Neste contexto, «seleccionar», «escolher», «decidir», etc., não implicam qualquer deliberação, significando apenas «responde de uma maneira, entre outras maneiras alternativas». Sobre computadores com um elemento aleatório, veja-se A. M. Turing, «Computing Machinery and Intelligence», *Mind*, vol. 59 (1950), pp. 433-460.

dizer que as escolhas se baseiam, de modo algum, na informação; a informação disponível é totalmente ignorada. No extremo oposto, poderia construir-se uma máquina para lidar unicamente com linhas rectas. Quaisquer dois pontos irão, assim, determinar uma linha, e todos os pontos serão desse modo interpolados e extrapolados. Longe de ser ignorada, a informação dita todos os pontos restantes ditando a escolha de linha. Se a primeira máquina pouco mais era do que uma roleta, a segunda limita-se a fazer cálculos, como as calculadoras.

Considere-se agora um computador que tenha a capacidade para lidar com vários tipos de curvas. Quando a informação é compatível com várias dessas curvas, como deverá a máquina decidir? Mesmo que agora recorra à roda ou aos dados, continuará a diferir radicalmente da primeira máquina, pois a primeira, como a segunda, escolhe entre curvas e não pontos e rejeita curvas incompatíveis com a informação. Se for dada uma ordem linear de preferência entre curvas e a máquina for programada para escolher a curva restante situada no ponto mais alto da escala dada, o acaso não tem qualquer lugar. Ou então uma escala desse género pode ser usada unicamente para avaliar as probabilidades, de modo que a escolha, apesar de ser feita com base na roda ou nos dados, não será puramente aleatória. Contudo, em todos estes casos, a máquina opera independentemente do que aconteceu antes, excepto para cancelar curvas que entrem em conflito com a informação²⁰.

²⁰ Ao longo desta secção procuro apenas apresentar uma análise esquemática do processo simples de complementação. Poderão ocorrer variações e elaborações de todos os géneros. A tarefa pode não consistir em escolher uma curva, mas um grupo de curvas; por exemplo, caso se queira a ordenada em apenas uma ou algumas abcissas, as diferenças entre curvas que coincidam nestas abcissas podem ser ignoradas. Ou, em vez de cancelar curvas que não se adequam à informação, pode-se pedir à máquina que encontre, entre as curvas que obedecem a um dado padrão de regularidade, a curva que mais perto está de concordar com a informação — ainda que falhe alguns pontos, ou mesmo todos. Uma

Uma máquina mais sofisticada pode dar mais uso ao passado. Suponhamos que se introduziu informação numa máquina, que se escolheu uma curva, que se forneceu informação adicional, que se fez outra escolha de acordo com esta informação, etc. As várias escolhas podem ser encaradas como passos que lidam com um único problema cuja informação cumulativa é toda a informação fornecida do princípio ao fim. Depois os registos são apagados, fornece-se informação uma vez mais, e a máquina começa a trabalhar num novo problema. Esta máquina pode, sempre que enfrentar um novo problema, recorrer aos problemas que enfrentou anteriormente. Depois de eliminar curvas incompatíveis com a informação actual, pode descobrir problemas antigos com conjuntos de informação que incluem como parte própria o conjunto actual, passando a cancelar toda a curva que esteja em conflito com qualquer destes conjuntos mais inclusivos. Toma assim em consideração não apenas a informação imediata, mas também a informação de casos antigos relacionados com o actual.

Contudo, se a máquina puder lidar com um número suficiente de curvas, as eliminações com base na informação actual e do passado permitirão sempre variadíssimas alternativas — tantas, na verdade, que não se exclui qualquer previsão com respeito aos pontos restantes²¹. Independentemente de para quantos valores de x o valor de y

vez mais, a resposta pedida pode não ser seleccionar ou rejeitar curvas, mas antes atribuir-lhes valores de acordo com a probabilidade relativa. Além disso, os modos de reconhecer a experiência de problemas do passado podem ser complicados e subtis. Quando uma escala de preferência está envolvida, pode ser baseada em vários géneros de simplicidade, ou em mais ou diferentes factores, e pode ser fixa ou variável. Por fim, «pontos» e «curvas» podem ser lidos de forma mais geral como «exemplares» e «hipóteses». Nada disto bloqueia os temas centrais discutidos acima.

²¹ Cf. FFF, pp. 72-81.

for dado, será ainda verdade que para todo o restante valor m de x e para todo o valor n de y , pelo menos uma das curvas compatíveis com a informação irá passar por m, n . E isto será verdade para quaisquer conjuntos mais abrangentes de informação relativa a problemas do passado. Assim, quanto menos circunscrita estiver a máquina, mais frequentemente terá de consultar uma compulsiva escala fixa de preferências ou de recorrer a procedimentos aleatórios. A máquina erudita tem de ser ou cabeçada ou cabeça de vento.

Uma máquina que adquira hábitos corrige as duas deficiências. Exige-se uma inércia apropriada para retirar todo o benefício da experiência. Suponha-se uma máquina concebida de tal modo que, ao fazer qualquer escolha depois da primeira, consulta não apenas a informação relativa ao presente e aos problemas relacionados do passado, mas também o registo das suas próprias escolhas anteriores. Entre as curvas que restam depois das elisões com base em toda a informação, selecciona, ou pelo menos favorece, a curva anteriormente mais usada. E, uma vez escolhida uma curva, mantém-se-lhe fiel até ser forçada a mudar em função de nova informação. Com efeito, o hábito estabelece ou modifica uma atribuição preferencial de importância, e muitas vezes resulta daqui uma escolha única.

O que tenho vindo a referir como «as curvas com que uma máquina pode lidar» é o inventário de respostas à sua disposição. Não se traçou qualquer distinção entre as curvas que a máquina tem inicialmente à sua disposição e as que ela pode inventar, se houver algumas. Uma máquina que inicialmente só pode responder com linhas rectas pode ter a capacidade, quando lhe são fornecidos três pontos que não sejam colineares, para inventar uma curva nova que acomode esta informação. Mas há desta máquina uma descrição tão boa quanto da que, entre todas as curvas que consegue receber, escolhe sempre uma linha recta até ser forçada pela informação a fazer uma escolha

diferente. A questão de saber que curvas há «lá no início» e que curvas a máquina «gera» é assim afastada pela questão de saber que curvas a máquina consegue receber e como as escolhe.

Todas estas máquinas executam uma tarefa de complementação, algumas por completo palpite, outras por puro cálculo, algumas por uma mistura dos dois. Algumas não prestam atenção à informação, outras dão-lhe uma atenção mínima e outras ainda tomam-na em consideração de forma muito abrangente e complexa. As que prestam atenção à informação operam com curvas que relacionam os pontos dados com os restantes. Algumas dessas máquinas conseguem dar conta de pouquíssimas curvas, algumas de muitas e algumas de todas as curvas possíveis nos seus universos. Algumas máquinas, quando confrontadas com alternativas em aberto depois de todas as eliminações com base na informação terem sido feitas, fazem sempre uma escolha única, aplicando uma escala preferencial. Outras, carecendo desse tipo de procedimento totalmente automático, têm por vezes de recorrer à sorte. Entre estas, algumas dão atenção às suas escolhas anteriores e outras não, formando com efeito hábitos que perpetuam tanto quanto possível decisões aleatórias anteriores.

As questões sobre a natureza da indução impõem-se aqui em toda a sua força²². Será que a complementação se torna indução quando se toma a informação em conta? Ou será que não, a não ser que a informação deixe por vezes alternativas em aberto, de modo que tem de se decidir recorrendo a outros meios? Ou só se em algumas dessas decisões se usa um procedimento aleatório? Dar uma resposta é talvez menos importante

²² Cf. Marvin Minsky, «Steps toward Artificial Intelligence», in *Computers and Thought*, org. E. A. Feigenbaum e J. Feldman (Nova Iorque, McGraw-Hill Book Co., Inc., 1963), pp. 448-449. Este artigo foi originalmente publicado no número especial dedicado ao computador de *Proceedings of the Institute of Radio Engineers*, 1961.

do que notar as várias linhas significativas de demarcação. Uma vez mais, quais são as características da indução realizada por seres humanos? É óbvio que podemos tomar a informação em conta de modos subtis e sofisticados. É também óbvio que podemos lidar com qualquer curva possível (ou hipótese). E geralmente temos tendência para persistir numa escolha desde que a informação o permita. Mas temos nós uma ordenação preferencial completamente decisiva entre estas curvas, ou temos de recorrer à sorte?

O nosso breve exame de algumas maneiras de conseguir complementar mensagens conduz directamente ao âmago de controvérsias actuais em epistemologia. Contudo, mais directamente relacionada com o aspecto central da nossa investigação é a exposição de certas características especiais do funcionamento dos símbolos, não apenas na indução declarada, mas também em processos relacionados, como a detecção categorial e a percepção de padrões: primeiro, a informação só tem algum efeito através da aplicação de um símbolo geral (etiqueta, termo ou hipótese) que tenha uma extensão que inclua como parte própria a informação; segundo, as alternativas são primariamente tais símbolos gerais, divergentes em extensão, e não particulares isolados; e, terceiro, os hábitos pertinentes que visam poupar tempo e evitar problemas só podem desenvolver-se através do uso de tais símbolos. Talvez, na verdade, se trate de características distintivas do comportamento cognitivo em geral.

10. Diagramas, mapas e modelos

Pensa-se muitas vezes que os diagramas — devido ao seu ar algo pictórico e ao contraste que representam relativamente aos seus acompanhantes matemáticos ou verbais —, quer ocorram como dados de saída de instrumentos de gravação, quer como auxiliares de textos expositivos

ou guias de operações, são de um tipo puramente analógico. Alguns, como os desenhos mecânicos à escala, são realmente analógicos, mas outros, como os diagramas de hidratos de carbono, são digitais, e outros ainda, como os comuns mapas de estradas, são mistos.

Não é a mera presença ou ausência de letras ou figuras que faz a diferença. O que conta num diagrama, tal como num mostrador de um instrumento, é o modo como o vemos. Por exemplo, se os números de um barograma ou de um sismograma indicarem certos pontos pelos quais a curva passa, mas cada ponto da curva for um carácter com a sua própria denotação, o diagrama é puramente analógico, ou *gráfico*. Mas, se a curva num diagrama da produção anual de carros ao longo de uma década se limita a juntar os vários pontos numerados para sublinhar a tendência, os pontos intermédios da curva não são caracteres do esquema, e o diagrama é puramente digital. Nem é verdade que um diagrama sem caracteres alfabéticos ou aritméticos seja sempre analógico. Muitos diagramas da topologia, por exemplo, só precisam de ter o número correcto de pontos ou ligações conectados por linhas com o padrão correcto, sendo irrelevante o tamanho e localização dos pontos, e o comprimento e forma das linhas. É claro que os pontos e as linhas funcionam neste caso como caracteres numa linguagem notacional, e estes diagramas, como a maior parte dos diagramas de circuitos eléctricos, são puramente digitais. Quanto mais acharmos isto surpreendente, por concebermos esses diagramas, ao invés, como imagens esquematizadas, mais fortemente nos damos conta de que a distinção significativa entre o digital ou notacional e o não notacional, incluindo o analógico, não depende de uma noção imprecisa de analogia ou semelhança, mas dos requisitos técnicos fundamentados para uma linguagem notacional.

Apesar de os cientistas e os filósofos terem, em geral, accitado os diagramas sem levantar problemas, têm sido forçados a incomodar-se bastante com a natureza e função

dos *modelos*²³. Há poucos termos usados com maior promiscuidade no discurso popular e científico do que «modelo». Um modelo é objecto de admiração ou emulação, é um padrão, um exemplo relevante, um tipo, um protótipo, um espécime, uma maquete, uma descrição matemática — quase tudo, de uma loura nua a uma equação quadrática —, e pode ter praticamente qualquer relação de simbolização com o que modela.

Em muitos casos, um modelo é um espécime ou exemplar do que modela: o cidadão-modelo é um esplêndido exemplo de cidadania, o modelo do escultor uma amostra do corpo humano, o modelo de moda aquele que veste algo, uma casa-modelo uma amostra do que a imobiliária tem para oferecer e o modelo de um conjunto de axiomas é um universo conformante.

Noutros casos, os papéis invertem-se: o modelo denota, ou tem como exemplar, o que modela. O carro de um certo modelo pertence a uma certa classe. E um modelo matemático é uma fórmula que se aplica ao processo, estado ou objecto modelado. O que é modelado é o caso particular que obedece à descrição.

Poderia perfeitamente dispensar-se o termo «modelo» em todos estes casos, a favor de termos menos ambíguos e mais informativos, reservando-se o seu uso para casos em que o símbolo não é um exemplar nem uma descrição verbal ou matemática: o navio-modelo, a miniatura de *bulldozer*, o modelo de um *campus* de um arquitecto, o modelo de madeira ou gesso de um automóvel. Nenhum destes casos é uma amostra — um navio, um *bulldozer*, um *campus* ou um carro; e nenhum é uma descrição em linguagem corrente ou matemática. Ao contrário das

²³ Uma excepção à primeira oração é Clerk Maxwell, no artigo sobre diagramas na décima primeira edição da *Encyclopedia Britannica*, vol. 8 (Cambridge, Cambridge University Press, 1910), pp. 146-149. Um exemplo da segunda oração é Boltzmann, no artigo sobre modelos da mesma edição, vol. 18 (1911), pp. 638-640.

amostras, estes modelos são denotativos; ao contrário das descrições, não são verbais²⁴. Os modelos deste género são, com efeito, diagramas, frequentemente em mais de duas dimensões e com partes articuladas, ou, por outras palavras, os diagramas são modelos planos e estáticos. Como os outros diagramas, os modelos podem ser digitais, analógicos ou mistos. Os modelos moleculares feitos de bolas de pingue-pongue e pauzinhos chineses são digitais. Um modelo articulado de um moinho pode ser analógico. Um modelo à escala de um *campus*, com pasta de papel verde em vez de relva, cartão cor-de-rosa em vez de tijolo, película plástica em vez de vidro, etc., é analógico com respeito às dimensões espaciais, mas digital com respeito aos materiais. Talvez o primeiro passo para afastar grande parte das fantasias confusas sobre modelos seja reconhecer que eles podem ser tratados como diagramas.

Mas de que modo difere significativamente um diagrama eléctrico, enquanto símbolo, de instruções verbais, um mapa de estradas de uma fotografia aérea, um navio-modelo de uma representação escultórica? Vou deixar todas estas questões para depois, uma vez que o meu objectivo não foi estudar exaustivamente diagramas e modelos, mas apenas ilustrar alguns dos conceitos e princípios desenvolvidos nas secções anteriores.

²⁴ Como vimos em II, 4, uma amostra também pode assumir o papel denotativo da etiqueta que exemplifica, e tornar-se co-extensional relativamente a ela. A amostra de uma casa pode também funcionar como um modelo denotativo de casas do empreendimento, incluindo ela mesma, exemplificando-se nesse caso também a si mesma enquanto etiqueta. Difere do modelo em miniatura do mesmo modo que «polissilábico» difere de «monossilábico». Analogamente, a aplicação literal de um esquema pode ser um modelo para aplicações metafóricas, ou pode ser ao mesmo tempo uma amostra e um modelo denotativo de todas as aplicações. A propósito, os modelos não são necessariamente metafóricos, ao contrário do que por vezes se supõe. A aplicação de um modelo, como a de qualquer outra etiqueta, é ou não metafórica em função de a aplicação ser guiada por uma aplicação literal previamente estabelecida.

Não se respondeu às questões levantadas no princípio deste capítulo quanto à notação nas artes. Com efeito, quase não se voltou a mencioná-las. Tiveram de ser postas de lado enquanto examinámos algumas questões preliminares sobre notações e sistemas de símbolos em geral. Mas a conexão é menos remota do que pode parecer, pois uma partitura, tal como a concebida, é um carácter numa linguagem notacional, os conformantes de uma partitura são tipicamente execuções e a classe de conformidade é uma obra. No próximo capítulo quero considerar como alguns dos nossos resultados se aplicam a certas questões sobre as artes, e como se pode lançar alguma luz sobre outros problemas filosóficos.

F¹: a . . .
Ecce modus primus Septimus autem monitionis

D¹: c . . .
sic noscitur atque secundus

F²: a . . .
tenet hanc Octava

Accipitur tertius sic unus existam

F³: . . .

Quartus et is

F⁴: . . .
probatur Quintus

F⁵: . . .
adeft iste Sextus

F⁶: . . .
sic noscitur esse

Verso:

Página de manuscrito, finais do século xi, fol. 127 v. de Lat. 7211, Bibliothèque Nationale, Paris.

V

Partitura, esboço e guião

Nenhuma experiência pode ser repetida exactamente. Haverá sempre qualquer coisa diferente. [...] O que se passa quando dizemos que repetimos uma experiência é que repetimos todas as características de uma experiência que uma teoria determina serem relevantes. Por outras palavras, repete-se a experiência como um exemplo da teoria.

SIR GEORGE THOMSON*

1. Partitura

Uma partitura é um carácter num sistema notacional. Mesmo na notação musical nem todo o carácter é uma partitura, mas tomo como partitura todo o carácter que possa ter conformantes. Isto exclui caracteres puramente sincategoremáticos, por exemplo, sem exigir nem que uma partitura seja uma composição completa nem que não

* In «Some Thoughts on Scientific Method», lição de 2 de Maio de 1963, impressa em *Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. II (Nova Iorque, Humanities Press, 1965), p. 85.

esteja efectivamente desocupada. Alarguei a aplicação de «partitura» para abranger caracteres do género dos que se descrevem em qualquer sistema notacional¹ e não apenas na notação musical. Analogamente, chamo muitas vezes «execuções» aos conformantes destes caracteres quando tais conformantes não são, em termos correntes, executados nem sequer acontecimentos, e chamo muitas vezes «obras», às classes de conformidade, mesmo que estas classes não constituam obras em qualquer sentido habitual — por exemplo, por serem agregados fortuitos de objectos naturais. Penso que tudo isto pode ajudar-nos a manter perante nós o exemplo cardinal da música e os princípios mais gerais ilustrados.

Uma partitura, como vimos, define uma obra, mas é uma definição peculiar e privilegiada, sem rivais. Uma classe é univocamente determinada por uma partitura, como numa definição comum, mas uma partitura, ao contrário de uma definição comum, é também univocamente determinada por cada membro dessa classe. Dado o sistema notacional e uma execução de uma partitura, pode-se reaver a partitura. A identidade da obra e da partitura mantém-se em qualquer série de passos, quer partindo de execução em conformidade para inscrição de partitura, quer de inscrição de partitura para execução em conformidade, quer de inscrição de partitura para cópia fiel. Isto é garantido pelo facto, e só pelo facto, de que a linguagem na qual a partitura está escrita tem de ser notacional — tem de satisfazer os cinco requisitos apresentados. Não se pressupõe qualquer partição inerente do conteúdo; e as execuções de uma obra podem variar muitíssimo e em muitos aspectos.

A redundância, como vimos, é uma violação comum e menor da notacionalidade. O efeito líquido é que numa

¹ E não, atente-se, «em qualquer *esquema* notacional». O uso aqui adoptado considera que só os caracteres de *sistemas* notacionais são partituras.

cadeia do género da descrita as inscrições da partitura podem não ser todas cópias fiéis umas das outras; contudo, todas serão semanticamente equivalentes — todas serão execuções da mesma obra. Assegura-se a preservação da obra mas não da partitura e, na medida em que a preservação da obra é de suprema importância e a da partitura é subsidiária, a redundância é tolerável.

Nenhuma das nossas linguagens naturais habituais é um sistema notacional. Estas *linguagens discursivas* satisfazem os dois requisitos sintácticos, mas dispensam os três requisitos semânticos. Consequentemente, uma definição ou conjunto de definições co-extensionais raramente é univocamente determinada por um membro da classe definida. E, como vimos, a ambiguidade nem sempre é a culpada; um carro de mão pertence a muitas classes de conformidade diferentes do português objectal — isto é, está em conformidade com muitas descrições extensionalmente diferentes, como «objecto de madeira», «veículo com rodas», etc. Numa linguagem destas não há a definição, ou conjunto de definições equivalentes, que o objecto dado satisfaz. Mas num sistema notacional, ou mesmo num sistema que só não é notacional devido à redundância, todas as partituras de uma dada execução são co-extensionais — todas têm as mesmas execuções como conformantes.

2. Música

Tenho vindo a discutir questões de teoria geral sem examinar atentamente qualquer dos sistemas presumivelmente notacionais usados nas artes. A notação musical canónica apresenta um caso ao mesmo tempo familiar e notável. É, a um tempo, complexo, funcional e — como a notação numérica árabe — comum aos utentes de muitas linguagens verbais diferentes. Nenhuma alternativa teve qualquer sucesso, e aparentemente nenhuma outra cultura, como a chinesa ou a indiana, desenvolveu, ao longo dos

séculos, uma notação musical tão eficiente. A diversidade e vitalidade de recentes rebeliões contra a notação musical testemunham a autoridade que adquiriu².

Pensou-se, por vezes, que a notação musical corrente deve a sua origem à introdução de instrumentos de teclado, com as suas claves separadas e tons espaçados, mas a questão de saber quando emergiu uma verdadeira notação ou um verdadeiro instrumento de teclado é tão espinhosa que a hipótese dificilmente admite qualquer investigação histórica conclusiva. E a hipótese não é à partida plausível; a notação musical precisa tanto de esperar pela invenção do clavicórdio como a notação alfabética de esperar pela invenção da máquina de escrever. O desenvolvimento de um esquema ou sistema notacional não depende de uma separação intrínseca de marcas ou objectos em conjuntos disjuntos e diferenciados, sendo muitas vezes alcançado face à continuidade virtual em ambos os domínios.

Em alguns dos primeiros manuscritos musicais medievais colocavam-se marcas sobre as sílabas ou palavras de um cântico, mais acima ou mais abaixo, para indicar o tom³. Só mais tarde se acrescentaram linhas horizontais. A princípio, estas linhas podem ter funcionado como meros

² Não afirmo que tal autoridade derive dos seus méritos, estéticos ou outros; veja-se a discussão deste aspecto mais à frente nesta secção.

