

ISSN: 2176-5960



**A recusa da semelhança como critério da representação pictórica em
Linguagens da Arte de Nelson Goodman**

Marcos Vinícios Pereira de Almeida

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar as restrições de Nelson Goodman à ideia de semelhança como critério delimitador da representação pictórica. O trajeto que vamos trilhar passa pela i) delimitação das propriedades de semelhança, como reflexividade e simetria, que não satisfazem a explicação do que é representação pictórica e, depois, ii) a continuidade da semelhança nas teorias da imitação ou cópia a partir do problema epistêmico do “olhar ingênuo”. E, para finalizar, iii) vamos apresentar a representação pictórica dentro de noções contextuais e convencionais, como resultado do trabalho de desconstrução da relação de semelhança nas discussões a respeito da natureza da representação.

Palavras-chave: Semelhança. Representação. Pictórico. Imitação.

Abstract: This paper aims to present Nelson Goodman's restrictions on the idea of similarity as a stratified delimiter of pictorial representation. The path we will follow involves i) delimiting the properties of similarity, such as reflexivity and symmetry, which do not satisfy the explanation of what pictorial representation is and, then, ii) the continuity of similarity in theories of imitation or copying based on the epistemic problem of the “innocent eye”. And, finally, iii) we will present pictorial representation within contextual and conventional notions, as a result of the work of deconstructing the relationship of similarity in discussions about the nature of representation.

Keywords: Similarity. Representation. Pictorial. Imitation

Introdução

Segundo Noeli Ramme, é só a partir da década de 50 do século XX que foi possível desbravar uma estética de forte influência analítica. E essa estética de forte presença analítica vem marcada pela investigação a respeito da natureza da arte. Ela diz que, por um lado, essa investigação começa na filosofia pelo empreendimento feito por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*, e, do outro lado, um marco na história da arte pela revolução do Duchamp, com o nascimento dos movimentos do *Pop art*, *Minimalismo* e do *Fluxus*. Em outras palavras, essa possibilidade se apresenta porque a filosofia analítica superou os limites de uma filosofia dedicada exclusivamente as discussões lógicas e, também, a respeito da fundamentação das ciências, enquanto que, por seu turno, os movimento artísticos da década de 60, ao ultrapassarem os limites da arte estabelecidos anteriormente, estabeleceram novas questões. Quando o *Fluxus* coloca como central a coletividade, há uma ruptura com a ideia de autoria; o *Nominalismo*, por sua vez, coloca em discussão a ideia de contemplação na experiência artística. E o *Pop art*, ultrapassando todos os limites da arte, traz a possibilidade de apresentar qualquer objeto do mundo como obra artística (RAMME, 2009, p. 197-198). Desse modo, a questão a respeito da natureza da arte se coloca novamente no campo filosófico.

Essas questões suscitadas pela mudança no mundo artísticos e nas discussões filosóficas também influenciaram Nelson Goodman, que foi proeminente nos círculos de filosofia analítica, tendo sido um dos primeiros a introduzir as abordagens estéticas neste campo. Essa introdução das discussões sobre estética na filosofia analítica foi feita por Goodman a partir de sua obra *Linguagens da Arte* (*Languages of Art*), em 1968, onde o filósofo apresenta suas críticas as teorias da representação pictórica e apresenta sua teoria da representação pictórica denotativa, além de outras explicações. No início do primeiro capítulo de *Linguagens da Arte*, é possível encontrar a objeção em torno da natureza da representação, pois se não há uma unificação entre uma arte representacional – como a pintura – e uma arte não-representacional – como é o caso da música -, isso impossibilita uma teoria unificada da arte. E, além disso, para o Goodman, essa dificuldade já se coloca no fato que há uma carência ou uma falta de estudos a respeito da natureza da representação nas análises filosóficas, além “[...] dos modos como os símbolos funcionam nas artes e fora delas” (GOODMAN, 2006, p. 35). Ou seja, além da carência dos estudos a respeito da natureza da representação pictórica,

