

REVISTA DO CORPO DISCENTE DE FILOSOFIA DA UFMG

# Contextura

Vol. 12

N.º 18

DEZEMBRO DE 2022



# ConTextura

## Concepção geral e coordenação

Tadeu Verza

## Editores-chefe

Ademir Marcos de Resende Júnior

Angélica Filaretti

Yago Pessoa

## Editores de seção

Ana Luiza Ferreira e Mello

Daniel Melo Soares

Fernando Inácio

Mateus Gontijo Camilo Ribeiro Machado

Raony Salvador

## Leitores de prova

Beatriz Iva de Sales

Geraldo Gustavo Barbosa

Helena de Lima G. Elias

Israel Alessandro V. de S. Silva

Raíssa C. S. Miranda

## Conselho Consultivo

Eduardo Soares

Érico Andrade

Eros Carvalho

Helton Adverse

Lívia Mara Guimarães

Rogério Lopes

## Design Gráfico e diagramação:

Ori Studio

## Arte da capa

Esqueleto de Macassá, fotografia de Henrique Iwao, 2021. Retoques finais por Carolina Deptulski.

## Copyright

O conteúdo das publicações é de direito dos seus autores

## ISSN

2525-5509

## Agradecimentos

Aos pareceristas que contribuíram pela qualidade desta edição

A Revista ConTextura é uma iniciativa do corpo discente do curso de Filosofia da UFMG.

Av. Presidente Antônio Carlos, 6627, FAFICH. Sala 2070 - BH, MG.

## Realização

**PET** Filosofia.

Programa de Educação Tutorial

## Apoio

**FAFICH**



# SUMÁRIO

## **AS PAIXÕES ARISTOTÉLICAS: UMA LEITURA APROXIMATIVA ENTRE FÍSICA III E RETÓRICA II**

Daniel Felipe Couto Vieira Silva.....7

## **SIGNIFICADO INTRANSITIVO NAS OBRAS MUSICAIS**

Henrique Iwao.....20

## **A REPRESENTAÇÃO POLÍTICA COMO PROBLEMA FILOSÓFICO**

Rayane Batista de Araújo.....31

## **A RELAÇÃO ENTRE A RETÓRICA E O CONHECIMENTO CIENTÍFICO NA FILOSOFIA ARISTOTÉLICA**

Annelyze Reis.....41

## **O ESTILO, O CÔMICO E O GROTESCO EM QUINCAS BORBA**

Marcelo Fonseca de Oliveira.....52

## **DO IMPERATIVO CATEGÓRICO DE MARX À IRRACIONALIDADE DO MERCADO CAPITALISTA: OU DA CRÍTICA DA RELIGIÃO À CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA**

Bruno Reikda Lima.....68



# SIGNIFICADO INTRANSITIVO NAS OBRAS MUSICAIS

INTRANSITIVE MEANING IN MUSICAL WORKS

HENRIQUE IWAO<sup>1</sup>

O PRESENTE TRABALHO FOI REALIZADO COM APOIO DO CNPQ, CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO – BRASIL

**RESUMO:** Se é verdade que "não é difícil mostrar que os mesmos problemas se colocam em todos os domínios da arte", como quer o filósofo Arthur C. Danto quanto à sua proposta de uma ontologia da obra de arte<sup>2</sup>, então é preciso entender o que seria, no campo da música, um conteúdo semântico de uma obra musical, pois não parece trivial dizer sobre o quê uma obra de música diz respeito, dizer sobre o que faria dela uma representação. Há no autor a sugestão preliminar de que obras de arte muitas vezes representariam um nada representar. Que, cada uma a seu modo, diriam ser sobre nada, possuindo esse conteúdo - 'ser sobre nada' - como seu assunto. Mas seria isso suficiente? Peter Kivy<sup>3</sup> enfatiza o papel inquietante da música de concerto nesse sentido e tenta mostrar o quão insatisfatórias são abordagens que procuram compatibilizar a "música absoluta" e o neo-representacionalismo de Danto. Ele indica três abordagens: (i) aquela que postula um conteúdo emotivo, a resolver essa demanda por conteúdo significativo; (ii) a que indica que as músicas seriam sobre mundos ficcionais; (iii) a que implica que a música absoluta seria sobre si mesma. O artigo segue o posicionamento de Kivy e o contrasta com duas outras posições possíveis quanto à significação musical. (1) A ideia de significação por exemplificação, de Nelson Goodman, onde há, além da referência a um predicado, uma denotação da coisa por esse mesmo predicado<sup>4</sup>. Entre os exemplos de Goodman, está o de uma dança que exemplifica os movimentos que a constituem. Claramente, dar-se-ia algo similar com inúmeras obras musicais. Essa ideia é expandida por Monroe Beardsley e aplicada especificamente ao contexto musical<sup>5</sup>. (2) O tratamento por Richard Wollheim da falácia da construção reflexiva, referida ao Wittgenstein de *O Livro Castanho* e segundo a qual pedimos erroneamente um tratamento transitivo para um uso gramatical intransitivo de uma expressão. Em *Art and its objects* (pontos 41, 48), Wollheim atenta para o caso envolvendo atitudes estéticas. Dentre estes, há aqueles que incluem expressões sobre como uma música pode ser "significativa". Ambas as alternativas envolvem um certo esvaziamento do conteúdo da significação. Cabe considerar se este esvaziamento não é um impedimento para a inclusão consistente da música no âmbito da arte, segundo a ontologia formulado por Danto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Filosofia da música; Significado musical; Representação; Música de concerto.