³ Veja-se o frontispício deste capítulo. De acordo com Carl Parrish, *The Notation of Medieval Music* (Nova Iorque, W. W. Norton & Co., Inc., 1957), p. 9, este sistema «chama-se *diastemático*, da palavra grega para 'intervalo'. Neste estilo, os neumas são cuidadosamente 'elevados', isto é, colocados a várias distâncias de uma linha imaginária que representa um dado tom, de acordo com a relação que têm com essa linha. Certas escolas de notação neumática exibem esta característica mesmo nos seus mais antigos manuscritos. [...] Por volta do fim do século X, a linha imaginária em relação à qual se orientavam os neumas diastemáticos tornou-se real. A princípio era uma linha simples traçada no pergaminho, uma ideia provavelmente sugerida pelo uso de guias sobre as quais se escrevia o texto».

guias para ajudar a determinar a posição absoluta, como as marcas graduadas de um termómetro, tomando este como um instrumento analógico. Quando as linhas e os espaços entre elas se tornaram caracteres do sistema, servindo a colocação de uma sílaba ou nota unicamente para identificar um destes caracteres, emergiram elementos de uma notação genuína. Contudo, o que me interessa mais aqui não são as origens ou o desenvolvimento da notação, mas em que medida exactamente a linguagem das partituras musicais é um sistema verdadeiramente notacional.

Que os requisitos sintácticos são em geral satisfeitos é perfeitamente claro. A marca de uma nota musical pode, com efeito, estar de tal forma colocada que fiquemos na dúvida se pertence a uma ou a outra marca de nota, mas em caso algum pertence a ambas. Marcas de notas ostensivas não contam como inscrições no sistema a não ser que se determine, e até se determinar, que pertencem a um carácter e não a outro. A maior parte dos caracteres de uma partitura musical, sejam numerais, sejam letras ou outra coisa, são sintacticamente disjuntos e diferenciados. O esquema simbólico é assim substancialmente notacional, e a linguagem das partituras é verdadeiramente uma linguagem. Mas será esta linguagem um sistema notacional? Será que satisfaz os requisitos semânticos?

Se considerarmos apenas partituras para piano, a linguagem é muitíssimo redundante porque, por exemplo, os mesmos acontecimentos sonoros estão em conformidade com os caracteres para dó sustenido, ré bemol, triplo bemol de mi, duplo sustenido de si, e assim por diante⁴; mas a redundância, como vimos, não é completamente fatal. Há uma questão mais importante, que surge quando se consideram também partituras para outros instrumentos. Numa partitura para violino, os caracteres para dó sustenido e ré

⁴ Estou a simplificar excessivamente ao ignorar outras características além do tom, mas o que está em causa não é afectado. A redundância notada acima exigirá mais atenção em relação a outro aspecto.

bemol não têm conformantes em comum⁵. Ora, se dois caracteres tiverem então alguns conformantes conjuntamente (em partituras para piano) e outros separadamente, as duas classes de conformidade estão em intersecção própria, violando flagrantemente o requisito da disjunção semântica. O que esta perspectiva ignora, contudo, é que, porque toda a execução se faz num ou noutro instrumento, cada um dos dois caracteres pode ser considerado um carácter atómico desocupado que se combina com diferentes especificações instrumentais para formar diferentes caracteres primos. As classes de conformidade dos dois caracteres primos resultantes que ocorrem nas partituras para piano são idênticas; as classes de conformidade dos dois caracteres primos resultantes que ocorrem nas partituras para violino são disjuntas. Nenhum par, nem o par de caracteres atómicos desocupados, nem o conjunto dos seis caracteres, viola a regra da disjunção semântica além da redundância mencionada.

Se supusermos que a série constituída por semibreve, mínima, semínima, colcheia, etc., continua sem parar, o requisito semântico da diferenciação será violado. Pois nesse caso ao conectar os símbolos de notas entre si podemos construir caracteres para notas cuja diferença em duração será menor do que qualquer fracção dada de uma pulsação. Assim, nunca se poderia determinar que um som de uma nota estaria em conformidade no máximo com um carácter. Ora, como é evidente, em qualquer partitura ou *corpus* de partituras dado, o número de sinais de nota, e de indicações em qualquer deles, é finito. Mas, além disso,

⁵ Isto pode ser objecto de disputa. Disseram-me que um tom de 333 vibrações por segundo, digamos, é aceite para qualquer dos caracteres. Mas tanto podemos encarar um tom desses como estando efectivamente em conformidade com os dois caracteres, como podemos encará-lo (à semelhança do que acontece quando se falha uma nota) unicamente como dentro de limites toleráveis de desvio que ocorrem na prática. Com o fim de ilustrar um aspecto geral escolho a última interpretação. Uma notação mais relacional é ainda assim compatível com a notacionalidade.

terá de haver um limite tácito ou expresso no número de indicações que o sistema permite; caso contrário, nem teoricamente será possível obter uma partitura a partir de uma execução, a identidade da obra de execução para execução não ficará assegurada e a principal finalidade de um sistema notacional não será servida. Teoricamente, qualquer limite funciona. A tradição parece, por agora, ter determinado que esse limite é cinco indicações — a nota 1/128.

O *corpus* principal de caracteres peculiarmente musicais do sistema parece assim, em geral, satisfazer tanto os requisitos semânticos como os sintácticos para uma notação. O mesmo não se pode dizer de todos os caracteres numéricos e alfabéticos que ocorrem igualmente em partituras.

Em primeiro lugar, algumas composições são redigidas com um «baixo cifrado» ou «contínuo», que permite certas opções aos intérpretes. Ora, desde que essas partituras determinem classes de execuções comparativamente latas mas ainda assim mutuamente disjuntas⁶, não provocam problemas; o que conta não é a especificidade mas a separação. Mas um sistema que permite um uso alternativo do baixo cifrado e uma notação específica, sem prescrever rigidamente a escolha em cada caso, viola materialmente as condições impostas aos sistemas notacionais, pois as classes de conformidade de alguns dos seus caracteres estão incluídas como parte própria nas classes de conformidade de outros caracteres mais gerais. Duas inscrições de partituras, uma em baixo cifrado e a outra em notação específica, ainda que tenham em comum uma execução em conformidade, não serão, por isso, semanticamente equivalentes, e duas execuções em conformidade com a primeira podem separadamente estar em conformidade com duas partituras específicas que não têm qualquer confor-

⁶ A questão de saber se estas classes de conformidade são realmente disjuntas só pode ser respondida examinando cuidadosamente a notação em uso e algumas decisões delicadas com respeito à sua interpretação.

mante em comum. A linguagem abrangente das partituras musicais, na medida em que oferece livre escolha entre baixo cifrado e notação específica, não é, pois, verdadeiramente notacional. Ao invés, compreende dois subsistemas notacionais, e é necessário indicar o que está a ser usado, e aderir a ele, para que se assegure a identificação da obra de execução para execução.

Pode dizer-se praticamente o mesmo no que respeita à cadência livre. Ao intérprete é dada, uma vez mais, muito espaço de manobra, e as partituras que contêm cadências livres têm classes de conformidade que incluem como parte própria as de outras partituras cujas passagens para solista estão todas especificadas, nota por nota. A não ser que exista uma maneira de determinar em todos os casos se uma passagem para solista deve ser totalmente especificada ou indicada como cadência livre, temos uma vez mais de reconhecer que a linguagem das partituras musicais não é puramente notacional, dividindo-se antes em subsistemas notacionais.

A notação verbal usada para indicar o tempo de um andamento levanta problemas de outro género. Em si, não importa que as palavras venham da linguagem objectal corrente. «Notacional» não implica «não verbal», e, juntamente com as suas classes de conformidade, nem toda a selecção de caracteres de uma linguagem discursiva viola as condições da notacionalidade. O que conta é se o vocabulário tomado de empréstimo satisfaz os requisitos semânticos. Ora, o que vem a ser exactamente o vocabulário do tempo? Contém não apenas os termos mais comuns, como «allegro», «andante» e «adagio», mas um número ilimitado de outros termos, como os seguintes, tomados de alguns programas de música de câmara⁷: *presto*, *allegro vivace*, *allegro assai*, *allegro spiritoso*, *allegro molto*, *allegro non troppo*, *allegro moderato*, *poco*

⁷ Escolhidos ao acaso a partir de programas de obras executadas no Festival de Música de Marlboro, Marlboro, Vermont, ao longo de seis semanas no Verão de 1961.

allegretto, *allegretto quasi-minuetto*, *minuetto*, *minuetto con un poco di moto*, *rondo alla Polacca*, *andantino mosso*, *andantino grazioso*, *fantasia*, *affettuoso e sostenuto*, *moderato e amabile*. Ao que parece, pode-se usar praticamente quaisquer palavras para indicar o andamento e o modo. Mesmo que a ausência de ambiguidade fosse milagrosamente preservada, a disjunção semântica não teria lugar. E, dado que se pode prescrever que um tempo é rápido ou lento, ou que se situa entre rápido e lento, ou entre rápido e entre-rápido-e-lento, e assim por diante, sem fim, perde-se igualmente a diferenciação semântica.

Assim, a linguagem verbal dos tempos não é notacional. As palavras para o tempo não podem ser partes integrais de uma partitura na medida em que a partitura sirva a função de identificar uma obra de execução para execução. Nenhum afastamento do tempo indicado impede uma execução de ser um exemplar — por muito abjecto que seja — da obra definida pela partitura. Pois não se pode considerar que estas especificações de tempo são partes integrais da partitura definidora; elas são, antes, indicações auxiliares cuja observância ou inobservância afecta a qualidade de uma execução, mas não a identidade da obra. Por outro lado, as especificações metronómicas de tempo são notacionais, sob restrições óbvias e sob um sistema que no seu todo as exija, e pode-se tomá-las como elementos da partitura enquanto tal.

Só tive oportunidade de discutir, de uma forma bastante sinóptica, algumas amostras proeminentes de questões relevantes que dizem respeito à linguagem canónica das partituras musicais. Os resultados sugerem, contudo, que está tão próxima de satisfazer os requisitos teóricos da notacionalidade quanto seria razoável esperar de qualquer sistema tradicional em uso constante, e sugerem também que as excisões e revisões necessárias para corrigir quaisquer infracções existentes são perfeitamente evidentes e localizadas. Afinal, fora do laboratório dificilmente se espera encontrar pureza química.

Dado que a completa conformidade com a partitura é o único requisito de um exemplar genuíno de uma obra, a execução mais miserável sem verdadeiros enganos conta como um exemplar, ao passo que a execução mais brilhante com uma única nota errada não. Não poderíamos fazer o nosso vocabulário teórico estar mais de acordo com a prática corrente e o senso comum, permitindo um grau limitado de desvio em execuções admitidas como exemplares de uma obra? O músico ou o compositor fica indignado com a ideia de que uma execução com uma nota errada não é realmente uma execução da obra dada, e o uso corrente sanciona sem dúvida a tolerância relativamente a umas poucas notas erradas. Mas este é um daqueles casos em que o uso corrente rapidamente levanta problemas. O princípio aparentemente inocente segundo o qual as execuções que só diferem numa nota são exemplares da mesma obra arrisca-se a ter como consequência — em virtude da transitividade da identidade — que todas as execuções, sejam elas quais forem, são execuções da mesma obra. Se permitirmos o mínimo desvio, perde-se toda a garantia da preservação da obra e da partitura, pois por uma série de erros de omissão, adição e modificação de uma nota podemos passar da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, para *Três Ratinhos Cegos*. Assim, apesar de uma partitura poder não especificar muitas características de uma execução, e permitir noutras, dentro de certos limites, uma variação considerável, a completa conformidade com as especificações dadas é uma exigência categórica. Isto não quer dizer que as exigências que ditam o nosso discurso técnico tenham de reger a nossa linguagem quotidiana. Não estou a aconselhar que no discurso quotidiano nos recusemos a dizer que um pianista que falhou uma nota interpretou uma Polonaise de Chopin, tal como não aconselho que nos recusemos a chamar peixe a uma baleia, esférica à terra ou branco a um ser humano de um cor-de-rosa acinzentado.

O esmagador monopólio que a notação musical detém há imenso tempo inspirou inevitavelmente a insurreição e propostas alternativas. Os compositores queixam-se de diversos

modos de que as partituras nesta notação não prescrevem características suficientes ou as prescrevem a mais, ou prescrevem as características certas com demasiada precisão ou sem precisão suficiente. A revolução, neste caso como noutros, pode ter por objectivo mais controlo dos meios de produção, menos controlo ou um controlo diferente.

Um sistema simples, concebido por John Cage, é aproximadamente como se segue (veja-se a figura 11): cada ponto representa um só som e é colocado num rectângulo; cinco linhas rectas atravessam o rectângulo, em ângulos diferentes e por vezes intersectando-se, representando (separadamente) a frequência, duração, timbre, amplitude e sucessão. Os factores significativos para a determinação dos sons, indicados por pontos, são as distâncias perpendiculares entre o ponto e estas linhas⁸. Este sistema não é notacional, pois sem uma estipulação nenhuma unidade mínima de significado, no que respeita a ângulo e distância, apresenta diferenciação sintáctica. Se não se impõe qualquer limite no que respeita a quão pequena pode ser

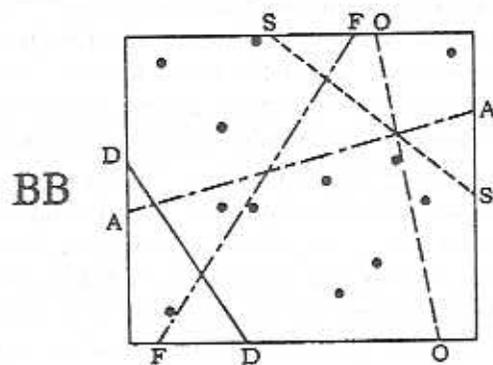


Figura 11

⁸ Veja-se *Concert for Piano and Orchestra, Solo for Piano* (Nova Iorque, Henmar Press, Inc., 1960), p. 53, figura BB. Reproduz-se aqui a figura, redesenhada, com a autorização do editor.

a diferença de posição que faz a diferença em termos de carácter, nenhuma medição pode jamais determinar que uma marca qualquer pertence a um carácter em vez de a qualquer outro. Analogamente, neste sistema, nenhuma medição pode jamais determinar que uma execução está em conformidade com uma marca em vez de com outras. Além do mais, conforme se interpretar os símbolos, pode não haver disjunção sintáctica e semântica. O que está em causa não é que uma obra é menos rigidamente prescrita do que por uma partitura canónica, pois as classes de carácter e as classes de conformidade de um sistema notacional podem ser de qualquer dimensão, desde que sejam disjuntos e diferenciados. No sistema proposto não há caracteres ou classes de conformidade disjuntas e diferenciadas, não há notação, nem linguagem, nem partituras.

Pode levantar-se a objecção de que, neste caso, a falta de diferenciação sintáctica dificilmente tem importância se tivermos o desenho original e meios fotográficos de o reproduzir com qualquer grau de fidelidade que se queira ou que seja adequado. Mas por muito pequena que seja a inexactidão da reprodução, uma cadeia de reproduções de reproduções sucessivas pode resultar num qualquer grau de diferença relativa ao original. É verdade que podemos detectar desvios significativos por comparação directa com o original (se este for acessível); contudo, para dois originais significativamente diferentes pode haver um terceiro (ou uma cópia) que não difere significativamente de qualquer deles. Para chegar a uma notação, neste caso, exige-se não apenas um limite no desvio significativo, mas também uma maneira de assegurar que os caracteres são disjuntos.

Ora eu não estou de modo algum a pronunciar-me sobre se a adopção de um sistema como o descrito acima poderia, contudo, ser uma boa ideia. Não sou competente para fazer tal juízo, nem a isso sou chamado. Limito-me a fazer notar que há muito mais coisas envolvidas do que uma mera mudança de um sistema notacional para outro. Nem estou a fazer jogos sofisticados sobre o uso correcto de palavras

como «notação», «partitura» e «obra». Isso tem pouco mais interesse do que o uso socialmente correcto de um garfo. O que interessa é que o sistema em questão não oferece qualquer maneira de identificar uma obra de execução para execução, nem mesmo um carácter de marca para marca. De nada se pode dizer que é uma cópia fiel do diagrama autográfico de Cage ou uma execução dessa obra. Só há cópias e execuções *com base* nesse objecto único, tal como só há desenhos e pinturas com base num esboço. O mesmo se pode dizer, é claro, do manuscrito medieval do frontispício deste capítulo; por vezes, revolução é retrogresso.

Um espírito extremo de *laissez faire* levou alguns compositores a usar sistemas que só restringem ligeiramente a liberdade do intérprete para tocar o que lhe apetecer e como lhe apetecer. Tal liberdade não é incompatível com a notacionalidade; mesmo um sistema unicamente com dois caracteres, tendo um como conformantes todas as execuções de piano que começam em dó central e o outro todas as outras execuções, seria notacional — apesar de neste sistema só poderem existir duas obras diferentes. Mas, é claro, os sistemas com caracteres que tenham domínios de aplicação muito vastos carecem muitas vezes de disjunção semântica.

No extremo oposto, alguns compositores de música electrónica, com fontes sonoras contínuas e meios de activação, sendo o intérprete humano dispensável a favor de dispositivos mecânicos, procuram eliminar toda a liberdade interpretativa e alcançar um «controlo exacto»⁹.

⁹ Roger Sessions, numa passagem imediatamente anterior ao parágrafo de onde foi retirada a citação de entrada do capítulo IV, escreve que os meios electrónicos tornam possível «o controlo exacto de todos os elementos musicais. [...] Cada momento da música não só pode como tem de ser o resultado do cálculo mais minucioso, e o compositor pela primeira vez tem todo o mundo do som à sua disposição»; de seguida, o autor questiona a importância musical desta abordagem. Peter Yates, em «The Proof of the Notation», *Arts and Architecture*, vol. 82 (1966), p. 36, faz notar que «Mesmo uma execução com meios electrónicos varia com o equipamento e a acústica».

Mas, excepto quando se trata apenas de mera contagem, nenhum sistema notacional pode alcançar uma prescrição absolutamente precisa; a diferenciação exige hiatos que destroem a continuidade. Num sistema decimal, por exemplo, a precisão absoluta exigiria escrever sem parar cada especificação; parar em qualquer número finito de lugares decimais tem como resultado uma inexactidão, por pequena que seja, que numa cadeia suficientemente longa pode acumular-se numa qualquer magnitude. Para que se tenha um controlo exacto, o sistema de símbolos teria de ser tanto sintáctica como semanticamente denso — um sistema analógico ou gráfico; nesse caso, qualquer imprecisão seria o resultado de erros ou limitações, mecânicos ou humanos, e não do sistema de símbolos. Mas então não se teria, além disso, qualquer notação ou partituras, e é irónico que a exigência de controlo inflexível e completo resulte em obras puramente autográficas.

Erhardt Karkoschka tem descrito, ilustrado e classificado muitos dos sistemas de símbolos desenvolvidos por compositores modernos¹⁰. A sua classificação, com motivações diferentes da nossa, reconhece quatro tipos básicos de sistema:

- 1) Notação Precisa (*Präzise Notation*) — na qual, por exemplo, todas as notas têm nomes.
- 2) Notação de Âmbito (*Rahmennotation*) — na qual, por exemplo, só se determinam os limites de âmbitos de notas.
- 3) Notação Sugestiva (*Hinweisende Notation*) — na qual se especificam no máximo relações de notas, ou limites aproximados de âmbitos.
- 4) Gráficos Musicais.

¹⁰ Em *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Celle, Herman Moeck, 1966), pp. 19 e segs. A minha discussão do seu penetrante trabalho é breve e inadequada.

É óbvio que um sistema de qualquer dos dois primeiros tipos pode ser ou não notacional na minha terminologia. Os sistemas do terceiro tipo parecem em geral não ser notacionais; incluem, por exemplo, as habituais descrições verbais de andamento. Mas um sistema que prescreva apenas relações entre notas — por exemplo, que uma dada nota tem duas vezes mais volume do que outra ou que está uma oitava abaixo da nota precedente — parece também pertencer à terceira classe e poderia ser notacional. O sistema usado no canto gregoriano pode ter sido deste género. Relativamente às suas primeiras três classes, Karkoschka escreve o seguinte (p. 80): «Uma obra cai nas três esferas de notação precisa, notação de âmbito e notação sugestiva se tem como base o sistema de coordenação habitual de espaço e tempo, se é mais sinal do que esboço e se for essencialmente linear.» A quarta classe, os gráficos musicais, são aparentemente sistemas analógicos, sobretudo, carecendo tanto de articulação sintáctica como semântica — isto é, são sistemas não notacionais, não linguísticos, que fornecem diagramas ou esboços em vez de partituras ou descrições.

3. Esboço

Porque um esboço de um pintor, à semelhança de uma partitura de um compositor, pode ser usado como um guia prático, a diferença crucial do seu estatuto pode passar despercebida. O esboço, ao contrário da partitura, não se apresenta, de maneira alguma, numa linguagem ou numa notação, mas antes num sistema sem diferenciação sintáctica nem semântica. E apesar de o sistema de Cage que descrevemos tomar certas relações entre pontos e linhas como as únicas relações pertinentes, nenhuma das propriedades pictóricas de um esboço pode ser afastada por ser irrelevante. Mas em nenhum dos casos se pode determinar que algo pertence ou se conforma com um carácter no máximo. Assim, ao passo que uma verdadeira partitura

identifica uma classe de execuções que são os exemplares iguais e únicos de uma obra musical, um esboço não determina uma classe de objectos que sejam os exemplares iguais e únicos de uma obra de pintura. Ao contrário da partitura, o esboço não define uma obra, no sentido forte de «define» explicado atrás, *sendo*, ao invés, uma obra.

Ora bem, isto não é negar que se poderia estabelecer um sistema notacional tal que os esboços pertencessem aos seus caracteres. Obviamente, os esboços, e também as pinturas, podem classificar-se de várias maneiras em classes disjuntas e diferenciadas, e podem-se estabelecer variadíssimas correlações. Mas é igualmente óbvio que ter duas regiões que se podem classificar e correlacionar desse modo não é ainda ter um sistema. Só temos um sistema quando o hábito ou a estipulação expressa origina ou selecciona efectivamente uma classificação de cada região e uma correlação entre ambos. Tal selecção já foi feita no caso da notação musical canónica, mas não no caso dos esboços. Não há aspectos pictóricos que se distingam por serem os aspectos que um esboço tem de partilhar com outro para ser o seu equivalente, ou os aspectos que uma pintura tem de partilhar com um esboço para ser um exemplar do que o esboço define. E nenhum grau de diferença a respeito do que quer que seja se estabelece como a fronteira do que é significativo. As diferenças de todos os tipos e graus, mensuráveis ou não, estão em pé de igualdade. Por isso, não se escolhem quaisquer classes de esboços para constituir os caracteres de um sistema notacional e não se escolhem quaisquer classes de imagens para constituir as classes de conformidade de um sistema notacional.

