

Molduras, *doodles* e metáforas: a vingança de Goodman

VÍTOR GUERREIRO(*)

«A expressão é um dos conceitos mais obscuros da
estética.»

CARMO D'OREY⁽¹⁾

Introdução

O presente texto é também, mas não só, uma resposta a outros dois incluídos neste mesmo volume: o artigo de James Young, «Goodman on Metaphorical Exemplification and Musical Expressiveness» [Goodman – sobre a Exemplificação Metafórica e da Expressividade Musical], e o do meu colega e querido amigo Nemesio Puy, «From Literal to Metaphorical Exemplification in Music: a Reply to Young» [«Da Exemplificação Literal à Exemplificação Metafórica na Música: uma Resposta a Young»]. Embora o enfoque de ambos seja a expressividade musical, o que acabo por fazer aqui é uma defesa dos conceitos goodmanianos de exemplificação metafórica e de expressividade (como variedade de exemplificação metafórica) tal como se aplicam às obras de arte em geral.

O artigo de Young é, essencialmente, uma crítica ao conceito de *exemplificação metafórica*, proposto por Nelson Goodman como parte

(*) Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

(¹) (Carmo d'Orey 1999: 464).

de uma teoria que procura explicar o fenómeno da expressividade na arte. Contudo, Young centra-se no problema específico da expressividade *musical*. A ideia de que a música exprime estados emocionais ou que é *emocionalmente expressiva* está bastante arreigada nas nossas práticas artísticas e no modo como as pessoas tendem a descrever as suas experiências com a música. Trata-se de uma ideia *demasiado* arreigada para que alguém a possa simplesmente afastar sem uma consideração cuidadosa.

Embora reconhecendo a importância do pensamento de Goodman para a filosofia da arte no século xx e ainda hoje, Young (2023: 253) afirma: «A meu ver, ninguém, talvez nem mesmo o próprio Goodman compreendeu claramente a sua teoria sobre como as obras de arte são expressivas.» Um dos objectivos de Young neste seu artigo é o de clarificar a posição de Goodman⁽²⁾. Discordo vivamente desta afirmação de Young, apesar de toda a minha admiração pelas suas ideias e estilo como filósofo. Creio que pelo menos uma pessoa (além do próprio Goodman e de Catherine Elgin, a outra mente filosófica atrás da chamada «teoria goodmaniana») compreendeu claramente a teoria em causa – a pessoa cuja vida e memória honramos e celebramos neste volume –, como de resto a própria Elgin explicitamente reconheceu, em nota de rodapé a um artigo sobre o «viés epistemológico» de Goodman na estética⁽³⁾. O testemunho dessa compreensão foi-nos passado em duas secções importantes do livro *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*⁽⁴⁾, além de em anos de aulas a gerações de estudantes, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O meu objectivo neste artigo é responder às objecções de Young com base na minha compreensão da teoria e no que a esse respeito devo à Professora Carmo d'Orey. Se o que digo ficar aquém do que a tarefa exige, a responsabilidade por isso dever-se-á unicamente aos limites da minha compreensão. Nessa tarefa, quero incluir as observações cruciais e imensamente úteis que Puy faz ao texto de Young, não

(2) Tradução minha. No original inglês: «In my view, no one, perhaps not even Goodman, had a clear understanding of his theory of how artworks are expressive and a goal of this essay is to clarify Goodman's position.»

(3) Ver Elgin (1993: 186, nota 8). Tradução minha: «Estou grata a Carmo d'Orey por anos de correspondência sobre questões levantadas neste artigo.»

(4) Nomeadamente, os capítulos VII, «A Metáfora», e VIII, «A Expressão».

deixando de manifestar a minha posição crítica, nomeadamente a de que o argumento de Puy é mais poderoso do que ele nos dá a entender. É demasiado generoso com Young e isso impede-o de fazer jus a Goodman, quando o seu argumento lhe dá tudo o que precisa para tal.

O meu texto divide-se em quatro secções. Na secção I, descrevo brevemente a teoria de Goodman e faço observações de âmbito mais geral acerca daquilo que aproxima e afasta Goodman e Young enquanto cognitivistas. Embora isto talvez pareça tornar o artigo desnecessariamente pesado (já seria um artigo extenso *sem* esta secção), dá-nos a vantagem de contextualizar na discussão mais vasta do cognitivismo este desacordo específico entre Young e Goodman, além de me permitir logo à partida expor uma série de ideias que serão úteis para o argumento da secção IV. Na secção II, descrevo brevemente o argumento de Young contra a teoria goodmaniana da expressividade como exemplificação metafórica. Na secção III, descrevo a crítica endereçada a Young por Puy, no que diz respeito à normatividade das relações de semelhança na experiência musical. Na secção IV, articulo a minha resposta a ambos; esta secção é muito mais longa do que as anteriores, compreendendo uma série de contra-objecções e uma defesa da teoria goodmaniana, que extravasa um pouco (passo o eufemismo) o molde habitual para um artigo de resposta. O que quero dizer, sem peias, é que a secção IV é um artigo (ou o artigo) por si mesma, funcionando as restantes secções como escoras que evitam uma proliferação ainda maior de notas e parêntesis. É na exposição das razões pelas quais Puy deveria ceder menos a Young, e pelas quais o seu argumento é (ainda) mais forte do que parece, que a secção se estende generosamente. Concluo em seguida, recapitulando as ideias centrais e os argumentos de todo o artigo.

1. Young e Goodman: sob a bandeira do cognitivismo

Compreender a crítica de Young a Goodman requer que se compreenda o que ambos partilham, porquanto é no contraste com aquilo que os aproxima que a divergência ganha contornos mais nítidos e precisos. Antes de mais, ambos são *cognitivistas* acerca da arte, ou seja, ambos pensam que o *valor* da arte reside sobretudo no que ela nos dá

em termos de expandir ou enriquecer o nosso conhecimento ou a nossa compreensão das coisas⁽⁵⁾.

Goodman trata as obras de arte como «símbolos estéticos», ou seja, símbolos que funcionam de um modo peculiar, distinto do funcionamento de outros símbolos. Esse modo de funcionamento é basicamente para Goodman aquilo em que «o estético» consiste. Ele não o especifica através de uma definição que marque uma fronteira clara e precisa entre o estético e o não-estético, mas antes através de uma lista de «sintomas» cuja presença *indicia* o funcionamento estético dos símbolos. Estes «sintomas» são propriedades de «sistemas simbólicos» em que os símbolos se inserem⁽⁶⁾ e consistem na seguinte lista de cinco itens: *densidade sintáctica*, *densidade semântica*, *saturação relativa*, *exemplificação (literal e metafórica)*, *referência múltipla e complexa*⁽⁷⁾. Para uma explicação mais exaustiva de cada um destes sintomas, das relações entre eles, do seu estatuto epistemológico e do seu lugar na concepção goodmaniana da arte, recomendo em especial o Capítulo V do livro de Carmo d'Orey (1999: 257-333). Não me é possível dar aqui uma explicação mais do que muitíssimo esquemática, e apenas porque é relevante para um aspecto da argumentação de Puy, que trataremos na secção III.

Goodman vê os sistemas de símbolos, em que todos os símbolos, consoante o seu tipo, se inserem, como um *continuum* em cujos extremos encontramos, de um lado, sistemas *articulados* e *atenuados*, e, do outro,

⁽⁵⁾ O cognitivismo acerca do valor da arte (também chamado «cognitivismo estético») tem como rival o hedonismo estético, ou seja, a ideia de que o valor da arte consiste em dar-nos um certo tipo de experiências, intrinsecamente valiosas, de prazer ou «hedónicas». Não vou me vou alongar aqui sobre este assunto.

⁽⁶⁾ Nenhum símbolo funciona como símbolo sem um contexto apropriado, sendo que parte desse contexto consiste precisamente noutros símbolos com os quais está ligado. Diferentes combinações desses símbolos formam *esquemas*, os quais, quando correlacionados com um campo de referência, resultam num *sistema de símbolos*. Por exemplo, todas as palavras deste texto estão inseridas no sistema simbólico que é a língua portuguesa; uma pintura estará inserida num sistema simbólico que consiste nas outras pinturas pintadas pela mesma pessoa, bem como no trabalho de outros dentro de um mesmo estilo ou «movimento».

⁽⁷⁾ Ver Goodman (1968: 252-255). A lista completa de cinco sintomas, com a adição da referência múltipla e complexa, surge em «When is Art?» (Goodman 1978: 57-70).

sistemas *densos* e *saturados*. Um sistema é sintacticamente articulado (ou finitamente diferenciado) quando entre dois caracteres⁽⁸⁾ desse sistema não há um terceiro. Por exemplo, apesar das muitas maneiras de desenhar um «a» e um «b», desde que a inscrição seja inteligível, ela é um *a* ou um *b* e não um terceiro entre ambos (o mesmo sucede na notação musical). Num sistema sintacticamente denso (e.g. na pintura figurativa, na ilustração, etc.) qualquer marca (sinal gráfico, som, gesto, etc.) pode pertencer a mais do que um carácter e, portanto, pode haver sempre um terceiro entre quaisquer dois caracteres. Um sistema é semanticamente denso quando a um carácter pode corresponder mais do que um referente ou *denotatum*.

Um sistema é relativamente saturado quando um maior número de aspectos de um símbolo nesse sistema *pode* ser relevante para o que o símbolo significa: espessura das linhas, cor, formas, texturas, etc. Num electrocardiograma, que pertence a um sistema atenuado, só a posição de cada ponto na linha relativamente a dois eixos é relevante. A cor, espessura e outras características da mesma não importam, ao contrário do que sucede, por exemplo, numa estampa de Hokusai, em que uma linha idêntica à do electrocardiograma poderia ser usada para representar o contorno do Monte Fuji⁽⁹⁾. Aí, as mais subtis transformações da linha, inclusive o tipo de tinta ou de papel usados, são potencialmente relevantes para o propósito ou função do símbolo.

A referência múltipla e complexa é um *item* que Goodman adicionou à sua lista anterior de «sintomas do estético» no texto «Quando há arte?» [*When is Art?*] (ver nota 7). A referência múltipla distingue-se da ambiguidade porquanto consiste em ter mais do que um referente no interior do *mesmo* sistema de símbolos e não em sistemas diferentes, como acontece com a mera ambiguidade. Carmo d'Orey explica a referência complexa como a combinação «de denotação e exemplificação, literal ou metaforicamente, numa cadeia de funções

(8) Para os conceitos de *carácter*, *marca*, *esquema*, *campo de referência*, *sistema de símbolos*, etc., ver o Apêndice III do livro de Carmo d'Orey (1999: 881–894). Já abusei do espaço mesmo sem entrar nestas explicações.

(9) Goodman (1968: 229).

referenciais interligadas e interactuantes» (1999: 296). A *representação-como*, a *semelhança metafórica* e a *alusão* são todos exemplos de referência complexa⁽¹⁰⁾.

A exemplificação é, juntamente com a denotação, um dos modos assumidos pela *referência*. Por outras palavras, denotar e exemplificar são os dois principais modos de algo *estar por* outra coisa, isto é, de a referir. A exemplificação é também aquela característica «que se combina com a densidade para distinguir entre mostrar e dizer» (Goodman 1968: 253). É de salientar este pormenor devido à importância que o *mostrar*, por contraste com o *dizer*, assume no cognitivismo de Young. Ao tratar em seguida da questão da expressividade, dedico bastante tempo à exemplificação nas suas variedades literal e metafórica, pelo que não é necessária uma explicação preliminar da mesma como sintoma do estético.

Concluída esta brevíssima exposição dos sintomas, devemos regressar ao nosso tópico central. A explicação de Goodman para a expressividade musical⁽¹¹⁾, e que decorre da sua explicação geral para a expressividade na arte, consiste muito sucintamente no seguinte: as obras de arte são símbolos que funcionam *esteticamente*⁽¹²⁾. Parte daquilo que significa os símbolos funcionarem esteticamente consiste no predomínio da *exemplificação* sobre a *denotação*, ambos modos de referência.

⁽¹⁰⁾ Ver Carmo d'Orey (1999: 281-299; 393-403; 420-432; 499-529).

⁽¹¹⁾ Como Young explica muito bem no seu artigo, os filósofos da arte distinguem entre os conceitos de *expressão* e de *expressividade* da seguinte maneira: a expressão é a manifestação de estados mentais, emoções, sentimentos, que pode assumir diversas formas. A *expressividade* consiste na *aparência expressiva* e pode ser possuída por objectos ou processos inanimados ou desprovidos de consciência. Por exemplo, uma máscara pode ter uma aparência expressiva sem que isso seja a expressão das emoções seja de quem for. Analogamente, fala-se em fenómenos como «a fúria do mar» ou «uma tempestade violenta». Young introduz essa precisão pois Goodman fala indiferentemente em «expressão», quando a sua teoria, precisamente porque se centra apenas em propriedades dos símbolos e não em estados mentais de artistas ou de audiências, é uma teoria da expressividade, não da expressão. Ignoro este pormenor no resto do artigo.

⁽¹²⁾ Ou seja, são representações densas, saturadas, em que predomina a exemplificação como modo de referência, bem como a complexidade e multiplicidade de cadeias referenciais estabelecidas pelos símbolos e pelas suas partes constituintes, pois cada símbolo estético será, por norma, um composto de vários símbolos.

Uma diferença fundamental entre a denotação e a exemplificação é o facto de a última consistir na referência por via da *posse* de certas propriedades e não apenas pela ligação convencional que estabelece – por exemplo, a denotação entre a palavra «gato» e as coisas que são a extensão dessa palavra (*i.e.* os gatos). A exemplificação, como a denotação, pode ser *literal* ou *metafórica* (em Goodman).

Eis como a exemplificação literal funciona: uma amostra num catálogo de tintas refere a etiqueta «vermelho-tráfego» (ou «RAL 3020»)⁽¹³⁾ por via de *possuir* ou *exibir* esse mesmo matiz de vermelho⁽¹⁴⁾. A etiqueta é *co-exemplificada* por diferentes extensões, ou seja, por todas as superfícies revestidas com uma película de tinta daquela cor, *bem como* pela superfície das amostras num catálogo de tintas. É importante distinguir entre a simples posse de uma propriedade e a exemplificação: uma parede pintada com aquela tinta normalmente não funciona como amostra, mas *pode* ser usada como amostra. Quando isto acontece, a parede não só possui aquela propriedade de cor *como também a refere*. Embora as amostras funcionem como tal em virtude das propriedades *que de facto possuem*, elas *não* funcionam como tal *fora de um contexto apropriado*. Desde logo, temos de saber *que* propriedades numa amostra são exemplificadas e que propriedades são meramente possuídas. Nenhuma amostra exemplifica *todas* as suas propriedades. Se assim fosse, a maioria dos catálogos de tinta não refeririam *tinta* (ou películas de tinta após aplicação e secagem) mas algo como papel de parede, impresso pelo mesmo método usado para imprimir os catálogos, o qual seria também vendido em pequenas quadrículas, do

⁽¹³⁾ O RAL (acrónimo para Reichs-Ausschuß für Lieferbedingungen und Gütesicherung) é um sistema de cores para a indústria, criado em 1927 na Alemanha e ainda amplamente usado.

