

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Henrique Iwao Jardim da Silveira

A MÚSICA COMO ARTE:
significação musical e a ontologia da
obra de arte de Arthur C. Danto

Belo Horizonte - MG
2023

Henrique Iwao Jardim da Silveira

**A MÚSICA COMO ARTE: significação musical e a ontologia da obra de arte de
Arthur C. Danto**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte

Belo Horizonte

2023

100 Silveira, Henrique Iwao Jardim da .
S587m A música como arte [manuscrito] : significação musical e
2023 a ontologia da obra de arte de Arthur C. Danto / Henrique
Iwao Jardim da Silveira. - 2023.
289 f.
Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Música –
Filosofia – Teses. 4. Danto, Arthur Coleman, 1924-2013.
I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva)
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

A Música como Arte

HENRIQUE IWAO JARDIM DA SILVEIRA

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 03 de julho de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG)

Prof. Walter Romero Menon Júnior (UFMG)

Prof. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira (FAJE)

Prof. Jean Pierre Cardoso Caron (UFRJ)

Prof. Anderson Bogéa da Silva (UNESPAR)

Belo Horizonte, 03 de julho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 04/07/2023, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Bogéa da Silva, Usuário Externo**, em 04/07/2023, às 22:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jean-Pierre Cardoso Caron, Usuário Externo**, em 11/07/2023, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Walter Romero Menon Junior, Professor do Magistério Superior**, em 14/07/2023, às 05:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clovis Salgado Gontijo Oliveira, Usuário Externo**, em 02/08/2023, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2434393 e o código CRC **B5BD0B6D**.

AGRADECIMENTOS

Durante o percurso de realização desse trabalho, participei de inúmeras iniciativas, dialogando e colaborando com inúmeras pessoas. Isso foi de grande ajuda e sinto-me honestamente agradecido pelas interlocuções ocorridas.

- Antes mesmo de entrar no programa de pós-graduação, frequentei o curso *O inferencialismo de Robert Brandom*, ministrado por Patricia Kauark, em 2018. Várias ideias relacionadas ao aspecto normativo da socialidade aparecem na tese.
- Já aluno regular, estudamos Austin, Danto, Goodman e Wollheim, entre outros, no grupo de estudos de estética, coordenado por Walter Menon (2019-2021). Em especial, lemos com atenção o *Linguagens da Arte*, de Goodman.
- Pude realizar duas apresentações nos Seminários Permanentes de Estética da UFMG, 2020. A primeira, sobre o mundo da arte, referente à parte A do capítulo 2. A segunda tratava do início do capítulo 3, *Do indiscernível ao idêntico*.
- Desde 2020, participo do grupo de pesquisa Modos de presença nas Manifestações Estéticas Contemporâneas, coordenado por Rodrigo Duarte. Desenvolvi por lá, entre 2021 e 2022, as ideias sobre a irrepresentação, importantes para o capítulo 1. Estas também foram debatidas no 15º Congresso Internacional de Estética Brasil (Abrestetica 2021).
- Tive a oportunidade de discutir o material dos tópicos 6 a 8 do capítulo 4, sobre músicas silenciosas e livros em branco, no 10º Encontro do Grupo de Trabalho de Estética da ANPOF, 2021.
- Testei ideias do começo do capítulo 1, sobre a dificuldade de tratar da significação musical, no IV Encontro de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, 2021. Apresentei o núcleo da parte B do capítulo 2 no encontro subsequente, sobre a ligação entre a música e as belas artes, ainda em 2021.

E em 2023, no 6º encontro, as ideias trabalhadas no capítulo 4, tópico 5, sobre se *4'33"*, de John Cage, poderia ser entendida como não sendo música.

- Ideias da parte B do capítulo 3, sobre indiscerníveis musicais, foram desenvolvidas para a participação na II Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades, 2021.
- Pude iniciar um grupo de estudos informal de filosofia da música, em 2021. Junto a colegas, lemos e debatemos ideias de Adorno, Caron, Dahlhaus, Fiel da Costa, Lehmann, Nachmanowicz, Safatle, entre outros.
- Em uma aula online oferecida pela UFOP, cursei *O tempo incorporado na experiência musical*, ministrado por Ricardo Nachmanowicz. A incursão sobre Ingarden e improvisação, seção 8 do capítulo 1, se beneficiou de material trabalhado no curso.
- Eu e Paulo Dantas nos reunimos periodicamente, em ambiente virtual, entre maio de 2020 e setembro de 2022, a fim de ler textos sobre cultura japonesa. Descobri sobre o caso dos Burakumin nesses encontros (seção 10, capítulo 4).
- O exemplo envolvendo notação de peças para flauta 尺八, na seção 7 do capítulo 1, presta tributo ao fato de eu ter começado a tocar essa flauta, no início da pandemia de COVID-19. O instrumento me foi deixado como herança por meu vô. Há inúmeros outros exemplos em que elementos vividos me ajudaram a pensar melhor sobre os problemas tratados na tese. Dito isso, Carolina ainda não fez nenhum *cheesecake* (seção 1, capítulo 4).
- Os membros da minha banca de defesa de tese - Clóvis Gontijo, Jean-Pierre Caron, Walter Menon e Anderson Bogéa - foram muito prestativos, contribuindo bastante para a revisão final (final) do texto.

Ademais, o presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

RESUMO

O presente trabalho parte da ontologia da obra de arte de Arthur C. Danto, desenvolvida sobretudo em seu livro *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Considera que a música é uma das artes e que como tal é capaz de produzir obras de arte. De modo que obras musicais devam poder ser caracterizadas ontologicamente pela teoria de Danto, se esta é consistente. Isso leva a considerações sobre a significação da obra musical e o papel da exemplificação nesse âmbito, dada a importância da ideia de significado incorporado e correlatos, na teoria de Danto (Cap. 1). A ideia de mundo da arte é então abordada; é formulada a de mundo da música (Cap. 2). A ideia de indiscernível e o importante método dos indiscerníveis, de Danto, são então investigados. Esse estudo leva a considerações sobre a relação entre arte/música e vida (Cap. 3). O papel exemplar e revelador, para a teoria de Danto, da obra *Brillo Box* de Andy Warhol é comparado com o de *4'33"*, de John Cage, na esfera musical (Cap.4).

Palavras-chave: Arthur C. Danto, ontologia da arte, indiscerníveis, filosofia da música, significado musical.

ABSTRACT

The present thesis starts from Arthur C. Danto's ontology of the work of art, developed mainly in his book *The Transfiguration of the Commonplace*. It considers that music is one of the arts and that as such it is capable of producing works of art. Thus, we should be able to characterize musical works according to Danto's ontology, if that theory is consistent. Given the importance, for Danto, of the idea of embodied meaning and correlates, considerations about the meaning of musical works and the role of exemplification are made (Chap. 1). The idea of the artworld is then addressed; that of the musicworld is formulated (Chap. 2). The idea of indiscernible and Danto's important method of indiscernibles are then investigated. This study leads to thoughts about the relationship between art/music and life (Chap. 3). The exemplary and revelatory role, for Danto's theory, of Andy Warhol's *Brillo Box*, is compared with that of John Cage's *4'33"*, in the musical sphere (Chap.4).