Em suma, o esboço — enquanto esboço — não difere da partitura por funcionar como um carácter numa linguagem de um tipo diferente, mas por não funcionar, de maneira nenhuma, como um carácter numa *linguagem*¹¹.

¹¹ Claro que nada impede uma dada marca de funcionar como uma inscrição numa notação (ou em várias notações diferentes) e também como um esboço num sistema não linguístico (ou em vários desses sistemas).

A linguagem notacional das partituras musicais não tem paralelo numa linguagem (notacional ou não) de esboços.

4. Pintura

O facto de não termos disponível um sistema notacional para a pintura não resolve a questão de saber se tal sistema é possível. À primeira vista, pode-se responder à questão com um *sim* sem hesitações mas trivial. É fácil construir exemplos de linguagens notacionais dessas. Um sistema do género do decimal das bibliotecas, que atribua um numeral a cada pintura de acordo com o momento e o lugar de produção, satisfaria os cinco requisitos. A objecção de que ninguém pode afirmar, só por inspecção, sem mais informação, se um dado quadro está em conformidade com um dado numeral, não tem cabimento, pois também ninguém pode dizer só por inspecção, *sem mais informação*, se uma dada execução está em conformidade com uma partitura musical. É necessário poder interpretar a partitura, tal como é necessário poder interpretar o numeral, e saber interpretar um carácter é saber o que está em conformidade com ele.

As classes de conformidade para a linguagem que acabámos de descrever serão, de facto, classes unitárias, de modo que a identificação de uma obra de exemplar para exemplar será sempre de exemplar único para o mesmo exemplar único, mas não há requisitos quanto à magnitude das classes de conformidade de um sistema notacional. E a unicidade da exemplificação na pintura é aqui irrelevante, dado que precisamente a mesma questão quanto à possibilidade de um sistema notacional se levanta no caso da arte da gravura, e deve-se-lhe responder do mesmo modo. Se atribuirmos numerais às impressões de acordo com a chapa de origem, a classe de conformidade de um numeral terá habitualmente muitos membros. Efectivamente, nada impede que se tome cada chapa em si como a inscrição única de um carácter cujas impressões

são os seus conformantes. Assim, tanto no caso da pintura como da arte da gravura, facilmente se concebem linguagem notacionais.

Contudo, é evidente que esta cândida resposta à pergunta que literalmente se fez não atinge o mais importante. A questão verdadeiramente interessante em causa é saber se com um sistema notacional a obra de pintura ou gravura se pode libertar da dependência de um autor particular, de um lugar, data ou meio de produção. Será teoricamente possível escrever uma partitura definindo de tal modo uma obra de pintura ou gravura que objectos produzidos por outros artistas, antes ou depois do habitualmente designado original ou originais, e por outros meios (que não, por exemplo, a chapa «original»), possam estar em conformidade com a partitura e ser exemplares iguais da obra? Em suma, poderia a instituição de um sistema notacional transformar a pintura ou a gravura de uma arte autográfica numa arte alográfica?

Algumas razões dadas a favor de uma resposta negativa falham claramente o alvo. Ainda que as obras visuais fossem mais complexas e subtis do que as execuções musicais, isso não teria importância. Uma partitura não tem de — aliás, não pode — especificar todos os aspectos dos conformantes, nem sequer todo o grau de diferença em qualquer aspecto; uma partitura, como acontece no caso da notação de baixo contínuo ou cadência livre, pode ser terrivelmente sumária. Nem a dificuldade de fazer reproduções perfeitas de uma pintura tem algo a ver com a circunscrição da obra ao original único¹². As execuções da mais específica das partituras não são, de modo algum, cópias exactas entre si, variando imensamente, pelo contrário, com respeito a muitos aspectos. Uma cópia mode-

¹² A grande aceitação desta explicação fácil e inadequada tem inibido esforços em direcção a uma compreensão real da questão. Os filósofos da arte não são imunes a este erro; veja-se, por exemplo, Joseph Margolis, «The Identity of a Work of Art», *Mind*, vol. 68 (1959), p. 50.

radamente boa e a pintura original são mais semelhantes entre si do que as execuções de Piatigorsky e Casals de uma suite de Bach.

Contudo, há constrangimentos. Apesar de um sistema notacional poder escolher para classes de conformidade qualquer conjunto de classes disjuntas e finitamente diferenciadas em qualquer região, nem toda a classe de conformidade de todos esses sistemas conta como uma obra. A notação musical canónica poderia ser reinterpretada de modo a fazer as suas classes de conformidade diferir imenso das classes canónicas ou até não conter quaisquer execuções musicais. Ou um sistema notacional poderia classificar imagens de acordo com o tamanho ou a forma. Mas uma classe de conformidade não constitui, em nenhum destes casos, uma obra, tal como os animais num jardim zoológico não formam uma espécie, nem as execuções de uma composição musical constituem uma sociedade. A questão de saber se as classes de conformidade de um sistema são obras (ou sociedades) depende em parte da sua relação com as obras (ou sociedades) reconhecidas pelas classes na prática anterior.

É necessário ser aqui especialmente cuidadoso. Apesar de ser perfeitamente errado supor que uma classe se torna uma obra por lhe ser atribuído um carácter num sistema notacional, seria também perfeitamente errado supor que nenhuma classe é uma obra a não ser que tenha previamente sido considerada como tal. Por um lado, a classificação prévia representa uma autorização e uma pedra-de-toque para um sistema notacional; só por referência a esta classificação pode haver a acusação de erro material ou a afirmação de que há correcção material. Por outro lado, a classificação prévia é normalmente parcial e provisória. Apresenta apenas classes de amostra, e cada uma delas unicamente através de amostras. A adopção de uma linguagem notacional provoca assim uma dupla projecção: das amostras das diversas classes para as classes completas, e das classes de amostra para a classificação completa

do campo de referência. Isto envolve uma escolha entre alternativas, e, em nome de uma sistematização melhor, pode-se aceitar algumas divergências efectivas relativamente à classificação anterior. Em suma, o problema de desenvolver um sistema notacional para uma arte como a música é equivalente ao problema de chegar a uma definição real da noção de uma obra musical.

Quando se despreza uma classificação prévia, ou quando esta está em falta, uma linguagem notacional tem unicamente como efeito uma definição nominal, arbitrária, de «obra», como se fosse uma palavra acabada de inventar. Sem protótipo, ou sem se reconhecer um, não há bases materiais para escolher uma sistematização em vez de qualquer outra. Mas, no caso da pintura, identifica-se previamente uma obra com (a classe unitária de) uma imagem individual, e, no caso da arte da gravura, com a classe de impressões feitas a partir de uma chapa individual. Ora a questão é saber se, pela aplicação de um sistema notacional, se poderia legitimamente identificar obras de pintura ou gravura com classes muito diferentes. Isto não exigiria apenas os ajustamentos menores que ocorrem em qualquer sistematização, mas um exame drástico que amontoaria em cada classe de conformidade muitas obras previamente diferentes. Um sistema notacional que tenha por efeito uma tal reclassificação pode, é claro, aplicar-se à vontade, mas as partituras nesse sistema não constituirão definições reais de obras de pintura. Repudiar a classificação prévia é abolir a única autoridade competente para passar a licença necessária.

Assim, a resposta à questão significativa quanto a um sistema notacional para a pintura é *não*. Podemos conceber um sistema notacional que forneça, para obras de pintura e gravura, definições reais que dependam da história de produção. Podemos conceber um sistema notacional que forneça definições nominais puramente arbitrárias que não dependem da história de produção. Mas não podemos conceber um sistema notacional que forneça, para tais obras, definições que sejam a um tempo reais (em

harmonia com a prática prévia) e independentes da história de produção.

Em suma, uma arte estabelecida torna-se alográfica unicamente quando a classificação de objectos ou acontecimentos em obras é legitimamente projectada de uma classificação prévia e é completamente definida, independentemente da história de produção, em termos de um sistema notacional. Tanto se requer autoridade como meios; uma classificação prévia adequada fornece a primeira, um sistema notacional adequado os outros. Sem meios, a autoridade fica por exercer; sem a autoridade, os meios ficam mancos.

5. Guião

Um guião, ao contrário de um esboço, é um carácter num esquema notacional e numa linguagem, mas, ao contrário de uma partitura, não está num sistema notacional. Os requisitos sintácticos são satisfeitos, mas não todos os semânticos. Assim, não se restringe aqui «guião» a inscrições cursivas ou à obra de dramaturgos ou guionistas. Em geral, os caracteres das linguagens naturais e da maior parte das técnicas são guiões, pois, mesmo que se evite a ambiguidade, as classes de conformidade de uma tal linguagem raramente são disjuntas ou diferenciadas entre si.

Apesar de a maior parte dos guiões serem verbais, a notacionalidade não depende obviamente do aspecto das marcas. Não obtemos um sistema notacional se substituímos um numeral por cada palavra do português¹³. E não

¹³ Pode-se tomar a ordem lexicográfica como a base para atribuir numerais a palavras. Mas, se quisermos atribuir um numeral a *todas as cadeias de letras*, e se não definirmos um limite no seu comprimento, a ordem lexicográfica torna-se espantosamente complexa. Contudo, pode-se atribuir numerais a todas as cadeias desse género com base na ordenação diferente e muito simples que começa com a ordenação lexicográfica de todas as cadeias com uma letra, passa para a ordenação lexicográfica de todas as cadeias com duas letras, e assim por diante. Veja-se IV, nota 17.

sacrificamos a notacionalidade — apesar de abandonarmos a funcionalidade — se traduzirmos a notação musical canónica numa sublinguagem do português de tal modo que o vocabulário das palavras admitidas satisfaça os nossos cinco requisitos.

Poderá supor-se que os guiões, mas não as partituras, podem afirmar ou denotar. Mas já vimos que num sistema se podem acrescentar ou subtrair meios para produzir asserções (ou perguntas ou ordens) sem afectar a notacionalidade, e a ideia de que as partituras não denotam não parece mais bem fundada. À partida, de facto, a relação entre um termo e o que ele denota parece bastante diferente da relação entre uma partitura e as suas execuções ou entre uma letra e as suas elocuições, mas não parece existir qualquer princípio claro na base desta distinção. Os critérios que distinguem os sistemas notacionais das outras linguagens baseiam-se nas interrelações entre classes de conformidade, e não oferecem boas razões para recusar dizer que um carácter numa linguagem de qualquer dos tipos denota o que está em conformidade consigo¹⁴.

Ainda menos se pode dizer a favor da noção de que, apesar de precisarmos unicamente de saber reconhecer uma execução de uma partitura musical ou uma elocução de uma partitura fonética, temos de compreender um guião. Em ambos os casos temos de saber determinar o que está em conformidade com o carácter. Quando uma linguagem tem poucos caracteres primos e princípios de conformidade razoavelmente simples, de modo que o uso confiante e quase automático se adquire muito facilmente, temos tendência para encarar a linguagem como um instrumento

¹⁴ Isto não equivale a dizer que tudo o que um símbolo refere está em conformidade consigo; a exemplificação, apesar de ser um modo de referência, não constitui conformidade. Além disso, como veremos (secção 7), as elocuições e inscrições de uma linguagem podem alternativamente, e muitas vezes adequadamente, ser igualmente interpretadas como exemplares de caracteres visuais-auditivos.

que nós manipulamos. Quando há muitos caracteres primos e os princípios de conformidade são complexos, de modo que a interpretação de um carácter exige muitas vezes alguma deliberação, temos tendência para dizer que a linguagem tem de ser compreendida. Mas esta diferença de complexidade, além de ser uma questão de grau, não coincide de modo algum com a distinção entre sistemas notacionais e outras linguagens. Um sistema notacional pode ter um número infinito contável de caracteres primos e uma relação de conformidade intrincada, ao passo que uma linguagem discursiva pode ter apenas dois caracteres — as palavras «vermelho» e «quadrado», digamos, tendo as coisas vermelhas e as coisas quadradas como conformantes.

Um guião difere, pois, de uma partitura não por ser verbal, declarativo ou denotativo, nem por exigir uma compreensão especial, mas simplesmente por ser um carácter numa linguagem que ou é ambígua ou carece de disjunção ou diferenciação semântica. Mas esta distinção prosaica acarreta mais consequências do que poderá parecer, tanto as já observadas como as que dizem respeito a questões filosóficas hoje em dia melindrosas.

6. Projecção, sinonímia e analiticidade

Aprender e usar uma linguagem é resolver problemas de projecção. Com base em amostras de inscrições de um carácter temos de decidir se outras marcas, à medida que nos surgem, pertencem a esse carácter, e, com base em amostras de conformantes de um carácter, temos de decidir se outros objectos estão em conformidade. As linguagens notacional e discursivas são semelhantes a este respeito.

No que respeita a linguagens discursivas, têm de se tomar mais e importantes decisões de projecção. Mesmo depois de resolvidas todas as questões sobre que marcas

pertencem a que caracteres, e que objectos pertencem a que classes de conformidade, um objecto está muitas vezes em conformidade com vários caracteres. Em português objectal, por exemplo, nenhum objecto ou conjunto de objectos está em conformidade unicamente com um predicado. Todos os objectos verdes examinados até hoje estão em conformidade com o carácter «objecto verde», mas todos estão igualmente em conformidade com «objecto verde examinado até hoje ou canguru», e com um número indefinido de outros predicados. Praticamente qualquer classe que contenha todos os objectos verdes examinados até hoje é a classe de conformidade de alguma expressão nesta linguagem. De um ponto de vista mais geral, os objectos em qualquer selecção dada estão em conformidade com alguma descrição da língua portuguesa que tenha como outros conformantes quaisquer outros objectos dados. Assim, a projecção de casos dados exige uma escolha entre inúmeras alternativas, e a aprendizagem está repleta de tais escolhas¹⁵.

Contudo, não se levantam tais questões quando estamos a usar um sistema notacional. Neste caso, nada é uma amostra de mais do que uma classe de conformidade; nada está em conformidade com dois caracteres que não sejam co-extensionais. Assim, não há qualquer escolha a fazer, excepto, talvez, entre etiquetas co-extensionais, quando se permite a redundância; a projecção mesmo a partir de uma só amostra para a classe de conformidade está univocamente determinada. O que aconteceu, com efeito,

¹⁵ O que constitui aqui o fundamento da escolha é uma questão discutível. Os cientistas e os metafísicos estão acostumados a postular uma diferença ontológica entre «categorias naturais» e outras classes. Os filósofos sustentam muitas vezes que os membros de uma classe favorecida partilham um atributo ou essência real, ou têm uma semelhança absoluta entre si. Penso que a distinção depende antes do hábito linguístico. Para uma discussão pormenorizada do problema da projecção veja-se *FFF*.

foi que as decisões já foram tomadas ao adoptar o sistema. Já vimos que a selecção e aplicação de um sistema notacional resolve problemas de projecção a dois níveis: de classes de conformidade parciais para completas, e de conjunto parcial para conjunto parcial de classes de conformidade. Assim, desde que usemos tal sistema, não temos os maiores problemas da projecção.

Claro que parte de uma execução não determina o resto da execução, tal como parte de um objecto não determina o resto do objecto. Ouvir as primeiras notas de uma composição não nos diz o que se seguirá, tal como ver parte de um objecto nos diz o que está para lá do nosso campo visual. A diferença é que num sistema notacional uma execução completa (quer seja de um único carácter primo quer de toda a partitura de uma sinfonia) determina univocamente o carácter e a classe de conformidade, ao passo que numa linguagem discursiva um objecto ou acontecimento completo que esteja em conformidade com um carácter não determina univocamente o carácter ou a classe de conformidade.

Além disso, um sistema notacional, ao contrário de uma linguagem discursiva, não é, conseqüentemente, perturbado por qualquer distinção de dignidade entre diferentes formas de classificar um objecto. Um objecto não pode ser atribuído por um carácter do sistema a uma categoria natural ou genuína e por outro a uma colecção arbitrária ou artificial. Todas as etiquetas de um objecto têm a mesma classe de conformidade. Não podemos, na notação musical canónica, por exemplo, especificar apenas que uma nota é uma semínima, independentemente da altura, nem que é apenas um dó central, independentemente da duração. Não temos etiquetas para todas as semínimas nem para todos os dós centrais; os sinais de notas isoladas e as linhas vazias da pauta têm de ser tomados como caracteres desocupados para se preservar a notacionalidade. Todas as propriedades de um dado objecto que são especificáveis num dado sistema notacional são assim co-extensionais.

A distinção entre definição real e nominal mantém-se, o que é ilustrado pela diferença entre escrever uma partitura para uma obra já existente em termos de execução e a composição de uma nova obra. Uma vez dada a linguagem, uma partitura ou classe de partituras co-extensionais é, no primeiro caso, univocamente determinada por uma execução, e uma classe de execuções é, no segundo caso, univocamente determinada por uma partitura. Mas em ambos os casos todas as partituras para uma execução atribuem à mesma classe de conformidade: nada é uma execução de mais do que uma única obra. Quando duas obras são sucessivamente executadas, o acontecimento resultante, apesar de conter execuções de cada uma das duas, não é em si uma execução de qualquer delas, mas sim da partitura conjunta.

O facto de todas as partituras para uma execução serem co-extensionais não implica que todas são sinónimas. Dois caracteres co-extensionais, c_1 e c_2 , não são sinónimos a não ser que todos os seus pares de compostos paralelos sejam também co-extensionais. Isto é, se substituir c_1 ou c_2 pelo outro num carácter composto k_1 dá origem a um carácter k_2 com uma extensão diferente da de k_1 , então há boas razões para se afirmar que c_1 e c_2 diferem em significado¹⁶. Além disso, quando dois termos diferem deste modo em signifi-

¹⁶ O critério da diferença de significado aqui usado é o apresentado nos meus ensaios «On Likeness of Meaning» e «On Some Differences About Meaning» (citados em 1, nota 19). A extensão *primária* de um carácter é o que o carácter denota; uma extensão *secundária* é o que um composto desse carácter denota. Dois caracteres diferem em significado se diferem em extensão primária ou em qualquer das suas extensões secundárias paralelas. Aplicado às linguagens naturais, onde há uma grande liberdade para gerar compostos, este critério tende a dar o resultado de que todos os pares de termos diferem em significado. Este resultado não se segue no caso de linguagens mais restritas, e para estas, na verdade, o critério pode precisar de ser fortalecido garantindo também que os caracteres diferem em significado se forem compostos paralelos de termos que diferem em extensão primária ou em extensão secundária paralela.

cado, pode-se considerar, derivadamente, que mesmo os seus compostos co-extensionais paralelos diferem em significado. Já vimos que um sinal de dó suspenso e um sinal de ré bemol (iguais na duração indicada, etc.), tal como ocorrem nas partituras para piano, têm a mesma classe de conformidade de sons, mas que, porque o efeito de acrescentar o bequadro a estes caracteres é negar tanto o sinal de suspenso como o de bemol, a classe de conformidade para o sinal de dó suspenso natural¹⁷ é sons em dó e é disjunta relativamente à classe de conformidade, constituída por sons em ré, do sinal de ré bemol natural. Assim, os sinais de dó suspenso e o de ré bemol, apesar de co-extensionais, não são sinónimos; e duas partituras que sejam compostos paralelos destes caracteres também não são sinónimas, ainda que sejam co-extensionais¹⁸.

Onde houver caracteres co-extensionais que não sejam sinónimos, pode levantar-se uma questão relativa a prin-

¹⁷ Os caracteres aqui em questão compreendem um sinal de nota, um sinal de suspenso ou de bemol (talvez da indicação de clave), e um bequadro, que neutraliza o sinal de suspenso ou de bemol. A ordem de precedência do sinal de nota e do sinal de suspenso ou de bemol não faz diferença, mas um bequadro cancela todos os sinais de suspenso ou de bemol que o precedem e que estão (imediate ou remotamente) associados ao sinal de nota, e apenas esses. Para modificar um dó suspenso dobrado para um dó suspenso temos de acrescentar um bequadro e depois outro sinal de suspenso, de modo que o resultado não abreviado é um sinal de dó suspenso suspenso natural suspenso.

¹⁸ Todas as partituras nunca executadas têm as mesmas execuções (isto é, nenhuma) como conformantes. São partituras de «obras diferentes» no sentido oblíquo em que as imagens de unicórnios e as imagens de centauros são imagens de coisas diferentes. Em nenhum dos casos há uma diferença de extensão primária. A partitura da *Sinfonia n.º 9* de Jones, que nunca foi executada, e o seu igualmente nunca executado *Concerto Para Piano n.º 3* são apenas, estritamente falando, a partitura-da-Sinfonia-n.º-9-de-Jones e o Concerto-para-Piano-n.º-3-de-Jones. A substituição de um carácter na partitura-da-Sinfonia-n.º-9-de-Jones resultará na partitura-da-Sinfonia-n.º-9-de-Jones só se os caracteres substituídos e que fazem a substituição forem co-extensionais e, além disso, como expliquei atrás, sinónimos.

cípios de preferência entre si em qualquer contexto dado. Apesar de «animal racional» e «bípede sem penas» serem termos co-extensionais, diz-se — com fundamentos deveras obscuros — que «todos os homens são animais racionais» é analítica e «todos os homens são bípedes sem penas» sintética. Como ficam as coisas num sistema que seria notacional se não contivesse alguns caracteres co-extensionais? Os músicos dizem-nos que numa partitura tradicional para piano as regras habituais de composição decidem inequivocamente se deve ocorrer um sinal de dó sustenido ou de ré bemol. Apesar de não poder haver qualquer diferença na execução, a escolha errada parece violar uma regra de etiqueta gramatical comparável à que rege, digamos, o uso em português dos prefixos «des» e «in». Na verdade, poderíamos dizer que usar um sinal de dó sustenido onde pertencia um sinal de ré bemol é como dizer que uma escolha é destolerável (ou inabusada).