⁽¹⁴⁾ Goodman fala na exemplificação de «etiquetas», dado o seu compromisso com o nominalismo. Contudo, podemos falar em exemplificação de propriedades sem qualquer problema, dado que não é preciso ser nominalista para seguir o extensionalismo de Goodman. Ele próprio condescende, aqui e ali, em usar o idioma da exemplificação de propriedades pela simplicidade da expressão. Contudo, creio que há vantagens teóricas independentes em manter o idioma das etiquetas. Uma excessiva ênfase nas propriedades, esquecendo o papel das etiquetas, está na base de algumas confusões na crítica de autores como Young e Davies (1994) à ideia de exemplificação metafórica, sendo que o próprio Goodman motivou inadvertidamente tais confusões. Trato dessas questões mais à frente no artigo.

mesmo tamanho das amostras no catálogo, que os compradores depois aplicariam como se fossem tésseras de mosaicos⁽¹⁵⁾. O mecanismo, portanto, é o seguinte: a amostra é referida pela etiqueta que também refere todas as superfícies revestidas com uma película de tinta na cor relevante (a propriedade nomeada pela etiqueta); por intermédio da etiqueta, e em virtude do contexto relevante, a amostra refere tudo o que está na extensão da etiqueta, referindo-a por via *ostensiva*: tem a propriedade relevante, no contexto relevante. A etiqueta *denota* meramente as superfícies revestidas com tinta daquela cor; mas a amostra no catálogo, ou qualquer parede pintada, usada como amostra, *refere através da posse* da propriedade relevante. Podemos falar elipticamente, dizendo que a amostra tem a propriedade e que também a refere. O que faz a exemplificação literal ser *literal* é que ao percorrer a extensão da etiqueta relevante não nos deparamos com «mudança de domínio». Esclareçamos isto um pouco melhor.

Qualquer pintura exemplifica inúmeras propriedades pictóricas *literais*: tem uma certa configuração de linhas, pigmentos, formas, texturas. Essas propriedades não são meramente possuídas mas *seleccionadas para a nossa atenção*, destacadas, enfatizadas, referidas, em suma, exemplificadas. A exemplificação literal desempenha um papel fundamental em algumas pinturas: a viscosidade da tinta e a sua gestualidade (a característica de resultarem de certos gestos ou acções), no expressionismo abstracto, por exemplo. Numa pintura do expressionismo abstracto, parte do propósito está em chamar a atenção para o *medium* em vez de o tornar inconspícuo. De maneira que essas propriedades literais da tinta não se limitam a *estar lá*, pois nesse sentido elas também se encontram em qualquer pintura da tradição (até o mais perfeito *trompe l'oeil* é feito com tinta, que tem viscosidade, e foi aplicada com pinceladas e outros gestos). Porém, no expressionismo abstracto essas propriedades são

⁽¹⁵⁾ Goodman usa várias experiências mentais (1978: 63-64) que consistem em cenários absurdos deste género, para explicar a dependência contextual no funcionamento das amostras. Não há um livro de convenções para o uso de amostras, que consultemos antes de as usar. Porém, todos sabemos usar competentemente amostras nos contextos apropriados. A loja de tintas é só um dos inúmeros contextos possíveis. Na verdade, é duvidoso que alguém tenha de ter sido alguma vez ensinado a usar um catálogo de tintas. No entanto, esses catálogos funcionam por convenções e têm uma função representacional.

relevantes para o propósito da pintura, de uma maneira que não sucede noutros gêneros: não as *ver e não ver que é para as vermos* (que são exemplificadas) equivale a *não compreender* a pintura. Mas avancemos com a nossa tentativa de esclarecer a exemplificação goodmaniana.

As pinturas referem algumas das suas propriedades pictóricas literais, tal como as amostras num catálogo de tintas o fazem. Mas isto não pode ser *tudo* o que as pinturas fazem por via da exemplificação, *se* queremos usar (como Goodman pretendia) a exemplificação para explicar como as obras de arte podem ter um valor cognitivo considerável *sem* nos darem algo como proposições, indícios e argumentos. É aqui que entra a noção de exemplificação *metafórica*. Creio que podemos esclarecer muito bem esta noção pensando no modo como as propriedades ditas «formais» de uma pintura são frequentemente descritas num vocabulário que não pode ter aplicação literal: a pintura exprime um certo *ritmo* que depende da configuração dos seus elementos pictóricos (e.g. *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian)⁽¹⁶⁾, ou falamos em *equilíbrio* visual, *choques de forças*, *tensões*, podemos dizer que há um *conflito* entre cores e volumes por um domínio do espaço visual ou então que uma certa região da pintura *resolve o conflito* introduzido por outros elementos da mesma, harmonizando-os ou pacificando-os. Dificilmente podemos prescindir deste modo fundamentalmente *antropomórfico* de descrever relações formais, sob pena de todas as nossas descrições de obras de arte se tornarem insípidas e perderem completamente de vista o que importa numa dada pintura⁽¹⁷⁾. Essas descrições *fazem sentido* e, no entanto, não são descrições literais nem podem ser reduzidas a combinações de descrições literais. Porém, o que justifica a sua descrição nesses termos são as propriedades pictóricas que realmente possui. O «ritmo» de *Broadway Boogie-Woogie* é uma propriedade da pintura, não menos do que as formas e pigmentos que a compõem.

Uma pintura pode ter outro tipo de descrições metafóricas adequadas. Por exemplo, de uma pintura que é muitas vezes citada como exemplo em discussões sobre arte diz-se, com justeza, que é «um

(16) Um exemplo destramente explorado pela Professora Carmo d'Orey em *A Exemplificação na Arte*.

(17) As observações de Carmo d'Orey acerca de Arnheim e a psicologia da *Gestalt* são, a este propósito, muitíssimo esclarecedoras (1999: 469-470).

cavalo de batalha». Mas a pintura não é literalmente um cavalo de batalha. Tampouco *exprime* essa propriedade, porque não se trata de uma propriedade pictórica ou de uma propriedade que a pintura tenha em virtude de funcionar como o tipo de símbolo estético que é⁽¹⁸⁾. Por norma, uma pintura não exemplifica metaforicamente propriedades que apenas possui metaforicamente (usando o termo confuso de Goodman), como ser um «cavalo de batalha» ou uma «mina de ouro», mas pode exemplificá-las num contexto adequado, ou seja, num contexto em que é usada como *amostra* do que seja uma obra de arte ter essas qualidades. Porém, para que essas propriedades sejam *expressas* algo mais é preciso: tem de se tratar de propriedades que a obra possui e refere não apenas enquanto símbolo estético, *mas enquanto símbolo estético de um certo tipo* (e.g. como pintura).

A aplicação do termo metafórico «cavalo de batalha» não é *arbitrária* nem se dá o caso de que a justificação para aplicar esse termo à pintura decorra de alguma propriedade que ela adquirisse *em virtude de alguém ter feito essa descrição metafórica*, o que não faz sentido⁽¹⁹⁾. O termo faz sentido quando aplicado à pintura porque ela tem *literalmente* uma certa propriedade, a de ser citada frequentemente como exemplo em disputas. O que sucede é que essa propriedade (literal) da pintura *co-exemplifica* alguma etiqueta que é igualmente aplicável à extensão literal de «cavalo de batalha». Essa etiqueta nomeia a propriedade comum às coisas que são literalmente cavalos de batalha e às coisas que o são metaforicamente: a propriedade de serem instrumentos eficazes no desenrolar de um conflito. Porém, ao contrário do que sucede com a amostra no catálogo de tintas e as películas de tinta seca que revestem outras superfícies, ao percorrermos a extensão dessa etiqueta co-exemplificada deparamo-nos com «mudança de domínio» (de instrumentos bélicos para telas com pigmentos), tal como ao descrever o «ritmo» da pintura de Mondrian há mudança de domínio do sónico para o pictórico, bem como nas descrições antropomórficas de relações formais. É por isso que esta forma de exemplificação é descrita por Goodman como «metafórica».

⁽¹⁸⁾ Este pormenor importante é ignorado por Young na sua crítica, mas já lá iremos.

⁽¹⁹⁾ Ainda assim, como Young não deixa de referir, foi deste modo que alguns, e.g. Francis Sparshott (1974), interpretaram a teoria goodmaniana da expressividade.

O modo como Young pensa na representação artística, e, portanto, na expressividade, tem muitos pontos comuns com Goodman, mas também algumas divergências fundamentais. Young concebe a representação artística sob o modelo da ilustração: a arte representa *mostrando-nos* coisas, em vez de fazê-lo por afirmações ou proposições. O efeito cognitivo dessas representações *ilustrativas* consiste não em fazer-nos aceitar a conclusão de um argumento por via inferencial, testemunhal ou indiciária, mas em colocar-nos numa posição ou condição a partir da qual conseguimos reconhecer (no sentido de *ver* ou tornarmo-nos cientes de) a «justeza de uma perspectiva» sobre as coisas. Obtemos uma «perspectiva» sobre uma parte da realidade quando a nossa atenção incide sobre algumas das suas propriedades (Young 2001: 83). A ideia é mais ou menos a seguinte: como se a obra de arte nos desse um «empurrãozinho»⁽²⁰⁾, por consequência, passamos a ver algo de uma certa maneira, que não conseguíamos ver antes de sermos «empurrados» para essa posição⁽²¹⁾. O mecanismo pelo qual Young vê o funcionamento destas «perspectivas» é o da *semelhança experienciada*, ou seja, a semelhança entre a experiência da representação e a experiência das coisas representadas. Há uma proximidade teórica entre o modo como ele vê o funcionamento da expressividade na música (teoria da semelhança) e o modo como entende o funcionamento cognitivo das representações artísticas em geral.

Duas perspectivas opostas sobre a mesma realidade podem ser igualmente «justas» no sentido de que nos dão acesso a aspectos da experiência humana que, de contrário, nos poderiam passar despercebidos. Uma perspectiva pode acentuar o absurdo da vida, ao passo que outra perspectiva pode acentuar os aspectos «redentores» da mesma experiência. Qualquer porção da realidade é mais rica em propriedades do que as que cabem numa representação ou qualquer acto humano de atenção. Toda a representação tem de distorcer a realidade que representa, pela opção de se centrar em certos padrões de propriedades

⁽²⁰⁾ Em inglês, *a nudge*.

⁽²¹⁾ A ideia é remanescente da concepção davidsoniana da metáfora (Davidson 1978) à qual Young adere. O facto de o fazer não é alheio ao tipo de crítica que levanta às ideias de Goodman sobre exemplificação. Ver também a resposta de Max Black a Davidson, em Black (1979).

em vez de outros. Young distingue uma série de técnicas através das quais os artistas fazem isto: *selecção*, *amplificação*, *simplificação*, *justaposição*, *correlação*, *conexão* (Young 2001: 82-85)⁽²²⁾. Young não pretende que a lista seja, de modo algum, exaustiva.

A técnica mais fundamental é a da selecção. Toda a representação tem de dar saliência a umas coisas em detrimento de outras, primeiro plano e pano de fundo, sinal e ruído. Uma obra de arte pode representar a vida urbana com um enfoque particular nos grandes edifícios públicos, monumentos e eventos sociais, ou nos pormenores aparentemente mais insignificantes da vida quotidiana. A amplificação consiste no exagero de certas propriedades para as tornar mais vívidas, salientes. Um exemplo óbvio é o da caricatura, mas a variedade e sofisticação dos exemplos é ampla. A simplificação é uma característica persistente das representações artísticas: uma representação pode focar, por exemplo, a sordidez da política profissional ao passo que outra foca apenas aspectos nobres e dignos da mesma; uma representação da guerra pode focar apenas o heroísmo ao passo que outra foca apenas a brutalidade e o horror. Ambas as representações têm a sua «justeza» porque a realidade é suficientemente rica para as sustentar. A idealização é uma forma de simplificação, pois trata-se de representar algo abstraindo os seus defeitos (Young 2001: 83). Mas *toda* a representação tem de abstrair de algo em função de outros elementos. A justaposição consiste na representação simultânea e contrastante de dois (ou mais) objectos (estejam estes ou não em proximidade temporal ou espacial), de modo a salientar propriedades de uns e de outros que se tornam mais salientes precisamente nesse contraste. A correlação é como a justaposição, mas sem a representação de um segundo objecto (e.g. quando uma personagem que encaixa no papel de vítima sacrificial é correlacionada com Cristo sem que o último seja explicitamente representado). A conexão é apresentada por Young como uma técnica comum nas experiências mentais da filosofia, como quando Platão, no Livro I da *República*, conecta a devolução de algo que nos foi confiado com a injustiça, proporcionando assim um contra-exemplo a uma proposta

(22) Poderá parecer exagerado abordar estes pormenores da teoria de Young numa resposta a um artigo centrado num problema muito mais específico, mas essa decisão justificar-se-á no final deste texto.

de Céfalo acerca do que conta como justiça. Um aspecto importante a reter é que todas estas técnicas são formas de *chamar a atenção para* ou *dar saliência a* algumas propriedades das coisas representadas, em detrimento de outras. Esta ideia será importante mais tarde.

É de notar que não só todas estas técnicas descritas por Young sobre o modo de gerar *perspectivas* acerca da realidade podem ser usadas para descrever o funcionamento particular dos «símbolos estéticos» de Goodman, como todos os «sintomas do estético» enumerados por este, com a egrégia exceção da exemplificação metafórica mas não excluindo a exemplificação literal, podem, e na verdade são, aplicados pelo próprio Young para caracterizar as representações ilustrativas. Um corolário desta observação é o de que as representações ilustrativas younguianas são o mesmo (fazem o mesmo, funcionam do mesmo modo) que os símbolos estéticos goodmanianos, residindo a diferença basilar entre ambos na questão da exemplificação metafórica. Note-se também que os sintomas goodmanianos descrevem o tipo de representação em que todas as técnicas enumeradas se tornam necessárias e operativas. As técnicas «ilustrativas» de Young constituem manipulações *formais* de um *medium*, de acordo com possibilidades representacionais definidas pelos sintomas goodmanianos, independentemente de aceitarmos ou rejeitarmos (como faz Young) a exemplificação metafórica. Complementarmente, acrescentaria que a descrição teórica que Young faz destas técnicas contribui para o propósito goodmaniano de distinguir e esclarecer o funcionamento estético dos símbolos, além da presença dos «sintomas», pois descrevem o modo como os símbolos particulares, as obras de arte concretas, funcionam enquanto parte de sistemas densos e saturados, *i.e.*, como símbolos cuja compreensão exigirá uma «infinitude de ajustes subtis», por contraste com a compreensão de formas proposicionais.