**ABSTRACT:** If it is true that "it is not difficult to show that the same problems arise in all fields of art", as the philosopher Arthur C. Danto wants, regarding his proposal for an ontology of the work of art (Danto, 2005, p. 205), then it is necessary to understand what, in the field of music, would be a semantic content, the aboutness of a musical work. For it does not seem trivial to say what a piece of music is about. Telling about what would make it a representation. Surely, there is in the author the preliminary suggestion that works of art would often represent that they represent nothing. So that they, each in their own way, would be about nothing, having this content - 'being about nothing' - as their subject. But would that be enough? Peter Kivy (1997, chapter 2), emphasizes the disturbing role of concert music in this scenario and tries to show how unsatisfactory are approaches that seek to reconcile Danto's "absolute music" and neo-representationalism. He indicates three approaches: (i) one that postulates emotional content to resolve this demand for meaningful content; (ii) one that indicates that music would be about fictional worlds; (iii) one that implies that absolute music is about itself. The article follows Kivy's position and contrasts it with two other possible ones regarding musical meaning. (1) Nelson Goodman's idea of signification by example, where, in addition to the reference to a predicate, there is a denotation of the thing by that same predicate (1976, chapter 2). Among Goodman's examples is that of a dance that exemplifies the movements that constitute it. Clearly, something similar would happen with countless musical works. This idea is expanded by Monroe Beardsley and applied specifically to the musical context (1981). (2) Richard Wollheim's treatment of the fallacy of reflective construction, referred to by the Wittgenstein of *The Brown Book* and according to which we erroneously ask for a transitive treatment of an intransitive grammatical use of an expression. In "Art and its objects" (paragraphs 41, 48), Wollheim looks at the case involving aesthetic attitudes. Among these, there are those that include expressions about how "meaningful" a musical work can be. Both of these alternatives involve a certain hollowing out of the content of meaning. It is worth considering whether this emptying is not an impediment to the consistent inclusion of music in the scope of art, according to the ontology formulated by Danto.

**KEYWORDS:** Philosophy of music; Musical meaning; Aboutness; Concert music.

## I

Se é verdade que "não é difícil mostrar que os mesmos problemas se colocam em todos os domínios da arte", como quer o filósofo Arthur C. Danto<sup>6</sup>, então é preciso entender o que seria, no campo da música, um conteúdo semântico (aboutness) de uma obra musical. Pois na proposta ontológica do autor, essa determinação é essencial. De fato, ao resumi-la, Danto escreve que há duas condições necessárias, determinadas no seu livro, *A Transfiguração do Lugar Comum* e condensadas algures: "Ser uma obra de arte é ser (i) *sobre* alguma coisa e (ii) *incorporar o seu sentido*"<sup>7</sup>. Entretanto, confesso, não parece nada trivial explicitar sobre a que algumas obras musicais dizem respeito. Especialmente aquelas consideradas mais abstratas. O exemplo mais comum: a música instrumental de concerto. Se são representações, o que determina aquilo que faz delas representações? Há, de fato, desde o início das investigações de Danto, uma sugestão, já presente no seu célebre artigo *O Mundo da Arte*, retomada no final do capítulo 5 de *A Transfiguração*. Lá, o pintor abstrato que diz que sua obra é o real, isto é, apenas tinta sobre suporte e nada mais, o faria tal qual Ch'ing Yuan, na anedota citada pelo autor, um poeta que ao estudar o zen passa a ver montanhas como montanhas. A identificação do que o artista realizou passaria por uma rejeição do representacional que acabaria sendo representada na obra, de modo que a frase "aquela tinta preta é uma tinta preta"<sup>8</sup> não seria uma tautologia. Se alguns trabalhos quiseram se afirmar como meras coisas do mundo, "essa própria afirmação os refuta: uma maçã não costuma declarar que é só uma maçã"<sup>9</sup>. A arte, por estar imiscuída em uma atmosfera de teoria artística e um conhecimento da história da arte, ver-se-ia irremediavelmente significativa. Possuiria inevitavelmente um sobre-o-quê. Seria inelutavelmente representacional. Será?