Keywords: Arthur C. Danto, ontology of art, indiscernibles, philosophy of music, musical meaning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Excerto da partitura de <i>Jaguares</i> , de Valério Fiel da Costa	091
Figura 2 - Capas de álbuns do Vomir, tal como apresentadas em sua página do bandcamp	107
Figura 3 - Seis fotos da série Cartografia Café, de Henrique Iwao, 2020	163
Foto 1 - Praça 6 #5: Criptido (Henrique Correia e Yuri Bruscky) + Doppel (Olívia Luna), 17 de agosto de 2019 (por Henrique Iwao)	196

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MID	Método dos indiscerníveis de Danto
TLC	A Transfiguração do Lugar-comum

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	012
1.1 Apresentação geral	012
1.2 Apontamentos metodológicos	016
1.3 Apresentação dos capítulos	019
2 Capítulo 1: O CASO DA EXEMPLIFICAÇÃO	024
2.1 Irrepresentação e música	024
2.2 Duas questões acerca do irrepresentável	025
2.3 Respostas	028
2.4 O papel da exemplificação; as dificuldades da saturação	037
2.5 Exemplificação como operação semântica	039
2.6 Afirmação do irrepresentável e origem do conceito de obra musical	043
2.7 Reavaliação terapêutica	048
2.8 Obra musical e significado derivado	062
2.9 Campo de significação	072
2.10 Abertura semântica	077
3 Capítulo 2: MUNDO DA ARTE, MUNDO DA MÚSICA	083
3A Mundo da arte	083
3B Contra Gracyk	125
3C Mundo da música	141
4 Capítulo 3: DO INDISCERNÍVEL AO IDÊNTICO	148
4A Indiscerníveis	148
4B Idênticos	177
4C Experimentos de pensamento	203
5 Capítulo 4: SILÊNCIO E SIGNIFICADO	208
5.1 O encontro com as <i>Caixas Brillo</i>	208
5.2 Exemplos cruciais	215
5.3 Os <i>ready-mades</i> de Duchamp	218
5.4 4'33", primeira objeção: filosófica demais	221
5.5 4'33", segunda objeção: seria música mesmo?	227

5.6 Uma prece silenciosa e o não-coclear	235
5.7 A coletânea de músicas silenciosas	239
5.8 A biblioteca dos livros em branco	244
5.9 Um concerto de músicas silêncio	249
5.10 Nem tudo a todo momento	253
5.11 Defesa do pluralismo	259
6 CONCLUSÃO	265
6.1 Resultados gerais	265
6.2 Que tipo de objeto é a obra musical?	268
REFERÊNCIAS	269
APÊNDICE: ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS	277

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação geral

Existe a ideia de que esse tipo de texto possui uma tese. Eis o nome de sua categoria - tese de doutoramento. A minha seria que a ontologia das obras de arte desenvolvida por Arthur C. Danto em seu livro *A Transfiguração do Lugar-comum* (TLC) pode efetivamente ser aplicada ao campo da música. O filósofo mesmo acredita nisso: ele considera que sua ontologia das obras de arte funciona para todas as artes; ele considera que a música como campo é uma das artes; ele toma como certo que exista um tipo de objeto no campo da música que é classificado como obra de arte, qual seja, a obra musical.

Durante meu percurso, apontarei certas passagens em que ele declara coisas nesse sentido. Em algumas dessas, adicionalmente, Danto declara que essa aplicação é de certo modo fácil e não especialmente problemática. Devo discordar. Pois se assim o fosse, mero contexto de aplicação, dentro de uma rotina normal, certamente não seria profícuo passar horas a pensar sobre o assunto, outras tantas a escrever sobre e ainda outras a debater as questões que surgiram, sejam elas as famosas pontas soltas ou algo menos entusiasmante. Sendo claro: se eu concordasse com ele, essa introdução simplesmente não existiria, nem as páginas que seguem. Afinal, não chega a ser inerentemente filosófico a atividade da mera verificação. Seja um conjunto de músicas, de obras musicais, digamos, as três últimas coisas que escutamos; conseguimos verificar que possuem *a, b, c* etc... que são obras musicais sob as condições estipuladas. Se dissesse: "claro que sim, mesmo porque músicas são obras musicais que são obras de arte e portanto, possuem características que todos os objetos desse tipo possuem". Então pronto. Ponto final. Ou quase.

Acontece que a adequação de particulares ou instâncias, sejam indivíduos ou grupos, ou até mesmo áreas (a musical), àquilo que é mais geral, a universais, ou mais modestamente, ao supergrupo (a arte), não está fadada a cair como uma luva. Luvas aliás, não costumam *cair como luvas*, uma vez que as colocamos às mãos. Já não apenas encontrei insetos dentro de luvas, como pude experimentar trocar por

engano as mãos e apenas com dificuldade tirar a esquerda da direita, como também só após vesti-las, afim de proteger meus dedos de respingos de água sanitária, descobrir furos. Para não dizer do talco que algumas, desse tipo, de borracha, deixam na pele. No inverno, para tocar piano frente ao frio, cortei uma aconchegante luva de lã na altura das segundas falanges, em uma adequação sub-ótima que permitia manter a sensação das teclas nas pontas dos dedos. Naquela época eu tocava Beethoven, provavelmente a não tão conhecida sonata para piano *quase uma fantasia* 13, opus 27 no. 1 (voltei a tocá-la agora, nessas semanas finais da redação desse texto). Estava claro para mim que aquilo era uma obra musical. Mas tinha um significado? Era arte? Como incorporava o significado? Aliás, o que exatamente era a obra musical, a performance, a partitura? (Minha performance aliás, além de incompleta, representava mal o que se esperaria da música, ao olhar para a partitura. Estou trabalhando nisso).

Pensei então que existiam problemas de adequação específicos à música, se eu fosse entender a música como produtora de obras de arte, dentro de um quadro ontológico dantiano. Esse pensamento, entretanto, não era tão vago assim. De cara, me parecia que a ideia de significado incorporado a uma obra musical encontrava duas dificuldades. A primeira, tratada no capítulo 1, referir-se-ia ao que exatamente uma música significava. A segunda, tratada de passagem durante o mesmo, diz respeito a que tipo de objeto uma obra musical é, uma vez que ela for considerada algo que possui uma identidade. O que poderia ser reformulado como uma pergunta sobre onde e como a incorporação do significado ocorreria, no caso de obras musicais. Com isso, eu já me confrontava com o limite de meu vocabulário inicial. Durante a tese, fui acrescentando elementos ao vocabulário de modo a abrir a possibilidade de galgar um caminho para uma resposta mais detalhada à segunda pergunta. Como todo esse processo tomou muito espaço no texto e muito tempo de pesquisa, acabei por apenas indicar, na conclusão, qual seria essa via, afim de quiçá desenvolvê-la em trabalhos futuros.

Duas dificuldades já são um começo, e como indicado, um começo que já exige decisões importantes. Pois a questão da significação musical pode ser perplexizante e certamente o foi para mim (muito embora eu tenha chegado a uma resolução que considero bastante satisfatória). Outras dificuldades seguiram.

Theodore Gracyk, veremos, apontava algumas. A principal destas surgira da contenção de que ao menos uma parte do campo musical não faria usufruto de teorias e histórias da arte, na determinação de seu significado. Isso poderia significar que o que apresentarei como o mundo da música ou (i) não seria um subconjunto do mundo da arte, ou (ii) nem mesmo seria um mundo para a música. E assim desenvolveu-se o capítulo 2. Eu deveria defender, afinal, que a música era uma arte e que os critérios para identificar uma obra musical como arte seriam essencialmente os mesmos que usamos para identificar um objeto artístico como uma obra de arte. De modo que seria preciso articular melhor a ideia de mundo da arte, em sua relação com a necessidade de que obras de arte possam ser interpretadas levando em conta teorias artísticas e a história do campo. Ademais, também seria adequado mostrar como a arte musical se ligaria às áreas do artístico que Danto mais aborda (a escultura e pintura) e que tipo de relação a música teria com o conjunto maior da arte como um todo.

Os capítulos 3 e 4, entretanto, cresceram por outra via - eles partiram justamente de tentativas de adequação da teoria a exemplos. E começaram a perseguir as dificuldades e inquietações resultantes de certas transposições e verificações. Eu queria verificar se existiam realmente obras musicais indiscerníveis e também obras musicais indiscerníveis de suas contrapartes materiais, no sentido dantiano. Assim surgiu o material do capítulo 3, que se desenvolveu rumo a uma visão dantiana acerca do problema da união da arte e a vida. Já no capítulo 4, procurei construir de fato a analogia que o filósofo faz entre seu exemplo fulcral (no vocabulário do capítulo - *exemplo crucial*), as *Caixas Brillo*, de Andy Warhol, e *4'33"* de John Cage, enfrentando assim uma série de indagações e contrariedades (veremos que Stephen Davies não considerava *4'33"* nem mesmo como um caso de música). O sucesso da empreitada reforçaria os resultados dos capítulos anteriores e afirmaria a fertilidade da relação entre teoria filosófica e arte musical.