Agora que realizámos este trabalho preliminar de pôr a descoberto características importantes na visão teórica de cada autor quanto à sua orientação cognitivista, podemos passar à discussão mais centrada dos argumentos de Young contra a exemplificação metafórica e a teoria goodmaniana da expressividade.

2. Young *contra* Goodman: expressividade, exemplificação e metáfora

O argumento de Young contra a teoria da expressividade de Goodman pode ser formulado como um dilema, se tivermos em consideração ambas as críticas – a do artigo incluído neste volume e a que articulou em *Art and Knowledge*. O facto de afirmar que ninguém, nem o próprio Goodman, compreendeu claramente a teoria da expressividade como exemplificação metafórica sugere-me que a crítica anterior ainda é para ser tida em conta, e daí achar que o dilema é uma forma apropriada. Aos adeptos da teoria goodmaniana é então levantada a seguinte dificuldade: ou a teoria da expressividade como exemplificação metafórica se reduz a uma versão da teoria da semelhança ou é simplesmente ininteligível. Em *Art and Knowledge*, a ininteligibilidade está na ideia de «propriedades metafóricas», cuja existência Young crê indispensável para que a exemplificação metafórica fosse um fenómeno real, porém, o que seja tal coisa (propriedades metafóricas) é ininteligível, portanto não há exemplificação metafórica. As coisas apenas têm as propriedades que literalmente têm. Nesse livro, Young trata a exemplificação, ou melhor, uma teoria cognitivista da arte com base na exemplificação, como uma de três alternativas teóricas, sendo as outras duas a teoria proposicional e a sua própria teoria da representação ilustrativa. Tendo argumentado contra a possibilidade de a arte nos dar conhecimento através de proposições e argumentos, Young quer mostrar como o potencial explicativo da teoria exemplificativa fica severamente limitado, a menos que a exemplificação metafórica, e não apenas a exemplificação literal, fosse um fenómeno real, algo que as obras de arte podem realmente fazer. Ora, uma obra de arte não pode exemplificar a propriedade metafórica de ser um cavalo de batalha, porque tais propriedades não existem. O que existe é a propriedade literal de ser um cavalo de batalha e isso tampouco uma obra de arte pode exemplificar. Uma vez que as obras de arte não adquirem propriedades apenas por terem sido descritas metaforicamente, a noção de exemplificação metafórica é ininteligível e deve ser abandonada. A alternativa será então a teoria ilustrativa, que, apoiada na ideia de semelhança entre experiências (experiência da representação e experiência das coisas representadas), permite explicar

o valor cognitivo das representações artísticas sem invocar fenómenos ininteligíveis. A ideia de semelhanças entre propriedades de experiências parece, por seu turno, perfeitamente manejável, tratável, inteligível.

No seu artigo para este volume, Young centra-se na expressividade da música e o seu argumento contra Goodman surge algo modificado: se eliminarmos da teoria da expressividade como exemplificação metafórica tudo o que é (segundo Young) redundante ou obscuro – sendo que aquilo que Young considera redundante é a explicação goodmaniana da *verdade metafórica*, a qual considera redundante porque, a seu ver, em nada diminui a *obscuridade* da noção de exemplificação metafórica – ficamos com uma ideia do que é, na verdade (segundo Young), o núcleo útil da teoria: a ideia de partilha de propriedades entre objectos que pertencem a domínios diferentes (e.g. o domínio dos sons musicais e o domínio do comportamento emocionalmente expressivo). Young é um davidsoniano acerca da metáfora (2001: 170), o que significa que para ele as ideias de «verdade metafórica» e «significado metafórico» são, na pior das hipóteses, criaturas das trevas, e, na melhor das hipóteses, redundâncias: variações verbais sobre alguma descrição muito mais sóbria de um fenómeno muito menos misterioso⁽²³⁾. Esse fenómeno é a dita partilha (literal) de propriedades. O que fica, portanto, é a formulação canónica da teoria da semelhança (para a expressividade musical): o significado de afirmar que uma

⁽²³⁾ Entre os filósofos da arte com uma visão davidsoniana da metáfora contam-se Scruton (1983 e 1997, em especial o Capítulo 3) e Zangwill (2015). Na verdade, a abordagem de Scruton é anterior à de Davidson (1975). Sobre a diferença entre Scruton e Davidson a este respeito, ver Zangwill (2015: 140-142). A ideia basilar é a de que numa metáfora não há outros significados além dos significados *literais* das palavras que constituem a frase metafórica. Portanto, uma metáfora é quase sempre uma falsidade literal (e nada mais, do ponto de vista semântico), excepto em casos como os de metáforas negativas (e.g. *No man is an Island*, no poema de John Donne), que, literalmente, são verdades triviais. Nesta visão das coisas, as metáforas podem ter *efeitos* cognitivos, *i.e.*, podem fazer-nos reparar em coisas, mas não em virtude do que *significam*. Daí a imagem davidsoniana da «pancada na cabeça» (1978: 46) para explicar o funcionamento metafórico. Note-se que o outro exemplo usado por Davidson, na mesma passagem, além da pancada na cabeça, é uma *imagem* (*picture*). Quando Young nos fala em representações que nos *mostram* coisas, dando-nos um metafórico «empurrãozinho», está a fazer eco destas mesmas imagens.

música é triste é que a música se *assemelha* ao comportamento das pessoas sob o efeito da tristeza; por exemplo, a música triste move-se de uma forma semelhante à das pessoas tristes ou soa de uma forma semelhante à das pessoas tristes quando se exprimem vocalmente. Há um conjunto de propriedades (literais) que os objectos de ambos os domínios podem partilhar sem que haja sequer necessidade de designar como «metafórica» a atribuição dessas propriedades à música em vez de a pessoas – afinal, não pensamos que estamos a fazer uma metáfora quando descrevemos a «expressão facial» de um *Basset Hound* ou de um São Bernardo como «triste», mesmo sabendo que essas «expressões» nada têm que ver com os estados emocionais dos animais. Daqui Young conclui que a teoria da expressividade musical como exemplificação metafórica carece de motivação, uma vez que as descrições da música em termos emocionais são literais e não metafóricas.

Eis um exemplo que Young vai buscar ao artigo de Goodman «Metaphor as Moonlighting» (1979), escrito em resposta a Davidson. A metáfora «O lago é uma safira» sugere-nos a existência de uma propriedade (ou várias propriedades) que um lago partilha com as safiras. Interpretando a frase de maneira que atribui explicitamente uma propriedade, obtemos «O lago é safírico». Analisando a propriedade de ser safírico, obteríamos um conjunto de propriedades como as seguintes: ser azul, translúcido, iridescente, coruscante, etc. Quer as safiras, quer os lagos, podem ser azuis, translúcidos, iridescentes, coruscantes, etc. Então, o que implica dizer que a frase «O lago é uma safira», entendida metaforicamente, é verdadeira? Trata-se apenas da verdade literal de «O lago é azul, translúcido, etc.». Entendemos isto quando esclarecemos a diferença entre afirmar «O Lago Alpino é safírico» e «A Lagoa Turva é safírica»: a primeira parece correcta, mas a segunda não, porque a Lagoa Turva não partilha com as safiras as propriedades relevantes. Porém, depois de assim analisarmos o conceito de verdade metafórica em Goodman (segundo Young), ficamos sem compreender como nos pode ajudar a esclarecer o conceito de exemplificação metafórica, dado que «uma afirmação metaforicamente verdadeira não exemplifica metaforicamente coisa alguma». Portanto, de acordo com Young, além da ideia de que há propriedades (literais) partilhadas por objectos de diferentes domínios, o conceito de exemplificação metafórica nada acrescenta a uma formulação crua da teoria da semelhança: «a música é

triste» atribui à música propriedades como a de progredir lentamente, em intervalos curtos, descendentes, etc., tal como soa a voz de alguém que sente tristeza, pesar ou angústia.

Young parece particularmente entusiasmado com a seguinte passagem de *Languages of Art*: «Tanto a música como a dança podem exemplificar padrões rítmicos, por exemplo, e exprimir paz ou pompa ou paixão; e a música pode exprimir propriedades de movimento, enquanto a dança pode exprimir propriedades sonoras.» (Goodman 1968: 91) Nesta passagem, Young vê a implicação de que «a música pode exemplificar tons de voz e padrões de movimento da voz sob a influência da emoção». É nesta implicação que ele vê Goodman propondo apenas uma variante prolixa da teoria da semelhança, a teoria que ele favorece como explicação da expressividade musical. Por outras palavras, se eliminarmos tudo o que Young considera redundante ou obscuro na ideia de exemplificação metafórica, assumindo, para efeitos da argumentação, as ideias de Goodman sobre verdade metafórica, o que daí resulta é o seguinte: eliminamos a parte «metafórica» na exemplificação e reduzimos a exemplificação de propriedades à posse (ou instanciação) das mesmas, identificando em seguida a posse com a expressividade, quando se trata de propriedades partilhadas, por exemplo, com o comportamento vocal sob a influência da emoção. Qualquer tentativa de entender a exemplificação como algo mais do que posse literal de propriedades produzirá apenas lastro conceptual, redundância ou obscuridade. Creio que isto traduz bem o raciocínio de Young acerca da exemplificação metafórica.

3. Puy acerca de Young e Goodman:

Nas suas observações críticas ao argumento de Young contra Goodman, Nemesio Puy (2023: 269) afirma que «a sua reconstituição da teoria de Goodman é precisa, exaustiva, clara e caridosa, procurando oferecer a melhor interpretação, de modo a evitar algumas apreensões óbvias»⁽²⁴⁾. Discordo parcialmente desta afirmação. Embora haja claramente um esforço para fazer uma leitura mais caridosa do que

⁽²⁴⁾ Tradução minha.

aquela que encontramos em *Art and Knowledge*, e apesar da impressionante clareza expositiva e argumentativa que sempre caracterizou os escritos de Young, parece-me que a precisão e a exaustão, ainda assim, ficaram aquém da caridade e que mesmo esta se mostrou algo parca. Creio que Puy é mais generoso com Young do que este o é com Goodman.

Puy apresenta a sua própria reconstrução das objecções de Young a Goodman em três afirmações principais:

- 1) A teoria goodmaniana da expressividade é uma versão da teoria da semelhança.
- 2) Ao passo que Goodman considera metafórica a aplicação de predicados expressivos à música, Young defende que o discurso sobre propriedades musicais expressivas é literal. Isto priva de motivação a teoria de Goodman, se com ela queremos descrever as nossas práticas apreciativas.
- 3) A versão goodmaniana da teoria da semelhança não nos dá vantagem alguma relativamente às versões canónicas da teoria. Estas explicam a partilha de propriedades entre a música e o comportamento expressivo sem recorrer à exemplificação e, portanto, devemos preferi-las.

De acordo com Puy, o «revisionismo» de Goodman poderá ter afinal alguma motivação *se* proporcionar vantagem teórica sobre as formulações canónicas da teoria da semelhança. Puy concede 1 e 2, rejeitando 3: o revisionismo de Goodman comporta alguma vantagem teórica. O argumento de Puy para rejeitar 3 faz jus ao pensamento de Goodman de uma maneira que não se harmoniza com a concessão demasiado lesta de 1 e 2. Não creio que devamos concedê-las, pelo menos tão prontamente. Há mais a dizer. Todavia, por agora vou ater-me às razões dadas por Puy para rejeitar 3, deixando o resto para a secção seguinte.

Antes de avançar, é importante suprir uma lacuna. Young e Puy falam em versões canónicas da teoria da semelhança, mas nenhuma versão é explicitamente apontada como tal. Para orientação dos leitores, deixo aqui uma versão como «canónica», usada por Andrew Kania (2020: 40): «Uma passagem musical, *M*, é expressiva de uma emoção,

E, se *M* é escutada, por ouvintes competentes, como semelhante à fenomenologia ou comportamento vocal ou corporal típicos de alguém que tem experiência de *E*.» Diferentes adeptos da teoria da semelhança dão ênfase a diferentes aspectos mencionados disjuntamente nesta formulação. Por exemplo, Young dá ênfase às semelhanças entre a música e o comportamento vocal, ao passo que Stephen Davies⁽²⁵⁾, outro adepto da teoria da semelhança, dá maior importância às semelhanças entre a música e o movimento do corpo humano (Young 2023: 275).

De acordo com Puy, a distinção goodmaniana entre exemplificação literal e metafórica é uma boa ferramenta para lidar com um indício empírico importante: o facto de as pessoas concordarem muito mais acerca das propriedades que a música *não* exprime do que acerca das propriedades que de facto exprime. Por exemplo, dificilmente alguém dirá que a *Marcha Fúnebre* de Beethoven é alegre, mas haverá bastante desacordo quanto a saber se é expressiva de tristeza, melancolia, desespero, pesar, angústia ou desconsolo. Este desacordo na atribuição positiva de propriedades expressivas leva o formalista a inferir, contra as versões canónicas da teoria da semelhança, que a música nem representa, nem exprime emoções, e que a atribuição de propriedades expressivas à música é simplesmente arbitrária. A ideia de Puy para responder a este problema usando a distinção goodmaniana, tanto quanto a entendo, é a seguinte: há um amplo acordo quanto às propriedades literalmente exemplificadas pela música, embora haja desacordo quanto às propriedades expressivas da mesma. Num contexto performativo, as obras exemplificam «combinações de frequências, timbres e ritmos, bem como propriedades estruturais»; o contexto selecciona para nossa atenção essas propriedades que a obra literalmente possui. Em alguns desses contextos, as propriedades relevantes são seleccionadas pela sua semelhança com objectos que possuem literalmente alguma propriedade expressiva, por exemplo, o contexto performativo para a tradição clássica e romântica do género sinfónico. Também as propriedades de obras musicais minimalistas e serialistas são seleccionadas para nossa atenção em contextos performativos, sendo que estes excluem a selecção de tais semelhanças. Puy vê estes exemplos como casos particulares de um fenómeno mais geral, expresso na ideia de que as

⁽²⁵⁾ Ver Davies (2011^a).

relações de semelhança não são diádicas mas sim triádicas, ou seja, não são relações entre dois ou mais objectos particulares, mas sim entre dois ou mais objectos particulares *e um contexto*. Esta abordagem é atribuída a David Lewis (1973), mas como um desenvolvimento, segundo Puy, da perspectiva de Goodman nesta matéria. A identificação de propriedades expressivas, ou seja, a identificação de quaisquer propriedades «além do que está na partitura», envolve a referência num «sistema» caracterizado pelos sintomas goodmanianos do estético (sistemas *densos* e *saturados*) e também, portanto, é uma questão de «ajustes infinitamente subtis». Numa tal situação, o desacordo quanto às propriedades expressivas não é anómalo, mas algo expectável, não diferindo, quanto a isso, dos ajustes infinitamente subtis envolvidos na interpretação de uma pintura. O desacordo nesses contextos não é tanto uma provação lógica, mas um mecanismo pragmático através do qual os participantes na actividade apreciativa vão refinando a sua percepção e avaliação do que têm diante de si. É aqui que reside a importância do contexto: as propriedades relevantes para entender a metáfora «Julietta é o Sol» não são as mesmas que presidem à descrição de Luís XIV como o «Rei-Sol» (Carmo d'Orey 1999: 425–426). Isto seria desconcertante se as relações de semelhança fossem simplesmente relações diádicas e não triádicas, como muito bem defende Puy. Em alguns contextos, a semelhança entre o Sol e a lixívia será *mais saliente* do que a semelhança entre o Sol e uma vela acesa, por muita inclinação que tenhamos para ver o inverso. Basta que, nesse contexto, certas propriedades, como o poder de branquear coisas ou esbater cores, e não outras, ganhem importância, o que pode acontecer por uma variedade desregrada de razões.