ele, ao que tudo indica, já insere na discussão o estudo dos símbolos como caminho importante para explicar a natureza da representação. Não vamos explorar todas as partes de *Linguagens da Arte*, muito menos as outras obras de Goodman. Nossa proposta aqui é discutir parte do que Goodman desenvolveu em *Linguagens da Arte* no tocante a recusa da semelhança como critério suficiente e necessário para a representação pictórica e sua relação com o “olhar ingênuo”. Além disso, apresentar a ideia de representação pictórica dentro dos contextos cognitivos ou convenções, na medida em que Goodman vai apresentando as suas restrições à semelhança como critério realista da representação pictórica. Levando isso em conta, não vamos ultrapassar esses limites e expor as demais partes e capítulos da obra de Goodman.

1. Crítica à noção de semelhança

A arte, em Nelson Goodman, é também uma forma de obtenção de um determinado conhecimento. Obter o conhecimento de uma imagem é interpretá-la corretamente, da mesma forma que se interpreta um modelo ou uma frase. Além disso, é importante se perguntar como ocorre o desempenho cognitivo de uma arte? Ao que ela se refere? Segundo Aires de Almeida, na introdução à edição portuguesa de *Linguagens da Arte* de Nelson Goodman, são essas questões que irão nortear a crítica dele as teorias tradicionais que vinculam a semelhança como aquilo que determina a representação pictórica. No primeiro capítulo, ele vai desconstruir a ideia de semelhança como critério de representação. Assim, ele primeiramente vai desconstruir a ideia clássica dos debates a respeito da representação pautados na semelhança, haja visto que as artes, como a pintura, estavam reféns da ideia de semelhança como critério necessário e suficiente para a representação pictórica. Conseqüentemente, parte do percurso para chegar até a sua proposta passa por uma negação dessa teoria tradicional de representação, bem como a relação dessa teoria com o problema epistemológico do olhar ingênuo.

Goodman, no primeiro capítulo, vai escrever que poderíamos afirmar que a semelhança, enquanto critério definidor da representação, é a noção que está presente em quase todos os resquícios de trabalhos sobre a representação, ou, pelo menos aceitamos de forma naturalizada essa relação de semelhança quando pensamos em representação pictórica, pinturas ou imagens. Quer dizer, a semelhança como critério suficiente da representação pictórica, no sentido em que o “realismo” de uma pintura é definido pela semelhança que essa pintura tem com as características do objeto representado, quando há esse isomorfismo entre a obra e o objeto que está sendo

representado, isso caracterizaria a semelhança. Melhor dizendo, como formulado por Goodman, A representa B se, e só se, A se assemelha a B previamente (*Ibidem*, p. 36). Ele, Goodman, vai rejeitar completamente essa ideia segundo a qual a semelhança é um critério suficiente para definir a representação pictórica. Para ele, essa formulação pode levar a vários mal entendidos e erros, pois um objeto pode ter um máximo grau de semelhança consigo mesmo, mas isso não significa que ele está representando a si mesmo. A reflexividade é uma propriedade da semelhança. Se essa propriedade é aplicada à representação, isso conseqüentemente leva a uma autorrepresentação. O que é um problema, porque a representação não é normalmente reflexiva, pois A pode representar B , sendo que A é diferente de B . É nesse sentido que Goodman vai argumentar, pois Duque de Wellington é similar a si mesmo, mas isso não incorre em representar a si mesmo. Seria estranho e sem sentido se imaginássemos “pense em Duque de Wellington como Duque de Wellington” ou “tente imaginar Dom Pedro I como Dom Pedro I”. Poderíamos, no entanto, até mesmo explorar casos onde há autorreferência na arte, mas mesmo nesses casos não é algo que nos leve afirmar, nem mesmo Goodman havia feito isso, que a reflexividade é propriedade da representação pictórica, mas, sim, propriedade da semelhança.