Na relação de uma obra com as suas irmãs para outros instrumentos poderia encontrar-se uma consideração mais substancial. Como vimos, a especificação do instrumento é uma parte integrante de qualquer verdadeira partitura na notação musical canónica; e uma obra para piano e a sua versão para violino, por exemplo, contam estritamente como obras diferentes. Contudo, só certas execuções em violino são aceites como execuções da versão para violino da obra para piano. Suponha-se que numa dada obra para piano as execuções para violino reconhecidas como tal têm, num dado lugar, um dó sustenido e não um ré bemol. A partitura da versão para violino da obra para piano tem nesse caso de ter nesse lugar um sinal de dó sustenido e não de ré bemol. Isto daria razões para escolher o sinal de dó sustenido na própria partitura para piano; poderia dizer-se que a obra para piano tem o dó sustenido analiticamente, no sentido em que em versões da obra para outros instrumentos, em que o sinal de dó sustenido e o de ré bemol não são co-extensionais, é obrigatório um dó sustenido.

É difícil dizer quão perto um tal critério nos deixa da noção habitual de analiticidade, dado que esta noção é desesperadamente confusa. Mas a notação musical parece de tal modo oferecer menos oportunidades para confusões sobre a analiticidade do que o português que alguns filósofos poderiam vantajosamente parar de escrever e começar a compor.

7. Artes literárias

O texto de um poema, romance ou biografia é um carácter num esquema notacional. Enquanto carácter fonético, tendo elocuições como conformantes, pertence a um sistema aproximadamente notacional¹⁹. Enquanto carácter com objectos como conformantes, pertence a uma linguagem discursiva.

Dado que no último caso as classes de conformidade não são disjuntas nem diferenciadas, os textos não são partituras mas sim guiões. Se as classes de conformidade dos textos constituíssem obras, então em alguns casos a pertença de um objecto a uma dada obra seria teoricamente indeterminável, e em alguns casos um objecto seria um exemplar de várias obras. Mas é óbvio que as obras de literatura não são classes de conformidade de textos. A guerra civil americana não é literatura, e duas histórias diferentes desta guerra são obras diferentes.

Nem se pode identificar a obra de literatura com a classe de elocuições em conformidade com o texto, tomado como um carácter fonético. Apesar de o texto ser uma verdadeira partitura, com uma classe de conformidade exclusiva, disjunta e diferenciada, uma elocução não tem obviamente mais direito a ser considerada um exemplar

¹⁹ A aproximação não será muita em inglês, com a sua riqueza de homónimos, inconstâncias, etc., mas poderá ser razoável numa linguagem como o espanhol.

da obra do que uma inscrição do texto. As elocuições não são os produtos finais, como as execuções no caso da música. Além disso, as próprias elocuições tanto poderiam considerar-se co-extensionais em relação a inscrições do texto como membros de uma linguagem fonética inversa, tendo as inscrições por conformantes. Ou, uma vez que a conformidade nem sempre é assimétrica, poderia considerar-se que as elocuições e as inscrições se têm uma à outra como conformantes. Ou poderíamos tomar o português escrito e falado, digamos, linguagens separadas e paralelas. Um carácter de uma são inscrições, um carácter da outra são elocuições, e «carácter de português» pode ser tomado de qualquer das duas maneiras se o contexto não impuser quaisquer restrições. Mas talvez o mais simples seja considerar que um carácter de português tem igualmente elocuições e inscrições como membros. Isto limita-se a ampliar de um modo conveniente e apropriado a prática de considerar que há marcas profundamente diferentes que são membros de um mesmo carácter. A disjunção sintáctica — que se exige a um esquema notacional e portanto a qualquer linguagem, e não apenas a um sistema notacional — terá de ser preservada recusando aceitar qualquer elocução como membro de dois caracteres diferentes. Tal como acontece com certas inscrições idênticas de letras, que pertencem, umas, à primeira letra do alfabeto e outras à quarta, também no que respeita às elocuições que consistem num som *g* sonoro, seguido por um som *a* longo, seguido por um som *t*, algumas pertencem ao mesmo carácter como inscrições de «gate», ao passo que outras irão pertencer ao mesmo carácter como inscrições de «gait»*.

Uma obra literária não é, pois, a classe de conformidade de um texto, mas o próprio texto ou guião. Todas as ins-

* O autor refere-se a palavras homófonas, como «censo» e «senso», cuja pronúncia é igual, diferindo todavia na grafia e no significado. *Gate*, no original inglês, significa portão; *gait* significa maneira de andar, aplicando-se especialmente aos passos dos cavalos. (N. do T.)

crições e elocuições do texto são exemplares da obra, e só elas o são, e a identificação da obra de exemplar para exemplar é assegurada pelo facto de que o texto é um carácter num esquema notacional — num vocabulário de símbolos sintacticamente disjuntos e diferenciados. Mesmo a substituição de um carácter num texto por outro carácter sinónimo (se algum se puder encontrar numa linguagem discursiva) dá origem a outra obra. Contudo, a obra é o texto não como uma classe isolada de marcas e elocuições, mas como um carácter numa linguagem. A mesma classe, enquanto carácter noutra linguagem, é outra obra, e uma tradução de uma obra não é um exemplar dessa obra. Tanto a identidade da linguagem como a identidade sintáctica no interior da linguagem são condições necessárias da identidade de uma obra literária.

É evidente que não está em causa o que faz de alguns guiões obras «verdadeiramente literárias». Contudo, identificar um poema com o seu texto pode dar origem a protestos, com base na ideia de que as propriedades mais imediatas ou intrínsecas de classes de inscrições e elocuições dificilmente coincidem com as propriedades esteticamente importantes do poema. Mas, em primeiro lugar, definir obras literárias não exige que se apresentem todas as suas propriedades estéticas significativas, tal como definir metais não exige que se apresentem todas as suas propriedades químicas significativas. Em segundo lugar, a noção de imediato é suspeita e a relevância estética subtil, e nunca se pôs cobro a qualquer confusão ao associá-las entre si. Identificar a obra literária com um guião não é isolá-la e esvaziá-la, mas antes reconhecê-la como um símbolo denotativo e expressivo que vai além de si mesmo através de todo o tipo de vias referenciais curtas e longas.

Já vimos que uma partitura musical está numa notação e define uma obra, que o esboço ou imagem não está numa notação, sendo antes ele próprio uma obra, e que um guião literário está numa notação e é ele próprio simultaneamente uma obra. Assim, nas diferentes artes, uma

obra localiza-se de formas diversas. Na pintura, a obra é um objecto individual, e na gravura uma classe de objectos. Na música, a obra é a classe de execuções em conformidade com um carácter. Na literatura, a obra é o próprio carácter. E na arte da caligrafia, pode-se acrescentar, a obra é uma inscrição particular²⁰.

No teatro, como na música, a obra é uma classe de conformidade de execuções. O texto de uma peça de teatro, contudo, é um compósito de partitura e guião. O diálogo apresenta-se num sistema praticamente notacional, tendo elocuições como conformantes. Esta parte do texto é uma partitura, e as representações em conformidade com o texto constituem a obra. As indicações cénicas, descrições de cenário, etc., são guiões numa linguagem que não satisfaz qualquer dos requisitos semânticos da notacionalidade, e uma representação não determina univocamente um tal guião ou classe de guiões co-extensionais. Dada uma representação, o diálogo pode ser univocamente transcrito: diferentes formas correctas de o escrever terão exactamente as mesmas representações como conformantes. Mas isto não é verdade relativamente ao resto do texto. Uma dada montagem, por exemplo, pode estar em conformidade com descrições extensionalmente divergentes, e a sua conformidade relativamente a algumas descrições pode ser teoricamente indecível. As partes do texto além do diálogo não contam como partes integrais da partitura definidora, mas antes como instruções complementares. No caso de um romance parcial ou mesmo inteiramente em diálogo, o texto é a obra, mas o mesmo texto, tomado como texto para uma peça de teatro, é ou contém a partitura para uma obra. O guião para um filme mudo não é a obra cine-

²⁰ A questão muito discutida de saber se uma obra de arte é um símbolo parece-me assim particularmente infrutífera. Em função da arte em questão, uma obra pode não apenas ser um objecto ou uma classe de objectos, um carácter numa linguagem ou uma inscrição, mas seja o que for que possa, de diversos modos, simbolizar outras coisas.

mática nem uma partitura para ela, mas, apesar de ser usado na produção do filme, está, fora isso, tão vagamente relacionado com a obra quanto uma descrição verbal de uma pintura com a própria pintura.

8. Dança

A possibilidade de uma notação para a dança foi uma das questões iniciais que conduziram ao nosso estudo de sistemas notacionais. Porque a dança é visual como a pintura, que não tem notação, e todavia transitória e temporal como a música, que tem uma notação canónica desenvolvidíssima, a resposta não é de modo algum óbvia, e têm-se dado respostas negativas infundadas e respostas afirmativas irresponsáveis, aproximadamente com a mesma frequência.

As respostas negativas infundadas baseiam-se no argumento de que a dança, enquanto arte visual e móvel que envolve as expressões infinitamente subtis e variadas, e os movimentos tridimensionais, de um ou mais organismos muitíssimo complexos, é demasiado complexa para poder ser captada por qualquer notação. Mas, é claro, uma partitura não precisa de captar toda a subtilidade e complexidade de uma execução. Isso seria inalcançável mesmo na arte comparativamente mais simples da música, e seria sempre em vão. A função de uma partitura é especificar as propriedades essenciais que uma execução tem de ter para pertencer à obra; as estipulações são unicamente relativas a certos aspectos e só em certo grau. Todas as outras variações são permitidas, e as diferenças entre execuções da mesma obra, mesmo na música, são enormes.

As respostas afirmativas irresponsáveis consistem em fazer notar que se pode conceber uma notação para quase tudo. Isto, é claro, é irrelevante. A questão importante é saber se em termos de uma linguagem notacional podemos fornecer definições reais que irão identificar uma coreo-

grafia nas suas diferentes execuções, independentemente de qualquer história particular de produção.

Para que tais definições reais sejam possíveis terá de existir, como vimos, uma classificação prévia de execuções em obras que seja analogamente independente da história de produção. Esta classificação não tem de ser precisa ou completa, mas tem de servir de pano de fundo, andaime, trampolim, para o desenvolvimento de uma classificação completa e sistemática. Que a requerida classificação prévia existe, no caso da dança, parece claro. Fazemos juízos razoavelmente consistentes, previamente a qualquer notação, quanto à questão de saber se as execuções de pessoas diferentes são exemplares do mesmo bailado. Não há barreiras teóricas ao desenvolvimento de um sistema notacional adequado.

A exequibilidade prática é outra questão, que não está aqui directamente em causa. A classificação anterior é tão tosca e conjectural que as decisões a tomar são muitas, intrincadas e de grande alcance. Uma violação inadvertida de um dos requisitos sintácticos ou semânticos pode facilmente resultar numa linguagem que não será notacional, ou num sistema que não será sequer uma linguagem. É necessária uma sistematização corajosa e inteligente, assim como muito cuidado.

Entre as notações que têm sido propostas para a dança, a chamada notação de Laban²¹, em nome do seu inventor,

²¹ Laban trabalhava nesta questão em Viena já na década de 20 do século xx. Publicou as obras *Choreographie* (Jena, Eugen Diederichs, 1926); *Effort*, com F. C. Lawrence (Londres, MacDonald & Evans, Ltd., 1947); e *Principles of Dance and Movement Notation* (Londres, MacDonald & Evans, Ltd., 1956). Está disponível uma exposição conveniente e bem ilustrada, de Ann Hutchinson, num livro brochado, *Labanotation* (Norfolk, Conn., New Directions, 1961), que é citado nas próximas três notas. Um dos sistemas concorrentes foi proposto por Rudolf e Joan Benesh em *An Introduction to Dance Notation* (Londres, Adam & Charles Black, Ltd., 1956). Deixo como exercício ao leitor a comparação dos sistemas de Laban e Benesh à luz dos princípios avançados neste livro.

Rudolf Laban, parece ter ganho o maior reconhecimento, aliás merecido. Sendo um esquema impressionante de análise e descrição, refuta a crença comum de que o movimento contínuo complexo é um objecto demasiado recalcitrante para ser articulado numa notação, e desacredita o dogma de que a descrição sistemática bem sucedida depende em geral de uma susceptibilidade inerente — uma precisão estrutural nativa — no que se descreve. Na verdade, o desenvolvimento da linguagem de Laban oferece-nos um exemplo elaborado e intrigante do processo a que veio a chamar-se «formação de conceitos».

Contudo, até que ponto satisfaz o sistema os requisitos teóricos de uma linguagem notacional? A minha resposta é apenas uma tentativa, com base num conhecimento inadequado do sistema. Que os caracteres são sintacticamente disjuntos parece claro. Menos fácil é estabelecer se os requisitos da diferenciação finita são satisfeitos, mas Laban evita neste caso muitíssimas dificuldades. Por exemplo, é natural procurar uma violação nas indicações de direcção, dado que, se todos os ângulos diferentes de uma linha representam uma direcção diferente, não se satisfazem os requisitos sintácticos nem semânticos. Mas na notação de Laban a direcção é indicada por um «pino de direcção» colocado em qualquer de oito posições dispostas a intervalos iguais em torno do círculo horizontal completo (figura 12); e uma direcção que se situe entre quaisquer duas direcções aproximadas entre estas oito é indicada combinando os sinais dos dois (por exemplo, como na figura 13).

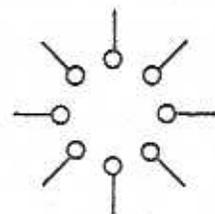


Figura 12



Figura 13

Este dispositivo não admite mais reiteração para indicar direcções entre duas direcções aproximadas de entre as dezasseis. Noutros casos, o sistema permite muitas vezes a diferenciação de forma tão decisiva como aqui. Fica-se à espera de problemas quando se lê afirmações como a seguinte: «O comprimento relativo do símbolo de direcção mostra o seu valor temporal»; mas neste caso, como na música, divide-se o tempo em pulsações, e a diferença mínima de duração fornecida pela linguagem é presumivelmente a mesma que a da notação musical canónica²².

À semelhança da notação musical canónica, a notação de Laban permite partituras mais ou menos específicas, violando assim a condição da disjunção semântica. Os sinais de *ad lib* e a permissão explícita para descrever em pormenor ou deixar em aberto certos aspectos de um movimento²³ têm em grande parte o mesmo efeito que

²² Ou menor. A menor duração efectivamente indicada por qualquer dos caracteres apresentados ou mencionados em *Labanotation* (p. 52) é um sexto de uma pulsação, provavelmente porque mesmo no mais lento andamento musical normal esse é o mais curto espaço de tempo em que é de esperar que um bailarino possa executar uma unidade de movimento distinta e reconhecível. Mas desde que se estabeleça um limite não importa onde o fazemos.

²³ Relativamente ao uso de sinais de *ad lib* veja-se *Labanotation*, pp. 88, 187. Sobre as variações permitidas no grau de especificidade da partitura, veja-se, por exemplo, pp. 59, 262. Em passagens como estas encontra-se, penso, a importância da afirmação introdutória: «A notação de Laban permite qualquer grau de especificidade» (p. 6). Lida como querendo dizer que o sistema permite ser tão específico quanto se queira, em absoluto, esta afirmação implicaria ausência de diferenciação.

A propósito, a notação de Laban parece redundante, apesar de a exposição nem sempre deixar clara a questão de saber se os símbolos

as notações de cadência livre e baixo contínuo na música. O resultado é que a identidade de uma obra não será preservada em todas as cadeias de passos alternos entre partituras e execuções. O coreógrafo ou o compositor podem acolher com satisfação a flexibilidade que lhes é oferecida, e que não afecta passos da partitura para a execução, mas deixa os passos da execução para a partitura insuficientemente determinados até se estipular a especificidade da partitura. A notação Laban, como um todo, é uma linguagem discursiva que compreende vários subsistemas notacionais, e, em alguns casos, uma classe de execuções pode ser uma obra relativamente a um desses sistemas notacionais, mas não relativamente a outro.

Até agora tenho vindo a considerar unicamente o vocabulário básico. Parte do simbolismo restante não pode ser integrado em sistema notacional algum. Um exemplo central é o uso de palavras ou imagens para indicar objectos físicos envolvidos na dança²⁴. Se admitirmos palavras para objectos em geral, então a disjunção e diferenciação semântica serão sacrificadas e teremos uma linguagem discursiva. Se admitirmos esboços de objectos em geral, então também a diferenciação sintáctica se perde, e não ficamos sequer com uma linguagem. Uma solução seria restringir severa e apropriadamente as palavras ou imagens admitidas. Outra, já sugerida relativamente às palavras para os andamentos na música e às direcções de cena no teatro, seria tratar estes caracteres não como partes integrantes de uma partitura, mas como complementares e não definitivas. A questão de saber se isto é adequado depende de saber (o que parece justo) se uma execução que use objectos diferentes ou mesmo nenhum é um exem-

alternativos são de facto co-extensionais (por exemplo, veja-se a p. 144). Já vimos que os caracteres co-extensionais na música diferem por vezes em significado, por entrarem em compostos paralelos que diferem em extensão; até agora não descobri qualquer análogo disto na notação de Laban.

²⁴ *Labanotation*, pp. 179-181.

plar da mesma obra coreográfica, tal como uma execução de *Hamlet* com um guarda-roupa moderno e sem cenário nem adereços é um exemplar da mesma peça.

Em suma, a notação de Laban satisfaz muito bem os testes teóricos — praticamente tão bem quanto a notação musical comum, e talvez tão bem quanto é compatível com o que é prático. Não estou a dizer que temos neste caso um sistema notacional bom ou eficiente para a dança, nem que as decisões que esta notação incorpora são sólidas, felizes ou consistentes. Tal avaliação por parte de um leigo seria impertinente e inútil. Com o uso intenso pode vir a descobrir-se que a linguagem é insatisfatória ou pode tornar-se suficientemente tradicional para adquirir autoridade. Se esta ou outra linguagem se tornar suficientemente canónica, a sua análise subjacente do movimento em factores e partículas acabará por prevalecer; decisões arbitrárias transformar-se-ão em verdades absolutas, e unidades convenientes de discurso em componentes últimos da realidade — até à próxima revolução.

Laban concebeu o seu sistema não apenas para a dança mas para o movimento humano em geral, e continuou a desenvolver e complementar o sistema como um meio de análise e classificação de todas as actividades humanas. A necessidade de um sistema assim é especialmente evidente, por exemplo, na engenharia industrial e na experimentação psicológica. A questão de saber se o experimentador ou o objecto de experimentação repetem o seu comportamento numa segunda ocasião depende dos critérios de identidade de comportamento que se aplicarem, e o problema de formular tais critérios é o problema de desenvolver um sistema notacional. No que respeita ao movimento não humano, um zoólogo propôs recentemente um método delicioso e iluminante de codificação dos vários passos dos cavalos²⁵.

²⁵ Veja-se Milton Hildebrand, «Symmetrical Gaits of Horses», *Science*, vol. 150 (1965), pp. 701-708.

9. Arquitectura

Os escritos dos arquitectos são uma mistura curiosa. As especificações estão escritas numa linguagem corrente discursiva, verbal e numérica. As maquetas concebidas para dar uma ideia da aparência do edifício final são esboços. Mas o que dizer das plantas?

Uma vez que uma planta é um desenho, com linhas e ângulos sujeitos a uma variação contínua, à primeira vista dir-se-ia que é tecnicamente um esboço. Mas nas plantas há medidas em palavras e números. Isto sugere que temos neste caso uma combinação de esboço e guião. Todavia, penso que também isto é um erro. Em primeiro lugar, o desenho é usado unicamente para indicar a localização relativa de elementos e medidas. O desenho cuidadosamente à escala é unicamente uma questão de conveniência e elegância; uma versão grosseira e distorcida, com as mesmas letras e numerais, é uma cópia verdadeira do projecto mais rigorosamente desenhado, prescreve as propriedades constitutivas com igual rigor, e tem os mesmos edifícios como conformantes. Em segundo lugar, apesar de os numerais, enquanto caracteres no conjunto ilimitado de numerais fraccionados, serem guiões, os numerais admissíveis em plantas arquitectónicas foram tacitamente restringidos — por exemplo, de modo que as medidas só são dadas, digamos, com a aproximação de trinta e duas partes de uma polegada. Desde que estes tipos de restrições estejam presentes, a parte admitida da linguagem numérica não viola, ao contrário do todo, a condição de diferenciação finita, sendo ao invés notacional. Assim, apesar de um desenho contar muitas vezes como esboço, e uma medida em numerais como guião, a selecção particular de desenho e numerais numa planta arquitectónica conta como diagrama digital e como partitura.

As plantas arquitectónicas, como as partituras musicais, podem por vezes definir obras de modo mais lato do que estamos habituados. As especificações de materiais e construção do arquitecto (sejam escritas à parte ou nas

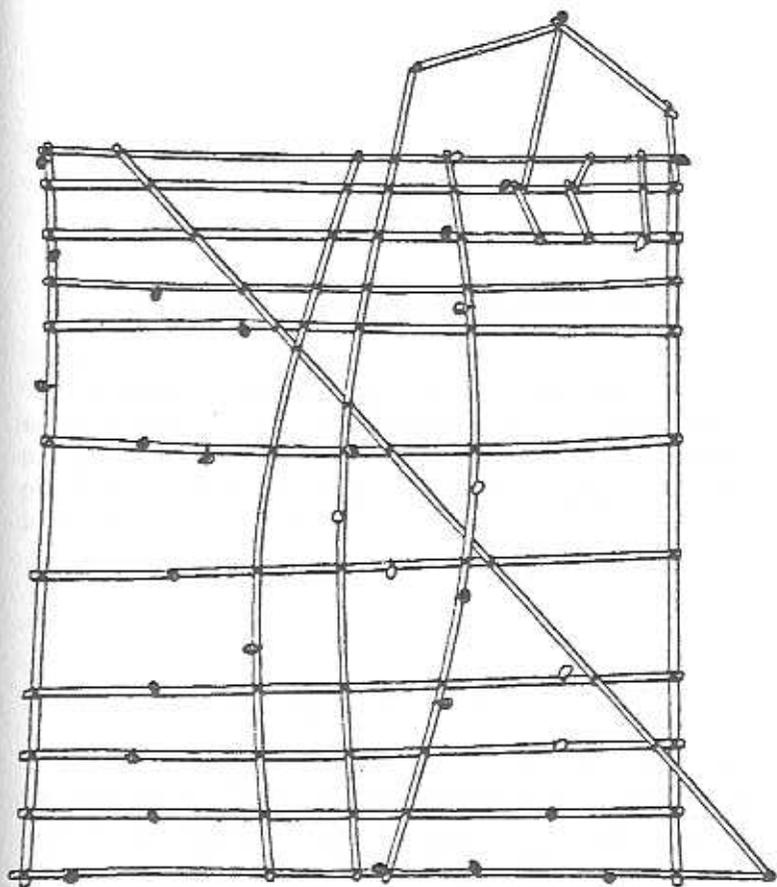
plantas) não podem ser consideradas partes integrantes de uma partitura, tal como as especificações verbais de andamento do compositor também o não são. Um arquitecto tem a liberdade de estipular que o material de uma fundação é pedra, granito, ou granito de Rockport. Dado o edifício, não sabemos qual destes termos relacionados entre si ocorre nas especificações. A classe de edifícios identificados pelas plantas mais as especificações é mais estrita do que a definida unicamente pelas plantas, mas as plantas mais as especificações constituem um guião e não uma partitura. Assim, a questão de saber se dois edifícios são exemplares da mesma obra, relativamente à linguagem completa do arquitecto, é indeterminada. Em relação à linguagem notacional das plantas, é determinada; mas a obra é então identificada com uma classe mais abrangente do que é habitual. Contudo, nunca se exige nem se espera a conformidade exacta entre definição e prática corrente.