Dito isto, o formalista (ou o «purista», no vocabulário de Goodman) poderia ainda perguntar por que razão haveríamos de nos posicionar em contextos que seleccionam estas ou aquelas propriedades expressivas em vez daquelas outras ou nenhuma? Por outras palavras, o formalista pode questionar se o apelo a contextos e ao carácter triádico da semelhança nos permitiram responder ao problema da normatividade (porquê esta semelhança e não outra?) em vez de o adiar (porquê este contexto e não outro?). A resposta de Puy, com base em observações de Goodman no capítulo final de *Languages of Art* («Art and the Understanding») é a de que nos devemos posicionar naqueles contextos que nos permitam

«compreender o propósito da obra, à luz do fundo normativo da nossa prática musical como um todo». Por exemplo, escutar obras minimalistas como expressivas de emoção seria *não compreender* essas obras. Logo, devemos posicionar-nos em contextos que proscvem a identificação de tais relações de semelhança, ao passo que, para compreender o propósito de um concerto barroco, devemos posicionar-nos em contextos onde tal identificação é prescrita, em vez de proscrita. A distinção goodmaniana entre exemplificação literal e metafórica reforça a teoria da semelhança, abandonando a ilusão de uma resposta não contextual ao problema da normatividade (a que poderíamos também chamar o problema da selecção das semelhanças relevantes).

O uso que Puy faz da distinção entre propriedades «puramente musicais» (as que não vão além da partitura) e propriedades expressivas, correlacionando-as com a teoria da expressividade como exemplificação metafórica, é bastante engenhoso e perspicaz. A observação de que detectar a expressividade requer não só a selecção das semelhanças relevantes num contexto adequado, mas também a «infinitude de ajustes subtis» própria da compreensão de símbolos densos e saturados, é de importância crucial. A objecção que levanto a Puy, já anunciada, não diz respeito à solidez das suas inferências, mas ao modo como representa o alcance das mesmas. Creio que o faz de forma demasiado modesta, não considerando o facto de esta lhe permitir não conceder as duas primeiras entre as três afirmações principais com que reconstitui a objecção de Young a Goodman. Nomeadamente, a teoria de Goodman *não é* uma mera reformulação da teoria da semelhança, se com isso entendermos que tudo o que Goodman nos diz sobre metáfora e exemplificação metafórica é um mero lastro teórico, no sentido de algo redundante ou irremediavelmente obscuro, e, portanto, ignorável. O que Puy nos permite ver é que mesmo uma teoria que invoque a semelhança requer *algo mais, além da semelhança* como mecanismo explicativo da expressividade. Como veremos em seguida, observar correctamente que a partilha de propriedades é o núcleo da exemplificação metafórica⁽²⁶⁾ não basta para reduzir a teoria

⁽²⁶⁾ Com o *caveat* de que o idioma das «propriedades» é apenas uma concessão didáctica da parte de Goodman, embora não tenhamos de ser nominalistas para sermos extensionalistas acerca da metáfora.

goodmaniana a uma versão desnecessariamente prolixa da teoria da semelhança. (Isto é assim, mesmo concluindo, como acho que devemos concluir, que Goodman foi exagerado ao afirmar que a semelhança não desempenha papel algum na representação.) Além disso, como também veremos em seguida, a discriminação do papel vital que os contextos desempenham na expressividade e mesmo na semelhança metafórica já permite a Puy rejeitar a ideia de que a putativa literalidade das descrições da música com predicados emocionais de algum modo prejudica a teoria de Goodman em termos de motivação. Isto porque a própria semelhança metafórica é dependente de um contexto. Young dá demasiada ênfase à diferença entre o literal e o metafórico, quando, em vários dos seus escritos, assume prontamente algo que é muito mais relevante para os propósitos de Goodman: a ideia de «correspondência transdominial» (em inglês, *cross-domain mapping*), isto é, nas palavras do próprio Young: «a transferência de conceitos atinentes a uma modalidade sensorial para experiências atinentes a outra modalidade sensorial» (2014: 19)⁽²⁷⁾. Segundo nos diz, trata-se de uma característica ubíqua das experiências que temos do mundo. Damos sentido a uma grande parte dessa experiência traçando correspondências entre conceitos e objectos de domínios diferentes. Trato todas estas questões na secção seguinte.

4. A vingança de Goodman: molduras, *doodles* e semelhanças

Antes de passar finalmente à minha resposta a Young, quero citar uma passagem de Frank Zappa, retirada do seu livro de memórias:

O mais importante na arte é A Moldura. No caso da pintura, literalmente, e, para outras artes, figurativamente. Sem este humilde utensílio não há como saber onde termina A Arte e começa O Mundo Real. Temos de lhe pôr uma «caixa» à volta porque, de outro modo, que merda é aquela na parede? Se o John Cage, por exemplo, diz «Vou pôr um microfone

(27) A ênfase em «modalidades sensoriais» prende-se aqui com o facto de estar em causa a experiência musical, e não qualquer tipo de transferência de conceitos, sem mais.

de contacto na garganta e vou beber sumo de cenoura e isso é a minha composição», então o gorgolejar conta como a sua composição porque ele lhe pôs uma moldura à volta e o anunciou. (...) Sem a moldura, tal como anunciada, é apenas um tipo a engolir sumo de cenoura.⁽²⁸⁾

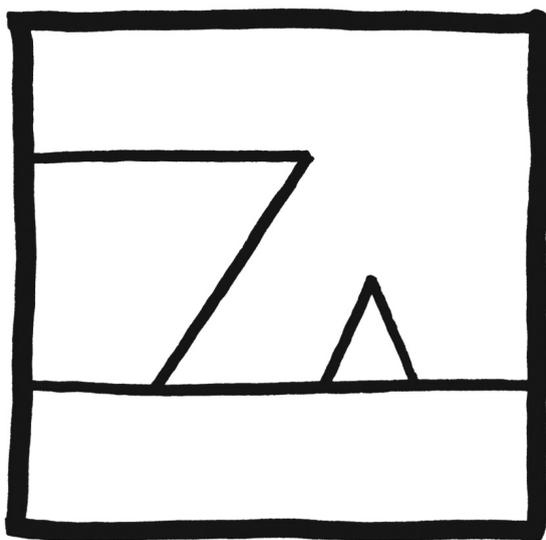
Este pequeno parágrafo é fascinante! Há quem veja nele uma formulação intuitiva da teoria institucional da arte (interpretando a «moldura» como uma convenção para «artificar» objectos). Na verdade, pode-se ver muitas coisas ali, dependendo da informação que já trazemos connosco. É assim que vemos o mundo, constantemente. Porque já sabemos umas coisas, outras tornam-se mais salientes. A mim interessa-me particularmente a ideia de uma «moldura conceptual», figurativa, que, uma vez aplicada a objectos e propriedades dos mesmos, transforma o modo como os vemos. Faz-me pensar na capa de um álbum de Zappa, de 1982, *Ship arriving too late to save a drowning witch*⁽²⁹⁾, que faz uso de um *doodle* concebido na década de 50 por Roger Price. A palavra *doodle* é uma amálgama de *doodle* (garatuja) e *riddle* (enigma)⁽³⁰⁾. Designa uma forma de entretenimento visual popular naquela década e consiste num desenho minimalista que explora a *pareidolia*, a tendência humana para impor um sentido a estímulos visuais. Uma forma comum desta tendência é a *pareidolia lunar* (a projecção de um rosto humano, ou de um coelho com um almofariz, em algumas culturas asiáticas, na superfície da Lua)⁽³¹⁾. Cada *doodle* é acompanhado da pergunta implícita «o que é isto?», e o enigma é resolvido pela introdução de um título que revela o sentido da imagem. De certa maneira, os dois frescos imaginários que Danto invoca no seu célebre artigo de 1964 (duas ilustrações visualmente indiscerníveis, uma da primeira lei de Newton, outra da terceira lei de Newton) são *doodles* (involuntariamente desprovidos de humor): quando nos é dado

⁽²⁸⁾ Zappa & Occhiogrosso (1990: 140).

⁽²⁹⁾ Em inglês: «Navio que chega demasiado tarde para salvar uma bruxa que se afoga.»

⁽³⁰⁾ Uma solução de tradução para português seria «garatigma» (de «garatuja» + «enigma»). Porém, aqui opto por manter o termo inglês em itálico.

⁽³¹⁾ Há muitos mais exemplos: os gregos chamavam «Cauda de Cão» (*Cynosura*) à constelação da Ursa Menor e os árabes chamam «Foíce» à Ursa Maior, conhecida em diferentes culturas e épocas por uma diversidade de nomes e «semelhanças».



*Navio que chega demasiado tarde
para salvar uma bruxa que se afoga.*

conhecer o título de cada uma, aplicamos adequadamente aquilo a que Danto (1964: 577) chama «o é da identificação artística».

O *doodle* na capa do álbum de Zappa é formado por cinco linhas: quatro das quais compõem duas figuras triangulares, uma maior e outra menor, dispostas sobre outra linha horizontal na região inferior da imagem. Confrontados com o título, não conseguimos deixar de ver uma das formas como a proa de um navio e a outra como a ponta (ainda) não submersa de um chapéu pontiagudo, tipicamente associado às bruxas na cultura popular. A vividez psicológica do efeito não poderia ser alcançada com quaisquer formas, tal como no artigo de Danto as horizontais dos frescos imaginários não poderiam ilustrar a ascensão de Santo Erasmo. No livro original de Price, onde encontramos esta imagem, o efeito humorístico é realçado com uma interpretação alternativa: «Evidentemente, isto *parece* “Uma Mãe Pirâmide Alimentando a sua Cria”, mas não é.» (itálico meu).

O que obtemos ao combinar o funcionamento dos *doodles* com a ideia de moldura conceptual é simplesmente a ideia, muito bem exposta por Puy, de que uma relação de semelhança é sempre uma

relação *triádica*, entre pelo menos dois particulares e um contexto. No caso dos *doodles*, o título introduz uma *moldura* ou *enquadramento*, um *contexto* que selecciona as *semelhanças relevantes*. Não posso deixar de notar que a vividez fenomenológica das semelhanças seleccionadas é indiferente ao absurdo de algumas interpretações possíveis. As linhas não evocam menos nitidamente a imagem estranha de uma pirâmide comportando-se como uma ave que alimenta as crias do que evoca a proa de um navio. Isso sugere que o contexto tem um grande poder mesmo sobre uma hipotética disposição ou inclinação antecedente para identificar semelhanças com umas coisas e não outras. Mesmo um conjunto de disposições semelhantes é apenas parte de um contexto, mostrando como a relação de semelhança é triádica e não diádica. Mas os contextos podem ser mais ou menos complexos e podem ser *modulados*, daí resultando que toda a relação de semelhança é modulada pela complexidade do contexto.

Noutro artigo, Young (2012) apoia-se numa série de estudos empíricos para argumentar a favor da posição de que a convenção desempenha um papel muito menor do que supõem mesmo alguns defensores da teoria da semelhança, como Davies (2011^a) ou Kivy (1989; 1990)⁽³²⁾. Young tem bastante confiança no facto de os indícios empíricos favorecerem claramente a teoria da semelhança. Os estudos citados por Young são diversos e envolvem o reconhecimento bem-sucedido do carácter expressivo da música, por sujeitos não familiarizados com o pano de fundo cultural da mesma, por exemplo, no caso de *ragas* indianos. Isto deveria diminuir a plausibilidade de que parte do valor expressivo da música se deve à convenção em vez de a disposições naturais, transculturais, portanto, para escutar certos «contornos» melódicos e harmónicos como «alegres» ou «tristes». Por exemplo, há uma associação longa entre o modo menor e as tríades (ou acordes) menores e a expressão de tristeza. Young procura usar esses dados empíricos para argumentar que o papel da convenção é menor do que se crê, mesmo nesses casos. Não me vou deter nos pormenores desta argumentação no que toca ao uso de estudos empíricos. Limito-me a

⁽³²⁾ Entretanto, Kivy abandonou a teoria do contorno, perfilhando a ideia de que a expressividade musical é simplesmente um mistério, uma «caixa negra» (Kivy 2002: 46-48).

fazer um contra-argumento geral para todas essas aplicações, deixando ao leitor a opção de examinar no artigo de Young cada caso particular. Parece-me haver um problema lógico neste apelo aos estudos empíricos a favor da teoria da semelhança. O problema a que me refiro é o de incorrer em petição de princípio. Permita-se-me chegar a esse problema lógico apontando primeiro outros problemas cujo efeito é cumulativo neste argumento. Em primeiro lugar, sabe-se que é normal neste tipo de estudos fazer os sujeitos usarem «etiquetas» pré-definidas para escolherem o carácter expressivo da música a que são expostos, etiquetas como «alegre» ou «triste», por exemplo. Contudo, o problema não é haver acordo substancial entre as pessoas quanto ao facto de uma dada música pender mais para o lado positivo ou para o lado negativo do espectro emocional. Os desacordos surgem na determinação do carácter expressivo *preciso*. É na finura e pormenor da apreciação que as dificuldades brotam. Em segundo lugar, parece-me enganador atribuir carácter expressivo a intervalos e acordes isolados, ou mesmo a uma escala. Quer as tríades maiores quer as tríades menores são constituídas por um intervalo de terceira menor. Se arpejarmos um acorde de Ré maior, o segundo intervalo não nos vai soar «triste» por ser uma terceira menor; mas ao arpejar um acorde de Ré menor, o segundo intervalo vai soar-nos mais «subjugado» (um termo mais apropriado do que «triste») do que o segundo intervalo do acorde de Ré maior, embora se trate de uma terceira maior (no contexto de Ré menor) e não de uma terceira menor, como sucede na tríade maior. O arpejo de uma tríade maior soará mais «brilhante» e «aberto» do que o arpejo de uma tríade menor, mas ambos os acordes contêm terceiras menores. O contexto é mais relevante do que qualquer característica supostamente inerente a um tipo de intervalos ou escalas, definida pela maior ou menor presença de dissonância e cromatismo, quando escutamos melodias no modo menor. Não é preciso uma imaginação muito fértil para ver que o que se aplica a intervalos se aplica também a acordes: o seu carácter expressivo dependerá imenso do contexto harmónico, tal como sucede com os intervalos. Um intervalo ou acorde isolados são tão expressivos quanto as palavras «luz» e «dor» isoladas. Embora haja uma sugestão de expressividade em cada uma delas, a infinidade de contextos em que podem ocorrer determinarão valores expressivos tão diversos quantas as tentativas de parafrasear uma metáfora.