Outra propriedade da relação de semelhança, é a simetria. Um exemplo que Goodman vai utilizar para argumentar que a simetria não é uma propriedade da relação de semelhança, é que A pode ser tão idêntico a B , e B idêntico a A , e mesmo assim não haver representação, da mesma forma que um quadro pode representar o Duque de Wellington, mas o Duque de Wellington não representa o quadro (*Ibidem*). Além disso, para fins de argumentação, usando em paralelo a nossa língua, não há uma relação de semelhança entre o nome “João” com a pessoa que leva esse nome, não dá para inferir que a palavra “João” representa a pessoa que ela denota por um critério de similitude e simetria, pois a palavra “João” pode denotar uma pessoa mesmo sem ter nenhuma relação de similitude com a pessoa que leva esse nome. O que Goodman argumenta, é que se fossemos usar a relação de semelhança somente para explicar a representação seria inútil, pois “[...] quase tudo pode estar em lugar de tudo” (*Ibidem*, p. 36). Portanto, a relação de simetria, que é própria da semelhança, não é um critério da representação, pois uma imagem pode representar um objeto e esse objeto não ter uma relação de semelhança com essa imagem, como, por exemplo, o Cordeiro que representa Jesus Cristo. Ao que parece, esse problema de a semelhança conter, na sua relação,

propriedades como reflexividade e simetria, para Goodman, é um problema de ordem lógica que, evidentemente, surge quando se defende a semelhança como critério para a representação pictórica.

Como Goodman está preocupado – e isso é colocado por ele no início do primeiro capítulo¹ – com a natureza da representação [pictórica], se passássemos a ler “imagem” como “representação” já constituiria um afastamento de alguns problemas aparentemente², pois estaríamos tratando de imagens de forma geral. Contudo, Goodman acredita que isso não responderia de forma satisfatória a questão a respeito da constituição da representação e muito menos sustentaria a tese da semelhança como critério. De acordo com o exemplo dele, um quadro de Constable do Castelo de Marlborough é mais semelhante a outras imagens e pinturas de castelos, porém, representa outra coisa que não outro quadro do qual se assemelha³. De outro modo, Goodman parece dizer que, mesmo em condições de graus de semelhança, como, p. ex., que a pintura de um quadro se assemelha tanto a uma parte do castelo quanto a outras pinturas da galeria, podendo, até mesmo, a pintura do castelo, ser similar em um grau mais elevado as outras pinturas da galeria do que ao castelo que ela faz referência, isso pode levar novamente ao problema da reflexividade e simetria. Ou seja, iria trazer de volta os problemas que envolvem as propriedades da relação de semelhança “Acrescentar o requisito de que *B* não pode ser uma imagem seria uma manobra desesperada e fútil, porque uma imagem pode representar outra, e, de facto, cada uma das pinturas mais populares das galerias de arte representa muitas outras” (*Ibidem*). Desse modo, a semelhança não é uma condição suficiente para a representação pictórica, tampouco uma condição necessária.

Não são condições baseadas em “aparências” (“aparência” entendida aqui como uma certa exatidão com as construções ou concepções do objeto), mas referenciadas ao contexto simbólico, na medida em que a relação de representação aqui não se dá usando as aparências imediatas de um objeto, não à toa que a relação de representação pictórica não tem como propriedades a reflexividade e a simetria, como discutimos anteriormente. Ao contrário, a relação de representação ocorre tendo pré-condições a partir de um referencial simbólico que estabelece a representação. Além do mais, e isso

¹ Cf. [...] a natureza da representação carece de um estudo prévio em qualquer análise filosófica dos modos como os símbolos funcionam nas artes e fora delas (*Ibidem*, p. 35).

² Cf. [...] if we construe "picture" as "representation", we resign a large part of the question: namely, what constitutes a representation (GOODMAN, 1968, p. 4).

³ Cf. (GOODMAN, 2006, p. 37).

é importante nesse contexto, é que a medida que Goodman vai recusando a ideia de semelhança como critério suficiente para a representação pictórica, ele, não obstante, vai inserindo o que ele acredita ser o caminho para responder a questão relativa à natureza da representação, a saber, representação pictórica enquanto denotação, dentro das teorias referencialistas da linguagem. Pois, uma vez que ele concluiu que a semelhança não é uma condição suficiente para a representação - a similaridade as concepções do objeto -, poder-se-ia concluir que ele já insere que as condições de representação se colocam dentro de um referencial simbólico⁴, argumentando que é uma forma mais eficiente de responder a pergunta a propósito da natureza da representação pictórica.