Comentava antes sobre a discordância que tenho com Danto, discordância essa, produtiva a ponto de motivar todo esse trabalho. Obviamente, concordo com muito

do que escreveu. Uma das concordâncias, razoavelmente trivial aliás, é que Noël Carroll realizou um excelente trabalho de síntese da ontologia de TLC, em seu artigo *Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art* ("*Essência, expressão e história: a filosofia da arte de Arthur Danto*", em Rollins, 2012, p. 118-145). De fato, Danto mesmo declara ser uma excelente reconstrução de sua teoria¹. Assim, não vejo bons motivos para que eu forneça algo de minha pena que seja apenas menos resumido, ou menos acurado. Mas essa não é a história completa: é que eu gostaria de conduzir as coisas nesse texto da forma com que as conduzo, sem fornecer primeiro um panorama geral, para só depois mergulhar nos meandros. Falarei mais sobre isso na seção seguinte. Essa vontade e estratégia não impede entretanto que eu recomende a todas as leitoras que querem ter um panorama geral primeiro, que o busquem no texto de Carroll. Acredito então que a formulação a seguir representa bem o que Danto definiria de uma obra de arte, caso houvesse fornecido uma definição em TLC:

algo x é uma obra de arte se e somente se (1) x tem um assunto (i.e., x é sobre algo) (2) sobre o qual x projeta alguma atitude (o que também pode ser descrito como a questão de x ter um certo estilo) ou, (3) por meio de elipses retóricas (geralmente elipses metafóricas), (4) engaja o público a completar o que está ausente (uma operação que pode também ser chamada de interpretação), (5) onde as obras em questão e as interpretações destas requerem um contexto arte-histórico (o qual é geralmente especificado como um conhecimento de teorias localizada historicamente)² (Carroll, 2012, p. 119).

-
- 1 Diz ele: "É este ponto [a definição de arte deveria transcender diferenças institucionais] que é abordado na espantosa reconstrução que Noël Carroll faz da minha teoria - que é, de facto, como um espelho para mim, no qual pude ver, muito mais claramente do que nunca, o rosto e a forma dessa teoria. O relato de Carroll é o melhor que posso imaginar, pela sua lucidez, abrangência, acuidade e simpatia; e é para o texto de Carroll que eu remeteria qualquer pessoa que procurasse uma síntese do que eu posso ter alcançado" (Danto; em: Rollins, 2012, p. 303). No original: "It is this point that is seized upon in Noël Carroll's stunning reconstruction of my theory – which really is like a mirror for me, in which I could see a great deal more clearly than ever I could before the face and form of that theory. Carroll's is quite the best account I can imagine, for its lucidity, comprehensiveness, acuity, and sympathy; and it is to Carroll's text that I would send anyone who sought a statement of what I might have achieved".
- 2 No original: "Stated formulaically, the theory of art that Danto propounds in *Transfiguration* maintains that something x is a work of art if and only if (1) x has a subject (i.e., x is about something) (2) about which x projects some attitude or (this may also be described as a matter of x having a style) (3) by means of rhetorical ellipsis (generally metaphorical ellipsis), (4) which ellipsis, in turn, engages audience participation in filling in what is missing (an operation which can also be called interpretation) (5) where the works in question and the interpretations thereof require an art-historical context (which context is generally specified as a background of historically situated theory)".

A definição que Danto forneceu, em outro livro, é decerto mais simples, com apenas duas condições necessárias: "Ser uma obra de arte é ser (i) *sobre alguma coisa* e (ii) *incorporar o seu sentido*" (Danto, 2006, p. 216). Ambas são um importante pano de fundo para meu projeto como um todo, muito embora eu prefira operar em torno de partes da teoria e insista em detalhes. Se nesse processo, porventura, pareço perder a noção mais geral da teoria, peço paciência. Coletos os resultados na conclusão. Como justificarei a seguir, eu acredito metodologicamente nessa maneira de proceder.

1.2 Apontamentos Metodológicos

Há nessa minha tese uma valorização do encontro. Em um sentido geral, seria banal dizer que encontros com textos, argumentos e ideias são o motor propulsor da escrita. O que vou chamar a atenção especificamente é que considero proveitoso seguir de perto esses encontros através da escrita do texto, estabelecendo essa escrita como um prolongamento dos encontros, onde o atrito com a trajetória que recusa ser apenas processo ou preparação, acaba por fornecer algo. Esse algo ser proveitoso, ser algo que, perseguido na escrita, produz ideias e ocasiona situações textuais não-previstas, é o que estou aqui a valorizar. Estilisticamente, faz parte dessa estratégia de valorização tentar estabelecer os capítulos como jornadas, dos problemas iniciais a seus desdobramentos, das determinações por vezes específicas, às conexões mais gerais. Por isso essa tese foi escrita como segue, onde nem sempre é claro de saída nos capítulos qual o objetivo geral ou direção que o texto irá tomar. Que isso fique registrado desse jeito é, para mim, importante, por uma razão de estilo.

Quando digo isso, entretanto, não estou a dizer que a tese cresceu em uma ação escritural improvisatória, como se o modelo operacional fosse aquele do gênero musical da improvisação livre. Os temas, bem como os pontos de partida e de chegada, já estavam definidos, muito embora o ponto de chegada do capítulo 3 não. Desta forma, surpreendeu-me. Adicionalmente, as dificuldades encontradas para eu mesmo aceitar com tranquilidade a solução proposta no primeiro capítulo e as dificuldades advindas do desdobramento insistente dos pequenos problemas nos

capítulos 2 e 3, fizeram-me desistir de escrever outros dois. Sobre o primeiro: a seção 7 - *Reavaliação terapêutica* - tenta capturar minhas próprias suspeitas teimosas contra a solução dada como um todo no capítulo; ao final do processo, consegui me convencer. Sobre o segundo e o terceiro: comparei o desdobramento destes com a luta com a hidra. Mas há fogo possível. As bifurcações, os puxadinhos, os esclarecimentos adicionais, floresceram sobre o jugo do trabalho de estruturação das divisões e tamanho médio de cada capítulo, que operaram determinações formais ao texto. Inicialmente, 20 mil palavras e uma estrutura em arco, de seções maiores para os capítulos iniciais e finais, em contraste aos parágrafos wittgensteinianos para os capítulos centrais. Perseguindo a analogia com as formas musicais (e é interessante como a palavra *forma* opera nesse sentido), digo que almejei algo mais próximo de uma improvisação estruturada, onde o impulso para o fluído e o desvio se equilibraria com a fixação de limites e invariantes necessários. Considerações como essas são típicas de alguém que estudou composição musical. Fazer o quê. Se o passado condena ele também contribui, espero. A hidra sob os auspícios da jardinagem.

Ademais, os dois primeiros capítulos usam uma tática específica, diferentemente do terceiro e do quarto, que buscam a já mencionada realização atravessando exemplos. O quarto é o único que possui pretensões hermenêuticas em relação ao trabalho de Arthur C. Danto, preocupando-se com seu pensamento, mais do que, como ocorre com mais frequência algures, seus argumentos (a diferenciação é de ênfase: aqui o pensamento pertenceria à pessoa em específico, enquanto que o argumento seria apenas realizado por ela). Adicionalmente, é o capítulo que também tematiza a ideia de encontro, mesmo que seja também o capítulo que menos opera sobre a égide do encontro. É que, como procuro mostrar nele, Danto fora muito fiel aos acontecimentos dos quais participou.