## II

Peter Kivy, no segundo capítulo de seu livro *Philosophies of arts: an essay in differences*<sup>10</sup>, enfatiza o papel inquietante da música de concerto nesse contexto e tenta mostrar o quão insatisfatórias são abordagens que procuram compatibilizar a 'música absoluta' e o neo-representacionalismo de Danto. Primeiro, é preciso admitir o quanto o critério do sobre-o-quê parece ter sido formulado circunspetamente, a fim de afastar contra-exemplos. "[Tudo] que o critério do sobre-o-quê requer é que faça sentido perguntar sobre o que uma obra de arte é sobre, e não que seja efetivamente sobre algo, como não faria [sentido], por exemplo, perguntar sobre o que uma bicicleta ou um peixe são"<sup>11</sup>.

Mas então, o que daria sentido a esse indagar? Kivy apresenta três candidatos. A música absoluta (termo que ele usa, normalmente com o mesmo sentido de música instrumental de concerto) pode ser (a) sobre emoções; (b) sobre mundos ficcionais que ela cria; (c) sobre ela mesma. Se for sobre emoções, deve fazer sentido perguntar sobre quais emoções ela é, o que eventualmente é problemático, tanto na minha experiência quanto na do autor. Deixo à leitora a tarefa de pensar sobre quais emoções as últimas músicas que escutou são. Mesmo se a música não precisar causar emoção na ouvinte, mas apenas levar a ouvinte a entender quais são aquelas envolvidas, ainda assim, há poucos conceitos relativos a emoções para muitas possíveis estéticas musicais. E raramente há códigos que permitam um bom entendimento quanto a essa possibilidade representativa. Deixada à interpretação individual, têm-se a rápida configuração de um

cenário vago, ambíguo, quando não controverso. Entretanto, concedida que uma música seja calma, ainda assim, seria ela sobre a calmaria? Para Kivy, o adjetivo calmo referir-se-ia a uma qualidade perceptiva da música em questão, muito mais do que um conteúdo semântico. Sem aprofundar nessa discussão, a princípio eu concordaria que percebemos qualidades tais como calma, dado que dizemos que ouvimos a entrada em fortíssimo do trompete, que me parece ser uma construção conceitual não menos sofisticada. Assim, a calma como qualidade perceptiva de uma música nos ajudaria a descrever aquela música, mas não dizer sobre o quê ela seria.

Quanto a (b), o autor segue o Kendall Walton do artigo *Listening with imagination: is music representational?*<sup>12</sup>. Para ele, haveria em cada música um âmbito que daria corpo àqueles acontecimentos musicais, a ser resgatado pela imaginação, a partir da escuta. Esse âmbito seria o mundo musical ficcional em questão. A construção musical de uma obra já geraria em nós expectativas e imaginações quanto a materiais musicais. Ademais, o título, eventuais emoções expressadas, ritmos que remeteriam a danças, sons e melodias ligados a significados extra-musicais... Todos esses elementos contribuiriam para a formação de um mundo ficcional musical na qual a obra musical ocorreria. Um mundo musical subentendido, justificando implicitamente as escolhas particulares daquela. Nossas expectativas levar-nos-iam a formular personagens musicais e situações virtuais nas quais os eventos atuais da música em questão ocorreriam. Assim, por exemplo, em fugas barrocas (como as do Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach), a apresentação do tema e do contra-tema seriam ficcionais.