É preciso não nos deixarmos enganar pelo facto de que a classe de conformidade de um conjunto de plantas é frequentemente um só edifício, ou pelo interesse ou valor proeminente que um dado exemplar de uma obra arquitectónica possa ter, ou pela ênfase que por vezes se põe na supervisão imediata, por parte do arquitecto, do processo de construção. Muitas composições só são executadas uma vez, certas execuções de outras peças têm uma importância excepcional, e um edifício ou execução realizada sob a direcção do arquitecto ou do compositor, apesar de ser um produto mais pessoal e talvez muito melhor (ou muito pior) do que outro edifício ou execução com base na mesma planta ou composição, não é, em consequência disso, um exemplar mais autêntico ou original da obra.

Contudo, nem sempre é tão fácil separar a obra de arquitectura de um edifício particular como é fácil separar uma obra musical de uma execução particular. O produto final da arquitectura, ao contrário do da música, não é efémero, e a linguagem notacional foi desenvolvida em

resposta à necessidade de participação de muitas mãos na construção. Assim, a linguagem tem menos liberdade para desprezar a fase autográfica primordial da arte, e encontra mais resistência a que tal se faça. Como é claro, todas as casas em conformidade com as plantas de uma casa banal são igualmente exemplares dessa obra arquitectónica. Mas no caso de um antigo tributo arquitectónico à mulher, o Taj Mahal, podemos ficar indignados com a ideia de considerar outro edifício baseado na mesma planta, e até no mesmo local, um exemplar da mesma obra em vez de uma cópia. Não nos sentimos tão à-vontade com a identificação de uma obra arquitectónica com um projecto e não com um edifício como nos sentimos com a identificação de uma obra musical com uma composição e não com uma execução. Na medida em que a arquitectura tem um sistema notacional razoavelmente apropriado e algumas das suas obras são indubitavelmente alográficas, a arte é alográfica. Mas, na medida em que a sua linguagem notacional ainda não adquiriu completa autoridade para separar a identidade da obra, em todos os casos da produção particular a arquitectura é um caso misto e em transição.

Neste capítulo tenho vindo a aplicar, sobretudo a sistemas de símbolos nas artes, princípios desenvolvidos no capítulo IV em resposta a questões levantadas no capítulo III. O leitor terá já visto que estes princípios têm alguma importância com respeito a problemas deixados em aberto nos primeiros dois capítulos. Volto-me agora uma vez mais para esses problemas e para outros assuntos inacabados.



Verso:

Carta feita pelos naturais das ilhas Marshall. As conchas assinalam ilhas, as tiras de bambu os ventos e correntes principais. Cortesia do Museu Peabody, Universidade de Harvard. Desenho de Symme Burstein.

VI

A arte e a compreensão

A ciência [...] está disposta a aceitar uma teoria que ultrapassa largamente a sua base empírica se a teoria promete exhibir uma ordem subjacente, um sistema de conexões sistemáticas profundas e simples entre o que previamente era uma massa de factos díspares e múltiplos.

C. G. HEMPEL*

1. Imagens e parágrafos

As nossas explorações conduziram-nos, por uma rota improvável, de regresso a um problema deixado em aberto no primeiro capítulo. Nesse capítulo vimos que a representação não é imitação e que não pode ser definida de qualquer dos modos habituais. E a caracterização de representação como denotação dependente das propriedades pictóricas era demasiado *ad hoc* para ser aceite como

* «Recent Problems of Induction», in *Mind and Cosmos* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1966), p. 132.

definitiva; não dava qualquer *insight* quanto às características cruciais que distinguem a representação de outros modos de denotação. Mas entretanto a análise de sistemas simbólicos levada a cabo em resposta ao problema, muito diferente, da arte alográfica forneceu meios para clarificar a natureza da representação.

Um sistema notacional, como vimos, satisfaz cinco requisitos. Uma linguagem, notacional ou não, satisfaz pelo menos os primeiros dois: os requisitos sintácticos da disjunção e diferenciação. As linguagens comuns violam habitualmente os restantes requisitos, semânticos e sintácticos. Os sistemas não linguísticos diferem das linguagens, a representação pictórica da descrição, o representacional do verbal e as pinturas dos poemas, principalmente graças à ausência de diferenciação — na verdade, graças à densidade (e à consequente ausência total de articulação) — do sistema de símbolos. Nada é intrinsecamente uma representação; o estatuto de representação é relativo ao sistema de símbolos. Uma imagem num sistema pode ser uma descrição noutra sistema; e um símbolo denotativo é representacional não em função de ser semelhante ao que denota, mas em função das suas próprias relações com outros símbolos num dado sistema. Um sistema é representacional unicamente na medida em que for denso, e um símbolo é representacional só se pertencer a um sistema totalmente denso ou a uma parte densa de um sistema parcialmente denso. Um tal símbolo pode ser uma representação ainda que nada denote.

Considerem-se, por exemplo, algumas imagens no sistema ocidental tradicional de representação; a primeira é de um homem de pé a uma dada distância; a segunda, à mesma escala, de um homem mais baixo à mesma distância. A segunda imagem será menos alta do que a primeira. Uma terceira imagem nesta série pode ser de altura intermédia; uma quarta, intermédia entre a terceira e a segunda; e assim por diante. De acordo com o sistema representacional, qualquer diferença em altura entre estas

imagens constitui uma diferença em altura do homem representado. Não importa se o que se representa é um homem real; tudo o que está em questão neste caso é o modo como as diferentes imagens se classificam em caracteres, dos quais as imagens são marcas. Por mais delicadas que sejam as nossas discriminações, a classificação é tal que para cada imagem que de facto pertence a um dado carácter não é possível determinar que não pertence a qualquer outro carácter. A diferenciação sintáctica está completamente ausente. Além do mais, apesar de neste exemplo eu só ter tido em consideração uma dimensão, por uma questão de simplicidade, toda a diferença em todos os aspectos pictóricos faz diferença no nosso sistema habitual de representação.

Desde que o esquema forneça um conjunto denso de caracteres, não temos realmente quaisquer imagens que sejam difíceis de discriminar em termos de altura. Tudo o que neste caso se exige de um esquema representacional é que prescreva uma ordenação densa de caracteres — exige-se que as suas especificações de caracteres sejam de ordenação densa¹. Temos então densidade sintáctica mesmo que existam apenas duas imagens com alturas claramente diferentes — ou até se só existir uma imagem.

Analogamente, as imagens no nosso exemplo poderiam muito bem, é claro, ter sido imagens-de-centauro; mesmo quando há *denotata*, estes não têm de constituir um campo denso de referência. O requisito semântico dos sistemas representacionais não exige um conjunto realmente denso de classes de conformidade, tal como o requisito sintáctico não exige um conjunto denso de caracteres, exigindo antes, insisto, uma especificação de ordenação densa.

Apesar de a representação depender, assim, de certas relações sintácticas e semânticas entre símbolos, e não de

¹ Tal como uma imagem não implica que exista o que é representado, também uma especificação de ordenação densa não implica que existam os caracteres especificados.

uma relação (como a semelhança) entre símbolo e *denotatum*, depende de facto do estatuto denotativo dos seus símbolos. Um conjunto denso de elementos só é representacional se lhe forem ostensivamente fornecidos *denotata*. A regra para correlacionar símbolos com *denotata* pode ter como resultado a não atribuição de quaisquer *denotata* reais a qualquer símbolo, de modo que o campo de referência será nulo, mas os elementos tornam-se representações unicamente em conjugação com uma correlação desse género, efectiva ou em princípio.

A articulação que distingue descrições de representações não é, insisto, uma questão que dependa da sua estrutura interna. Alguns autores defenderam que um símbolo linguístico (ou «discursivo») difere de um símbolo representacional (ou «presentacional») porque uma descrição é univocamente redutível a partículas como palavras ou letras, ao passo que uma imagem é um todo indivisível. Na verdade, um carácter atómico, como uma palavra com uma só letra, é mesmo assim uma descrição, ao passo que uma imagem composta, como um retrato de grupo, é ainda uma representação. A diferença significativa está na relação de um símbolo com outros num sistema denotativo.

Distinguir representações de descrições deste modo tem como resultado a classificação do nosso sistema habitual de representação pictórica juntamente com os sistemas de símbolos dos sismógrafos e termómetros sem graduação. É evidente que se deseja fazer algumas distinções complementares. Já examinámos em pormenor as diferenças mais importantes entre sistemas sintacticamente articulados — especialmente as existentes entre linguagens discursivas e notacionais —, mas não as diferenças entre sistemas sintacticamente densos. No nosso breve estudo dos diagramas, mapas e modelos deixámos para depois a consideração de questões como a diferença entre um diagrama puramente gráfico e o esboço de um pintor, entre um mapa de curvas de nível e uma fotografia aérea, entre um modelo de um navio e uma escultura.

Compare-se um electrocardiograma momentâneo com um desenho do monte Fuji de Hokusai. As serpenteantes linhas pretas sobre fundos brancos podem ser exactamente as mesmas nos dois casos. Contudo, um é um diagrama e o outro uma imagem. O que faz a diferença? Evidentemente, será uma característica dos diferentes esquemas nos quais as duas marcas funcionam como símbolos. Mas, dado que ambos os esquemas são densos (e pressupostamente disjuntos), que característica é essa? A resposta não depende do que é simbolizado; as montanhas podem ser objecto de diagramas e as pulsações cardíacas representadas pictoricamente. A diferença é sintáctica: os aspectos constitutivos do diagramático, em comparação com o carácter pictórico, encontram-se expressa e fortemente restringidos. As únicas características relevantes do diagrama são as ordenadas e abcissas de cada um dos pontos pelos quais passa o centro da linha. A espessura da linha, a sua cor e intensidade, a magnitude absoluta do diagrama, etc., não contam; se uma pretensa cópia do símbolo pertence ou não ao mesmo carácter do esquema diagramático não depende de modo algum de tais características. Mas isto não é verdade no que respeita ao esboço. Qualquer variação na espessura da linha, a sua cor, o seu contraste com a cor de fundo, o seu tamanho, até as qualidades do papel — nada disto é excluído, nada pode ser ignorado. Apesar de os esquemas pictóricos e diagramáticos serem semelhantes no que respeita ao facto de não serem articulados, algumas características que são constitutivas no esquema pictórico são afastadas como contingentes no esquema diagramático; os símbolos no esquema pictórico estão relativamente *repletos*².

² A plenitude distingue-se assim quer da generalidade de um símbolo quer da não limitação de um esquema, e é na verdade inteiramente independente tanto do que um símbolo denota como do número de símbolos num esquema. Para o oposto da plenitude uso o termo «atenuação».

Apesar de haver uma linha pelo menos teoricamente clara entre esquemas densos e articulados, a diferença entre o representacional e o diagramático, nos esquemas densos, é uma questão de *grau*. Não se pode dizer que nenhuns aspectos de uma pintura representacional, por exemplo, são contingentes, pois propriedades como pesar dez libras ou estar em trânsito de Boston para Nova Iorque num certo dia dificilmente afectam o estatuto da pintura no seu esquema representacional. Ao invés, um esquema denso é mais diagramático do que outro se os aspectos constitutivos do carácter sob o primeiro são parte própria dos aspectos constitutivos do carácter sob o segundo. Numa categoria habitual de esquemas gráficos habituais, um deles pode acabar por ser encarado como puramente representacional se os seus aspectos constitutivos incluírem os de todos os outros esquemas; então, os esquemas que excluem como contingentes alguns dos aspectos constitutivos deste esquema representacional são considerados diagramáticos. A própria norma representacional será, é claro, diagramática, segundo a nossa definição, relativamente a esquemas anormais que tenham aspectos constitutivos adicionais.

Tudo isto constitui uma heresia aberta. As descrições distinguem-se das representações pictóricas não por serem mais arbitrárias, mas por pertencerem a esquemas articulados e não a esquemas densos, e as palavras só são mais convencionais do que as imagens caso se entenda o convencional em termos de diferenciação e não de artificialidade. Nada depende, neste caso, da estrutura interna de um símbolo, pois o que descreve em alguns sistemas pode representar pictoricamente noutros. A semelhança desaparece como critério de representação, e a similitude estrutural desaparece como requisito de linguagens notacionais ou de quaisquer outras linguagens. A distinção frequentemente sublinhada entre sinais icónicos e outros torna-se efémera e trivial; assim, a heresia gera a iconoclastia.

Contudo, era imperativa uma reforma tão drástica. Esta reforma permite a completa relatividade da representação e a representação por meio de outras coisas além de imagens. Objectos e acontecimentos, visuais e não visuais, podem ser representados por símbolos visuais ou não visuais. As imagens podem funcionar como representações em sistemas muito diferentes do que por acaso consideramos normal; as cores podem representar as suas complementares ou magnitudes, a perspectiva pode ser invertida ou transformada de outra maneira qualquer, e assim por diante. Por outro lado, as imagens não funcionam como representações quando são tomadas como meros marcadores num relatório de tática militar, ou quando são usadas como símbolos noutro esquema articulado qualquer. Como vimos, entre os sistemas representacionais, o «naturalismo» é uma questão de hábito, mas a habituação não nos leva a ultrapassar a fronteira entre descrição e representação. Nenhuma familiaridade transforma um parágrafo numa imagem, e nenhum grau de novidade faz de uma imagem um parágrafo. Um diagrama gráfico simples e um retrato completo diferem um do outro em grau, mas contrastam fortemente com uma descrição e até com um diagrama puramente conectivo.

A nossa análise de tipos de esquemas e sistemas de símbolos permite lidar com alguns problemas persistentes relativos à representação e descrição. Ao mesmo tempo, põe a descoberto algumas afinidades inesperadas entre imagens, sismogramas e posições de ponteiros em mostradores não graduados, por um lado, e entre ideogramas, esquemas de circuitos eléctricos e palavras, por outro. Transgridem-se algumas fronteiras antigas e vagas, e firmam-se novas alianças e separações significativas.

Uma consequência perfeitamente accidental diz respeito à representação na música. Neste caso, tal como na pintura, a representação não exige a imitação. Mas se uma execução de uma obra definida por uma partitura canónica denota realmente, mesmo assim não representa, pois en-

quanto execução de tal obra pertence a um conjunto articulado. O mesmo acontecimento sonoro, tomado como algo que pertence a um conjunto denso de símbolos auditivos, pode representar. Assim, a música electrónica sem notação ou a linguagem propriamente dita podem ser notacionais, ao passo que a música sob a notação canónica, se é realmente denotativa, é descritiva. Este é um aspecto curioso menor, sobretudo porque a denotação desempenha apenas um pequeno papel na música.

2. Procurar e mostrar

O familiar esquema pictórico completo abrange seja o que for que tomemos como imagem, e pode ser alargado para incluir esculturas e alguns objectos naturais. Uns caracteres do esquema representam entidades reais, outros representam ficticiamente e outros não são representacionais de todo em todo. Entre os que são representacionais, tal como entre os que não são, muitos são expressivos; um carácter do esquema pode ser representacional ou expressivo, ambas as coisas ou nenhuma delas.

A representação e a descrição, como vimos, são denotativas, ao passo que a exemplificação e a expressão vão na direcção oposta à denotação. Dado que os caracteres pictóricos permanecem os mesmos nos sistemas representacionais e expressivos, tanto a expressão pictórica como a representação pictórica se dá por meio de símbolos de um esquema denso, mas a densidade, apesar de ser necessária para a representação, não é necessária para a expressão (como o caso da linguagem expressiva mostra). A representação realista corrente foi identificada acima como um sistema habitual particular na espécie de sistemas denotativos densos e relativamente repletos, mas a expressão pictórica corrente já tinha sido antes identificada como a porção metafórica de um sistema habitual particular da espécie de sistemas exemplificativos. Apesar de uma caracte-

terização geral adequada da representação ter tido de esperar a introdução dos conceitos técnicos discutidos nos capítulos IV e V, uma caracterização geral comparável da expressão já tinha sido alcançada, noutros termos, no capítulo II.

A expressão e exemplificação nas artes exibem, contudo, várias combinações de características sintácticas e semânticas, como as que usámos na classificação de sistemas denotativos. Claro que as propriedades semânticas de ambiguidade, disjunção, diferenciação, densidade e descontinuidade têm agora de ser definidas de forma mais geral, em termos de referência e classes de referência, e não de conformidade (ou denotação) e classes de conformação (ou extensões); mas a maneira de fazer isto é óbvia. Por exemplo, um sistema é semanticamente diferenciado neste sentido mais lato se, e só se, para quaisquer dois caracteres K e K' e todo o elemento h não referido por ambos, é teoricamente possível determinar ou que K não refere h ou que K' não refere h . As definições mais estritas foram usadas antes porque estávamos exclusivamente a tratar de sistemas denotativos. Os sistemas exemplificativos, independentemente das suas propriedades sintácticas e semânticas, não são notações nem linguagens.

Na pintura e na escultura, a exemplificação é sintáctica e semanticamente densa. Nem os caracteres pictóricos nem as propriedades exemplificadas são diferenciados, e os predicados exemplificados têm origem numa linguagem natural discursiva e ilimitada. A comparação com o caso de um termómetro não graduado é neste caso pertinente, tal como no caso da representação, mas agora as imagens devem ser comparadas com as ocasiões de temperatura e não com as alturas da coluna de mercúrio, pois nos sistemas em questão as imagens, como é o caso das ocasiões de temperatura, são denotadas em vez de denotarem.

A exemplificação pictórica, assim como a representação, difere do sistema de símbolos comparável do termómetro por ser muito mais estritamente confinado. As ima-

gens podem exemplificar cores, formas, sons, sentimentos, etc., e a comparação mais próxima seria com um indicador versátil e complicado, ou uma série deles. Sistemas mais estritos de exemplificação, confinados, digamos, à exemplificação de cores, estão de algum modo para o sistema completo como os sistemas diagramáticos estão para a representação. Mas, apesar de o desgaste do representativo para o diagramático se dar por restrição dos aspectos sintácticos constitutivos dos símbolos, o desgaste da exemplificação pictórica completa para uma mais restrita dá-se por restrição dos aspectos constitutivos do que é simbolizado. Os símbolos que fazem a exemplificação permanecem constantes; qualquer aspecto pictórico de uma imagem pode participar, por exemplo, na exemplificação de uma cor, expressão ou som. Assim, estes sistemas mais restritos de exemplificação, ao contrário dos sistemas diagramáticos, permanecem pictóricos no sentido em que os seus símbolos não estão menos repletos do que os dos sistemas completos de exemplificação e representação pictórica.

Se ver as propriedades que uma imagem exemplifica ou exprime é como aplicar um instrumento de medida não graduado, *dizer* o que a imagem exemplifica é uma questão de adaptar as palavras certas de uma linguagem sintacticamente ilimitada e semanticamente densa. Por mais exacto que seja qualquer termo que usemos, há sempre outro tal que não podemos determinar qual dos dois é efectivamente exemplificado pela imagem em questão. Dado que a linguagem é também discursiva, contendo termos que incluem extensionalmente outros termos, podemos diminuir o risco de erro usando termos mais gerais, mas a segurança é então conquistada sacrificando a precisão. Compare-se o processo de medir um objecto. Como vimos, melhora-se a exactidão mas diminui-se a capacidade para estabelecer a correcção à medida que acrescentamos lugares decimais à nossa resposta. Dizer o que uma imagem exemplifica é como medir sem estabelecer tolerâncias.

A exemplificação pictórica é assim, com efeito, um sistema invertido de aferição ou medição³; e a expressão pictórica é um sistema particular de exemplificação metafórica. Em qualquer desses sistemas com um esquema denso de símbolos e um conjunto denso ou ilimitado de classes de referência, procurar o ajustamento preciso entre símbolo e o que é simbolizado exige a máxima sensibilidade, e é uma tarefa interminável. Além disso, o que um carácter pictórico exemplifica ou exprime depende não apenas das propriedades que tem mas das propriedades com base nas quais o carácter simboliza — funcionando como uma amostra delas, e isto é frequentemente muito menos claro do que no caso de uma amostra de tecido de um alfaiate. Os sistemas pictóricos de exemplificação não estão quase tão normalizados como a maior parte dos nossos sistemas práticos de amostragem, aferição ou medição. Não afirmo, de modo algum, que os detalhes dos sistemas pictóricos estão perante nós de modo a serem facilmente descobertos, e não ofereci qualquer ajuda para se decidir se uma dada imagem exemplifica uma certa propriedade ou exprime um dado sentimento — ofereci apenas uma análise das relações simbólicas de exemplificação e expressão pictórica, seja onde for que estas se verifiquem.

Habitualmente, uma execução de uma obra musical não apenas pertence ou está em conformidade com a obra ou a partitura, mas também a exemplifica⁴. E dado que as

³ Isto é, a relação simbólica entre a posição do instrumento de aferição ou medição numérica e o que o instrumento afere ou o que é medido é a denotação, enquanto a relação de exemplificação se dá na direcção oposta, do que o instrumento afere ou do que é medido para a posição ou para o numeral. O que provoca confusão é que o *processo* de encontrar o que uma imagem exemplifica se dá na mesma direcção do *processo* de aferir ou de medir.

⁴ Tal como se pode dizer que os objectos exemplificam indiferentemente a cor vermelha ou o nome «vermelho» dessa cor, também se pode dizer que as execuções exemplificam indiferentemente uma obra ou a partitura que tem como sua extensão a obra, e que portanto lhe dá o nome.

obras e partituras pertencem a um sistema notacional, temos neste caso — contrastando com o que acontece na exemplificação pictórica — exemplificação do que é articulado, disjunto e limitado.