Continuando a falar sobre encontros, acredito que o terceiro capítulo encontra a dúvida, provocada no embate com o método dos indiscerníveis de Danto: afinal, existem duas coisas idênticas? O primeiro e o segundo capítulo encontram respectivamente (i) o problema da definição de irrepresentação nos modos de presença artísticos, de Rodrigo Duarte; (ii) a estranha menção ao empirismo / solipsismo Berkeleyano, em uma das definições provisórias do que é uma obra de

arte, de Danto. Teoricamente, os dois primeiros são os capítulos mais decisivos. Querem responder que obras musicais possuem significado e então qualificam como obras de arte e que o campo musical é um campo do artístico, de modo que música qualifique como arte (sob as condições estipuladas a partir da ontologia da obra de arte de Danto). Sua condução é diferente porque articula os assuntos (i) e (ii) como disparadores. Isso significa que, embora esses assuntos sejam laterais aos assuntos principais, eles tem a função de catalisar a discussão principal, que deverá emergir durante o tratamento deles. O assunto que inicia o capítulo é perseguido como uma maneira de chegar a um certo estágio da discussão principal. Uma vez que esse estágio é atingido, o assunto que então introduzia o capítulo pode sair de foco, dando lugar a discussões e argumentos concernentes à discussão principal. Assim, muito embora fornecer uma contribuição para a teoria dos modos de presença nas artes de Rodrigo Duarte seja por onde começa o capítulo 1, seu objetivo principal é resolver os problemas de compatibilidade da teoria ontológica de Danto concernindo a ideia de significado para obras musicais. É que resolvendo o problema da determinação / qualificação do caráter de irrepresentação para o quadro de Duarte, chego a um estado da discussão em que a solução para a compatibilização semântica da música com a teoria de Danto fica encaminhada, restando me voltar para questões adicionais e preocupações outras.

No capítulo 2, por sua vez, a discussão é disparada por um interesse na obra de George Berkeley, perseguido apenas como maneira de iluminar a necessidade, para a teoria de Danto, de que o contexto arte-histórico possa ser formulado em relação a algo que possa englobar todos os contextos arte-históricos: o chamado mundo da arte. E por essa via também já introduzo, embora de modo sutil, tanto a figura de Sellars, importante para a formulação de mundo da arte de Danto especificamente utilizada por mim, quanto problemas que tornam a ideia de um mundo da arte mais premente. Se, para dizer de modo um pouco pretensioso, no capítulo 1, a estratégia envolvia tentar matar dois coelhos com uma cajadada só, no capítulo 2 meu interesse era mais de subir pela escada para depois empurrá-la com o pé (jogá-la fora). A ideia é, afinal, que mesmo aqueles que não se interessam especialmente por Berkeley possam usufruir do ângulo de abordagem que começar por ali proporciona (evitando também, diga-se de passagem, passar por Hegel,

como a maioria dos pesquisadores da obra de Danto fazem; o ponto importante sendo o deslocamento, a operação não usual).

1.3 Apresentação dos capítulos

Resta fornecer um quadro inicial dos assuntos e argumentos tratados, que poderá servir como uma espécie de guia ao texto.

Capítulo 1: O Caso da Exemplificação. O capítulo tem a função de mostrar como obras musicais também possuem significado. Como parecia difícil aceitar a resposta fácil, a partir daquela dada por Beardsley - a música exemplifica suas propriedades - resolvi trabalhar a partir das objeções. Elas diziam respeito, principalmente, ao fato da música ser associada com o irrepresentável e o inefável, além do fato de que possuiria um caráter iminentemente sintático e não semântico. O que também acabava implicando que a operação simbólica da exemplificação não era tomada como semântica, que era inválida como operação explicativa. Nesse meio tempo, trabalhávamos no grupo de pesquisa *Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas*, justamente estes modos, em sua relação prioritária a diferentes campos do artístico, a partir da formulação de Rodrigo Duarte. A música aparecia associada ao modo da *irrepresentação*. O termo, por outro lado, abria-se a uma segunda acepção, ligada aos regimes estéticos de Rancière. Traçar como a música, como pertencente do campo arte, veio a firmar sua associação com o irrepresentável, iria então explicar uma possível fonte da resistência à ideia das obras terem significados. Com isso também, já poderia avançar uma explicação da operação simbólica da exemplificação e ao mesmo tempo procurar redefinir o que irrepresentação significaria. Bastaria então resolver certas reservas que surgiam da utilização da linguagem, quanto ao significado musical, explorando uma certa terapêutica filosófica, afim de dissolver confusões insistentes. E em seguida, tentar determinar um pouco melhor o que valeria como resposta satisfatória à pergunta sobre a significação musical, uma vez que seria adequado realizar tal pergunta. Nesse percurso, apoiei-me, para definir a significação musical, no trabalho de Goodman, base para Beardsley, e na parte histórico-filosófica, em Goehr. Fui

desdobrando as questões. A diferenciação entre exemplificar e instanciar levou-me a uma primeira incursão na ideia de derivação, quanto ao caráter de obra (para uma performance em geral, mas que tratei no caso limite da improvisação musical livre). Por fim, voltei a Beardsley para resolver uma pendência incômoda, de um fechamento excessivo do que valeria como significado. Quanto a isso, o equilíbrio ideal buscado, em consonância ao espírito de Danto, seria um de abertura e pluralismo, sem deixar de lado a necessidade de qualificação e consistência.

Capítulo 2: Mundo da Arte, Mundo da Música. Danto gosta de aqui e ali mencionar Berkeley. Uma destas menções ocorre logo quando ele avança sua tese de que obras de arte dependem de interpretações. Elas dependem de interpretações porque, justamente, a informação perceptiva não as determina, nos casos cruciais. Mas como essas interpretações são organizadas? Como elas se conectam, como elas são fixadas nos objetos interpretados? Parecia que o mundo da arte, como um espírito unificador, serviria a esses propósitos. Então, uma vez exploradas as possíveis desorganizações a partir do par objeto / interpretação, em relação a obras de arte, cheguei a uma exposição da ideia de mundo da arte que enfatiza sua função de espaço de razões com uma consistência específica. Pois esta consistência é que resolveria as combinações problemáticas entre objeto e interpretação, e ao mesmo tempo, ao gosto de Danto, mostraria como falta algo à Teoria Institucional da Arte de Dickie.

Restava, então, estabelecer a ideia de mundo da música, tomando como modelo o o mundo da arte que o conteria. Achei prudente começar respondendo a possíveis objeções. Encontrei-as em um artigo de Theodore Gracyk. As respostas, ademais, permitiram uma reaproximação ao livro de Goehr e complementação do que eu havia exposto sobre o mesmo no capítulo 1, seção 6. Chegando assim a estabelecer a ideia de *mundo da música*, voltei a um incômodo que tinha quanto a ideia de extrarreferencial e extramusical nesse campo. A recente incursão de vários criadores rumo a poéticas de conteúdo e a aproximação destes à arte conceitual torna as produções contemporâneas confortavelmente avizinhas ao tipo de crítica de arte que Danto realizava. Felizmente, para responder ao problema da intersecção do mundo da música com possivelmente outros e dissolver esse problema, precisei

apenas articular alguns apontamentos históricos com a noção de exemplificação, desenvolvida no capítulo 1. De modo que pude finalizar o segundo capítulo conectando-o com o primeiro.