Novamente, Kivy insiste no caráter literal das qualidades que escutamos, não aceitando, contra Walton, que o caráter de uma melodia seja ficcionalmente agitado, por exemplo. Similarmente, uma melodia atrasada não representaria nada, justamente por indicar um atraso que de fato existiria e seria percebido literalmente. Não haveria um personagem 'linha de baixo', por exemplo, que acolhesse aquele atraso. Existiria apenas uma linha de baixo atrasada. A tarefa imaginativa seria construtiva e não ficcionalizante - seria a síntese de dados crus, a resultar no nosso mundo perceptivo-conceitual. A sequência de notas, por exemplo, é ouvida como melodia. A imaginação constrói, a partir de notas justapostas temporalmente, uma unidade que entendemos como melodia. Essa tarefa da escuta seria imaginativa, mas não ficcional. Agora, escutar música poderia nos fazer perguntar sobre o que escutamos. Mas a própria música escutada seria descrita, literalmente, sem evocar um mundo de possibilidades que ela habitaria, que daria consistência para as suas escolhas, para a especificidade daquela música. Nesse ponto, eu acho que Kivy se satisfaz muito rapidamente com a ideia de que a tarefa da escuta não seria especulativa, perdendo de vista a possibilidade de que a especulação sintática gere componentes semânticos. Não obstante, a proposta de Walton envolve um uso desconcertante de ficcional. A princípio, essa ideia, de um mundo ficcional musical, não me desagradaria tanto, se pensada como um arcabouço de expectativas, especulações e elementos sintáticos, consolidados ou em probatória, que se acopla a uma obra musical. Algo como um conjunto de elementos que ajudam a propor explicações do porquê de uma música ser de um jeito e não de outro. O problema é que essa ideia leva a dizer que elementos descritivos e estruturais das músicas são ficcionais. E isso é estranho, porque torna obscura a diferença entre real e ficcional que usamos para determinar o que é, afinal, o ficcional, nos casos em que consideramos esse conceito útil. E geralmente esses casos envolvem determinar diferenças de tratamento entre elementos do tipo ficcional e do tipo real. E me parece bastante claro que os elementos musicais são reais; devem ser acompanhados de reações que os tomam como existindo no mundo.

Para (c) o autor segue o artigo *Music as a representational art*, de Richard Kuhns<sup>13</sup>. Ao nos perguntarmos sobre o assunto (ou o *sobre-o-quê*) de uma música, falamos sobre as relações musicais envolvidas, as citações de uma música à outra. Quanto a uma performance, dizemos que se trata de uma performance de uma obra determinada. Ela a representa, a obra não sendo exatamente nem os sons nem a própria performance. Um exemplo mais forte disso seria aquele no qual más performances não conseguem afetar a ideia de que uma determinada obra musical é boa, de que tenha muitas qualidades positivas. No caso dessas más performances, a obra é entendida apenas como mal tocada, como estando sob uma interpretação ruim. A interpretação ruim a representa; porém, tem com ela uma relação de representatividade problemática. Eventualmente, é verdade, algumas pessoas não conseguirão responder à questão do assunto de uma música. Mas isso se daria por falta do treino adequado, que permitiria a elas tanto ouvir e então descrever certos elementos, quanto os entender e então os explicar. Ademais, haveria, para Kuhns, como nos é habitual, uma distinção entre o meio musical e os assuntos nele elaborados. Haveria imitações referindo a sons extra-musicais, autorreferencialidade entre obras e estilos, colocações de estruturas composicionais, como as harmônicas, as redes de repetições etc. Haveria então meios pelos quais certas coisas são expressas, especificam-se, diferenciam-se. As obras expressariam assuntos, dos quais falamos, como quando dizemos que o já mencionado Cravo Bem Temperado "expressa pensamentos sobre a tonalidade [em geral], as relações das tonalidades [específicas] e as possibilidades e capacidades de expressão em diferentes temperamentos"<sup>14</sup>. Por fim, a música estaria sujeita a análises de consistência interna, podendo ser criticada quanto ao que se propõe.

Kivy acha esse tratamento da referencialidade pouco convincente. Afinal, em um contexto autorreferencial musical, o que é asseverado? Em uma citação de uma música em outra, por exemplo, há um trecho musical que faz referência a outro. Mas com isso, o que é dito? O ponto é que a capacidade de certas sequências sonoras figurarem em um contexto e depois em outro não deveria ser critério suficiente para estabelecer uma semântica. E mesmo ter propriedades semânticas não deveria garantir o adjetivo representacional. Pois, dever-se-ia, no caso, para Kivy, apresentar algo que seria experienciado, de alguma forma a ser elaborada, como a coisa representada. A determinação dos aspectos musicais de uma peça seria, de novo, algo mais relacionado à operação de descrição dos elementos, estruturas e qualidades daquela música. Uma descrição não é uma resposta adequada à questão acerca do assunto de algo.