2. Imitação como continuação da relação de semelhança

Como discutimos no tópico anterior, Goodman rejeita a ideia de semelhança como critério para a representação pictórica. O filósofo argumenta que encontramos, na relação de semelhança, um problema de ordem lógica, considerando que nessa relação a reflexividade e a simetria são propriedades determinantes. Contrariamente, na representação pictórica não encontramos essas propriedades. Ao examinar e rejeitar a semelhança, Goodman constrói um terreno para elaborar sua teoria da representação pictórica no campo da denotação, a saber, a denotação não envolve semelhança; X representa Y , porque X é um símbolo que denota o objeto Y , e essa relação de denotação, por sua vez, não envolve semelhança. Representação envolve, para o filósofo de *Linguagens da Arte*, como explica Kulviki (2006, p. 15): “Representational systems consist of sets of possible physical objects that count as token representations”.

Por outro lado, o filósofo admite que existem outros problemas a serem enfrentados nesse empreendimento de desvincular semelhança de representação. Ele diz que em outros tipos de denotação, a semelhança surge como característica que delimita o que é a representação. Poder-se-ia dizer que esses outros tipos de denotação ao qual ele se refere sejam as pinturas realistas. Ademais, esse tipo de teoria da imitação é resumido por Goodman da seguinte forma: “...se A denota B , então A representa B na exacta medida em que A se assemelha a B ?” (GOODMAN, 2006, p. 38) ou em outra passagem “Para fazer uma imagem fiel, copie-se tanto quanto possível o objecto

⁴ Cf. “O facto óbvio é que uma imagem, para representar objecto, tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida [...] A denotação é o núcleo da representação e é independente da semelhança” (*Ibidem*).

exatamente como é” (*Ibidem*). A teoria da imitação, como posta aqui, é uma outra forma diluída e persistente do problema de vincular semelhança com representação, sobretudo uma delimitação da representação por meio da percepção de características comuns entre o objeto representado e a representação pictórica. Goodman vai dizer que esse tipo de formulação é desconcertante, porque um objeto, um homem, segundo o exemplo dele, é um objeto cheio de características, um conjunto de átomos, células, indo na contramão de uma certa economia da linguagem, tendo em vista que essa concepção desconcertante traz consigo a noção que, ao copiar todas as características de um objeto, você teria uma cópia fidedigna do objeto que deseja representar. No entanto, quanto mais você copia todas as características de um objeto, menos realista a imagem vai parecer, por essa razão, argumenta Goodman, não existe “o modo” de etiquetar “o mundo”. Não é diferente no campo pictórico, pois acontece o mesmo que em outros campos do conhecimento, a saber, existem várias formas de representação um objeto, não “o modo”, como ele sugere na nota 4 do primeiro capítulo de *As Linguagens da Arte* (*Ibidem*). Assim, a teoria da imitação/cópia como colocadas por Goodman, contém ainda uma noção de semelhança em sua explicação da natureza da representação. Ademais, o que aparece como mais importante aqui é a ideia por trás, uma ideia de “olhar inocente”, que poderíamos colocar como um problema de ordem epistemológica e que Nelson Goodman também rejeita.

Ou seja, a imitação ou cópia é colocada aqui por Goodman como continuidade do problema da semelhança. A ideia central da qual Goodman se opõe aqui, é a ideia de que fazer uma pintura ou imagem fidedigna envolve copiar o máximo possível o objeto da forma exata como ele é. E isso, por seu turno, explicaria a relação de semelhança na representação. Contudo, o que está imanente nessa teoria da imitação/cópia, é uma forma de definir a representação pictórica a partir da percepção de características comuns entre objeto representado e a representação pictórica na imagem ou na pintura. Isso implica alguns problemas, porque essa proposta traz a hipótese de um observador com um olhar perceptivo ingênuo, desprovido de qualquer filtro de preconceito e livre de afetações. Portanto, essa posição leva ao problema do “olhar inocente”.