Capítulo 3: Do Indiscernível ao Idêntico. No começo da introdução eu prometera trabalhar a partir de exemplos, extraindo problemas destes. Acontece que os dois primeiros capítulos exigiam soluções de questões gerais que enfraqueceram essa promessa. Embrenhando-me nos experimentos de pensamento e os levando a sério a ponto de formular objeções e contra-experimentos, pude então construir o terceiro capítulo passando por muitos casos particulares. A princípio, deter-me nos exemplos de Danto pareceu revelar lá uma via de exploração que uma aceitação rápida da validade destes escondia. E ao perscrutar essas reentrâncias acabei achando uma maneira de compatibilizar de novo alguns aspectos da filosofia da arte Goodmaniana com aquela de Danto. A partir daí, realizei então a ponte entre a ideia de contraparte material e uma ideia oposta a dos indiscerníveis - a de enquadramento artístico. Ademais, a roupagem normativa já adiantada no capítulo 2 permitiu, nesse processo, avançar minhas próprias formulações de noções que Danto avança: a de *incorporação de significado* e a de *sonhos acordados*. É possível manter-se no campo da ontologia, afinal, mesmo falando a partir de um vocabulário que evoca diferenças estabelecidas através de comportamentos tomados em relação a certos objetos e situações, de um lado, e de outro, do funcionamento desses mesmos objetos. Aproveitei e introduzi criações minhas que já dialogavam, previamente à escrita da tese, com essas questões, afim de mostrar como preocupações filosóficas efetivamente adentram na minha produção artística e então, provavelmente, na de outros.

Quando apresentei partes desse texto no seminário de estética do meu programa de pós-graduação e adaptei algo deste para um vídeo curto para a comunidade em geral, bem como quando temáticas relacionadas foram trabalhadas em um artigo enviado para publicação, houve comentários que acenavam para o fato de que eu estaria procurando *pelo em ovo*. Não escrevo isso aqui em tom de desaprovação. Apenas gostaria que a leitora terminasse o capítulo convencida da utilidade da empreitada. Wollheim mesmo, preocupado com uma melhor qualificação

da indiscernibilidade, requereu uma diferenciação entre aquela que seria uma indiscernibilidade inicial e outra, dita por ele *definitiva* (Rollins, 2012, p. 36)³. Creio ter ido além. Pois a discussão que melhor determina o que seria a indiscernibilidade e depois procura na identidade condições, mesmo que provisórias, para objetos problemáticos - síntese disjuntivas entre arte e não-arte -, afinal, conduziu-me a dar uma resposta dantiana para o problema da aproximação entre arte e vida. A especificação do que chamei de *janelas de indiscernibilidade* conduziu-me assim, para minha própria surpresa, a finalizar o texto com algo de âmbito geral e que procura extrair das particularidades abordadas o alcance de um pensamento capaz de, quiçá, mudar, pouco que seja, nossa relação para com o mundo.

Capítulo 4: Silêncio e Significado. O encontro de Danto com as Caixas Brillo é descrito como marcante, um evento que lhe desvelara algo essencial sobre obras de arte em geral. Em várias ocasiões, entretanto, a excepcionalidade das caixas de Warhol é diminuída com acenos a outras obras de arte, em outros campos do artísticos, que poderiam ter ocasionado revelações similares. Dentre elas, *4'33"*, de John Cage, ocupa uma posição de destaque e valeria como obra que revelaria que a música, afinal, como arte, também envolve significados incorporados. Persigo essa comparação e a desdobro em uma exploração de várias músicas silenciosas, afim de mostrar como silêncios também são material musical; material o qual diferentes obras empregam diferentemente e que diferentes compositores utilizam diferentemente. O trabalho musical sobre esse material permite incorporar nessas obras silenciosas significados diferentes, consolidando o que foi trabalhado no capítulo 3. No caminho, descubro que ocorreu a Lydia Goehr também tratar dessa aproximação, embora de maneira crítica. Já que combato alguns de seus argumentos, o que afinal me reconduz àqueles da parte C do capítulo 2, aproveito e também combato a visão de que a obra silenciosa de Cage não seria música, remetendo a parte B do mesmo capítulo.

Antes, inicio uma discussão sobre a ideia de encontro e sua importância, desenvolvendo a noção de *exemplo crucial*, a partir daquela de instância crucial, de Francis Bacon (utilizada também por D'Orey em seu livro sobre Goodman). Essa incurção vai me permitir lidar com algumas considerações que envolvem a ideia de

3 O texto é, de Richard Wollheim, *Danto's Gallery of Indiscernibles*, (in: Rollins, 2012, p. 30-40).

fim da arte evitando uma discussão voltada a questões de narratividade histórica sem, entretanto, desconsiderar a existência dessas narrativas. Dito de outra forma, redescrevo o fim da arte afim de dar ênfase ao caráter de acontecimento do encontro com as *Caixas Brillo* - a fim de dar ênfase à instanciação delas como exemplo crucial. Quero assim retornar à ideia de desvelamento para enfatizar a importância do pluralismo estético como programa ideológico positivo em Danto, sem com isso deixar de notar que é preciso um esforço de manutenção desse comprometimento para que este possa ser encarado como valendo para todo o sempre. Danto afinal, formula uma ideia de fim da arte, em que esse fim deve ter algo de "desde então, felizes para sempre". Justamente, a ideia do "desde então" prevê memória, que prevê manutenção. Essa manutenção se dá dentro do mundo da arte.

Capítulo 1

O CASO DA EXEMPLIFICAÇÃO

Quase da mesma maneira que um homem que não está habituado a procurar flores ou amoras, ou plantas na floresta, não encontrará nenhuma porque os seus olhos não estão treinados para as ver e não sabe onde deve procurar.

Ludwig Wittgenstein, 2000, p. 50.

2.1 Irrepresentação e música

No artigo "*Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas*", Rodrigo Duarte (2019) apresenta quatro categorias: a das manifestações mais imediatas, a *apresentação*, a das mais mediatas, a *representação*, além das categorias da *irrepresentação* e da *sobre-representação*. Enquanto a última liga-se à ideia da polimedialidade, de manifestações em que há junções de *media*, abarcando combinações das outras categorias, a irrepresentação liga-se ao sonoro e ao musical. O texto é construído como um percurso histórico, um panorama, da antiguidade à contemporaneidade, onde menções e citações iluminam ou aludem a aspectos dos diferentes modos, enquanto os mantêm como noções bastante abertas. Duarte delinea um quadro de referência para pensarmos diferentes ênfases quanto às diferentes manifestações estéticas contemporâneas.

No que concerne à irrepresentação, o texto começa com uma menção a Aristóteles, que em sua *Política*, postula que melodias imitariam emoções morais. Rousseau seguiria essa linha, enfatizando a capacidade da música de agir sobre o íntimo. Hegel prosseguiria, postulando uma interiorização especial, por parte da música, onde as distinções fortes entre espectador e obra desmoronariam. Esse caráter de interioridade ganharia um aspecto notavelmente antirrepresentacional em Schopenhauer, para o qual a música apontaria para uma realidade além da representação, ligando-se à própria vontade metafísica. Voltando à tradição grega, no mito de Argos, o gigante assim denominado só adormece completamente em presença de música, o que acaba por traçar uma dicotomia entre essa prática e o caráter imediato da apresentação visual. O jovem Nietzsche se filiaria a essa leitura, ao aproximar a visualidade do apolíneo, ligado à individuação, ordenação, e à

contemplação apaziguadora, colocando-a em contraposição à musicalidade do dionisíaco, da embriaguez, da indistinção mais próxima ao caos. Emocionalmente, a ideia de turbilhão desmesurado ligaria essa concepção também à ideia de interiorização e de um menor distanciamento, quando da fruição musical, entre sujeito e objeto.

Duarte termina o texto com uma segunda via de investigação sobre a irrepresentação, não vinculada ao aspecto sonoro-musical. Ele apresenta a ideia de Jacques Rancière de que a irrepresentação apareceria primariamente dentro de um certo regime das relações entre o visível e o dizível. Esse regime, ou *partilha do sensível*, como também denomina o filósofo francês, seria aquele *representativo* ou *poético*, onde estaria regulamentado o que poderia ser representado e como representável poderia ser representado. O regime regularia, portanto, o que seria adequado quanto à relação entre o visível e o dizível. Assim, uma vez que o que é representável seria delimitado por um regime, o irrepresentável surgiria como aquilo que escapa, excede ou não participa dessa normatização. De forma que a partir de um outro regime, como o *regime estético* contemporâneo, essa noção perderia força, indicando apenas a distância de um objeto quanto ao regime anterior, o representativo. Duarte, entretanto, indaga se essa caracterização do irrepresentável conseguiria circunscrever a sua categoria, a da irrepresentação, de modo a torná-la periodicizável em regimes. Certamente o visível liga-se mais fortemente à apresentação e o dizível à representação; onde estaria o audível nessa conceituação? Haveria um regime estético, na música, que estabeleceria as condições específicas para o aparecimento da ideia de um irrepresentável e que assim o circunscreveria em um contexto histórico?