Aqui, é interessante pontuar que Kuhns, leitor de Danto, reforça a capacidade da música de, tanto quanto às outras artes, situar-se distante da realidade. Acho que isso deveria ser levado a sério, ao menos para músicas em que existe uma noção de obra musical bem estabelecida. E isso pelo fato de haver uma relação intrincada e complexa, mas não redutível, entre obra e performance. Agora, os comentários de Kivy apontam para a recusa desse distanciamento. A bem-aventurança da música absoluta estaria justamente ligada a uma ausência de conteúdo. Estaria ligada a experiências que se completam quando acabam, de uma conexão para com o mundo através, justamente, de uma desconexão para com o mesmo: "a música absoluta está sempre conectada ao mundo por sua própria desconexão para com ele"<sup>15</sup>.



Em *Linguagens da Arte*, Nelson Goodman<sup>16</sup>, ao tratar de sistemas simbólicos, estabelece modos básicos de referência, nas operações de denotação e exemplificação. Interesse-me aqui pelo modo da exemplificação. Goodman diz: "A exemplificação é posse mais referência. Ter sem simbolizar é apenas possuir, ao passo que simbolizar sem ter é referir sem exemplificar. A amostra exemplifica unicamente as propriedades que simultaneamente tem e refere."<sup>17</sup> O que significa que exemplificar envolve fazer referência a um predicado que, ele mesmo, denota o exemplo. Ademais, a expressão estaria ligada a sentimentos e propriedades. Ela envolveria uma ideia figurativa de possessão, indo, assim como a exemplificação do objeto que expressa ao expressado, enquanto a denotação iria da representação ao referente. A expressão então seria nada mais que uma exemplificação metafórica. A representação seria um nome dado a denotações não-linguísticas, inicialmente referindo ao que chamaríamos de representações pictóricas. Mas, em um sentido geral, de simbolização, todas essas operações podem ser ditas representacionais, se recusarmos a especificidade dada por Goodman ao vocábulo.

E esse é o entendimento de Danto, quando este escreve, talvez de um modo demasiado livre, de uma música dita triste, que ela: "denotaria a classe das coisas tristes, e como a denotação é um modo de representação, poderíamos dizer que a música é representacional por ser expressiva."<sup>18</sup> De toda forma, Goodman fornece um exemplo mais ligado às ideias de abstração e formalismo:

Mas há outros movimentos, especialmente na dança moderna, que não denotam primariamente - exemplificam. O que exemplificam, contudo, não são atividades correntes ou familiares, mas antes ritmos e formas dinâmicas. (...) a etiqueta que um movimento exemplifica pode ser ela mesma; tal movimento, não tendo qualquer denotação prévia, assume as funções de uma etiqueta que denota certas ações, incluindo ela mesma. Neste caso, como é tantas vezes comum nas artes, o vocabulário evolui juntamente com o que é usado para transmitir. (GOODMAN, 2006, p. 92)

Na música instrumental, não seria diferente. O vocabulário musical seria tanto usado quanto criado, em uma operação simbólica criadora de significado que acompanharia as performances. Inclusive, para Goodman, não é necessário que os símbolos e sistemas simbólicos envolvidos sejam linguísticos para que estabeleçam relações do tipo semântico. Monroe Beardsley desenvolve essa abordagem em relação à música no artigo *Understanding Music*<sup>19</sup>. Nesse texto, o autor começa por diferenciar três tipos de entendimento: (1) aquele causal ou genético envolve saber em que condições e de que forma o objeto se tornou o que é; (2) o *configuracional* envolve saber como detalhes e partes encaixam em um todo; (3) o semântico envolve saber o que algo significa, no sentido de algo servir como símbolo ou signo e não como um meio para um fim, ou ainda uma função que remeteria ao entendimento configuracional. A música seria facilmente entendida pelos primeiros dois tipos, em sua teleologia, propósito e conjunto de regras, entendimentos ligados à história da música e análise musical, possivelmente combinados na crítica de música. Para lidar com o lado semântico da música seria preciso justamente invocar a exemplificação goodmaniana. As obras musicais se referem às suas qualidades quando as exibem, mostram, dispõem. Entender semanticamente uma música é discernir quais das suas qualidades escutadas são exemplificadas por ela. Assim, para dizer sobre o que uma música significaria, que ela faça referência a elementos que possui é essencial. E essa referência se configura porque a música, diferente de um objeto mundano qualquer, se exhibe. Ela chama a atenção para aquilo

que ela mostra. Mas uma performance não exemplifica todas as suas propriedades. Voltando à questão da má interpretação, temos que justamente uma interpretação ruim falha em exemplificar os elementos da obra em questão, ou então dispõe elementos que não exemplificam a obra em questão. As propriedades exemplificadas por uma música são aquelas relevantes no contexto em que aquela música ocorre musicalmente. São propriedades cuja presença ou ausência se relacionam diretamente com a capacidade da música de nos interessar esteticamente. A preocupação com a correta identificação destas propriedades deve guiar nossas investigações acerca do entendimento semântico da música. Trabalhando a partir de Goodman, Beardsley então acrescenta: só saberemos o que é uma exemplificação na música quando soubermos o que é esteticamente relevante.