3. O problema do “olhar inocente”

O erro do “olhar inocente”, como diz Goodman, foi um problema que o Gombrich – teórico e historiador da arte – já havia notado e negado, pois não há uma visão inocente. Além disso, a negação do “olhar inocente” será fundamental para a

rejeição completa da relação de semelhança como critério para representação pictórica, tendo em vista que por trás da ideia de semelhança há esse problema epistêmico do olhar inocente. Ora, a ideia de “olhar inocente” supõe que há um observador com uma atitude perceptiva sobre o mundo que é destituída de qualquer julgamento anterior e que irá representar um objeto da mesma forma que o vê, sem nenhum preconceito ou afetação, com distância favorável, ângulo e luz superior e assim por diante (*Ibidem*, p. 39). Por sua vez, o olhar “nu” do observador ou do pintor, destituído de qualquer afecção ou preconceito, conseguiria descrever fielmente o objeto, satisfazendo, assim, a relação de semelhança. Em *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, E. H. Gombrich se opõe a essa ideia de “olhar inocente” (*innocent eye*) de John Ruskin, um teórico da arte, que, em Goodman talvez seria o teórico a defender essa tese, é um dos principais defensores dessa concepção do observador desprovido de qualquer filtro conceitual, afim de alcançar a representação de um objeto a partir apenas de uma percepção “pura” que enxergue as semelhanças e consiga representar fidedignamente o que está observando. Gombrich rejeita completamente essa proposta do Ruskin, porque não é possível ver uma obra de arte ou um objeto sem uma estrutura conceitual e cognitiva prévia⁵. Não é nosso objetivo abrir uma digressão a respeito da obra do Gombrich e das respostas aos seus interlocutores, porém, é importante ressaltar que Goodman concorda com Gombrich, e o “olhar inocente” é interpretado como um problema atrelado ao problema filosófico do “dado puro”⁶. Ambos, tanto o mito do olhar inocente quanto o do dado sensível puro, estão atrelados a um empirismo ingênuo centrado na percepção como tendo acesso aos dados puros que recebe por meio da sensação. Não vamos nos alongar em uma discussão rigorosa e profunda do empirismo, mas faz-se necessário expor os argumentos de Goodman a este problema do dado puro, pois isso expõe os problemas epistêmicos das concepções de representação pictórica que ainda insistem na relação de semelhança.

⁵ Cf. “But though we can accept much of Berkeley’s account, we must doubt all the more whether such an achievement of innocent passivity is at all possible to the human mind. Whenever we receive a visual impression, we react by docketing it, filing it, grouping it in one way or another, even if the impression is only that of an inkblot or a fingerprint. Roger Fry and the impressionists talked of the difficulty of finding out what things looked like to an unbiassed eye because of what they called the ‘conceptual habits’ necessary to life. But if these habits are necessary to life, the postulate of an unbiassed eye demands the impossible. It is the business of the living organism to organize, for where there is life there is not only hope, as the proverb says, but also fears, guesses, expectations which sort and model the incoming messages, testing and transforming and testing again. The innocent eye is a myth” (GOMBRICH, 1969, p. 239).

⁶ Cf. “Os mitos do olhar inocente e do dado absoluto são cúmplices perversos” (GOODMAN, 2006, p. 40).