2.2 Duas questões acerca do irrepresentável

Voltando ao primeiro tratamento do modo de presença da irrepresentação por Duarte, quero explicitar minha posição quanto às ênfases que ele estabelece, em relação à música. Acredito que a irrepresentação possa ser desentrelaçada de sua remissão à música, a fim de oferecer características para pensarmos outras formas de expressão estética. Entretanto, dado seu entrelaçamento originário, torna-se

necessário investigá-la em sua conexão primeira, tornando a ideia mais clara e operacional. Por introspecção, aceito que a música possa ter uma conexão profunda com a produção de sensações, se não emoções. Entretanto, gosto muito de pensar que a música tem a possibilidade de causar estas *como efeitos*. Se pensarmos no dito cartesiano de que seres possuidores de espírito e corpo unidos intimamente têm ideias confusas; e se vários gêneros musicais, embora não todos, possuem uma aptidão especial para causar ou eliciar essas ideias confusas... Nem por isso a causa (a música) possui, em si, o que é tomada por transmitir no efeito (a emoção). Não sei se com isso estou acusando o jovem Nietzsche de um dionisismo cartesiano, mas devo enfatizar que há maneiras muito ordenadas de provocar turbilhões; do mesmo modo, deve haver maneiras perfeitamente discrimináveis e individuáveis de provocar estados de indistinção subjetiva. A causa não precisa ter todas as perfeições ou mais que o efeito. Os turbilhões que se formam em uma banheira, quando a água corre ralo adentro, não são necessariamente bons modelos para os comportamentos celestes. Não há motivos muito convincentes para que Descartes tenha elevado um comportamento físico observável a uma teoria especulativa cósmica¹. Não vejo também qual a especial vantagem de elevar voragens espirituais, observadas internamente, a descrições de fenômenos musicais, muito menos a especulações ontológicas sobre os objetos dessa arte. Assim, a princípio, não associo diretamente essa potência do musical a um caráter especialmente não representacional, nem a uma especial indistinção entre os objetos dessa arte e seus fruidores. Tenho uma formação musicológica que me leva a reconhecer e poder analisar diversos elementos e intenções musicais, podendo trabalhar, analiticamente, agrupamentos destes, e abordar como funcionam estruturas musicais, como são estabelecidas formas musicais etc. Conteúdo musical, a partir dessa visão, não parece ser, a princípio, um termo menos definido do que em outras artes.

1 Incidentalmente, o jovem Descartes escreveu um pequeno tratado musical, tema do artigo *Compendium Musicæ de Descartes: sujeito e afetos enquanto finalidade da música*, de Tiago de Lima Castro (em: *Música, filosofia e crítica: problemas transversais*. Organização por Lia Tomás, Raimundo Rajobac. Pelotas: ANPPOM, 2020, p. 102-125). John Cottingham explora a ideia cartesiana da transposição do observável ao não-observável no capítulo 3 de seu *Cartesian Reflections*. Em especial, (Cottingham, 2008, p. 87-88) explora como a teoria dos vórtices planetários estaria conectada a observações mundanas de pequenos redemoinhos.

Essas considerações não me levam, entretanto, a simplesmente dispensar a noção de irrepresentação quanto à música, mas sim a tentar uma abordagem diferente, ao final da qual essa relação possa brilhar sob outra luz. A investigação poderia se direcionar rumo à avaliação da ideia de que os modos de presença se ligariam a ênfases em certos efeitos, em certas tendências, em relação às manifestações artísticas. Entretanto, ao discutir sobre esse impasse com Pedro Hussak, via vídeo-chamada, em meio à pandemia de COVID-19 em abril de 2021, acabei por elaborar dois blocos de questões guias, em uma direção completamente diferente.

A. O que é o irrepresentável? O que me leva a perguntar: o que vale como representação?

B. A música tem uma relação privilegiada com o irrepresentável? O que, em um sentido um pouco mais fraco, pode querer dizer: a música tem dificuldades especiais em lidar com a representação?

Inspirado pelo caráter de panorama do texto de Duarte, pensei que poderia fazer algo parecido, reunindo diversos autores e tentando resumir suas visões, afim de formular possíveis respostas para A e B a partir de cada um deles. Já tinha notado que a questão do significado em música se aproximava da questão da relação da música com a representação, a ponto de se confundir com ela. De fato, Peter Kivy, no livro *Philosophies of Art: an Essay in Differences* (“*Filosofias da arte: um ensaio acerca das diferenças*”, 1997), critica especificamente a ideia de que a música seria representacional, no sentido amplo dado por Arthur C. Danto. E o sentido amplo dado por Danto, seu *neorrepresentacionalismo*, postula que as obras de arte são representacionais porque possuem um *significado incorporado*. Assim, nessa visão, devemos tratar obras de arte como possuindo um significado e por isso, como tendo uma relação representacional (i) com este significado (relação de posse) e (ii) com o mundo (a obra representa algo sobre o mundo).

A relação do significado incorporado, no campo música, já me interessava, pois estava justamente investigando a efetividade da compatibilidade entre a ontologia da obra de arte de Danto e obras musicais. Assim, deveria incluir esse autor. A posição

de Kivy deveria servir como posição de confronto. Ademais, em seu texto, Kivy percorre diversos autores, discutindo algo próximo aos meus interesses. Destes, Richard Kuhns e Monroe Beardsley pareceram ter posições interessantes. O primeiro, com uma construção que se aproxima da posição de Danto em alguns pontos; o segundo, desenvolvendo a noção de exemplificação de Nelson Goodman, para o musical. Aproveitei para incluir o próprio Goodman, um autor com uma concepção idiossincrática do que seria a semântica e do papel dos símbolos para o conhecimento e a arte. Invoquei também uma colocação de Richard Wollheim a partir de Wittgenstein, a fim de apoiar Kivy e também apoiar uma ideia de significado apartada da de representação.

Os textos utilizados podem ser agrupados, grosseiramente, dentro da tradição analítica contemporânea, a partir da década de 1970, aproximadamente. Essa escolha acabou sendo interessante, dado o contraste com a montagem realizada por Duarte, tanto em termos de amplitude temporal quanto em termos de orientação filosófica geral. Por conseguinte, a investigação sobre o modo da irrepresentação não deixava de contribuir para a discussão sobre os modos de presença, ao mesmo tempo em que se enveredava por resolver a questão do significado incorporado, em obras musicais. Se é verdade que "não é difícil mostrar que os mesmos problemas se colocam em todos os domínios da arte", como quer Arthur C. Danto (2005a, p. 205), então seria preciso entender o que é, no campo da música e para uma obra musical, um conteúdo semântico, isto é, aquilo que compõe o significado musical. E se o fato de ele estar envolto em algum tipo de modo irrepresentacional, realmente não dificulta essa tarefa.