Kivy não tem simpatia alguma para toda essa elaboração e desabafa, em um tom que lembra a querela que Descartes tinha contra os aristotélicos de sua época<sup>20</sup>:

De fato, a teoria da exemplificação de Goodman-Beardsley nos dá uma maquinaria para gerar 'sobre-o-quê' para qualquer qualidade que uma peça musical possa ser dita exemplificar, o que equivale a qualquer qualidade que uma peça musical possa possuir enquanto música. É um minuetto? Então exemplifica 'minuetividade', e então é sobre minuetos (ou sobre danças?). Resolve na tônica? Então exemplifica resolução e assim é 'sobre' isso. É música turbulenta? Então... E assim vai, ao infinito. Mas, por mais que a engenhosidade filosófica produza candidatos para o sobre-o-quê na música, é uma vitória lógica vazia, simplesmente uma trucagem, a menos que possa mostrar que aquele sobre-o-quê é algo que devemos nos preocupar com algo que faça a música interessante ou valiosa para nós. Às vezes importa, musicalmente, que uma obra musical é turbulenta em tal e tal pedaço ou que esta resolva na tônica em outro. Mas quando dizemos 'assim, deve ser sobre turbulência, assim, deve ser sobre resolução', o que é adicionado, o que se torna mais importante com isso?

A resposta óbvia é: para que o sobre-o-quê ser importante em música, a música precisa dizer algo interessante ou útil ou de algum modo valioso sobre o que ela é sobre. Sobre-o-quê nu não é nada.<sup>21</sup>

O argumento, aqui, se mostra mais dissuasivo. Concedido que a música exemplifica diversos de seus elementos e que isso constitui um candidato adequado, a responder pelo sentido da pergunta sobre o que seria uma música sobre, ainda assim essa explicação realmente acrescenta algo?

#### IV

Comparemos uma obra musical com um peixe. A menos que o peixe se encontre em determinadas circunstâncias, nas quais há interesses específicos envolvidos, ele não exemplifica 'peixes' ou 'como as nadadeiras são acopladas ao resto de um corpo de animal aquático'. Ele é simplesmente um peixe e possui um número determinado de nadadeiras, posicionadas de modo particular. A música, entretanto, sempre exemplificaria suas propriedades. E isso porque a música sempre faria parte de um jogo em que seria válido nos perguntar sobre os elementos relevantes à escuta e fruição desta. Também, sempre seria válido nos perguntar sobre os elementos relevantes para uma avaliação da consistência de uma performance ou obra musical. Se o peixe for um alimento, ele é 'para comer', assim como uma música será normalmente

'para escutar'. Pode haver etapas de preparação do peixe, assim como da música, mas a refeição não teria, ao menos a princípio, aquela conexão com a elaboração simbólica que a inseriria no jogo de perguntamo-nos sobre o que ela é... O que é importante, entretanto, é pensarmos aqui na direção contrária: nossa escuta como algo similar à degustação de uma refeição, na qual, vivida a experiência, têm-se um sentido de completude para o qual o pensamento e as razões pouco adicionariam. Meu principal argumento contra isso seria sobre o papel importante da construção conceitual para a própria percepção de elementos musicais diversos, tanto quanto a importância de uma apreensão cognitiva na composição de uma experiência estética de uma música em geral. Ademais, de um ponto de vista da crítica musical, faz muito sentido dizer que uma música seria sobre tudo aquilo que tornaria a experiência de a experimentar mais rica. Porque essa seria a grande tarefa crítica, ao meu ver: fornecer chaves para que, uma vez re-escutada, re-experenciada, o fenômeno musical possa florescer, aumentar sua potência, ser percebido mais detalhadamente, fazer mais sentido, afetar mais o ouvinte.