Normalmente, uma execução musical também exemplifica e exprime muito além da obra ou partitura. Pode dizer-se elipticamente⁵ que uma propriedade é exemplificada pela obra se for exemplificada por todas as execuções da obra. Mas isto raramente irá acontecer, dado que as propriedades exemplificadas que não são prescritas pela partitura não são constitutivas e podem variar livremente de execução para execução sem afectar o estatuto de qualquer execução enquanto exemplar genuíno (ainda que reprovável) da obra. Que podemos ter uma execução sem energia de uma obra heróica é absolutamente evidente. Contudo, o que pode querer dizer, neste caso, que a obra é heróica? Se respondermos que dizer que a obra é heróica é dizer elipticamente que todas as suas execuções *adequadas* o são, «adequadas» não pode querer apenas dizer «em conformidade com a partitura». A propriedade em questão é antes a conformidade com instruções complementares, verbais ou outras, impressas na partitura ou dadas tacitamente pela tradição, oralmente, etc. Vimos (v, 2) que em nenhum dos casos podem estas instruções ser tomadas como partes integrais da partitura, pois pertencem a um sistema sintacticamente ilimitado e semanticamente denso, e não a uma linguagem notacional. Dado que as execuções, tomadas como acontecimentos sonoros e não como exemplares de obras, não são totalmente diferenciadas, a exemplificação de seja o que for que não seja prescrito pela partitura é, como a exemplificação pictórica, uma questão de aferição ou

⁵ Mas apenas elipticamente. Não se pode dizer que a obra exemplifica realmente seja o que for que todos os seus exemplares exemplifiquem, pois se todos os exemplares exemplificam a obra ou a propriedade de ser um exemplar da obra, a obra não exemplifica, todavia, tal propriedade.

medição invertidas. O mesmo acontece na dança e na arte dramática. Em todos estes casos, apesar da definição de obras por meio de partituras, a exemplificação ou a expressão de qualquer coisa além da partitura numa execução é referência num sistema semanticamente denso, e uma questão de ajustamento infinitamente minucioso.

Na literatura escrita, apesar de os sentimentos e outras propriedades exemplificadas⁶ e expressas pertencerem igualmente a um conjunto denso, os símbolos que fazem a exemplificação e a expressão são articulados. Ao determinar o que um poema exprime temos perante nós um símbolo sintacticamente diferenciado e procuramos precisamente a propriedade ou propriedades de um certo conjunto denso que denotam o símbolo e que o símbolo refere. Isto contrasta com aferições e medições, pois o que é aferido ou medido nunca é articulado.

As propriedades exemplificadas numa passagem podem ser, e são muitas vezes, fornecidas com nomes do mesmo vocabulário das palavras que ocorrem na própria passagem (português, digamos); e podemos considerar, como fazemos relativamente a uma pintura, que uma passagem ou poema exemplificam os nomes das propriedades que exemplificam. A exemplificação literária de tais predicados ou descrições relaciona assim vocabulários, ou o mesmo vocabulário funcionando a níveis diferentes, e tanto o esquema de símbolos como o campo de referência é articulado e ilimitado. A natureza da correlação estabelecida neste caso tem um resultado notável. O sistema é, claro, sintacticamente articulado, mas semanticamente denso, quando lido na direcção descendente, dos termos denotados ou exemplificados para a obra denotada ou exemplificadora. De acordo com isto, seria de esperar que, lido na

⁶ Refiro-me neste caso, é claro, à exemplificação literária, e não apenas à exemplificação na literatura. Alguns poemas, assim como algumas pinturas, podem exemplificar a propriedade de não ser vendável; mas a exemplificação não é literária no primeiro caso nem pictórica no segundo.

direcção oposta, da passagem ou obra exemplificadora para os termos exemplificados, as características sintácticas e semânticas do sistema fossem permutadas. Na verdade, também este sistema é sintacticamente articulado e semanticamente denso. Para ver como pode isto ser, considere-se o seguinte caso: seja α todos os termos portugueses, β o subconjunto ilimitado de termos portugueses para a temperatura. A ordenação sintáctica de cada um destes vocabulários baseia-se no alfabeto (veja-se iv, nota 17) e é articulado. Os termos de β , tomados como termos denotativos de α de acordo com o grau de calor são, contudo, densamente ordenados. O sistema denotativo de β para α é assim sintacticamente articulado, mas semanticamente denso. Mas agora os termos de α , tomados de acordo com o grau de calor como termos que exemplificam os termos de β , são também densamente ordenados, e o sistema de exemplificação de α para β é também sintacticamente articulado, mas semanticamente denso. Assim, na literatura temos dois vocabulários sintacticamente articulados (talvez idênticos), sendo que os termos de cada um deles toma os termos do outro como referentes, sendo os dois sistemas resultantes — um sistema de denotação, num caso, e um de exemplificação, no outro — sintacticamente articulados e semanticamente densos⁷. Assim, apesar de uma obra literária ser articulada e poder exemplificar ou expri-

⁷ Aparentemente, todo o sistema que é, conversamente, sintacticamente denso mas semanticamente articulado terá muitos caracteres desocupados ou muitos com a mesma classe de referência. Mas um sistema que seja sintáctica e semanticamente denso pode, contudo, ser tal que as classes de referências consideradas independentemente do sistema sejam diferenciadas e normalmente ordenadas descontinuamente na sua totalidade. Para se ter um caso destes, faça-se cada carácter consistir na classe de marcas rectas que, para uma fracção árabe m/n totalmente reduzida, têm m/n polegadas de comprimento. (Uma marca não é uma inscrição neste esquema, a não ser que o seu comprimento em polegadas seja um número racional.) O esquema é sintacticamente denso. Considere-se agora que cada carácter toma como referente o número inteiro com o

mir o que é articulado, é sempre necessária uma procura sem fim, aqui como nas outras artes, para determinar precisamente o que é exemplificado ou expresso.

Se tomássemos as leituras orais de uma obra literária como execuções de uma partitura, aplicar-se-ia o que se disse sobre as execuções musicais. Mas encontrámos razões (v, 7) contra esta interpretação e a favor de se tomar as elocuições e inscrições como irmãs. Obviamente que diferentes elocuições e inscrições do mesmo carácter podem exemplificar e exprimir diferentes propriedades; pode-se dizer elipticamente que as propriedades exemplificadas ou expressas por todas as elocuições e inscrições de uma obra são expressas pela obra, o mesmo se podendo dizer de propriedades como as que são exemplificadas ou expressas por todas as ocorrências que são consideradas, por critérios estabelecidos, elocuições e inscrições «apropriadas» da obra. A variação entre elocuições e inscrições no que é exemplificado e expresso é paralelo (como vimos) à variação de denotação entre exemplares de um termo ou palavra indicadora ambígua.

Toda esta análise técnica parece bastante afastada da experiência estética, mas penso que começa a emergir uma concepção da natureza do estético e das artes.

3. Acção e atitude

Uma tradição persistente retrata a atitude estética como uma contemplação passiva do imediatamente dado, uma apreensão directa do que é apresentado, não contaminada

qual o m/n em questão está correlacionado numa ordenação integral particular dos racionais. Então, ainda que o conjunto de números inteiros, seja como for que se ordenem, seja inteiramente diferenciado, cada carácter deste sistema sintacticamente denso tem a sua própria classe de referência, e o sistema é semanticamente denso. A densidade semântica resulta, neste caso, do modo como os números inteiros se relacionam no sistema com os caracteres que os referem.

por qualquer conceptualização, isolada de todos os ecos do passado e de todas as ameaças e promessas do futuro, dispensada de todos os afazeres. Através de ritos de descomprometimento e desinterpretação purificadores vamos procurar uma visão do mundo prístina, imaculada. Dificilmente preciso de enumerar os defeitos filosóficos e absurdos estéticos de uma perspectiva destas até alguém ir ao ponto de defender seriamente que a atitude estética apropriada perante um poema equivale a olhar fixamente para a página impressa sem a ler.

Defendi, pelo contrário, que temos de ler a pintura tão bem quanto o poema, e que a experiência estética é dinâmica e não estática. Envolve a discriminação delicada e o discernimento de relações subtis, a identificação de sistemas de símbolos e de caracteres nesses sistemas e o que estes caracteres denotam e exemplificam, interpretar obras e reorganizar o mundo em termos das obras e as obras em termos do mundo. Grande parte da nossa experiência e muitas das nossas competências são chamadas a intervir e podem ver-se transformadas pelo encontro. A «atitude» estética é agitada, inquisitiva, experimentadora — é menos atitude do que acção: criação e recriação.

O que distingue, contudo, tal actividade estética de outros comportamentos inteligentes como a percepção, a conduta corrente e a investigação científica? Uma resposta imediata é que o estético não se dirige a qualquer fim prático, não se ocupando da autodefesa ou da conquista, da aquisição de bens primários ou de luxos, da previsão e do controlo da natureza. Mas, se a atitude estética repudia fins práticos, dificilmente a ausência de fins é, mesmo assim, suficiente. A atitude estética é inquisitiva, contrastando com o aquisitivo e a autoprotecção, mas nem toda a investigação que não seja prática é estética. Pensar que a ciência é em última análise motivada por fins práticos, avaliada e justificada por pontes, bombas e o controlo da natureza, é confundir ciência com tecnologia. A ciência procura o conhecimento sem atender a consequências prá-

ticas, ocupando-se da previsão enquanto teste da verdade e não enquanto guia do comportamento. A investigação desinteressada compreende simultaneamente a experiência científica e a estética.

Tenta-se muitas vezes distinguir o estético em termos de prazer imediato, mas esta ideia levanta e multiplica problemas. É evidente que a pura quantidade ou intensidade de prazer não pode ser o critério. Não é de forma alguma claro que uma imagem ou poema dê mais prazer do que uma demonstração, e algumas actividades humanas que não têm relação com estas dão suficientemente mais prazer para tornar insignificantes quaisquer diferenças em quantidade ou grau entre vários tipos de investigação. A afirmação de que o prazer estético é de uma *qualidade* diferente e superior é a esta hora uma escapatória demasiado transparente para ser levada a sério.

A inevitável sugestão seguinte — que a experiência estética não se distingue de maneira alguma pelo prazer, mas por uma emoção estética especial — pode ser deitada no cesto dos papéis das explicações do tipo das «virtudes dormitivas»*.

Isto abre o caminho à teoria sofisticada de que o que conta não é o prazer obtido, mas o prazer «objectificado», prazer interpretado no objecto como uma propriedade dele. Aparte as imagens de um processo grotesco de transfusão, o que pode isto querer dizer? Considerar o prazer algo que o objecto possui e não que ocasiona — dizer, com efeito, que o objecto tem prazer — pode ser o mesmo que dizer que o objecto exprime o prazer. Mas, dado que alguns objectos estéticos são tristes — exprimem tristeza e não prazer —, esta ideia está longe de distinguir em geral os objectos ou as experiências estéticas das que não são estéticas.

* Isto é, no cesto dos papéis das explicações paradigmaticamente circulares. Como quando se apela às «virtudes dormitivas» de um comprimido para explicar por que razão provoca o sono: acrescentam-se palavras de aspecto profundo, mas nada se explica. (N. do T.)

Algumas destas dificuldades são enfraquecidas e outras obscurecidas se falarmos de satisfação em vez de prazer. «Satisfação» é suficientemente neutro para ser aceitável em contextos nos quais «prazer» é ridículo, suficientemente vago para apagar contra-exemplos, e suficientemente flexível para tolerar vacilações convenientes de interpretação. Assim, podemos ter a esperança de atenuar a tentação para conjurar uma qualidade, categoria ou sentimento especial, ou para ceder à mistificação sobre a objectificação. Contudo, é perfeitamente claro que a satisfação não consegue distinguir os objectos e experiências estéticos dos que não são estéticos. Não só alguma investigação científica dá muita satisfação, como alguns objectos e experiências estéticas não dão nenhuma. A música e a nossa audição, as imagens e o nosso olhar, não oscilam entre o estético e o não estético consoante a execução ou a pintura variam entre a exaltação e o sofrimento. Ser estético não exclui ser insatisfatório ou ser esteticamente mau.

Há quem diga que a característica distintiva não é a satisfação obtida, mas a procurada: em ciência, a satisfação é um mero produto accidental da investigação; na arte, a investigação é um mero meio para obter satisfação. Defende-se que a diferença não está no processo nem na satisfação que se obtém, mas na atitude que se mantém. Segundo este ponto de vista, o *fim* científico é o conhecimento, o *fim* estético a satisfação.

Mas com que nitidez se podem separar estes fins? O académico procura o conhecimento ou a satisfação de conhecer? Obter conhecimento e satisfazer a curiosidade são em tão grande medida a mesma coisa que tentar fazer qualquer delas sem fazer a outra exige sem dúvida uma serenidade precária. E quem conseguir procurar a satisfação sem procurar o conhecimento não irá sem dúvida obter qualquer deles, ao passo que, por outro lado, é pouco provável que a abstenção de toda a antecipação da satisfação estimule a investigação. De facto, pode-se estar tão absorto na resolução de um problema que nunca se pensa

na satisfação que se terá ao resolvê-lo, ou pode-se perseverar com tanto gosto nas alegrias de procurar uma solução que nada se faz para chegar a uma. Mas, se esta última atitude é estética, a compreensão estética de seja o que for está antecipadamente condenada. E não me parece que estes estados de espírito ténues, efémeros e idiossincráticos assinalem uma diferença significativa entre o estético e o científico.

4. A função do sentimento

Todas estas tentativas falhadas para chegar a uma formulação aceitável em termos de prazer ou satisfação, obtida, «objectificada» ou antecipada, dificilmente afastam a convicção de que a raiz da distinção entre o científico e o estético é a diferença entre conhecer e sentir, entre o cognitivo e o emotivo. Esta última dicotomia, profundamente arreigada, é em si dúbia por vários motivos, e a sua aplicação ao nosso caso torna-se particularmente enigmática quando se encara tanto a experiência científica quanto a estética como fundamentalmente cognitivas. Mas não é fácil abandonar a ideia de que a arte é de algum modo mais emotiva que a ciência.

A mudança do prazer ou da satisfação para a emoção em geral melhora alguns dos aspectos mais rudimentares das fórmulas hedonistas, mas levanta problemas mais que suficientes. Para ser estéticas, as pinturas e os concertos, e a sua observação e audição, não têm de provocar emoção, tal como não têm de dar satisfação, e a emoção antecipada não é um critério melhor do que a satisfação antecipada. Se o estético é caracteristicamente emotivo de uma certa maneira, temos ainda de dizer que maneira é essa.

Qualquer imagem da experiência estética como um tipo de banho ou orgia emocional é claramente disparatada. As emoções envolvidas tendem a ser mudas e oblíquas por

comparação, por exemplo, com o medo, a mágoa, a depressão ou a exultação que resultam da batalha, da perda, da derrota ou da vitória reais, e não são em geral mais intensas do que a excitação, o desespero ou o júbilo presentes na exploração e descoberta científicas. O que o espectador inerte sente está muito longe do que os caracteres retratados no palco sentem, e mesmo do que ele próprio sentiria ao testemunhar acontecimentos da vida real. Se o espectador saltar para o palco para participar, já não pode dizer-se que a sua resposta é estética. Que a arte se ocupa de emoções simuladas sugere, como acontece com a teoria da representação, que a arte é um pobre substituto da realidade: sugere que a arte é imitação, e que a experiência estética é um apaziguador que só parcialmente compensa a ausência de experiência e contacto directo com o Real.

Muitas vezes, as emoções envolvidas na experiência estética não são apenas algo acanhadas, mas também de polaridade inversa. Acolhemos algumas obras que despertam emoções que normalmente evitamos. Emoções negativas de medo, ódio ou aversão podem tornar-se positivas quando suscitadas por uma peça de teatro ou uma pintura. O problema da tragédia e o paradoxo da fealdade foram feitos à medida para os freudianos antigos e modernos, e a oportunidade não foi negligenciada. Diz-se que a tragédia tem o efeito de nos libertar de emoções negativas reprimidas e escondida, ou de nos administrar doses calculadas do vírus morto para prevenir ou mitigar a devastação de um ataque real. A arte torna-se não apenas paliativo, mas também terapia, fornecendo um substituto da realidade boa e uma salvaguarda contra a realidade má. Os teatros e os museus funcionam como secções adjuntas das Repartições de Saúde Pública.

Uma vez mais, mesmo entre obras de arte e experiências estéticas evidentemente excelentes, a componente emotiva varia muitíssimo — digamos, entre um Rembrandt tardio e um Mondrian tardio, ou entre um quarteto de Brahms e um de Webern. Não é evidente que o Mondrian

e o Webern sejam mais emotivos do que as leis de Newton ou de Einstein, e é menos provável que uma linha entre o emotivo e o cognitivo diferencie perfeitamente o estético do científico do que alguns objectos e experiências estéticas de outros.

Todas estas dificuldades ressuscitam a tentação de postular uma emoção ou sentimento estético especial, ou uma tonalidade especial de outras emoções que ocorram na experiência estética. Esta emoção ou tonalidade especial pode ser intensa quando outras emoções são débeis, positiva quando as outras são negativas, e pode ter lugar na experiência da arte mais intelectual e contudo estar ausente no estudo científico mais agitado. Resolvem-se assim todas as dificuldades — com uma petição de princípio. Sem dúvida que as emoções estéticas têm a propriedade que as faz ser estéticas. Sem dúvida que as coisas que ardem são inflamáveis. A teoria do flogisto estético explica tudo e nada.

Assim, enfrentamos ainda dois problemas insistentes. Primeiro, apesar da nossa convicção de que a experiência estética é de *algum* modo emotiva e não cognitiva, a inadequação das fórmulas tanto em termos de emoções sofridas como em termos de emoções antecipadas deixou-nos sem maneira de dizer *como*. Segundo, apesar de reconhecermos que a emoção na experiência estética tende a ser desnaturada e muitas vezes até invertida, a futilidade óbvia das explicações em termos de uma secreção especial das glândulas estéticas deixa-nos sem maneira alguma de dizer *porquê*. Talvez se encontre na resposta à primeira pergunta a resposta para a segunda; talvez a emoção na experiência estética se comporte como comporta por causa do papel que desempenha.

Sugeri anteriormente que a maior parte dos problemas que nos têm vindo a assolar são culpa da dicotomia tirânica entre o cognitivo e o emotivo. Num lado colocamos a sensação, a percepção, a inferência, a conjectura, toda a inspecção e investigação fria, facto e verdade; no outro, o

prazer, a dor, o interesse, a satisfação, o desapontamento, toda a resposta afectiva tonta, gostar e detestar. De uma forma muitíssimo eficiente, isto impede-nos de ver que na experiência estética as *emoções funcionam cognitivamente*. A obra de arte é apreendida pelos sentimentos e também pelos sentidos. A insensibilidade emocional é neste caso tão definitivamente incapacitante, se não tão completamente, quanto a cegueira ou a surdez. Nem os sentimentos são exclusivamente usados para explorar o conteúdo emocional de uma obra. Em certa medida, podemos sentir qual é o aspecto de um quadro tão bem como podemos ver os sentimentos que ele desperta. O actor ou bailarino — ou o espectador — recordam e registam por vezes o sentimento de um movimento e não o seu padrão, na medida em que os dois se podem realmente distinguir. A emoção na experiência estética é um meio para distinguir as propriedades que uma obra tem e exprime.

Dizer isto é um convite à acusação calorosa de fria intelectualização excessiva, mas, em vez de se tratar aqui de privar a experiência estética de emoções, é a compreensão que está a ser enriquecida com elas. O facto de as emoções participarem na cognição não implica que não são sentidas, tal como o facto de a visão nos ajudar a descobrir propriedades de objectos não implica que não ocorrem sensações de cor. Na verdade, as emoções têm de ser sentidas — isto é, têm de ocorrer, tal como as sensações — para que sejam usadas cognitivamente. O uso cognitivo envolve discriminar e relacionar emoções para aferir e apreender a obra, e para a integrar no resto da nossa experiência do mundo. Se isto é o oposto da assimilação passiva nas sensações e emoções, de maneira alguma equivale a cancelá-las. Contudo, explica as modificações que as emoções podem sofrer na experiência estética.

Em primeiro lugar, o que pode dar origem a um deslocamento típico da emoção é um contexto de investigação e não um contexto de complacência ou incitamento. O contexto psicológico, fisiológico e físico é diferente. Um

dólar ganho, poupado ou gasto é ainda um dólar; o afecto que tem como resultado a servidão, a frustração ou a iluminação é ainda afecto; mas em nenhum dos casos são os três a mesma coisa. As emoções não são de tal modo estanques que não se deixem influenciar pelo meio em que se encontram, mas o uso cognitivo não cria novas emoções nem concede às emoções comuns um aditivo mágico.

Além do mais, a frequente disparidade entre a emoção sentida e o conteúdo emocional descoberto no objecto compreende-se agora facilmente. A piedade no palco pode induzir a piedade no espectador, mas a avidez pode provocar aversão e a coragem admiração. Também uma casa branca pode parecer branca ao meio-dia, mas vermelha ao pôr do Sol; e um globo parece redondo de qualquer ângulo⁸. As experiências sensoriais e emotivas relacionam-se de formas complexas com as propriedades dos objectos. Além disso, as emoções funcionam cognitivamente não como itens isolados, mas em combinação entre si e com outros meios de conhecer. A percepção, a concepção e o sentimento misturam-se e interagem, e uma liga não se presta muitas vezes à análise em termos de componentes emotivos e não emotivos. A mesma dor (ou não será a mesma?) fala de gelo e fogo. A cólera e a indignação serão sentimentos diferentes ou o mesmo sentimento em circunstâncias diferentes? E a consciência da diferença geral resulta ou gera a consciência de que as circunstâncias são diferentes? As respostas não são para nós importantes, pois nada faço depender da distinção entre emoção e outros elementos do conhecer, insistindo pelo contrário que a emoção pertence a estes elementos. O que importa é que as comparações, contrastes e organização envolvidas no processo cognitivo afectam frequentemente as emoções que participam nesse processo. Algumas podem ser intensificadas, como acontece com as cores quando colocadas contra um fundo complementar, ou sublinhadas através de rimas

⁸ Veja-se SA, pp. 130-132.

subtis; outras podem ser suavizadas, como o são os sons num contexto mais ruidoso. E algumas emoções podem emergir como propriedades do todo orquestrado, não pertencendo a qualquer das partes menores, como a forma de uma casca de ovo.