Podemos mesmo usar os *doodles* para desmontar o argumento baseado na contribuição das terceiras menores para um contorno «triste»: basta apelar a um fenómeno acústico-musical chamado «enarmonia». A enarmonia é a relação entre quaisquer duas entidades musicais (intervalo, acorde, escala) acusticamente idênticas, mas sintacticamente distintas em virtude do contexto harmónico, por exemplo. Pensemos nos intervalos musicais como pensamos nas formas triangulares, em navios como terceiras maiores e pirâmides como um intervalo enarmónico (ou seja, um mesmo fenómeno acústico em contextos harmónicos distintos). Um intervalo descrito como de terceira menor, *i.e.*, o mesmo fenómeno acústico subjacente, pode também ser descrito como uma segunda aumentada no contexto harmónico apropriado. Uma das escalas onde ocorre o intervalo de segunda aumentada é a chamada «dupla harmónica». Um exemplo do uso desta escala será a abertura do *Cântico a São Francisco de Assis*, do compositor espanhol Joaquín Rodrigo, onde escutamos a diferença de contexto harmónico na melodia da flauta. Poderíamos também referir música composta no modo frígio (a escala cujos dois primeiros intervalos são uma segunda menor e uma terceira menor), sem sequer nos limitarmos, para esse efeito, a algumas sonoridades ibéricas: mesmo a «quintessencial peça inglesa», *Fantasia sobre Um Tema de Thomas Tallis*, de Ralph Vaughan Williams, é construída sobre uma peça em modo frígio. Descrever o carácter expressivo destas peças muito diferentes entre si com a palavra «triste» seria como... descrever a concatenação de sabores numa salada *moravska* como «boa»: não que o termo seja inadequado, mas sucede que é adequado a inúmeras coisas distintas, perdendo assim de vista a distinção entre elas. Nesses contextos harmónicos, o termo «triste» é simplesmente demasiado *tosco* para descrever o carácter expressivo da música. Na verdade, é demasiado *tosco* para descrever o carácter expressivo mesmo da música mais familiar, construída em escalas diatónicas menores, sem enarmonias exóticas. Ou seja, creio que um dos problemas na perspectiva de Young é a ênfase excessiva no *ponto de partida* da experiência da expressividade na música: acho que o mais interessante é o *ponto de chegada*. A experiência do carácter expressivo, tal como a experiência do sabor na gastronomia, desenvolvem-se, não se limitam ao primeiro impacto dos ingredientes com as papilas gustativas. Saboreamos, saboreamos novamente, experimentamos os

contrastes, e só ao fim de algum tempo podemos dizer que tivemos *contacto* com o «carácter expressivo» de um prato. Esse contacto é mediado, mental, pensado, não depende apenas de um «contorno» que se revela num primeiro impacto, em função de uma disposição prévia, enraizada na nossa história evolutiva (ainda que uma tal disposição exista). A questão é que o poder do contexto sobre o ponto de chegada é mais relevante do que uma divisão tosca que nos faz classificar obras expressivamente muito distintas sob predicados como «alegre» e «triste». Dizer do *Cântico a São Francisco de Assis*, da *Fantasia sobre Um Tema de Thomas Tallis* ou o *Concerto para Oboé* (também de Vaughan Williams), e inúmeras peças tão distintas entre si que são «tristes» é não dizer praticamente nada acerca da sua expressividade.

Todavia, o problema lógico a que me referi antes é mais geral: os indícios proporcionados pelos estudos devem sustentar a teoria da semelhança. Mas nesse caso, com que base dizemos que os sujeitos nos estudos «identificaram correctamente» o carácter expressivo de uma peça musical? Sendo a teoria da semelhança uma teoria acerca de *como* a música tem carácter expressivo, qualquer apelo à identificação correcta do carácter expressivo de uma peça musical tem de estar apelando à teoria cuja verdade procura estabelecer, o que seria circular. Vejamos: como *sei* que a peça musical tem o carácter expressivo assim-e-assado para avaliar, à luz desse conhecimento, que a atribuição de carácter expressivo por um sujeito numa experiência é «correcta»? Teria de *saber* que a música é emocionalmente expressiva *porque* é semelhante a comportamentos emocionalmente expressivos. Mas como posso saber isso se estou a invocar esses indícios para sugerir que a teoria da semelhança é verdadeira? Young é bastante assertivo na ideia de que

A teoria da semelhança é uma teoria empírica. Será confirmada na medida em que houver semelhanças perceptíveis entre as características da voz e comportamento humanos que se consideram expressivos de alguma emoção e características da música que se consideram expressivas da mesma emoção e indícios de que os ouvintes percebem estas semelhanças. (2012: 589)⁽³³⁾

⁽³³⁾ Tradução minha. No original inglês: «The resemblance theory is an empirical theory. It will be confirmed to the extent that there are perceivable similarities

Porém, creio que o exemplo dos *doodles*, bem como o próprio fenómeno da pareidolia, que aqueles exploram, sugere um paralelismo entre, por um lado, considerar com excessiva ligeireza que estes indícios empíricos confirmam a teoria da semelhança, e, por outro, a seguinte situação imaginária: um ciclista que desce uma estrada íngreme esticado sobre o selim e a dado momento crê que está a voar, porque embora tenha experiência do movimento, deixa de estar ciente das rodas e quadro da bicicleta que sustentam o seu corpo e deslizam. De facto, há uma semelhança entre o ciclista e uma ave naquela experiência de movimento, mas subjacente a essa semelhança está todo o mecanismo da bicicleta. Se a teoria da semelhança é uma teoria empírica, então é a própria semelhança como conexão entre a experiência musical e a expressividade que será confirmada ou desconfirmada pelos indícios empíricos. Mas aqui há um problema evidente: é como testar a ideia de que a semelhança explica a representação pictórica perguntando aos sujeitos da experiência se detectam semelhanças entre o desenho de um cão e um cão. O resultado de tal experiência não pode mostrar que a semelhança é necessária ou suficiente para a representação pictórica, o que é muito natural, *uma vez que a tese é metafísica e não empírica*. Sucede que *todas* as teorias da representação pictórica são compatíveis com o resultado dessa experiência, precisamente porque não são teorias empíricas. A teoria da semelhança para a expressividade musical nem é menos metafísica nem mais empírica, mas é tão compatível com a experiência empírica quanto a tese evocacionista (*arousalist*), ou seja, a tese de que a expressividade musical consiste na evocação de emoções no ouvinte e é compatível com duas coisas: 1) o testemunho de ouvintes que atestam experienciar emoções com a música; 2) a falsidade da teoria evocacionista.

O problema geral subjacente é o mesmo que motiva a crítica de Goodman às teorias que procuram explicar a representação pictórica com base na semelhança: a relação de semelhança e a relação de representação não têm as mesmas propriedades lógicas. A semelhança é reflexiva e simétrica, a representação não é: todas as coisas se assemelham

between the features of the human voice and human behaviour that are found to be expressive of some emotion and features of music that are found to be expressive of the same emotion and evidence that listeners perceive these similarities.»

a si mesmas, mas raramente algo é uma representação de si mesmo; e se A é semelhante a B então B é semelhante a A, mas do facto de A representar B não se segue que B representa A. Um desenho de um cão representa o cão, mas o cão não representa um desenho. Além disso, um desenho de um cão tem mais semelhanças com um desenho de um gato do que com um cão. Daí não resulta que todos os desenhos de cães representam desenhos de gatos. Ainda que a semelhança seja necessária para a representação pictórica, parece bastante claro que não é suficiente.

A única reacção que conheço da parte de Young a estes argumentos sobre a semelhança ocorre numa nota (Young 2001: 169) onde apenas nos diz que a posição de Goodman fora sujeita a uma série de importantes críticas recentes, referindo o trabalho de Flint Schier e Dominic Lopes, ou seja, dois proeminentes defensores da «teoria do reconhecimento» acerca da representação pictórica⁽³⁴⁾. Não nos cabe aqui examinar teorias da representação pictórica, mas não deixo de fazer uma observação geral sobre o apelo de Young a estas críticas da posição goodmaniana. Ninguém no debate sobre a representação pictórica realmente contesta a crítica de Goodman no que toca à insuficiência da semelhança para a representação pictórica (Schier 1986: 182). O desacordo surge acerca da posição mais radical de Goodman sobre a semelhança não ser necessária como elemento mediador, ou sobre a ausência de alguma característica distintivamente pictórica ou icónica, relativamente a outros símbolos. De facto, segundo Lopes (1996: 57), Goodman procede com extraordinária ligeireza inferencial da sua crítica da semelhança como base de uma teoria da representação pictórica para um «anti-perceptualismo» acerca da representação pictórica, como se a tese forte (a semelhança não é necessária) simplesmente se seguisse daquela crítica, do modo como

⁽³⁴⁾ A «teoria do reconhecimento» é a ideia de que o que faz um desenho de um cão representar um cão é o facto de a experiência do desenho activar os mesmos «mecanismos de reconhecimento» que são activados quando temos experiência do cão. No fundo, consiste em fazer *dessa* semelhança a semelhança *matricial*, que ganha prioridade sobre todas as outras semelhanças de que então temos experiência. Inverte a relação explicativa entre semelhança e reconhecimento, fazendo aquela depender deste. Para uma boa síntese destas teorias, ver Kulvicki (2013: 31-49).

a tese mais fraca (a semelhança não é suficiente) se segue. Todavia, as críticas de Goodman à teoria da semelhança podem coexistir com teses «compatibilistas» acerca da representação pictórica; além de que as objecções à teoria da semelhança sobre a expressividade musical não lidam com o problema específico que preocupa os teorizadores do reconhecimento acerca da representação pictórica, que é o da especificidade da relação pictural ou icónica. Pelo que não é claro para mim o que o apelo aos teorizadores do reconhecimento traz ao debate sobre a expressividade musical ou mesmo ao argumento contra a exemplificação metafórica. A ideia fundamental das teorias do reconhecimento não só é compatível com a crítica goodmaniana como a pressupõe; e se formos suficientemente flexíveis para incluir nas «capacidades de reconhecimento» todos os aspectos culturais e convencionais que a interpretação de um *doodle* pode requerer, o apelo torna-se ainda menos claro. Que a música activa as nossas capacidades de reconhecimento e que isso será fundamental para a identificação do carácter expressivo da música é perfeitamente compatível com a teoria da exemplificação metafórica. Como bem sublinha Carmo d'Orey (1999: 429), a teoria goodmaniana da metáfora inverte a ordem explicativa entre simbolização e semelhança: a semelhança metafórica é explicada nessa teoria em termos de co-referencialidade exemplificativa. Ora, nada há na ideia de que é o reconhecimento a gerar a semelhança, e não o inverso, que nos afaste daquela perspectiva, a qual é o cerne da teoria da expressividade como exemplificação metafórica.

Portanto, a ideia de que a teoria de Goodman é apenas uma versão da teoria da semelhança, uma vez compreendido o alcance da crítica contextualista de Puy, pode ser invertida: não é a teoria de Goodman que redundaria numa teoria da semelhança à qual se adicionou algo redundante. Creio que as vantagens teóricas esclarecidas por Puy nos permitem fazer precisamente isso, em vez de assentir na primeira das três afirmações cruciais na objecção de Young a Goodman. Se acomodarmos a ideia de algum papel mediador para a semelhança, devidamente compreendida como relação triádica entre particulares e um contexto, é a teoria da semelhança que surge como uma versão incompleta ou defectiva da teoria da expressividade como exemplificação metafórica. Embora esta afirmação possa parecer estranha, houve um momento em que o próprio Goodman esteve muitíssimo

perto de a fazer, aquando do seu debate com Beardsley, precisamente a propósito da dificuldade do último em aceitar a ideia de propriedades das obras de arte que além de possuídas ou exibidas são também referidas, e, portanto, exemplificadas. O debate ocorre em dois artigos de Beardsley (1975; 1978) e numa resposta epistolar de Goodman, parte da qual é reproduzida por Beardsley no primeiro artigo⁽³⁵⁾. Creio que a resistência de Young ao conceito de exemplificação metafórica é muito semelhante à de Beardsley no que diz respeito a conjugar a posse e a exibição de propriedades com a referência às mesmas. À teoria de que as propriedades relevantes das obras de arte são exemplificadas pelas mesmas, Beardsley contrasta a sua própria teoria, a que chama «teoria da exibição» ou «teoria da posse», isto é, a ideia de que as propriedades relevantes são possuídas ou exibidas pelas obras, mas não referidas por elas. A resposta de Goodman é luminosa e irónica à luz do presente artigo: ele diz a Beardsley que «a teoria da exibição é a teoria da exemplificação sob outro nome», mas que enquanto Beardsley infere daí que a teoria da exemplificação «contém algo supérfluo (a referência à referência)», Goodman pensa que ao propor a teoria da exibição Beardsley «descura algo essencial (o facto da referência)» (Beardsley 1975: 25-26)⁽³⁶⁾. O aspecto crucial é que exhibir, tornar saliente, enfatizar, pôr em destaque, são para Goodman formas de referência *que não se confundem com a denotação*⁽³⁷⁾. Pelo que a ideia

⁽³⁵⁾ Ver Carmo d'Orey (1999: 242-246).

⁽³⁶⁾ Tradução minha.