Mas agora, passemos ao exemplo da bicicleta. Temos um certo suporte (um papel, um arquivo digital de texto, ou outro adequado) onde está escrita a palavra bicicleta. Ela tem como um dos referentes o objeto bicicleta que tenho aqui em minha casa. Se não nos ocorre perguntar qual o significado da palavra bicicleta, é porque bem sabemos quais são seus possíveis referentes. Também não nos ocorre perguntar sobre o significado do objeto. Seria estranho perguntar sobre o referente do objeto bicicleta. Para uma criança, no entanto, muitas vezes mostramos o objeto, a bicicleta particular, a fim de ilustrar um dos membros da classe das bicicletas. E indicamos uma palavra escrita, bicicleta, para mostrar como se anota o conceito 'bicicleta' (no sentido de que aquela palavra é um token, uma iteração do tipo 'bicicleta'). Mas suponhamos um sujeito que, sendo filósofo, olha para a bicicleta e pergunta sobre o que ela é. Uma das prováveis respostas seria subir na mesma e começar a pedalar. Isso lembra uma das anedotas que circulavam no meio musical, do tempo em que eu era estudante (2001-6). Geralmente invocando algum compositor famoso, talvez Beethoven, a anedota dizia que este, após tocar a obra x e ser perguntado sobre o significado desta, teria a tocado de novo.

Richard Wollheim (1980) invoca o Wittgenstein d'O Livro Castanho (1992, publicação original de 1958) para falar da diferença entre uso transitivo (que pede descrições adicionais) e intransitivo (que não) de expressões como 'peculiar' e 'particular'. Uma frase como 'é realmente peculiar' teria como função dar ênfase a algo, tratando-se de um uso intransitivo da expressão. Ao perguntarmos, nesse caso, 'peculiar como?', estaríamos assimilando o segundo uso, intransitivo, ao primeiro, transitivo, de modo a incorrer em uma falácia, dita falácia da construção reflexiva. No âmbito da atitude de apreciação estética, essa falácia seria recorrente, quando algo seria dito 'particular' (ou alguma expressão de função similar), no sentido intransitivo, e no sentido transitivo pediríamos então por explicações. Esta expectativa por explicações inevitavelmente geraria constrangimentos e contrariedades. O que Wollheim quer apontar é que haveria, antes, algo distintivo na obra ou experiência, sem que exista um modo compreensivo de referirmo-nos a esta distinção.

Ao mesmo tempo, a identificação dessa dificuldade de fornecer descrições adequadas não implicaria dizer que a música não expressa nada<sup>22</sup>. Ao invés de descrever em palavras o estado interno expresso pela arte, podemos chamar a atenção sobre ele. "Quase parece que, em tais casos, podemos compensar o quão pouco somos capazes de dizer com o quanto somos capazes de fazer".<sup>23</sup>

Assim, parece que esse último argumento trabalha em favor de Kivy, ao indicar como, embora significativa, a música poderia não ter uma transitividade própria àquela das coisas representacionais. Se "A música comunica-se-nos a si *própria!*"<sup>24</sup>, ainda nos resta desembolar a gramática de comunicar nesse tipo de frase. Se a leitora puder reconhecer aqui o possível impasse, então é porque é hora de terminar esse artigo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEARDSLEY, Monroe C. Understanding music. Em: PRICE, Kingsley (Ed.): 'On criticizing music: five philosophical perspectives'. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 55-73, 1981.

DANTO, Arthur C. The artworld. Em: "The journal of philosophy", , vol. 61, n°. 19, p. 571-584, Nova York, 1964.

\_\_\_\_\_. 'A transfiguração do lugar comum'. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. 'Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história'. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

GARBER, Daniel. 'Descartes' metaphysical physics'. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

GOODMAN, Nelson. 'Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos'. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

KIVY, Peter. 'Philosophies of arts: an essay in differences'. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

KUHNS, Richard. Music as a representational art. Em: "British journal of aesthetics", vol. 18, p. 120-125, 1978.

WALTON, Kendall. Listening with imagination: Is music representational? Em: "The journal of aesthetics and art criticism", vol. 52, n° 1, The philosophy of music, p. 47-61, Winter, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 'O livro castanho'. Trad. Jorge Marques. Lisboa: Edições 70, 1992.

WOLLHEIM, Richard. 'Art and its objects'. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

## NOTAS

1. Nome completo: Henrique Iwao Jardim da Silveira, doutorando em estética e filosofia da arte pela Universidade Federal de Minas Gerais. Sobre o artigo, o presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.