2.3 Respostas

(i) A. Arthur C. Danto tem uma visão bastante generosa do que pode ser representação. Essa generosidade torna o que vale como representação algo bastante amplo, com critérios um tanto lenientes. Na verdade, a questão da significação se confunde com a da representação. Se algo possui um significado, então representa algo. Danto usa a expressão *aboutness*, sobre-o-quê, para marcar essa qualidade representacional, no âmbito das obras de arte. Ele próprio condensa

sua proposta ontológica quanto a essas obras com a fórmula "Ser uma obra de arte é ser (i) *sobre* alguma coisa e (ii) *incorporar o seu sentido*" (2006, p. 216).² O fato de obras de arte possuírem essa qualidade representacional, entretanto, não as faz possuir uma poética representacional, em sentido estreito, no qual o modelo da significação seria denotacional. Tal fato fica claro quando Danto aborda o exemplo do *artista olfativo*, presente no artigo *O Mundo da Arte* (1964) e reelaborado no final do capítulo 5 de *A Transfiguração do Lugar-comum* (2005a). 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, mas essa rejeição acabaria sendo representada na obra, de modo que a frase "aquela tinta preta é uma tinta preta" (1964, p. 579) não seria uma tautologia. Ao estabelecer um programa estético de "não representar nada" e assim ter a intenção de que suas obras não representem nada, um artista, ainda assim, acaba imbuindo suas obras com significados. Um não significar nada pode ser tomado, portanto, como significado. A obra de arte que "nada significa" tem a intenção de nada significar como parte de seu significado. "Não significar" deve ser tomado, nos casos adequados, como "o assunto da obra é sua própria materialidade etc". 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" (2005a, p. 141). 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.

(i) B. O que leva ao fato, indicado por Peter Kivy, no capítulo 2 de seu livro *Philosophies of arts: an essay in differences* (1997), de que para Danto "[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" (Kivy, 1997, p. 40)³.

2 Foi apontado por Carroll, em *Danto's new definition of art and the problem of art theories* (Rollins, 2012, p. 146-152), o quanto deixar de fora a ideia de mundo da arte nessa formulação resumida é problemático. Como essa ausência não incide sobre os argumentos desse capítulo, apenas indico a discussão.

3 "[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

É claro, não precisamos concordar com o uso de Kivy da palavra *efetivamente*, porque ela já exclui justamente o que Danto inclui: a ideia do nada representar como representacional. O que não nos impede de notar que, nessa formulação mínima, não existe propriamente uma dificuldade especial quanto ao campo da música, no sentido de que seria sempre sensato perguntar sobre uma música o que ela significa, mesmo que a resposta pudesse ser quase sempre que ela tem como assunto sua própria materialidade. Talvez, a relação especial com a ideia de significação / representação, fosse aquela de uma maior frequência quanto a respostas intelectualmente insatisfatórias para pensadores como Kivy. Ou talvez, as respostas sejam insatisfatórias porque enfadonhas, pois, mesmo que o sentido de cada significado seja diferente (porque a música no qual este está incorporado é diferente), o que ele diz é similar ou mesmo idêntico. Várias obras que "seriam sobre sua própria materialidade" variariam apenas a maneira de dizer isso, como quem diz que se trata ora da estrela d'alva, ora da estrela vespertina⁴. Talvez essa relação possa ser similar a que outros gêneros artísticos possam ter: a pintura abstrata, por exemplo, ou certos tipos formalistas de dança.

(i) Adendo. Richard Kuhns, leitor de Danto, escreve sobre o significado da música de concerto, no artigo *Music as a representational art* (1978). A ideia é especificar como a arte musical ter como assunto suas próprias estruturas e operações não nos deveria fazer bocejar. Quando se diz, de uma música, que ela é sobre sua materialidade, o que é dito não deveria parar por aí. Ao perguntarmo-nos sobre o assunto (ou o *sobre-o-qué*) de uma música, falaremos sobre as relações musicais envolvidas, as citações de uma música à outra, as imitações referindo a sons extra-musicais, a autorreferencialidade entre obras e estilos; faremos colocações sobre as 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 *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, "expressa pensamentos sobre a tonalidade [em geral], as relações das tonalidades

about."

4 O que é dito pode ser de modo geral o mesmo, mas a maneira de dizer difere. A formulação segue na direção do par significado e incorporação; pode-se aproximá-lo do par referência e sentido de Gottlob Frege, estabelecido no seu artigo *Sobre o Sentido e a Referência* (Frege, 2009, p. 129-158).

[específicas] e as possibilidades e capacidades de expressão em diferentes temperamen-tos" (Kuhns, 1978, p. 123)⁵. Ademais, como outros objetos que possuem um assunto, uma música estaria sujeita a análises de consistência interna, podendo ser criticada quanto ao que proporia. Eventualmente, é verdade, algumas pessoas não conseguiram responder à questão do significado de uma música. A dificuldade se daria por um problema de vocabulário. Sem um vocabulário adequado, não é possível descrever nem abordar o nível menos geral e grosseiro da explicação, mas mais do que isso: a ausência do vocabulário dificulta a discriminação do que é importante e o estabelecimento do distanciamento analítico para com a obra. E o que é importante nos diz sobre o que algo significa. Isso se daria por falta do treino adequado, o treino que permitiria ao público, tanto ouvir e então descrever certos elementos, quanto os entender e então explicá-los.

Ademais, quando estamos tratando de obras musicais, é comum dizermos que as performances representam as obras, de modo que uma interpretação ruim de uma obra não implique que esta seja necessariamente ruim, mas apenas que a interpretação musical em questão seja uma representação problemática da obra almejada. Isto é, uma performance é *de* uma obra determinada. Ela representa a obra, dado que esta não é exatamente nem os sons, nem a própria performance, mas condiciona quais elementos devem constar ou não em uma performance. No caso da má performance, 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. Existem, portanto dois níveis, o dos fenômenos - performances musicais - e o dos objetos artísticos - as obras musicais. Essa relação já torna obras musicais distanciadas da realidade, um traço que Kuhns reforça, a partir de Danto. Ela também, ao remeter um nível a outro, torna especialmente relevante o conhecimento de elementos e estruturas que conectam ambos.

(ii) A. O problema de Peter Kivy, com a ideia da representação, passa por uma diferenciação do que conta como *descrição* e que então não deve contar como uma *explicação* adequada do que algo representa. Uma música possuir uma qualidade,

5 "The 'Well-Tempered Clavier' expresses thoughts about tonality, key relationships and the possibilities and capacities of expression in different temperaments."

como ser agitada, deveria contar como uma descrição de como ela é. Uma música ter uma forma codificada específica (ser uma fuga, por exemplo), ou possuir um tema e articular seu material temático de determinada maneira, tudo isso também deveria contar como descrições da música, e não explicações sobre seu significado. Aí me parece haver um princípio: semântica e sintaxe não se confundem. E transformar sintaxe em semântica, a fim de torná-la representacional, seria ilegítimo. "Sobre-o-quê nu não é nada". (Kivy, 1997, p. 175)⁶.

(ii) B. O que leva a um aprofundamento quanto ao musical: "para que o sobre-o-quê seja importante em música, a música precisa dizer algo interessante, ou útil, ou de algum modo valioso sobre o que ela é sobre" (idem)⁷. Embora Kivy queira mostrar, em seu livro, como diversos aspectos de várias artes entram em confronto com o representacional, a música de concerto tem para ele o papel chave de mostrar com especial pujança que não deveríamos estender ideias neo-representacionistas para todas as artes. Que as diferentes formas artísticas possuem *diferenças*, de fato. A bem-aventurança da música absoluta, termo que o autor utiliza para designar o que chamo aqui de *música instrumental de concerto*, estaria justamente ligada a uma ausência de conteúdo semântico. Estaria ligada a experiências que se completam quando acabam, experiências de uma conexão com o mundo através, justamente, de uma desconexão com o mesmo: "a música absoluta está sempre conectada ao mundo por sua própria desconexão para com ele" (Kivy, 1997, p. 216)⁸.