Uma vez mais, como é evidente, as emoções negativas funcionam cognitivamente tão bem como as positivas. O horror e repulsa que podemos sentir com *Macbeth* não são meios menores de compreensão do que o divertimento e encanto que podemos encontrar em *Pigmalião*. Não somos obrigados a supor que a repulsa é de algum modo — por catarse, digamos — transformada em encanto, nem a explicar por que razão o mais sinistro retrato é tão legitimamente estético quanto o mais cativante, pois o encanto numa emoção não é uma condição para o funcionamento cognitivo, tal como o vermelho o não é numa sensação de cor. Na experiência estética, a emoção positiva ou negativa é um modo de sensibilidade a uma obra. O problema da tragédia e o paradoxo da fealdade evaporam-se.

Também é evidente que a quantidade ou intensidade da emoção não é uma medida da sua eficácia cognitiva. Uma emoção ténue pode ser tão informativa como uma esmagadora; e descobrir que uma obra exprime pouca ou nenhuma emoção pode ser esteticamente tão significativo como descobrir que expressa muita. Isto é algo a que as tentativas para distinguir o estético em termos de quantidade ou grau de emoção não prestam atenção.

Apesar de muitos enigmas ficarem assim resolvidos e de o papel da emoção na experiência estética ficar clarificado, falta ainda uma maneira de distinguir a experiência estética do resto da experiência. O uso cognitivo das emoções não só não está presente em toda a experiência estética como não está ausente de toda a experiência não estética. Notámos já que algumas obras de arte não têm qualquer conteúdo emotivo, ou têm pouco, e que, mesmo nos casos em que o conteúdo emotivo é apreciável, pode por vezes ser apreendido por meios não emotivos. Na vida

quotidiana, a classificação das coisas em função do sentimento é frequentemente mais vital do que a classificação em função de outras propriedades: é provável que tenhamos mais vantagens se formos proficientes em temer, querer, afrontar e desconfiar das coisas certas, animadas ou inanimadas, do que se percebermos apenas as suas formas, dimensões, pesos, etc. E a importância do discernimento através do sentimento não desaparece quando a motivação é teórica em vez de prática. O zoólogo, psicólogo, sociólogo, mesmo quando os seus objectivos são puramente teóricos, emprega legitimamente a emoção nas suas investigações. Com efeito, em qualquer ciência, apesar de a exigência de objectividade proibir o pensamento caprichoso*, a leitura preconceituosa de provas, a rejeição de resultados indesejados, a fuga a linhas de investigação ameaçadoras, não proíbem o uso do sentimento na exploração e descoberta, o ímpeto da inspiração e curiosidade, ou as pistas dadas pelo entusiasmo relativo a problemas intrigantes e hipóteses promissoras. E quanto mais discutimos estas matérias mais nos apercebemos de que as emoções não se diferenciam tão claramente nem se separam tão nitidamente de outros elementos na cognição que tal distinção possa constituir uma base firme para responder a quaisquer questões polémicas.

5. Sintomas do estético

A incapacidade recorrente para encontrar uma fórmula simples para classificar as experiências em estéticas e não estéticas, em rudimentar conformidade com o uso rudimentar, sugere a necessidade de uma abordagem menos simplista. Talvez devamos começar por examinar a relevância estética das características mais importantes dos

* *Wishful thinking*, no original: forma de argumento que consiste em tomar como verdade o que se deseja que seja verdade. (N. do T.)

vários processos simbólicos envolvidos na experiência, e procurar aspectos ou sintomas do estético, em vez de um critério decisivo. Um sintoma não é uma condição necessária nem suficiente da experiência estética, tendendo apenas a estar presente nela em conjunção com outros sintomas.

Três sintomas do estético podem ser a densidade sintáctica, a densidade semântica e a plenitude sintáctica. Como vimos, a densidade sintáctica é típica de sistemas não linguísticos, e é uma característica que distingue esboços de partituras e guiões; a densidade semântica é típica da representação, descrição e expressão nas artes, e é uma característica que diferencia esboços e guiões de partituras; e a plenitude sintáctica relativa distingue, nos sistemas semanticamente densos, os mais representacionais dos mais diagramáticos, o menos do mais «esquemático». Estas três características exigem a máxima sensibilidade e discriminação. A densidade sintáctica e semântica exige uma atenção sem fim para determinar carácter e referente, dada qualquer marca do sistema; e a plenitude sintáctica relativa num sistema sintacticamente denso exige o mesmo esforço para discriminar em termos de, digamos, mais dimensões. A impossibilidade de determinação finita pode sugerir a inefabilidade que tantas vezes se acusa e se reivindica para o estético. Mas a densidade, longe de ser misteriosa e vaga, define-se explicitamente, e resulta e sustém a exigência insaciável de precisão absoluta.

O quarto e último sintoma do estético é a característica que distingue os sistemas exemplificativos dos denotativos, e que se combina com a densidade para distinguir o mostrar do dizer. Uma experiência é exemplificativa na medida em que diz respeito a propriedades exemplificadas ou expressas — isto é, propriedades possuídas e exibidas — por um símbolo, e não apenas às coisas que o símbolo denota. Considerar estético o exemplificativo pode parecer uma concessão à tradição que associa o estético com o imediato e não transparente, insistindo assim que o

objecto estético seja tomado pelo que é em si e não como algo que significa outra coisa. Mas a exemplificação, como a denotação, relaciona um símbolo com um referente, e a distância entre um símbolo e o que se lhe aplica ou o exemplifica não é mais pequena do que a distância entre um símbolo e aquilo a que o símbolo se aplica ou que denota. Assim como a «inefabilidade», submetida a análise, se transforma em densidade e não mistério, também a «imedição» se torna uma questão de exemplificação e não de intimidade — uma função da direcção e não da distância. Nada disto implica que a representação, em contraste com a exemplificação, não seja estética. A exemplificação contrasta com a denotação e não com a representação. Como vimos, a representação fictícia e também a representação-como são questões de exemplificação; e a representação nas artes raramente é explicitamente factual e fora disso puramente denotativa. Além disso, uma experiência estética não tem de exhibir os quatro sintomas.

Os quatro sintomas tendem provavelmente a estar presentes e não ausentes, e a ser proeminentes na experiência estética; mas qualquer deles pode estar ausente da experiência estética ou presente na não estética. O veículo simbólico das artes literárias, por exemplo, não é sintacticamente denso, ao passo que a aferição de pesos ou temperaturas pode ser densa, tanto sintáctica como semanticamente. A ausência de um sintoma estético ou a presença de um não estético não contribui para uma totalidade esteticamente menos pura, nem uma experiência é tanto mais estética quanto maior for a concentração de sintomas estéticos. Contudo, se os quatro sintomas apresentados não são *separadamente* suficientes nem necessários para a experiência estética, podem ser *conjuntamente* suficientes e *disjuntamente* necessários; isto é, talvez uma experiência seja estética se tiver todos os atributos referidos e só se tiver pelo menos um deles.

Não afirmo que esta proposta está fielmente em conformidade com o uso corrente. O uso pré-sistemático de

«estético» e «não estético» está ainda menos claramente estabelecido pela prática, e está mais seriamente contaminado por teorizações inadequadas do que acontece com a maior parte dos termos. O que estou a sugerir é que temos perante nós um uso apropriado para um par de termos muitíssimo maltratados. A densidade, plenitude e exemplificação são, pois, assinaturas do estético; a articulação, atenuação e denotação assinaturas do que não é estético. Uma dicotomia vaga e contudo severa de experiências dá lugar a uma categorização de características, elementos e processos. A classificação de uma totalidade como estética ou não estética conta menos do que a identificação dos seus aspectos estéticos e não estéticos. Determinados aspectos decididamente estéticos de um composto podem não ser estéticos em absoluto; por exemplo, uma partitura e a sua mera leitura não têm quaisquer aspectos estéticos. Por outro lado, as características estéticas podem ser predominantes na delicada discriminação quantitativa e qualitativa exigida para testar uma hipótese científica. A arte e a ciência não são estranhas completas.

A distinção aqui traçada entre o estético e o que não é estético é independente de todas as considerações de valor estético. E é assim que deve ser. Uma execução abominável da *Sinfonia de Londres* é tão estética quanto uma excelente, e o *Cristo Ressuscitado*, de Piero, não é mais estético do que um quadro de um imitador — é apenas melhor. Os sintomas do estético não são marcas de mérito, e uma caracterização do estético não exige nem fornece uma definição da excelência estética.

6. A questão do mérito

É costume dizer que a imagem boa é bonita. No nível seguinte, mais acima, «bonita» é substituído por «bela», dado que as melhores imagens muitas vezes não são obviamente bonitas. Uma vez mais, contudo, muitas delas são

feias no sentido mais óbvio do termo. Se o belo exclui o feio, a beleza não é uma medida do mérito estético, mas, se o belo pode ser feio, então «belo» torna-se apenas uma palavra alternativa e enganadora para mérito estético.

O *dictum* segundo o qual a ciência é avaliada pela verdade que contém ao passo que a arte é avaliada pela satisfação que dá é pouco mais iluminante. Muitas das objecções anteriormente levantadas contra a satisfação, dada ou antecipada, enquanto característica distintiva do estético pesam igualmente contra a satisfação enquanto critério de mérito estético: a satisfação não pode ser identificada com o prazer, e postular um sentimento estético especial é uma petição de princípio. Ficamos com a fórmula vã de que o que é esteticamente bom é esteticamente satisfatório. A questão é o que faz uma obra boa ou satisfatória.

Ser satisfatório é, em geral, relativo a uma função e propósito. Uma boa fornalha aquece a casa até à temperatura desejada, de maneira uniforme, económica, silenciosa e segura. Uma boa teoria científica dá conta dos factos relevantes, claramente e com simplicidade. Como vimos, as obras de arte ou os seus exemplares desempenham uma ou mais de entre um conjunto de certas funções referenciais: representação, descrição, exemplificação, expressão. A questão de saber o que constitui de facto a simbolização de qualquer destes tipos levanta por sua vez a questão de saber que propósito serve tal simbolização.

Uma resposta que por vezes se dá é que o exercício das faculdades simbólicas para além das necessidades imediatas tem o propósito prático mais remoto de desenvolver competências e técnicas para enfrentar futuras contingências. A experiência estética torna-se um exercício de ginásio, sendo as imagens e sinfonias os halteres e sacos de boxe que usamos para fortalecer os músculos intelectuais. A arte prepara-nos para sobreviver, conquistar e ganhar. E canaliza a energia em excesso, afastando-a de escapes destrutivos. Torna o cientista mais perspicaz, o mercador

mais astuto e tira os delinquentes juvenis das ruas. A arte, durante muito tempo ridicularizada por ser a diversão fútil da classe culposamente ociosa, é aclamada por ser uma serva universal da humanidade. Esta perspectiva é reconfortante para quem tem necessidade de reconciliar inclinações estéticas com a convicção de que todo o valor se reduz à utilidade prática.

A resposta quase oposta é mais alegre e talvez mais simplista: que a simbolização é uma propensão irreprimível do homem, que simboliza além da necessidade imediata só pela alegria de o fazer ou porque não consegue evitá-lo. Na experiência estética, é um cachorrinho a dar cabriolas ou alguém que continua obstinadamente a cavar um poço depois de ter encontrado água suficiente. Os cães ladram porque são caninos, os homens simbolizam porque são humanos, e os cães continuam a ladrar e os homens a simbolizar quando não há qualquer necessidade prática porque não conseguem deixar de o fazer e porque é muito divertido fazê-lo.

Uma terceira resposta, passando por cima da oposição entre o prático e o divertido, aponta a comunicação como o propósito da simbolização. O homem é um animal social, a comunicação é uma exigência das relações sociais e os símbolos são os meios de comunicação. As obras de arte são mensagens que comunicam factos, pensamentos e sentimentos e o seu estudo pertence a essa nova excrescência chamada «teoria das comunicações». A arte depende da sociedade e ajuda à sua manutenção — existe porque nenhum homem é uma ilha, e ajuda a garanti-lo.

Cada uma destas explicações — em termos de ginástica, brincadeira ou conversa — distende e distorce uma verdade parcial. O exercício das competências de simbolização *pode* de algum modo melhorar a proficiência prática; o carácter criptográfico da invenção e interpretação de símbolos *dá* a esta actividade o fascínio de um jogo, e os símbolos *são* indispensáveis à comunicação. Mas o advogado e o almirante que melhoram as suas competên-

cias profissionais passando horas em museus, o cachorrinho às cabriolas, o neurótico a cavar um poço e a mulher ao telefone, separada ou conjuntamente, não explicam tudo o que há a explicar. O que os três ignoram é que a motivação é a curiosidade e o objectivo o esclarecimento. O uso de símbolos para além da necessidade imediata faz-se em nome da compreensão e não da prática; o que compele é a ânsia de conhecer, o que delicia é a descoberta e a comunicação é secundária relativamente à apreensão e formulação do que se comunica. O objectivo principal é a cognição em si e para si; o carácter prático, o prazer, a compulsão e a utilidade comunicativa dependem todas deste objectivo.

A simbolização é, pois, avaliada fundamentalmente em função de como serve o propósito cognitivo: pela sutileza das suas distinções e pela justeza das suas alusões; pelo modo como apreende, explora e dá forma ao mundo; pelo modo como analisa, categoriza, ordena e organiza; pelo modo como participa na produção, manipulação, retenção e transformação do conhecimento. Considerações de simplicidade e sutileza, poder e precisão, âmbito e selectividade, familiaridade e inovação são igualmente relevantes, rivalizando frequentemente entre si; o seu peso é relativo aos nossos interesses, informação e investigação.

Isto é tudo o que há a dizer sobre a eficácia cognitiva da simbolização em geral, mas que dizer da excelência estética em particular? A distinção entre o estético e o meritório tanto dá para um lado como para o outro. Se não se exige a excelência do estético, também a excelência apropriada aos objectos estéticos não se reduz a eles. Pelo contrário, a excelência geral acabada de esboçar torna-se estética quando é exibida por objectos estéticos; isto é, o mérito estético é aquela excelência em qualquer funcionamento simbólico que, pela sua constelação particular de atributos, se consideram estéticos. Esta subsunção do estético sob a excelência cognitiva exige que mais uma vez se recorde que o cognitivo, apesar de contrastar tanto com o

prático como o passivo, não exclui o sensorial ou o emotivo, que o que conhecemos através da arte tanto se sente nos ossos, nervos e músculos como é apreendido pela mente, que toda a sensibilidade e resposta do organismo participa na invenção e interpretação de símbolos.

O problema da fealdade dissolve-se, pois o prazer e a beleza não definem nem medem quer a experiência estética quer a obra de arte. O prazer ou desprazer provocado por um símbolo não determina em geral eficácia cognitiva nem o seu mérito especificamente estético. *Macbeth* e *A Noite das Bruxas*, de Goya, precisam tão pouco de desculpa como o *Pigmalião* e a *Vénus* de Botticelli.

A dinâmica do gosto, tantas vezes embaraçosa para quem procura padrões inflexíveis de excelência imutável, torna-se também imediatamente compreensível. Depois de um certo tempo, e por um certo tempo, a melhor pintura pode enfastiar e a melhor música endoidecer. Uma obra pode ser consecutivamente ofensiva, fascinante, confortável e aborrecida. Estas são as vicissitudes dos veículos e instrumentos do conhecimento. Concentramos a atenção nas fronteiras; o máximo interesse num símbolo costuma ocorrer aquando da sua descoberta, algures a meio caminho entre o obscuro e o óbvio. Mas também há resistência e renovação. As descobertas só se tornam conhecimento disponível quando são preservadas numa forma acessível; o símbolo incisivo e prene não perde mérito quando se torna familiar, sendo antes incorporado como base para exploração complementar. E quando há densidade no sistema de símbolos a familiaridade nunca é completa e final; outro olhar pode sempre desvelar novas subtilezas significativas. Além disso, o que lemos num símbolo e através dele varia com o que trazemos connosco. Não só descobrimos o mundo através dos nossos símbolos como compreendemos e reavaliamos os nossos símbolos progressivamente à luz da nossa experiência crescente. Tanto a dinâmica como a permanência do valor estético são consequências naturais do seu carácter cognitivo.

Considerações análogas explicam a relevância para o mérito estético da experiência além da obra. O que um Manet, Monet ou Cézanne fazem à nossa visão subsequente do mundo é tão pertinente para a sua avaliação quanto qualquer confronto directo. O modo como ver pinturas e ouvir música⁹ dá forma ao que encontramos depois e noutro lado é cognitivamente intrínseco a essas experiências. O absurdo e estranho mito da insularidade da experiência estética pode ser descartado.

O papel do tema e variação — comum na arquitectura e noutras artes, tal como na música — torna-se também inteligível. Estabelecer e modificar temas, abstrair e elaborar padrões, diferenciar e inter-relacionar modos de transformação são processos de procura construtiva, e os padrões de avaliação aplicáveis são os da eficácia cognitiva (a subtileza na distinção, o poder de integração e a justeza de proporção entre reconhecimento e descoberta) e não os da satisfação passiva. Efectivamente, uma maneira típica de fazer avançar o conhecimento é através da progressiva variação sobre um tema. Os compositores modernos escarnekem por vezes do tema e variação, juntamente com qualquer padrão reconhecível, declarando a imprevisibilidade máxima como finalidade, mas, como C. I. Lewis observou¹⁰, a completa irregularidade é inconcebível — se nenhuma sequência se repetir numa dada composição, esse facto constitui em si uma notável regularidade.

O mérito estético, contudo, não foi, de modo algum, o tema principal deste livro, e sinto algum desconforto por ter chegado a uma definição incipiente do que, muitas

⁹ A música pode enformar a percepção não apenas de outros sons mas também dos ritmos e padrões do que vemos. Esta transferência cruzada de propriedades estruturais parece-me um aspecto básico e importante da aprendizagem e não apenas matéria para experiências inovadoras de compositores, bailarinos e pintores.

¹⁰ *Mind and the World Order* (Nova Iorque, Charles Scribner's Sons, 1929), p. 385.

vezes confusamente, se chama «beleza». Uma concentração excessiva na questão da excelência tem sido responsável, penso, pelo bloqueio e distorção da investigação estética¹¹. Dizer que uma obra de arte é boa ou dizer, até, quão boa é, não fornece, afinal de contas, muita informação, não nos diz se a obra é evocativa, robusta, vibrante ou se foi requintadamente concebida, e ainda menos nos diz quais são as suas qualidades proeminentes específicas de cor, forma ou som. Além disso, as obras de arte não são corridas de cavalos, e apostar num vencedor não é o objectivo principal. Ao invés de os juízos de características especiais serem meros meios para uma avaliação última, os juízos de valor estético são frequentemente meios para descobrir essas características. Se um *connoisseur* me disser que dos dois ídolos cicládicos que me parecem quase indistinguíveis um é muitíssimo melhor do que o outro, isto leva-me a procurar e pode ajudar-me a encontrar as diferenças significativas entre eles. As estimativas de excelência estão entre as ajudas menores do *insight*. Ajuizar a excelência de obras de arte ou a bondade das pessoas não é a melhor maneira de as compreender. E um critério de mérito estético não é o objectivo principal da estética, tal como um critério de virtude não é o objectivo principal da psicologia.

Em suma, conceber a experiência estética como uma forma de compreensão resulta simultaneamente na resolução e desvalorização da questão do valor estético.

7. Arte e compreensão

Ao afirmar que a experiência estética é uma experiência cognitiva que se distingue pelo domínio de certas características simbólicas e que é avaliada por padrões de eficácia cognitiva, terei ignorado o contraste mais profundo, isto

¹¹ Cf. o meu «Merit as Means», in *Art and Philosophy*, org. S. Hook (Nova Iorque, New York University Press, 1966), pp. 56-57.

é, que em ciência, ao contrário do que acontece na arte, o teste final é a verdade? Não diferem os dois domínios drasticamente, porque a verdade é tudo num e nada no outro?

Apesar da doutrina frequente, a verdade, por si, tem pouca importância em ciência. Podemos gerar à nossa vontade volumes de verdades de confiança desde que não atendamos à sua importância; a tabuada é inesgotável, e as verdades empíricas abundantes. As hipóteses científicas, ainda que verdadeiras, não têm valor a não ser que satisfaçam exigências mínimas de âmbito ou especificidade impostas pela nossa investigação, a não ser que resultem em alguma análise ou síntese marcante, a não ser que façam ou respondam a perguntas significativas. A verdade não basta; é no máximo uma condição necessária. Mas mesmo isto concede de mais; as leis científicas mais nobres raramente são perfeitamente verdadeiras. Desprezam-se pequenas discrepâncias em nome da abrangência, do poder ou da simplicidade¹². A ciência ignora os seus dados como o político ignora os seus eleitores — dentro dos limites da prudência.

Nem a verdade é um entre vários critérios concorrentes envolvidos na avaliação de hipóteses científicas. Dada qualquer massa de dados empíricos, há um número incontável de hipóteses alternativas em conformidade com eles. Não podemos escolhê-las com base na verdade, pois não temos qualquer acesso directo à sua verdade. Pelo contrário, avaliamos-las recorrendo a características como a simplicidade e força. Estes critérios não são complementares à verdade; são aplicados esperançosamente como um meio para chegar à melhor aproximação à verdade compatível com outros interesses que temos.

Deixa-nos isto com a diferença residual cardinal de que a verdade — apesar de não ser suficiente, nem necessária,

¹² Veja-se o meu «Science and Simplicity», in *Philosophy of Science Today*, org. S. Morgenbesser (Nova Iorque, Basic Books, Inc., 1967), pp. 68-78.

nem uma pedra-de-toque para a escolha de hipóteses — é, contudo, uma consideração relevante na ciência mas não na arte? Mesmo uma formulação tão submissa sugere um contraste demasiado forte. A verdade de uma hipótese é, afinal, uma questão de ajuste — ajuste a um corpo teórico, e ajuste de uma hipótese e teoria aos dados empíricos em causa e aos factos a enfrentar. E como Philipp Frank gostava de nos recordar, o ajuste adequado exige um duplo ajustamento — entre teoria e factos e entre factos e teoria — com o duplo objectivo de ser confortante e um novo olhar. Mas esse ajuste, essa aptidão para se conformar ao nosso conhecimento e ao nosso mundo, e para os reformar, é igualmente relevante para o símbolo estético. A verdade e a sua contraparte estética são como nomes diferentes da adequação. Se falamos da verdade de hipóteses, mas não de obras de arte, é porque reservamos os termos «verdadeiro» e «falso» para símbolos sob forma frásica. Não afirmo que esta diferença é negligenciável, mas é específica e não genérica, uma diferença em campo de aplicação e não em fórmula, e não é marca de um cisma entre o científico e o estético.