A denúncia do mito do dado é feita pelo menos desde Kant⁷ e reaparece novamente na discussão de Goodman, uma vez que a ideia olhar inocente advém da noção de que os dados sensíveis são percebidos e recebidos “puramente”, onde haveria uma recepção do dado separado da interpretação, o que, para o filósofo, são categorias interdependentes (*Ibidem*). O que ele quer dizer, é que a discussão dos partidários da imitação e da cópia, a saber, que seria possível delimitar a relação de semelhança na representação pictórica por meio da apreensão dessas características comuns entre os objetos em um nível perceptual e sensorial, está entrelaçada com a discussão do dado puro presente no campo da epistemologia. Essa posição diz que o olhar inocente vai captar os dados visuais mínimos sem distorção conceitual e que isso irá satisfazer a semelhança entre os dois objetos, tendo em vista que, ao perceber esse “dado”, estaríamos percebendo ele em seu estado mínimo e puro e assim poderíamos ter a assunção que esses dados teriam as mesmas características. Nelson Goodman vai rejeitar completamente essa ideia. Como ele argumenta, mesmo que o observador se esforçasse para alcançar a inocência do olhar, o observador só estaria buscando outra forma de interpretar; do outro lado, em um outro exemplo, uma vez que o observador estivesse buscando uma interpretação pessoal, seria igualmente uma nova interpretação, pois “[...] o olhar mais neutro e o mais tendencioso são apenas sofisticados de maneira diferente” (*Ibidem*). Retornando a uma ideia fundamental da filosofia do Goodman, essas formas de interpretar, seja na busca do olhar mais puro ou na busca por uma visão pessoal, são “modos” de interpretar ou etiquetar o objeto.

4. Representação pictórica e convenção

Como explicamos no tópico anterior, Goodman vai na contramão dos dogmas do empirismo, a saber, ele diz que se nos empenhássemos em processar esse material bruto para conhecer os elementos originais, estaríamos incorrendo em uma tarefa fracassada, pois o que está imanente aqui é uma exigência de uma descrição⁸ anterior a qualquer

⁷ Cf. Kant, com a finalidade de unir sensibilidade e entendimento, na introdução à Lógica transcendental: “Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuição sem conceitos são cegas” (A 51 = B75/76). Mais tarde, ao tratar desse tema na arte, Goodman reverbera a máxima kantiana: “Faz-se aqui eco do *dictum* kantiano: olhar inocente é cego e a mente virgem vazia” (GOODMAN, 2006, p. 40). A discussão a propósito do dado sensível (*sense-data*) ou do mito do dado (*the myth of the given*) atravessa a filosofia analítica, a filosofia da mente, do Kant, passando por Bertrand Russell, Quine e com trabalhos importantes do Wilfrid Sellars, como o “*Empiricism and the Philosophy of Mind*” (1956) e entre outros.

⁸ É importante ressaltar, segundo a nota 18 de Noeli Ramme (2005, p. 30), que “descrição” é usado por Goodman, no contexto de *Linguagens da Arte*, não no sentido restrito de descrições definidas, como se pensa em Lógica, mas num sentido que abrange todos os predicados, de nomes próprios até denotações nulas, singulares e múltiplas.

descrição, quando, na verdade, é impossível operar uma organização da experiência sensível sem antes ter em mãos um aparato cognitivo dessa mesma experiência. Portanto, abandonar nossos esquemas conceituais para processar os dados brutos é não ter nada para falar, pois não existe uma visão virgem ou um olho despido de conceitos.

Por outro lado, ao passo que Goodman rejeita a semelhança absoluta como critério da representação pictórica, tanto no campo lógico que explicamos anteriormente, quanto no campo epistemológico que também explicamos nos parágrafos anteriores, isso não significa uma afirmação que a semelhança ocorre arbitrariamente. Não é esse o caso. A relação de semelhança ocorre contextualmente, dentro de um contexto cognitivo. É justamente o que o filósofo quer dizer quando afirma que descrevemos um objeto sempre tendo previamente um filtro conceitual-cognitivo. Uma passagem interessante que exemplifica isso na obra de Goodman, é quando ele descreve uma história irônica que envolve o Picasso: “Ao protesto de que o seu retrato de Gertrude Stein não ficou parecido com ela, terá Picasso respondido ‘Não faz mal. irá ficar’.” (*Ibidem*, p. 63). Como disse Noeli Ramme (2005, p. 27), o que acontece é que Goodman não aceita uma relação de identidade entre a descrição e o mundo, e, por esta mesma razão, deveríamos abandonar qualquer tentativa de buscar a “descrição da estrutura do mundo”, justamente porque não existe “o modo” de descrever o mundo, mas múltiplos modos de descrever ou etiquetar o mundo e dizer como ele é. Em outras palavras, todos os nossos modos de representar por imagem irá levar a distorções ou interpretações.