⁽³⁷⁾ A primeira confusão introduzida por Stephen Davies (1994: 9), por exemplo, na sua explicação e crítica da teoria de Goodman, é a confusão entre referência e denotação. É precisamente por isso que pode incorrer no mesmíssimo deslize de Beardsley ao afirmar (Davies 1994: 137): «Normalmente o tecido não denota ou refere o azul; apenas possui e exhibe um exemplo dessa qualidade sem denotar a propriedade que possui.» (Tradução minha). [Usually the cloth does not denote or refer to blueness; simply, it possesses and displays an instance of the quality without denoting the property it possesses.] Algumas críticas de Davies (1994: 140) a Goodman não nos deixam dúvidas de que para ele a mera posse de propriedades é suficiente para a expressividade e que entende a referência goodmaniana como uma função simbólica excedentária, claramente assimilada à denotação (o que é um pouco como supor que apontar para uma abelha como exemplo de «abelha» é algo distinto de uma função simbólica ulterior desempenhada pela abelha em referir a classe das abelhas). É como se houvesse uma dificuldade tremenda

de Beardsley, de que as obras de arte exibem propriedades mas não as referem (e portanto não as exemplificam) perde de vista o essencial, que é precisamente a *saliência* de umas propriedades relativamente a outras como um elemento inescapável da representação em geral e da representação artística em particular. Precisamente, o elemento em falta numa teoria da semelhança é apontado pelo próprio Young: «explicar o que torna saliente uma propriedade será difícil». A teoria da exemplificação procura lidar com esta dificuldade: a referência não denotativa é a diferença entre a mera *posse* e a *exibição* de propriedades. Mesmo Young (2001: 82), ao descrever as diversas técnicas de gerar perspectivas, fá-lo com as seguintes palavras reveladoras: «O uso destas técnicas torna possível a tais representações [ilustrativas] chamar a atenção para as características de objectos, *contextualizá-los*, *exibir* as suas consequências e *fazer comparações* entre eles.» (sublinhados meus)⁽³⁸⁾. A diferença entre representação semântica e ilustrativa garante que

em imaginar uma relação de referência que não seja a que se verifica entre nomes e *nominata*, apesar de todos aparentemente compreendermos a diferença entre uma lista de nomes e um catálogo de cores para tintas. Tal crítica evidentemente ignora a diferença entre haver algum predicado que é metaforicamente aplicável a uma obra de arte (e.g. «é um cavalo de batalha»), a exemplificação metafórica sem expressividade (e.g. quando uma obra de arte é usada como exemplo de «cavalo de batalha», e a expressividade propriamente dita, uma diferença que tratei já neste artigo. Esta ilusão conceptual de uma função simbólica ulterior, moldada sobre a denotação, afecta quase toda a argumentação de Davies contra Goodman (e.g. a ideia de que a teoria pressupõe a expressão em vez de a explicar, porque a posse tem de anteceder a função referencial). Parece-me evidente que a dificuldade em distinguir claramente a denotação e a exemplificação como modos da referência está na base das confusões perpetuadas por alguns críticos de Goodman que são também adeptos da teoria da semelhança para a expressividade na arte. Eis como Davies (2011^b: 22) formula a ideia de expressividade em Goodman: «[Para Goodman] uma obra de arte é expressiva se possui metaforicamente uma propriedade e essa propriedade metafórica é usada para denotar o seu equivalente literal.» A confusão está na ideia de posse metafórica e de propriedade metafórica, bem como na ideia de um uso denotativo ulterior, apontando para um equivalente literal. Não me demorarei nos argumentos de Davies, uma vez que o meu propósito aqui é muito mais limitado do que o de fazer uma defesa de Goodman contra todos os seus críticos.

⁽³⁸⁾ Tradução minha. No original inglês: «The use of these techniques makes it possible for such representations to draw attention to features of objects, place them in context, display their consequences and draw comparisons between them.»

esta exibição e chamada de atenção inerentes nas técnicas envolve extensamente a exemplificação, e que Young seja mais goodmaniano do que gostaria e reconhece, mas seguramente tanto, pelo menos, quanto Beardsley, no seu deslize. A ironia mantém-se: uma teoria da exibição é uma teoria da exemplificação sob outro nome.

O que escapa a Beardsley, Davies (ver nota 37) e Young é a noção zappiana da «moldura» quando usam a expressão «exibir as suas propriedades». Um edifício pode simplesmente *ser* sólido e pode *exibir* a sua solidez. Estas não são a mesma coisa. A exibição de solidez é ou a posse efectiva de solidez ou da aparência de solidez *com uma moldura conceptual à volta*. O modo como intuímos a presença da moldura varia contextualmente, mas ocorre do mesmo modo como «lemos» um edifício para entender a sua anatomia e funções. Não precisamos de molduras literais, como dedos a apontar, letreiros ou setas, o tempo todo. Há uma diferença entre ter e não ter a «moldura» e *sabemos*, porque sabemos a diferença entre o mero possuir e o exhibir. As linhas dos *doodles* possuem a capacidade de activar o nosso reconhecimento de muitos objectos diferentes, mas o que de facto exemplificam depende não apenas da moldura verbal (no caso dos *doodles* há uma moldura verbal, mas não *tem* de haver uma moldura assim ou assado para cada caso de exemplificação), mas também de outros factores contextuais, como a *categoria artística* (ou artefactual) a que pertencem, no sentido waltoniano do termo⁽³⁹⁾. No caso dos *doodles*, não se trata apenas de ver barcos e bruxas em vez de pirâmides e haver algo cómico, mas de exemplificar a ambiguidade pictórica e a exploração das características perceptuais e cognitivas responsáveis por fenómenos como a pareidolia. Cada *doodle* é uma *amostra* de toda a classe dos *doodles* e isso faz parte do funcionamento de um *doodle* enquanto tal. Usado como capa de um álbum, a moldura muda e o que é exemplificado muda também, porque mudando a categoria artefactual muda a organização das propriedades da obra e isso terá plausivelmente um impacto naquilo que somos capazes de ver nela⁽⁴⁰⁾.

⁽³⁹⁾ Ver Walton (1970).

⁽⁴⁰⁾ Um exemplo entre muitos: quando observamos um busto escultórico, não precisamos de que nos digam que a escultura não representa um cadáver humano amputado pelo tórax, nem que a cor do mármore não representa lividez

Outro conjunto de características que afecta a «moldura» é a inserção da obra num dado sistema de símbolos em vez de outro. Carmo d'Orey (1999: 482-497) ilustra-o de forma exímia com o exemplo de *Broadway Boogie-Woogie*, de Mondrian, inserido no sistema das suas obras anteriores ou no sistema a que pertence a pintura futurista *Hieróglifo Dinâmico do Bal-Tabarin*, de Gino Severini. Num sistema, aquela pintura «exprime vibração, alegria e ritmo porque a consideramos no conjunto das obras de Mondrian, que são rígidas, sóbrias e austeras»; considerada no outro sistema «diremos, talvez, que exprime contenção, rigidez e austeridade» (1999: 486). De certa forma, o que Carmo d'Orey faz com este exercício é converter a pintura de Mondrian numa espécie de *doodle* sofisticado. Com isso acrescenta algo importante à nossa compreensão de como a «moldura», isto é, o contexto selectivo, funciona

cadavérica (ignoro aqui o facto de a escultura antiga e medieval, ao contrário do que muitas vezes pensamos, ser pintada), tal como não precisamos que nos digam que os diferentes tons de cinza numa fotografia a preto e branco não representam as cores das coisas no mundo. Temos um entendimento intuitivo, por imersão na cultura, acerca do que é, na terminologia de Walton, *standard* para uma categoria artística (e.g. ser feita com tinta, ser achatada e delimitada por uma moldura são propriedades *standard* para a pintura), *contra-standard* para essa categoria (e.g. ser feita de volumes protuberantes de pedra é *contra-standard* para uma pintura), e do que é *variável* para essa categoria (e.g. ter manchas de cor verde numa certa região da tela é variável para uma pintura). Walton argumentou plausivelmente que qualquer transformação contextual no nosso entendimento do que é ou não *standard*, *contra-standard* e *variável* é relevante para a questão das propriedades que somos capazes de detectar no objecto. Imaginou uma experiência mental em que uma cultura exótica tem apenas uma tradição artística: produz *guernicas*, que não são pinturas, mas esculturas em relevo em que as linhas da *Guernica* de Picasso são mantidas como invariáveis, ao passo que a saliência dos volumes, em relevo escultórico, é variável. O resultado da experiência é que a violência e o dinamismo da *Guernica* pictórica desaparecem quando o mesmo objecto completamente achatado é observado por um membro da dita cultura, como um exemplo anémico de uma *guernica*. A experiência mental pode soar tão exótica quanto a cultura ficcionada, mas a vida real e a história da arte estão repletas de exemplos que sustentam a ideia crucial de Walton: a categoria artística em que intuitivamente subsumimos um dado artefacto determina que propriedades somos capazes de ver nele; donde decorre *a fortiori* que, em parte, as semelhanças que somos capazes de ver entre uma obra de arte e outras coisas depende também dessa «moldura», quando ela funciona para seleccionar e isolar propriedades de coisas. Isto é tanto mais eficaz quanto a moldura é invisível.

para tornar salientes umas propriedades e não outras. O poder da moldura também se vê claramente em exemplos como o seguinte: Uma das peças escritas por Mozart é a *Musikalischer Spass* (K522), também referida como «Divertimento Musical» ou até «Anedota Musical». Essa música exemplifica engenhosamente uma série de «erros» de composição, «trapalhices», deselegâncias e lugares-comuns, ou seja, pensamento musical pobre. Porém, Mozart faz estas coisas deliberadamente, não só para surtir um efeito cômico, mas também para salientar propriedades comuns da má música do seu tempo. Não escutar esta peça de Mozart como uma *paródia é não compreender* a obra. Se a música apenas *possuísse* essas propriedades, sem as referir, sem as *exemplificar*, não seria uma paródia de má música mas apenas má música.

A segunda afirmação crucial que Puy concede a Young (mas, creio, não deveria) é a carência de motivação em resultado de as atribuições de qualidades expressivas à música serem, de acordo com os defensores da teoria da semelhança, literais e não metafóricas. Porém, esta objecção ignora alguns aspectos cruciais de como Goodman entende a metáfora. Um desses aspectos é o seguinte: a fronteira entre o literal e o metafórico é «flutuante» (Carmo d'Orey 1999: 432), dependente do contexto. A discussão sobre o carácter metafórico ou literal das descrições da música com predicados emocionais é muito menos relevante, dada a teoria de Goodman sobre a metáfora, do que o reconhecimento, por parte de Young, de que essas atribuições emocionais envolvem uma transferência de domínio (*i.e.* correspondência transdominial): um termo é aplicado a uma extensão «contra-indicada», isto é, à qual não se aplica habitualmente; há uma transferência de *esquema* que também é dependente do contexto (quando se descreve Julieta como «o Sol» e Luís XIV como «o Rei-Sol» ou o temperamento de alguém como «solar», não se faz a mesma metáfora três vezes, mas metáforas completamente distintas). Além disso, o extensionalismo de Goodman torna a distinção entre o literal e o metafórico uma distinção de grau, não de género, isto é, uma frase metafórica não está a funcionar de maneira anómala, como sucede na concepção davidsoniana que Young prefere. Este corolário da teoria goodmaniana da metáfora não pode ser usado como indício de que a teoria goodmaniana da expressividade carece de motivação. Usá-lo assim é não compreender a terceira das quatro metáforas que Goodman usa para explicar o funcionamento dos

predicados metafóricos, a metáfora do casamento bigamo (Goodman: 1968, 73; Carmo d'Orey 1999: 432-444).

Nos termos da teoria goodmaniana da expressividade, uma peça musical apenas *exprime* uma subclasse das propriedades que tem e que exemplifica *metaforicamente* (Carmo d'Orey 1999: 474-482). Essas propriedades têm de ser ainda propriedades que a música tem *enquanto símbolo estético e enquanto música*, ou seja, a música só pode exprimir aquelas propriedades que dependem das suas propriedades acústicas. Uma pintura apenas exprime propriedades que dependem das suas propriedades pictóricas. Quer uma peça musical quer uma pintura podem ser metaforicamente descritas como cavalos de batalha; podem mesmo exemplificar (metaforicamente) essa propriedade (ao serem usadas como amostras de obra de arte que é um cavalo de batalha), mas nunca a exprimem. Assim, a música, digamos, uma marcha nupcial, pode exprimir coisas como pompa e dignidade, mas não pode exprimir a propriedade de ser nupcial, pois essa é uma propriedade literal das marchas nupciais. É aqui que Young firma a sua objecção: se afinal a aplicação de predicados emocionais à música for literal, então a música não pode exprimir propriedades do domínio emocional, pois não pode exemplificar metaforicamente o que possui literalmente – Young pensa que nada exemplifica metaforicamente seja o que for; para ele há apenas exemplificação literal. A sua objecção a Goodman segue o critério do próprio Goodman: só há expressão do que é metaforicamente exemplificado. Se a exemplificação literal é de propriedades literais, faz sentido pensar que a exemplificação metafórica seja exemplificação de propriedades metafóricas. Não havendo tal coisa, não pode haver exemplificação metafórica.

Ora, creio haver aqui uma confusão para a qual o próprio Goodman contribuiu, com a ideia, não menos confusa, de «posse metafórica» de propriedades. No âmago da resistência de Young (e outros) ao conceito de exemplificação metafórica está a ideia de que simplesmente não há propriedades metafóricas, que isso é um erro categorial. Os objectos apenas têm as propriedades que literalmente têm, ponto. Metafóricas são certas *descrições* ou representações que fazemos deles. Precisamente por isso Young infere, do facto de que a partilha de propriedades é a chave da atribuição metafórica, a conclusão de que a teoria goodmaniana da expressividade é uma versão da teoria da semelhança. Vê claramente

que as propriedades partilhadas são propriedades que ambas as extensões, literal e metafórica, do predicado em causa possuem *literalmente*. O lago é metafórica e *adequadamente* descrito como uma safira *porque é literalmente* azul, translúcido, iridescente, coruscante, etc. As propriedades literais das coisas não têm a propriedade ulterior de serem metafóricas; só a *representação* do lago é metafórica. A exemplificação pode ser metafórica porque é uma forma de referência e a referência pode ser metafórica. Mas Goodman, na sua condescendência com o idioma da predicação, devia ter-se abtido de falar em «posse metafórica», porque essa noção é confusa e gera confusões. De resto, mesmo a terminologia de «propriedades literais» tem uma semente de confusão: tanto «literal» como «metafórico» aplicam-se apenas a modos de representação das propriedades (às «etiquetas» que as referem), não às propriedades das coisas.