Nada disto visa obliterar a distinção entre arte e ciência. As declarações de unidade indissolúvel — seja das ciências, das artes, das artes e ciências conjuntamente ou da humanidade — têm tendência, em qualquer caso, para centrar a atenção nas diferenças. O que sublinho é que as afinidades são neste caso mais profundas do que se pensa, e outras as *differentia* significativas. A diferença entre arte e ciência não é a que existe entre sentimento e facto, intuição e inferência, deleite e deliberação, síntese e análise, sensação e cerebração, concreção e abstracção, paixão e acção, mediação e imediação ou verdade e beleza, mas antes uma diferença de dominância de certas características específicas de símbolos.

As implicações desta nova concepção podem ultrapassar a filosofia. Ouve-se muito que as aptidões e formação necessárias nas artes e nas ciências contrastam ou entram

até em conflito. Está-se sempre a introduzir novos esforços diligentes e elaborados para conceber e testar meios para encontrar e estimular aptidões estéticas. Mas nada disto tem grandes resultados sem um quadro conceptual adequado para conceber experiências cruciais e interpretar os seus resultados. Quando se vê que as artes e ciências acarretam trabalhar com sistemas de símbolos — inventando, aplicando, lendo, transformando, manipulando — que coincidem e diferem de certos modos específicos, podemos talvez empreender uma investigação psicológica contundente de como as competências pertinentes se inibem ou amplificam entre si, e o resultado pode muito bem exigir mudanças na tecnologia educativa. O nosso estudo preliminar sugere, por exemplo, que alguns processos necessários para uma ciência estão menos próximos entre si do que relativamente a alguns processos necessários para uma arte. Mas evitemos conclusões inevitáveis. Os resultados firmes e utilizáveis estão tão longe quanto são urgentes, e chegou o momento, neste campo, de o falso truísmo e a banalidade sonante darem lugar à experiência elementar e à hipótese hesitante.

Sejam quais forem as consequências que venham a existir para a psicologia ou a educação, irão em qualquer caso contar como efeitos laterais da investigação teórica aqui iniciada. O meu objectivo foi dar alguns passos em direcção a um estudo sistemático dos símbolos e dos sistemas de símbolos, e dos modos como funcionam nas nossas percepções e acções, artes e ciências, e portanto na criação e compreensão dos nossos mundos.

Índice analítico

- absolutismo, 42, 66-67, 77
- acaso, 185-189
- atividade
 - na cognição, 263 e segs.
 - estética, 255-257
 - na percepção, 89-90
- aliteração, 106
- ambiguidade
 - por contraste com a metáfora, 96-97
 - de símbolos, 159-160, 168-170, 182
- analiticidade, 224-225
- antonomásia, 106
- apagar, 184-189
- apóstrofe, 106
- arquitectura
 - expressão e exemplificação na, 115
 - planos na, 142-143
 - enquanto diagramas e partituras, 235
 - mais especificações, 236-237
 - relação com esboços e guiões, 235-236
 - trabalho de, 236-237
- arte: *ver artes específicas*
- artes alográficas, 136-144, 214, 217, 237, 242
- artes de duas fases, 136-137, 140
- artes de uma e de duas fases, 136-137
- arte e ciência, 256-276
- artes autográficas, 136-137, 139-143, 209-210, 214
- artes literárias
 - expressão e exemplificação nas, 87, 115-116, 253-255
 - como uma fase, 136-137
 - guiões nas, 141, 225
 - identidade da obra, 136-139, 225-228
 - propriedades estéticas das, 227-228
 - tradução nas, 87, 225-227

- artes múltiplas, 137, 140
 artes singulares 137, 140,
 articulação: *ver* diferenciação
 atenuação, 245, 268
 atitude, 256 e segs.
 autenticidade
 nas artes alográficas, 135-144
 nas artes autográficas, 135-
 136, 138, 140-142
 importância estética da,
 123-133
 auto-referência, 87-89
 beleza, 268-269
cadenza, 204
 caracteres
 ambíguos, 169
 atômicos, 175, 179, 202, 244
 co-extensionais, 221-223
 compósitos, 167-168
 desocupados, 166
 primos, 167-168
 catarse, 76, 264
 ciência e arte, 256-276
 classe anterior, 134
 classe de abstracção, 154 n.
 classes de referência, 249, 251,
 254 n.
 co-extensionalidade
 por contraste com sinoní-
 mia, 222-223
 exemplificação e, 82-84, 87-
 89
 extensionalidade e, 79 n.
 cognição, 189
 emoção e, 262-265
 complementação, 184-189
 computadores, 180-181
 indução por, 184-189
 linguagem para, 181-182
 comunicação e cognição, 270-
 271
 concretude das etiquetas, 84, 84
 n.
 conformidade
 denotação e, 164-169
 referência e, 248-249
 conjunção, limitações da, 38 n.
 controlo exacto, 209-210
 coreografia: *ver* dança
 correcção
 por contraste com realismo,
 66, 68
 das cópias da partitura, 137-
 141, 153-154, 159
 da execução, 151-152
 da representação, 66, 68, 71
 «correcções» nas câmaras, 46,
 46 n., 47
 dança
 exemplificação na, 42, 93,
 115
 notação para, 143, 229-234
 denotação fictícia, 51-57, 93-94
 denotação nula, 50-56
 descontinuidade e disjunção,
 164 n., 173
 diagrama das setas, 86
 diagramas
 digitais e analógicos, 189-192
 imagens e, 85, 244-246
 modelos e, 190-195
 diminuição, 103
 discriminação, 92, 128-134, 256
 disjunção
 descontinuidade e, 173
 nas linguagens, 173
 semântica, 171-173
 sintáctica, 155-156
 dispositivo de hifenização, 52-
 53, 53 n.
 distorção das câmaras, 46-47
 distorção fotográfica, 47
 drama, 142-143, 228, 233

- educação, 90, 277
 eficácia cognitiva, 264, 271-274
 emoções
 função cognitiva, 262-265
 ver também sentimentos
 empatia, 89
 engano, como teste do realismo,
 63-64, 67-68
 equivalência
 semântica, 169
 sintáctica, 155, 159, 161 n.,
 168 n., 169
 esboços
 partituras e, 211-213
 guiões e, 217-219
 escultura, 50-51, 142
 especialistas, 125, 129-130,
 133-134
 espécime, 153 n.
 esquema notacional, 152-162
 esquemas e sistemas analógicos
 por contraste com digital,
 180-182
 definição de, 180-181
 e gráficos, 189-190, 192
 esquemas e sistemas digitais
 por contraste com analógi-
 cos, 180-184
 definição, 181
 exemplos, 177-180
 estético, o
 actividade no, 62, 255-257
 aspecto emotivo de, 76, 259-
 265
 carácter imediato de, 134-
 135
 carácter prático e, 256, 269-
 271
 comunicação e, 270-271
 discriminação e, 128-129,
 134-135
 papel cognitivo de, 63, 69,
 262-265, 271
 prazer e, 256-257, 269, 272
 satisfação e, 258-259, 268-
 269
 síntomas do, 265-268
 como terapia, 260-264
 verdade e, 274-276
 etiquetas
 alternativas, conjuntos de,
 62-63, 98-100
 classificação «natural» por,
 62
 exemplificação de, 81-84,
 87-88, 101
 predicados como, 84-85
 não verbais, 61, 84-92, 109
 estudo espectrográfico, 121-122
 eufemismo, 106
 exemplificação fictícia, 93-94
 extrapolação, 184-189
 falsificações
 nas artes autográficas e alo-
 gráficas, 135-144
 consequências estéticas das,
 123-135
 cópias e, 135-137
 mérito estético, 132
 fidelidade, 42-45
 figuras de estilo, 106-110; *ver*
também metáfora
 filmes, 76, 118, 228-229
 fotografia de raios X, 124, 132
 gestos
 como etiquetas, 84-85, 89-
 92
 como exemplares, 89-92
 gosto, 272
 gravação, 137, 140-141
 gravuras, 137-138, 140-142,
 213-216, 228
 guiões, 217-219

- hipérbole, 107-108, 111
 história da produção, 138-141, 144
- imediatez
 o estético e a imediatez, 134-135
 exemplificação e, 266
 expressão e, 75, 78-79
- imitação; *ver* teoria da cópia
- indiferença ao carácter, 153-155
- indução, 185-189
- inefabilidade e densidade, 267
- informação
 discriminação estética e, 127-133
 como teste de realismo, 64-65
- inscrições
 atômicas, 162-164, 166, 168
 compostas, 162-164
 elocuições e, 153, 225-226, 255
 como exemplares e etiquetas, 87-88
 marcas e, 153
 partituras como classes de, 152
ver também caracteres
- instrumentos de contar, 177-180
- interpolação, 184-189
- invenção na representação, 62-63
- ironia, 108, 111
- leis da geometria e da perspectiva, 42-50
- liberdade na denotação, 84, 87, 114
- linguagens; *ver* sistemas linguísticos
- lítótes, 108, 111
- mapas, 189-190, 192, 244
- marcas, 153 e segs.
- medição, 182, 249-250
- mérito estético, 268-274
 autenticidade e, 132, 141-142
- metáfora
 por contraste com ambiguidade, 96-97
 por contraste com projecção, 96
 denotação em, 100-102
 na expressão, 78-79, 110-113, 115-120
 falsidade da, 79, 96-97
 modificada, 109, 112
 modos da, 106-110
 como transferência de esquema, 98-109
 verdade da, 78-79, 96-97, 103
- metáforas modificadas, 109, 112
- mimo, 91
- modelos
 denotar, 191-192, 244-245
 exemplificar, 191
- modo gramatical, 175-176, 217
- música
 como arte alográfica, 136 e segs.
 autenticidade na, 135-137, 139-142
 denotação na, 247-248
 expressão e exemplificação na, 89-90
 gesto e, 89-90
ver também música, sistemas simbólicos para a; execuções; obra de arte
- música, sistemas simbólicos para a
 canónicos
 analiticidade e, 224-225

- não notacionais de, aspectos, 203-205
 origem de, 200-201
- medicvais, 195-196, 200-201
- novos, 206-211
- relacionais, 210-211
- requisitos para, notacionais, 201-203
- música electrónica, 209, 248
- naturalismo; *ver* realismo
- nominalismo, 11, 81-82, 97-100, 112, 176 n.
- notação de Laban, 147-148, 230 n.
- notação medieval, 195-196, 200-201
- olhar, mero, 124-132
- olhos inocentes, 39-40
- onomatopeia, 88 n., 106
- óptica e perspectiva, 42-50
- ordenação, 254-255
 densa, 183 n., 254
 descontínua, 183 n.
- ostentação e exemplificação, 80 n.
- paralelas em perspectiva, 13, 47-48
- partituras
 na arquitectura, 236
 como caracteres, 197-198
 co-extensionais, 222
 na dança, 229 e segs.
 esboços e, 211-212
 especificidade de, 210
 função teórica, 149-152, 198
 guiões e, 217-219
 na música, 205 e segs.
 requisitos semânticos, 170 e segs.
- requisitos sintácticos, 152 e segs.
- passividade, 62, 255
- personificação, 102, 106
- pintura
 como arte autográfica, 136-139
 autenticidade da, 135 e segs.
 falsificação, 135, 137-138
 notação, 143-144, 213-217
 propriedades pictóricas, 70-71
- platonismo, 17, 74
- plenitude
 por contraste com atenuação, 245 n.
 definição, 246
 densidade e, 245-246
 representação e, 249-250
 como sintoma, 265-266
- poema, 225, 227
- português objectal, 165-166
- português sonoro, 165-167, 169 n.
- posse efectiva, 78-80, 95-97
- posse literal, 78-79, 95-97, 110
- práticos das notações, aspectos, 156-157, 175
- práticos e o estético, aspectos, 256, 269-270
- preservação de partitura, 150-152
- projecção
 por contraste com a metáfora, 96
 linguagens discursivas e, 219-220
 sistemas notacionais e, 220-221
ver também indução
- propriedades contingentes, 138-140

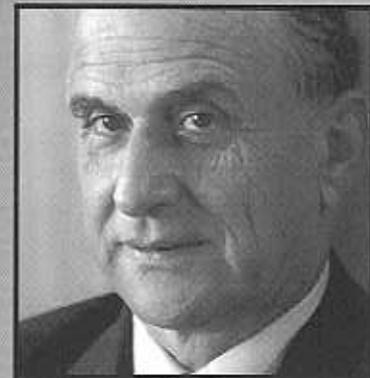
- realismo
 por contraste com fidelidade ou correcção, 65-66
 definição, 248-249
 engano e, 63-64, 67-68
 relatividade da, 66-68
 teoria da cópia, 63-64, 67-68
 e teoria da informação, 65
 redundância, 171-172, 182, 198-202
 réplica, 54 n., 91 n., 153, 159
 representação fictícia, 51-53, 56-57, 93
 requisitos sintácticos das notações, 152-156
 diferenciação finita, 157-159, 161-162
 disjunção, 155-156, 159, 162
 romance, 225, 228
- satisfação, 258-259, 262, 269, 273
 selecção, 62, 113, 128, 204, 212, 220-221, 235
 semelhança
 classificação e, 70 n., 104, 220 n.
 objectividade de, 68-69 n.
 predicados exemplificados e, 88 n.
 realismo como, 68
 réplicas e, 159
 representação e, 35-38, 68-69
 sentimentos
 expressão dos, 73-77, 96-97
 função cognitiva dos, 261-265
 papel estético dos, 75-76, 259-261
 significado: *ver* sinonímia
- simbolização, 24, 31, 36 n., 79-81, 92, 117, 177, 191, 269-271
 símbolos atómicos, 163-164, 168
 símbolos compostos, 167
 símbolos compostos, 162, 166-167, 222-223
 símbolos desocupados, 166-168, 254 n.
 símbolos gestuais: *ver* gestos
 símbolos gráficos, 189-191, 244-246
 símbolos icónicos, 246
 símbolos primos, 167-168, 219
 símbolos sensorial-motores, 89-90
 símile, 103-104
 sínédoque, 106
 sinonímia
 por contraste com co-extensionalidade, 222
 critério de, 222
 sintomas do estético, 265-268
 sistema de símbolos, 69 n., 111 n., 152, 164, 170, 178-179, 210, 242, 272
 sistema notacional, 144, 152-153, 169-177, 181, 197-203, 210-221, 233-234, 237, 242, 252
 sistemas linguísticos, 183 n.
 por contraste com não linguísticos, 70-72, 189-190, 241-242
- teoria da cópia, 37-40, 50-51, 64, 74
 teoria da informação, 270-271
 teorias causais da expressão, 75-76
 terapia e o estético, 260
 tipo-espécime, 153 n.
 tradução, 41, 51, 87, 184-189

Índice onomástico

- AllinSmith, W., 90 n.
 Arnheim, Rudolf, 48 n.
- Bach, J. S., 118, 215
 Barfield, Owen, 103 n.
 Beethoven, Ludwig van, 206
 Benesh, Joan, 230 n.
 Benesh, Rudolf, 230 n.
 Berkeley, George, 48 n., 66 n., 154 n.
 Birdwhistell, Ray L., 77 n., 90 n.
 Black, Max, 97 n., 103 n.
 Boltzmann, Ludwig, 191 n.
 Bortolucci, Sandro, 272
 Brown, William P., 39 n.
 Bruner, Jerome S., 39 n., 90 n.
 Burstein, Symme, 240
- Cage, John, 207, 209, 211
 Campbell, Donald, 39 n., 127 n.
 Carnap, Rudolf, 154 n.
 Casals, Pablo, 215
 Cassirer, Ernst, 11, 103, 103 n.
 Cézanne, Paul, 273
- Chopin, Frederic, 206
 Cleugh, J., 129 n.
 Constable, John, 37, 63, 63 n.
 Coremans, P. B., 129 n.
 Cornsweet, J. C., 44 n.
 Cornsweet, T., 44 n.
- Daumier, Honoré, 112
 Dearstyne, H., 73 n.
 Debussy, Claude, 118
 De Morgan, Augustus, 48 n.
 Descartes, René, 66 n.
 Dürer, Albrecht, 118
- Einstein, Albert, 261
- Feigenbaum, E. A., 188 n.
 Feldman, J., 188 n.
 Feller, R. L., 122
 Foster, Lynn, 8
 Frank, Philipp, 276
- Geach, P. T., 48 n.
 George, R. A., 154 n.

- Gibson, James J., 42, 47, 42 n., 48 n.
 Gioseffi, D. 43 n.
 Gogh, Vicent van, 54
 Gombrich, Ernst, 25, 39, 41-42, 63, 43 n., 48 n., 101 n.
 Goya, Francisco, 272
 Gray, Thomas, 136-137
 Gregory, R. L., 39 n.
 Grice, H. P., 58 n.
- Hahn, Ina, 8
 Haldane, E. S., 66 n.
 Hanen, Marsha, 8
 Hardy, A., 129 n.
 Hartshorne, C. 153 n.
 Hebb, D. O., 44 n.
 Held, Richard, 90 n.
 Hellman, Geoffrey, 8
 Hempel, C. G., 241
 Heron, W., 44 n.
 Herskovits, Melville J., 39 n., 46 n., 127 n.
 Hildebrand, Milton, 234 n.
 Hobbs, Hoyt, 8
 Hochberg, J. E., 46 n.
 Holbein, Hans, 27, 141
 Hook, S., 274 n.
 Humphrey, Doris, 77 n.
 Hutchison (Guest), Ann, 8, 230 n.
 Hutt, C., 129 n.
 Huxley, Aldous, 114
- Immersion, Joseph, 134, 134 n.
 Ingham, E., 90 n.
 Ingham, P. B., 90 n.
 Ives, Charles, 118
- Jacques-Dalcroze, E., 90, 90 n.
 Jeffress, Lloyd A., 181 n.
 Jensen, A. R., 88 n.
- Johnston, Ruth M., 122
 Joyce, James, 116
- Kandinsky, Wassily, 73, 116, 116 n.
 Karkoschka, Erhardt, 210-211
 Kayser, S. Jay, 7
 Klee, Paul, 14, 48, 48 n.
 Koch, S., 130 n.
 Kolars, Paul A., 7, 88 n.
- Laban, Rudolf, 230-234
 Lang, P. H., 149 n.
 Langer, S. K., 11, 103 n.
 Langfeld, H. S., 89 n.
 Lardner, Ring, 81
 Lastman, Pieter, 132
 Lawrence, F. C., 230 n.
 Leslie, C. R., 63 n.
 Lewis, C. I., 273
 Lipps, Theodor, 89 n.
 Lossky, Vladimir, 46 n.
 Lützelberger, Hans, 141 n.
- Manet, Edouard, 273
 Mannheim, Ralph, 103 n.
 Margolis, Joseph, 214 n.
 Marriotti, F. H. C., 130 n.
 Maxwell, Clerk, 191 n.
 Mayne, J. 63 n.
 Meegeren, Hans van, 124, 129, 133-134, 129 n., 133 n.
 Mekeel, Joyce, 8
 Mendlesohn, Erich, 115 n.
 Minsky, Marvin, 188 n.
 Mondrian, Piet, 260
 Monet, Claude, 26-27, 273
 Morgenbesser, S., 275 n.
 Morris, Charles, 11
- Neumann, John von, 181 n.
 Newton, Isaac, 261

- Ouspensky, Leonid, 46 n.
- Panofsky, Erwin, 48 n.
 Parrish, Carl, 200 n.
 Parsey, Arthur, 48 n.
 Peirce, Charles S., 11, 153 n.
 Piaget, Jean, 90 n.
 Piatigorsky, Gregor, 215
 Picasso, Pablo, 27, 63
 Piero della Francesca, 268
 Pirenne, M. H., 43 n., 48 n., 130 n.
 Pollock, Jackson, 118
 Pritchard, R. M., 44 n.
- Quine, W. V., 53 n.
- Ratliff, F., 44 n.
 Rebay, H., 73 n.
 Rembrandt van Rijn, 56, 124, 131-133, 135, 137-138, 260
 Richards, I. A., 98 n.
 Riggs, L. A., 44 n.
 Rochberg, George, 7
 Rock, Irvin, 46 n.
 Rohwer, W. D., 88 n.
 Rosenblith, J. I., 90 n.
 Ross, G. R. T., 66 n.
 Ruch, Theodore C., 130 n.
 Ryle, Gilbert, 38 n., 99 n.
- Saarinen, Aline B., 123
 Schapiro, Meyer, 43 n.
 Schuller, Sepp, 129 n.
 Schwartz, Robert, 8
 Segal, Marshall H., 39 n., 127 n.
 Sessions, Roger, 149, 209 n.
 Shapero, Harold, 8
 Sheppard, Richard, 115 n.
 Soulages, Pierre, 118
 Stroop, J. R., 88 n.
 Sturgis, Katharine, 7, 16
- Taylor, J. G., 46 n.
 Thomson, Sir George, 197
 Tingle, Immanuel, 134, 134 n.
 Turbayne, C. M., 66 n., 98 n.
 Turing, A. M., 184 n.
- Urmson, J. O., 58 n.
- Venable, Lucy, 8
 Vermeer, Jan, 124, 133-134, 133 n.
- Webern, Anton, 260-261
 Weiss, P., 153 n.
 White, Burton L., 90 n.
 White, John, 48 n.
 Woolf, Virginia, 35
- Yates, Peter, 209 n.



NELSON GOODMAN (1906-1998) foi um dos mais importantes filósofos americanos do séc. XX. Conhecido sobretudo pelo seu trabalho relativo ao problema da indução (*Facto, Ficção e Previsão*, 1954), abordou também temas da metafísica (*Modos de Fazer Mundos*, 1978) e da filosofia da arte. Partindo do positivismo lógico, Goodman aceita várias ideias centrais deste movimento, como o nominalismo (a crença em que não há universais, como a brancura), rejeita outras (como a suposta superioridade da ciência na tarefa de conhecer o mundo) e abraça algumas das suas consequências mais polémicas (como o extremo anti-realismo, que declara ser tudo uma construção linguística).