2. DANTO, 2005, p. 205.
3. KIVY, 1997, capítulo 2.
4. GOODMAN, 1976, capítulo 2.
5. BEARDSLEY, 1981.
6. DANTO, 2005, p. 205.
7. DANTO, 2006, p. 216. O sentido que a obra incorpora é o que Danto chama em algumas ocasiões de *aboutness*, especialmente em *The transfiguration of the Commonplace*. Na tradução consultada, aparece como "sobre-o-quê" (por exemplo, DANTO, 2005, p. 96).
8. DANTO, 1964, p. 579.
9. DANTO, 2005, p. 141.
10. KIVY, 1997.
11. KIVY, 1997, p. 40. "[All] the aboutness criterion requires is that it make sense to ask what the work of art is about, not that it actually be about something, as it wouldn't for example, to ask what a bicycle or a fish is about."
12. WALTON, 1994.
13. KUHNS, 1978.
14. Idem, p. 123. "The 'Well-Tempered Clavier' expresses thoughts about tonality, key relationships and the possibilities and capacities of expression in different temperaments."
15. KIVY, 1997, p. 216. "Absolute music is always connected to the world by its very disconnection from it". Kivy invoca um vocabulário envolvendo a ideia de mundos musicais numa passagem próxima desta, tradução minha: "É ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição das artes que possuem conteúdo que seus mundos sejam, para emprestar um jargão filosófico familiar, versões de mundos possíveis do nosso próprio mundo, e então precisam, como parte de sua natureza, nos engajar em processos de pensamento que carregam junto a si um pesado fardo. (...) É uma bênção da música absoluta que ela liberte nosso pensamento para vagar em mundos que são completamente autossuficientes: mundos nos quais, quando tudo, por assim dizer, resolveu-se, sem pontas soltas, mundos sobre os quais, para a duração da experiência, livram-nos completamente do fracasso do pensamento, por assim dizer, e nos dão processos de pensamento que, se o compositor é hábil para, podem apenas ter sucesso, só podem resolver em uma conclusão satisfatória." (KIVY, 1997, p. 209). Importante salientar, entretanto, que isso não o compromete com um apoio à teoria de Walton, criticada no capítulo 2 de seu livro. A relação de ficcionalidade e representacionalidade de Walton continuam não valendo para Kivy. A ideia

de mundos parece estar muito mais próxima daquela que aproxima obras de arte de mônadas leibnizianas. No original: "It is both the blessing and the curse of the contentful arts that their worlds are, to borrow some familiar philosophical jargon, possible-world versions of our own and so must, as part of their nature, engage us in thought processes that bear with them a heavy burden. (...) It is a blessing of absolute music that it frees our thought to wander in worlds that are completely self-sufficient: worlds that when all is resolved, so to speak, with no loose ends, worlds about which, for the duration of the experience, completely free us from, so to speak, the failure of thought and gives us thought processes that, if the composer is up to it, can only succeed, can only resolve to a satisfactory conclusion." (idem, p. 209).

16. GOODMAN, 2006.

17. idem, p. 80.

18. DANTO, 2005, p. 276.

19. BEARDSLEY, 1981.

20. Vide, por exemplo, o capítulo 4: "Descartes against his teachers: the refutation of hylomorphism", do livro de Daniel Garber (1992).

21. KIVY, 1997, p. 174-5. "Indeed, the Goodman-Beardsley theory of exemplification gives us a machinery for generating 'aboutness' in regard to any quality a piece of music can be said to exemplify, which amounts to any quality a piece of music can possess qua music. Is it a minuet? Then it exemplify 'minuetness', and hence is about minuets (or about dances?). Does it resolve to the tonic? Then it exemplifies resolution and hence is 'about' it. Is it turbulent music? Then... And so on in infinitum. But however philosophical ingenuity may produce candidates for aboutness in music, it is a hollow logical victory, simply a parlor trick, unless it can be shown that that aboutness is something we should care about, something that makes the music interesting or valuable to us. It sometimes does matter, musically, that a piece of music is turbulent in such and such a place or resolves to the tonic at another. But what is added, what makes it matter more, if we then say 'so it must be about turbulence, so it must be about resolution?'

The obvious answer is: in order for aboutness to matter in music, the music must say something interesting or useful or in some way valuable about what it is about. Naked aboutness is nothing at all."

22. Wollheim cita Eduard Hanslick, autor de *Do Belo Musical*, nesse sentido, no parágrafo 48 (1980). O sentido sendo: a dificuldade em captar em palavras o que seria importante na experiência de escutar uma obra musical.

23. WOLLHEIM, 1980, p. 112. "It almost looks as though in such cases we can compensate for how little we are able to say by how much we are able to do".

24. WITTGENSTEIN, 1992, p. 128.