Algumas metáforas «gastam-se com o uso» e tornam-se metáforas mortas. Nesses casos, há sempre dois factos que permanecem: 1) a distinção entre ser uma metáfora morta e nunca o ter sido não é uma distinção volátil; 2) uma metáfora morta é tanto um resultado de correspondência transdominial quanto uma metáfora viva. A fronteira entre ser uma metáfora viva e uma metáfora morta é volátil, mas a fronteira entre algo resultar ou não de correspondência transdominial não é volátil. Considere-se agora a prática de apelidar certos edifícios como «bolo de noiva». Três exemplos egrégios de «bolos de noiva» arquitectónicos são os seguintes: 1) o Palácio do Parlamento em Bucareste; 2) o Monumento a Vittorio Emanuele II, em Roma; 3) a Universidade Estatal de Moscovo. Não é difícil compreender por que razão alguém chamaria «bolo de noiva» a qualquer destes edifícios. Quando isso sucede, nenhuma «propriedade metafórica», nova ou preexistente, é descrita e muito menos gerada pela metáfora. O que é descrito é o edifício, com as propriedades, arquitectónicas e outras, que de facto tem. Agora poderíamos perguntar: ao descrever um daqueles edifícios como «bolo de noiva» fazemos uma metáfora ou uma descrição literal? Se uma descrição de um trecho de música como «triste» é literal, porque se está a qualificar o «contorno» ou desenho melódico (ambas metáforas, já agora), ou seja, a *aparência* da música, em função de uma analogia entre aparências (*i.e.* entre a aparência da música e a aparência do comportamento emocionalmente expressivo),

então poderíamos argumentar que «bolo de noiva» é um predicado literal no contexto da arquitectura, uma vez que tudo o que está em causa é uma analogia entre aparências, contornos ou formas. *Sicut in musica et in architectura*. O que responder a isto? Por um lado, é um mau argumento, porque nos levaria a reclassificar como literais muitas expressões metafóricas cuja adequação se escora total ou parcialmente em aparências. Essa reclassificação seria um verdadeiro caso clínico daquilo a que Puy chama «reversionismo». Por outro lado, ainda que soasse plausível reclassificar o «bolo de noiva» arquitectónico como uma expressão literal, isso não anularia o facto de, ao descrever um edifício como «bolo de noiva», haver uma mudança de domínio (da confeitaria para a arquitectura). Na linguagem de Young, um vocabulário adequado à experiência de um tipo de coisa é aplicado à experiência de outro tipo de coisa. O termo técnico younguiano para isto (na minha tradução) é *correspondência transdominial*. Um modo de explicar esse conceito seria, precisamente, utilizar uma das quatro metáforas que Goodman usa para explicar a sua teoria extensionalista da metáfora: a do idílio entre uma expressão com um passado e o novo objecto que lhe cede, embora relutantemente: que apesar da *atração* que faz as coisas funcionarem na nova aplicação, há também uma *resistência*, responsável pela vividez da metáfora). Mas a terceira das quatro metáforas de Goodman ilustra a pouca importância que a distinção entre metafórico e literal deveria ter num argumento contra a exemplificação metafórica. Trata-se da metáfora do *casamento bigamo*: a ideia de que a relação entre a expressão e ambas as suas extensões, literal e metafórica, não é como a soma de um casamento monogâmico legítimo e uma relação extraconjugal (com a nova extensão), ou seja, que não há uma diferença de género ou legitimidade epistémica entre usos metafóricos e usos literais. Não estou a dizer que temos de aceitar a teoria goodmaniana da metáfora e que à luz desse dogma a crítica de Young falha. Estou a dizer que a abordagem extensionalista de Goodman faz que a presença ou ausência de correspondência transdominial seja muito mais relevante para saber que propriedades podem ser expressas por um símbolo estético enquanto símbolo estético de um certo tipo (obra musical, pintura, etc.) do que saber se uma descrição é tida por literal ou metafórica segundo a *vox populi*.

Em todo o caso, a distinção entre «a descrição metafórica de uma propriedade literalmente possuída e a descrição literal de uma propriedade metaforicamente possuída» (Davies 1994: 148)⁽⁴¹⁾ é irremediavelmente confusa e Goodman não está isento de culpa em gerar essa confusão, devido à sua condescendência com uma *façon de parler* que admite a ideia de posse metafórica. Não obstante, esse descuido de Goodman não determina o sucesso da crítica de Young como Puy admite, ao deixar passar o segundo ponto crucial da objecção.

Eis um aspecto muito mais interessante: quando descrevemos aqueles edifícios como «bolos de noiva», como quando descrevemos a música como «sombria», «melancólica», «triste» e «soturna», *não* estamos necessariamente *apenas* a depender de semelhanças entre aparências ou entre experiências de aparências das coisas. O propósito da metáfora arquitectónica não é apenas despertar-nos para uma semelhança entre a forma do edifício e a forma de um bolo de noiva. Desperta-nos para um conjunto aberto de características unidas não pela mera forma ou contorno de um bolo, mas pela incongruência entre o edifício e o restante tecido urbano em que foi inserido. Funciona como um correctivo, para nos fazer ver uma pompa, ostentação e arrogância deslocadas, talvez mesmo *alienígenas*, onde o olhar desprevenido poderia ver apenas *mais* um exemplo de imponência, sem um elemento de *kitsch político* em grande escala, que a metáfora torna óbvio (não estou a dizer que seja necessariamente esse o caso de todos os edifícios assim descritos). Não há propriedade metafórica alguma aqui, nem qualquer propriedade «metaforicamente possuída». Há apenas as propriedades arquitectónicas literais, relacionais, contextuais, todas *reais*, que determinam esse tipo peculiar de incongruência. Esta incongruência é a propriedade real descrita, que um edifício pode exprimir, mas um trecho de música não. Não é uma propriedade simples, fruto de uma correspondência simples entre contornos de objectos, mas um *agregado* de propriedades, cada uma das quais permitiria gerar uma paráfrase adequada, mas incompleta e insatisfatória, da expressão metafórica, como de resto é comum nas boas metáforas. É por isso que um edifício pode, contrariamente ao programa político de quem o encomendou ou

(41) Tradução minha. No original inglês: «the metaphoric description of a literally possessed property and the literal description of a metaphorically possessed property.»

desenhou, exprimir arrogância em vez de magnificência. É também por isso que Young e Davies se interrogam em vão pelas regras que permitiriam a Goodman distinguir casos genuínos de exemplificação metafórica. Não existem tais regras, tal como não há regras para interpretar metáforas. Dizer da música que é um «bolo de noiva» não seria sequer a mesma metáfora que se fez relativamente ao edifício.

Young estava correcto na sua crítica original baseada na inexistência de propriedades metafóricas, embora errado quanto ao facto de isso lhe dar razões para rejeitar a exemplificação metafórica. Está errado na sua nova crítica, mais generosa, que vê a teoria da expressividade como exemplificação metafórica como uma mera versão da teoria da semelhança, não porque a semelhança não deva figurar na teoria, ao contrário do que o próprio Goodman enganadoramente sugere, mas porque o realmente importante, o que é realmente *eficaz* em produzir as semelhanças é a *moldura* (conceptual), não o resultado, *i.e.*, a semelhança *experienciada*. A teoria goodmaniana não é, portanto, uma teoria *da semelhança*, mas uma teoria *da moldura*, ainda que tal designação jamais tenha ocorrido a Goodman (ou, já agora, a Zappa). *A moldura é a diferença que faz as semelhanças e selecciona a semelhança relevante*. É um componente invisível na relação que constitui, na experiência, as semelhanças relevantes.

Sem uma moldura, a própria metáfora não pode funcionar, ou seja, *sem exemplificação não há semelhança metafórica*. Eis como Carmo d'Orey explica isto:

O que se passa essencialmente na metáfora é que objectos *que não funcionam habitualmente como símbolos são propostos para símbolos*. Na metáfora de Romeu, Julieta e o sol são apresentados como *símbolos exemplificativos* de uma mesma propriedade. É por isso que se tornam *semelhantes*. Então, ao criar a metáfora, Romeu cria a semelhança. (...) Explicar a metáfora de Romeu em termos de semelhança entre Julieta e o sol não é dizer que Julieta é semelhante ao sol em *qualquer* propriedade nem que é semelhante ao sol em *todas* as propriedades. É dizer que é semelhante ao sol em *determinadas* propriedades. Essas propriedades são as que Julieta e o sol exemplificam no contexto em que funcionam como símbolos. É o conhecimento do contexto que nos permite identificar, em função da sua pertinência, quais são essas propriedades. (1999: 427)

A diferença de perspectiva sobre a semelhança e o papel da moldura conceptual não poderia ser mais clara. As coisas partilham propriedades e isso é independente de como as representamos; mas a distinção entre coisas semelhantes e dissemelhantes depende de que propriedades são «emolduradas» na nossa experiência e representação das coisas. Sem uma moldura, as propriedades partilhadas (pela extensão literal e pela extensão metafórica de um termo) potencialmente «enquadráveis» são simplesmente demasiadas. Precisamos de um ponto de vista, capacidades de reconhecimento com uma certa história, num contexto apropriado, para ver *estas* semelhanças e não outras. Neste sentido, há uma grande familiaridade entre as metáforas, os *doodles* e os *trocadilhos*. Os trocadilhos exploram correspondências transdominiais que *exemplificam* a resistência, o desajuste e a incongruência (para efeito humorístico), ao passo que as metáforas exploram correspondências transdominiais que *iluminam* o domínio de aplicação. Porém, nos trocadilhos vemos ainda mais claramente o papel da moldura para criar a semelhança explorada. Os *doodles* são uma forma de trocadilho gráfico. Talvez Hitchcock lhes tenha chamado «a mais elevada forma de literatura»⁽⁴²⁾ por ter percebido, tal como Zappa, que a moldura é o cerne da criatividade.

Os edifícios descritos como «bolos de noiva» não exprimem qualquer misteriosa propriedade metafórica. O que eles exprimem é o agregado de propriedades que tornam inteligível a aplicação da etiqueta metafórica; por exemplo, podem exprimir a vanidade de um programa político em lugar das intencionadas firmeza e solidez. Não conseguimos ver isto sem tomar os objectos como símbolos, como amostras das propriedades relevantes, partilhadas através da diferença de domínios. Um edifício e um bolo de noiva deixam de ser meros objectos dados sem mais à percepção; são vistos na experiência como símbolos de certas propriedades e *essas* é que são metaforicamente exemplificadas e expressas pelo edifício, no contexto apropriado. Esse tomar como símbolos objectos que habitualmente não funcionam desse modo constitui a articulação entre a extensão literal e a extensão metafórica do termo metaforicamente aplicado, permitindo que a metáfora funcione cognitivamente. Embora não possa explorar aqui

(42) *Puns are the highest form of literature*. Frase proferida por Hitchcock num programa de televisão norte-americano: *The Dick Cavett Show*, 8 de Junho de 1972.

esse problema, não deixo de notar uma ligação interessante com a chamada *estética da natureza*: o problema central na ideia de apreciação estética do mundo natural, segundo Allen Carlson (2009), é que o objecto da apreciação estética tem de ser «composto» a partir de uma paisagem natural «indeterminada» e «promíscua», por via de «seleccionar», «ênfatar» e «agrupar»⁽⁴³⁾ uns elementos em detrimento de outros. Isto diz-nos algo interessante: que só ao aplicar uma moldura conceptual podemos ter «apreciação estética» de objectos naturais. A ideia é fascinante, porque sugere uma via argumentativa possível, em que talvez mesmo a beleza natural dependa do mesmo tipo de operação da qual depende também a semelhança metafórica: sugere um papel ainda mais vasto para a exemplificação do que poderíamos à partida imaginar e uma via ulterior para uma concepção unificada da estética como «parte da epistemologia». Curiosamente, de acordo com Carlson

... não há um problema correspondente a respeito da apreciação da arte. Com obras de arte tradicionais, normalmente conhecemos o quê e o como da apreciação estética apropriada. Sabemos o que apreciar porque sabemos a diferença entre uma obra e o que não é a obra ou parte dela, e entre as suas qualidades esteticamente relevantes e irrelevantes.⁽⁴⁴⁾

Todavia, se Goodman e Carmo d'Orey nos ensinaram algo, foi a ver como a última afirmação de Carlson neste parágrafo não é de todo óbvia ou transparente. Mesmo no domínio da arte, embora normalmente estejamos munidos de «categorias artísticas» que orientam as nossas expectativas, *compreender* (mais do que «apreciar») um símbolo estético envolve-nos activamente na determinação do que é relevante e do que não o é, pois isso *nunca* está dado à partida.

⁽⁴³⁾ Carlson usa o vocabulário de Georges Santayana nesta passagem, o que faz remontar a formulação do problema central ao mesmo.

⁽⁴⁴⁾ Tradução minha. No original inglês: «there is no parallel problem in regard to the appreciation of art. With traditional works of art, we typically know both the what and the how of appropriate aesthetic appreciation. We know what to appreciate because we know the difference between a work and that which is not it or a part of it and between its aesthetically relevant and irrelevant qualities.»

O que Young está impedido de ver, creio, é esse papel da exemplificação como «moldura» de propriedades partilhadas, no funcionamento da própria metáfora. Com este ponto concluímos a já excessivamente prolixa bateria de contra-objecções. Creio também que se trata do ponto mais forte: sem a exemplificação, a metáfora não funciona. Tal como ilustram os *doodles* e os casos de pareidolia, as potenciais semelhanças experienciáveis entre quaisquer duas configurações de coisas, ou seja, as potenciais correspondências entre aspectos formais da experiência de uma coisa e aspectos formais da experiência de outra coisa, são *inúmeras*. Diferentes molduras, diferentes contextos, podem sempre tornar saliente alguma correspondência que antes não víamos ou que estava em segundo plano, submersa no «ruído». A moldura das nossas disposições evolutivas, a que Davies dá proeminência explicativa, é um factor, mas apenas *um* factor no jogo. Somos tão naturalmente produtores de novas molduras quanto herdeiros de disposições evolutivas para ver, por exemplo, um salgueiro como um ser humano solitário e triste, em vez de uma cascata congelada (Davies 2011^a: 10), embora *também* o consigamos ver assim. Ora, as disposições podem ser manipuladas contextualmente, pelo que uma teoria da exemplificação, como a de Goodman, é mais poderosa por considerar *todas* as molduras possíveis, não apenas uma, que nos desse uma «regra» prontamente aplicável a todos os casos. Se deslocarmos a ênfase *do início para a conclusão* da experiência, a pluralidade de molduras possíveis e a ausência de regras deixa de parecer tão problemática. As semelhanças que sustentam uma metáfora dependem das correspondências que conseguimos traçar, das molduras que vamos ensaiando. Isto é o juízo estético, dinâmico e não estático, como salientou Goodman (1968, 241); tal como numa experiência gastronómica é a *conclusão* da experiência, onde todos os outros momentos são, por assim dizer, recapitulados ou subsumidos, que realmente importa. O primeiro impacto, como qualquer moldura evolutiva única e simples (as nossas disposições para achar certos sabores como amargos e portanto *maus*, e, mais tarde, amargos e portanto *bons*, no *contexto apropriado*, por exemplo), é apenas isso mesmo: um *preliminar*.