De toda forma, o percurso de Goodman no primeiro capítulo de *Linguagens da Arte*, em grande parte, passa por desconstruir o absolutismo da semelhança como critério da representação pictórica. E mostrar, por outro lado, que não há um realismo naturalizado da semelhança quando tratamos de representação. Pelo contrário, o que há é um modo de representar ou de etiquetar, um realismo relativo, determinado pelo sistema canônico de um pintor em seu determinado contexto cultural (GOODMAN, 2006, p. 66). Ao contrário do que se costumava pensar, que a semelhança e a imitação eram os critérios da representação pictórica, o que fica claro a partir da argumentação do autor (e também, ao que parece, também para Gombrich, embora seu trabalho não seja objeto desse texto), o realismo da representação pictórica está sob condições convencionais ou culturais. Em outras palavras, a representação depende do seu sistema canônico, pois, na esteira do exemplo do Goodman, uma representação de um objeto na

cultura grega não é a mesma em uma cultura chinesa ou japonesa do século XVIII, pois cada uma dessas culturas está habituada (ou: “entrincheirada”) a uma medida ou em uma forma de ler e representar de maneira diferente⁹.

Conclusão

Enfim, nosso empreendimento passou exclusivamente pelo primeiro capítulo de *Linguagens da Arte*. Apresentamos as críticas que Goodman fez à semelhança enquanto critério da representação pictórica. Primeiro, ele apresentou suas restrições à ideia de semelhança no campo lógico, a saber, a relação de semelhança tem propriedades, tais como reflexividade e simetria, que não são propriedades da representação pictórica. Ora, é sem sentido pensar em reflexividade quando estamos falando de representação pictórica, p. ex., “JK como JK”, quando, na verdade, uma pintura pode representar JK, não JK indo representar a si próprio em uma imagem. Por outro lado, o Cordeiro representa Jesus em uma pintura, contudo, Jesus não representa o quadro da mesma forma que o quadro do Cordeiro lhe representa. Na representação pictórica não ocorre nem reflexividade nem simetria, essas são propriedades da relação de semelhança. Portanto, semelhança não é condição necessária e suficiente para a representação.

Em segundo lugar, mostramos que Goodman trabalha com o problema do “olhar ingênuo” imbricado com o problema do “dado puro” ou “dado absoluto”. Consequentemente, ele entende que a imitação ou cópia são continuidades do problema da relação de semelhança, contendo, como problema de fundo, a ideia de que seria possível um observador desprovido de qualquer filtro conceitual e, dessa forma, com um olhar privilegiado da visão “verdadeira do mundo”. Essa concepção do “olhar inocente” é ligeiramente rejeitada – no rasto da argumentação de Gombrich contra Ruskin –, tendo em vista que não é possível afirmar que existe um olhar desprovido de qualquer contexto conceitual.

Em terceiro, é apresentado que a representação obedece a condições convencionais e canônicas. Ao contrário de uma visão única de descrever o mundo, mostramos que Goodman argumenta que há modos de etiquetar e interpretar, de inventar e criar mundos. O realismo de uma representação pictórica consiste em seu

⁹ Cf. “Praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa; isto é, dada uma imagem e um objecto, há habitualmente um sistema de representação um plano de correlação, sob o qual a imagem representa o objecto [...] Se a representação é uma questão de escolha e a correção uma questão de informação, o realismo é uma questão de hábito (*Ibidem*, p. 68).

sistema cultural e, portanto, contextual e relativo, distante de qualquer concepção arbitrária e absolutista da semelhança.

Referências

GOODMAN, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976.

_____, *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Editora Gradiva. Lisboa, 2006.

GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press; Revised ed. edição 24, 2000.

RAMME, N. *Arte e construção de mundos: um estudo sobre a teoria dos símbolos de Nelson Goodman* [tese de doutorado]. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Filosofia, 2004.

_____, *É possível definir “Arte”?*. ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol 13 nº 1, 2009, p. 197-212.

KULVICKI, J. *On Images: Their Structure and Content*. Oxford: Clarendon Press, 2006.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Editora Vozes; 4ª edição, 2015.