Conclusão

O que fiz neste artigo foi, essencialmente, defender uma perspectiva goodmaniana – ainda que nem sempre fiel à de Goodman e amplamente escorada na interpretação da mesma por Carmo d’Orey – sobre a expressividade na arte em geral e na música em particular, contra a crítica que lhe foi dirigida por James Young, neste mesmo volume. Ao fazê-lo, subscrevi parte da resposta que Nemesio Puy, também neste volume, dirige à mesma crítica de Young, argumentando que essa resposta é mais poderosa do que o seu autor sugere. Puy sintetiza a posição crítica de Young em três afirmações fundamentais: 1) a teoria goodmaniana da expressividade como exemplificação metafórica é apenas uma versão prolixa da teoria da semelhança; 2) as descrições da música com predicados emocionais são literais e não metafóricas, o que priva de motivação a teoria goodmaniana; 3) a versão goodmaniana não nos dá quaisquer vantagens teóricas sobre as formulações canônicas da teoria da semelhança, pelo que devemos preferir as últimas. Puy argumentou magistralmente contra a terceira afirmação, embora concedendo a Young as duas primeiras. Neste artigo, procurei escorar mais amplamente a posição crítica de Puy, argumentando que ela lhe dá uma base suficiente não apenas para sustentar a ideia de que a teoria goodmaniana apresenta vantagens teóricas compensatórias, mas que também lhe permitiria recusar conceder as duas primeiras afirmações. A extensa secção IV do meu artigo dedica-se à exposição das razões pelas quais o afirmo. Haveria razões ulteriores a explorar, mas têm de ficar de fora por uma questão de espaço: a teoria goodmaniana procura resolver um maior número de problemas com as mesmas ferramentas, o que resultaria em maior simplicidade e elegância teóricas. Propõe uma teoria da expressividade que se aplica a uma diversidade de *media*, em vez de postular uma solução para a «música absoluta» e outras soluções para outras formas de arte. Além disso, a exemplificação é usada por Goodman como critério para distinguir entre a arquitectura artística e a não-artística (Goodman 1985), ao passo que não é claro como a teoria da semelhança poderia dar conta da mesma tarefa. Porém, em vez de seguir esta linha, procurei atacar as objecções de Young considerando-as conjuntamente com as suas anteriores objecções ao conceito de exemplificação metafórica. Para isso,

apoiei-me amplamente no trabalho de Carmo d'Orey, a filósofa que homenageamos no presente volume, vindicando assim a ideia de que houve alguém, além do próprio Goodman e de Catherine Elgin, que não só compreendeu a teoria goodmaniana da expressividade como nos deixou um notável guia para a sua filosofia da arte e um precioso contributo para a compreensão e o desenvolvimento da mesma.

Argumentei que a teoria da expressividade como exemplificação metafórica não se reduz a uma versão da teoria da semelhança com mais lastro verbal. Trata-se daquilo a que chamo uma «teoria da moldura», pois procura uma explicação de como algumas semelhanças, mas não outras, se tornam salientes. É uma teoria acerca daquilo que gera as semelhanças relevantes, num contexto apropriado, dentre as inúmeras semelhanças que se poderiam tornar salientes. As nossas putativas disposições evolucionárias para fazer corresponder a aparência de um salgueiro com a pose de alguém triste, em vez de com uma cascata congelada, são, quando muito, apenas uma parte da história. Concentrei-me sobretudo na defesa da teoria goodmaniana e não no ataque à teoria da semelhança. Por essa razão, não enumerei objecções, como a seguinte: se tudo o que temos é uma semelhança nua, por que não é o comportamento expressivo a simbolizar a música, em vez do inverso? Precisamos da diferença entre a acção que põe a moldura à volta de algo e algo que é emoldurado ou enquadrado. Essa acção *selecciona* propriedades para nossa atenção e não só dá saliência às semelhanças relevantes como pode criá-las e reconfigurar a ordem da saliência, sob o peso de inúmeros factores contextuais. Compreender uma obra de arte é saber isto.

Argumentei que a disputa sobre caracterizar como metafóricas ou literais as descrições emocionais de trechos de música – uma disputa tão acesa entre filósofos de diferentes orientações, como Scruton, Zangwill ou Peacocke, de um lado, e Budd, Young ou Davies, do outro – é simplesmente irrelevante para mostrar a motivação ou a falta dela, no que respeita à teoria goodmaniana da expressividade. Duas coisas tornam isto patente: o extensionalismo de Goodman e o facto de mesmo os adeptos da teoria da semelhança, em particular Young, invocarem a ideia de uma correspondência transdominial (*cross-domain mapping*) que rege a experiência da expressividade na música. Esse facto é mais relevante para o funcionamento da exemplificação

metafórica do que a diferença entre uma descrição ser tida por literal ou metafórica, que na teoria de Goodman é uma distinção volátil e contextual, uma diferença de grau e não de gênero. Claro que o adepto de uma concepção davidsoniana da metáfora tenderá a ver nessa distinção uma fronteira de suma importância. Porém, isso apenas privaria Goodman de motivação se este não fosse, enfim, goodmaniano acerca da expressividade. A objecção é, portanto, frouxa. Remato este ponto com um exercício paralelo na descrição dos «bolos de noiva» arquitectónicos. O raciocínio dos literalistas acerca da descrição emocional da música teria de os fazer conceder que «bolo de noiva» é literalmente e não metaforicamente aplicado a edifícios, por se aplicar à *aparência* do edifício, tal como «triste» se aplica ao contorno da música, ao salgueiro e ao rosto do *Basset Hound*. Isto levaria a um revisionismo de grande escala acerca de as expressões serem metafóricas ou não. Mas mesmo que «uma pose triste» se tenha tornado literal, como uma metáfora morta, a correspondência transdominial permanece; é uma característica estável, ao contrário da oscilação entre uma frase ser tida ou não por metafórica. Isso basta para Goodman.

Procurei escorar toda a argumentação em defesa da teoria da expressividade como exemplificação metafórica em exemplos como os *doodles*, que exploram activamente fenómenos perceptuais como a pareidolia. Estes casos proporcionam uma ilustração vívida de como a crescente complexidade contextual das «molduras» se sobrepõe a quaisquer disposições herdadas para ver algo, num primeiro impacto, como A em vez de B. Argumento a que devemos dar ênfase na conclusão (sempre temporária) da experiência que subjaz a um juízo estético, não ao primeiro impacto; que é simplesmente um viés ideológico injustificado dar toda a ênfase ao primeiro impacto. A semelhança *desenvolve-se* no palato, como a experiência do sabor; ganha forma, revela aspectos novos, inesperados ou não; confirma-se ou nega-se; transmuta-se. O juízo estético é *dinâmico* e não estático; não é alcançável algoritmicamente, mas apenas pelo tipo de «agente cognitivo» que é também *sujeito de uma vida*. A experiência, apreciação, compreensão das formas na arte é um processo orgânico, contínuo, em desenvolvimento. Não se deixa conter numa narrativa filosófica cujas personagens conceptuais se resumem a extensões de metáforas biológicas «multiusos», por muito que a nossa vida social e cultural

esteja em continuidade com a nossa biologia. Disputo também a ideia de que os indícios empíricos colhidos em experiências psicológicas favorecem claramente a teoria da semelhança sobre outras teorias e também a afirmação de Young, de que a teoria da semelhança é uma teoria empírica. Porém, essa disputa não é central ao meu texto, porque se foca noutro artigo de Young, que não diz directamente respeito ao seu ataque a Goodman.

Crucialmente, procuro clarificar o conceito de exemplificação metafórica e a relação entre esta e a expressividade, *i.e.*, quando, em termos goodmanianos, se diz que um «símbolo estético» *exprime* algo através de exemplificação metafórica. Esclareço o que me parecem potenciais confusões por parte de alguns críticos de Goodman, como Young e Davies, acerca do assunto. Por exemplo, que a exemplificação metafórica não constitui automaticamente a expressão (as propriedades têm de ser do tipo certo; há restrições categoriais a ter em conta). Faço remontar as dificuldades de Young e Davies a um debate entre Goodman e Beardsley na década de 70, mostrando como a propensão do último para ver a referência exemplificativa na arte como uma espécie de acto simbólico ulterior à selecção e exibição de propriedades; como a sua propensão para confundir posse e exibição continuam no centro das dificuldades que levam Young e Davies a verem a exemplificação metafórica como uma «criatura das trevas» filosófica. A resposta de Goodman a Beardsley na altura continua a ter aplicação aos seus críticos de hoje. O ponto conclusivo, mas de suma importância, na minha argumentação diz respeito ao papel da exemplificação na própria metáfora (na teoria de Goodman, claro). A exemplificação é o mecanismo usado por Goodman para substanciar a ideia de Max Black (acerca de cuja teoria da metáfora Carmo d'Orey (1999: 458) chega mesmo a sugerir que serviu de modelo para a teoria da metáfora de Goodman, a qual seria assim uma versão extensionalista daquela), segundo a qual as metáforas *criam* semelhanças, mais do que apenas explorá-las. A ideia, basicamente, é a de que a metáfora não funciona se tanto a extensão metafórica como a extensão literal não forem tomadas, no acto de compreensão que constitui a metáfora, como *símbolos exemplificativos* das propriedades comuns *relevantes* em que a metáfora se sustenta, as quais consistem *sempre* em propriedades literalmente possuídas por ambas as extensões. Esclareço isto contra as críticas de

Young baseadas no obscurantismo da ideia de posse metafórica de propriedades, uma confusão que Goodman inadvertidamente favoreceu, na sua condescendência metodológica pelo idioma das propriedades. Claro que, uma vez mais, para um davidsoniano acerca da metáfora, isto é «mecanismo a mais»: uma «pancada na cabeça» deveria ser suficiente. O meu argumento, em parte, é que *não é*.

Ironicamente, alguns aspectos da teoria cognitivista de Young sobre o modo como uma «perspectiva» é construída na representação artística (as técnicas de construção de perspectivas) são todas descritas por Young como formas de salientar ou chamar a atenção para características que, de contrário, lhe poderiam escapar. Isto equivale a dizer que essas técnicas são formas de enquadrar ou «emoldurar» as semelhanças relevantes entre experiências, uma noção vital para o cognitivismo de Young. Tal ironia talvez nos permita afirmar, invertendo o jogo, que o cognitivismo estético de Young é uma versão parcimoniosa do cognitivismo goodmaniano.

Já vai *demasiado longa* a resposta bem como a conclusão. Concluo aqui, reiterando a minha vénia, matizada pelo benefício da perspectiva do tempo e da memória, à obra da Professora Carmo d'Orey, sem a qual nada do que aqui pensei poderia ter sido articulado, para o melhor e o pior da minha inteira responsabilidade, na forma como o fiz. A minha inesgotável gratidão é o ponto final deste ensaio, ainda que não seja o fim da discussão.

Referências

- BEARDSLEY, Monroe. «*Languages of Art and Art Criticism*». *Erkenntnis*. 12, 1978. 95-118.
- BEARDSLEY, Monroe. «Semiotic Aesthetics and Aesthetic Education». *Journal of Aesthetic Education*. 9. 3, 1975. 5-26.
- BLACK, Max. «How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson». *Critical Inquiry*. 6. 1, 1979. 131-143.
- CARLSON, Allen. *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia University Press, 2009.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

- DANTO, Arthur. «The Artworld». *The Journal of Philosophy*. 61. 19, 1964. 571-584.
- DAVIDSON, Donald. «How Metaphors Mean». *Critical Inquiry*. 5. 1, 1978. 31-47.
- DAVIES, Stephen. «Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music». *Musical Understandings & Other Essays in the Philosophy of Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011^a. 7-20.
- DAVIES, Stephen. «Music and Metaphor». *Musical Understandings & Other Essays in the Philosophy of Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011^b. 21-33.
- DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1994.
- ELGIN, Catherine. «Relocating Aesthetics: Goodman's Epistemic Turn». *Revue Internationale de Philosophie*. 47. 185 (2/3), 1993. 171-186.
- GOODMAN, Nelson. «How Buildings Mean». *Critical Inquiry*. 11. 4, 1985. 642-653.
- GOODMAN, Nelson. «Metaphor as Moonlighting». *Critical Inquiry*. 6. 1. 1979, 125-130.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Bobs-Merrill, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett, 1978.
- KANIA, Andrew. *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2020.
- KIVY, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2002.
- KIVY, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press, 1990.
- KIVY, Peter. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of The Corded Shell*. Filadélfia: Temple University Press, 1989.
- KULVICKI, John. *Images*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2013.
- LEWIS, David. *Counterfactuals*. Malden: Blackwell, 1973.
- LOPES, Dominic McIver. *Understanding Pictures*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.
- PRICE, Roger. *Doodles*. Los Angeles: Price/Stern/Sloan Publishers, 1972.
- PUY, Nemesio. «From literal to metaphorical exemplification in music: a reply to Young». *Quando Há Arte: Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*, Vítor Guerreiro, Carlos João Correia & Vítor Moura (org.). Lisboa: Bookbuilders, 2023.
- SCHIER, Flint. *Deeper Into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1986.

- SCRUTON, Roger. «Understanding Music». *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. Londres e Nova Iorque: Methuen, 1983. 77-100.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- SPARSHOTT, Francis Edward. «Goodman on Expression». *The Monist*. 88, 1974. 187-202.
- WALTON, Kendall. «Categories of Art». *Philosophical Review*. 70. 3, 1970. 334-367.
- YOUNG, James O. «Goodman on metaphorical exemplification and musical expressiveness». *Quando Há Arte: Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*, Vítor Guerreiro, Carlos João Correia & Vítor Moura (org.). Lisboa: Bookbuilders, 2023.
- YOUNG, James. «Resemblance, Convention and Musical Expression». *The Monist*. 95. 4, 2012. 587-605.
- YOUNG, James. *A History of Western Philosophy of Music*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2023.
- YOUNG, James. *Art and Knowledge*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001.
- YOUNG, James. *Critique of Pure Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.
- ZANGWILL, N. *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*. Nova Iorque: Routledge, 2015.
- ZAPPA, Frank & Ochiogrosso, Peter. *The Real Frank Zappa Book*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1990.

Álbuns musicais citados

- ZAPPA, Frank. *Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch*. Barking Pumpkin. 1982.