Se músicas fossem sobre emoções, deveria fazer sentido perguntar sobre quais emoções elas seriam. Isso seria dubitável em várias frentes: primeiro o problema da identificação dessas emoções; segundo, o vocabulário pequeno de emoções em relação à gama expressiva do musical; terceira, a ampla variação de respostas emocionais diferentes a um mesmo estímulo musical, não apenas originadas em diferentes indivíduos, mas no mesmo indivíduo, sob condições diferentes. Há poucos conceitos relativos às emoções para muitas possíveis poéticas musicais e raramente há códigos que permitam um bom entendimento quanto a essa possibilidade representativa. Deixada à interpretação individual, têm-

6 No original: "Naked aboutness is nothing at all."

7 No original: "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."

8 No original: "absolute music is always connected to the world by its very disconnection from it".

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 calma? Para Kivy, o adjetivo calmo referir-se-ia a uma qualidade perceptiva da música em questão. Aprendemos a perceber e então considerar certa conjunção de fatores como estando sob a descrição "calma" e assim aplicamos o descritor conforme esperado. Pode ser inclusive aceitável dizer que percebemos como aquela música *era calma*. Em casos em que isso não está estabelecido, poderemos sugerir que a música seria calma. Nessa situação, tanto quanto naquela em que atribuímos essa característica ao caráter de uma pessoa, se formos indagados do porquê da qualificação, deveremos estar aptos a responder com motivos da escolha. Esses motivos não seriam relacionados ao que a pessoa ou a música é sobre, mas sim a certa qualidade que ela possui ou não. Similarmente, mas em um contexto mais codificado quanto ao uso do vocabulário, Kivy recusa a formulação de Kuhns e remete à determinação dos aspectos propriamente musicais de uma peça como, 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. Nela, não é apresentado algo que seria experienciado, de alguma forma a ser elaborada, como a coisa representada. Assim, Kivy rejeita completamente Danto, quando este escreve, por exemplo, 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." (Danto, 2005a, p. 276).

(ii) Adendo. Richard Wollheim apresenta, a partir do Wittgenstein do *Livro Castanho*, em seu *Arte e seus objetos* (1994), a *falácia da construção reflexiva*. Ela envolveria confundir um uso intransitivo de uma expressão com um transitivo, de modo a inadequadamente perguntar "como", a pedir explicações perante uma elocução que apenas indicaria algo. Ele fornece, a título de exemplo, 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 na mencionada falácia. 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 referir-mo-nos a esta distinção.

Assim, uma música ou obra de arte poderia ser significativa, mas de modo intransitivo. Ao invés de descrever em palavras o estado interno expresso pela arte, podemos chamar a atenção sobre ele. "É como se, em tais casos, o muito pouco que podemos dizer fosse compensado pelo muito que podemos fazer." (Wollheim, 1994, p. 99). O que Kivy diria sobre isso é que a música é muito significativa, sem no entanto representar algo, pois ser significativa, nesse caso, não deveria incitar explicações.

(iii) A. Nelson Goodman constrói, em *Linguagens da Arte* (2006), uma teoria dos símbolos que tem como um dos pontos importantes a separação da ideia de significado daquela de linguagem. Existem muitos sistemas simbólicos, possuindo tanto sintaxe e semântica, dos quais alguns são linguísticos e configuram linguagens. Há diversos critérios de adequação e níveis de determinação. Sistemas semanticamente densos tem como característica que seja indeterminado o quanto uma variação deva contar como relevante. A resposta de Goodman quanto ao inefável e irrepresentável se conecta com esse aspecto⁹: relacionar um símbolo a seu referente pode ser um trabalho que exige atenção infundável, um trabalho imerso em incertezas, dada as propriedades do sistema simbólico em questão. Sistemas simbólicos artísticos tendem a ser semanticamente densos e relativamente saturados (mais sobre isso à frente, na seção 4).

Existem certas operações que são significativas: denotação (descrições linguísticas e representações pictóricas), exemplificação, metáfora, expressão (exemplificação meta-fórica) (Goodman, 2006, capítulo 2). A denotação seria uma relação ampla entre um símbolo e aquilo ao qual ele se aplica; a descrição é sua faceta linguística, enquanto que a representação pictórica, sua faceta visual. Se

9 Por exemplo: "Assim como a «inefabilidade», submetida a análise, se transforma em densidade e não mistério, também a «imediação» se torna uma questão de exemplificação e não de intimidade - uma função da direcção e não da distância." (Goodman, 2006, p. 267).

existe uma denotação mas não o objeto denotado, isto é, se a denotação tem extensão nula, estamos lidando com o ficcional, como nas descrições e representações fictícias. Ademais, é possível descrever-como, quando há denotação de um objeto, ao mesmo tempo que atribuição de outras características para o mesmo. Na metáfora um símbolo familiar é aplicado a um novo domínio ou ao velho domínio de um modo novo, a fim de gerar uma classificação nova dos objetos. Dessa forma, traça similaridades inesperadas entre o domínio de origem e o de destino (ou ao menos nos faz considerar similaridades entre eles). Na exemplificação, a direção da referência é contrária à denotação: um símbolo-amostra refere a etiquetas que a denotam ou a características que possui. 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." (idem, p. 80). A expressão seria uma exemplificação metafórica, como quando uma música exemplifica um sentimento e esse termo normalmente se aplica a estados emocionais sapientes.

No quadro de Goodman, representação é o nome dado a um tipo de denotação. Isso não impede tanto Danto quanto Beardsley (de que tratarei a seguir) de tratarem as operações como um todo dentro de um âmbito que eles entendem como representacional, porque primariamente ligado à questão da significação. Eu sigo essa mesma orientação.

(iii) B. Em um sistema notacional existem relações semânticas entre o que está notado e o que deve soar. O significado de uma nota em uma partitura é o som correspondente. A relação semântica liga o que está representado (a nota) com o que lhe deve corresponder (o som). Goodman trata a música dando ênfase em como esta seria uma arte emancipada via notação; a arte que mais teria se aproximado, com a partitura tradicional ocidental, de configurar um sistema notacional completo. Assim, idealmente, dentro dos casos relevantes para Goodman, uma partitura identificaria uma obra, no sentido de que as performances que estariam completamente de acordo com a partitura, configurar-se-iam como instâncias da obra em questão (a adequação completa é um requisito lógico: Goodman quer evitar a todo o custo efeitos relacionados ao paradoxo de Sorites).

Adicionalmente, um ouvinte ideal poderia, ao ouvir uma performance, identificar todos os elementos simbolicamente relevantes e transcrevê-los, rescrevendo a partitura tal como a original¹⁰. Isso torna a música notacional, estranhamente, menos misteriosa do que outras formas de arte: sua relação com os símbolos que a identificam seria mais transparente, porque não-densa, isto é, sintaticamente e semanticamente diferenciada. É claro que as performances musicais poderiam adicionar componentes complexos e nuances a essa arte. Mas esses componentes e nuances não entrariam no que seriam os elementos caracterizadores dessa obra musical e que por isso seriam necessariamente comuns a todas as instanciações da mesma.

(iv) A. Monroe Beardsley diferencia três tipos de entendimento, no artigo *Understanding Music* (1981). (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 se encaixam em um todo. (3) O *semântico* envolve saber o que algo significa, no sentido de que este algo sirva como símbolo ou signo e não como um meio para um fim, ou ainda uma função (o que remeteria ao entendimento configuracional). Se continuarmos com um viés dantiano da representacionalidade, podemos aqui dizer que o representacional está circunscrito à esfera semântica e do que vale como um entendimento propriamente semântico.

(iv) B. 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 prática da crítica musical. Adicionalmente, para lidar com o lado semântico da música, seria preciso, justamente, invocar a exemplificação goodmaniana. As obras musicais fazem referência 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 significa, que ela faça referência a elementos que possui seria essencial. E essa referência toma forma porque a música, diferente de um objeto mundano qualquer, se exhibe. Ela chama a atenção para aquilo que ela mostra. Entretanto, uma performance não

10 Uma boa explicação condensada desse aspecto é dada em: Caron, 2015a: Da Ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical.

exemplifica todas as suas propriedades. Voltando à questão da má interpretação, temos que uma interpretação ruim falha em exemplificar os elementos da obra, ou então dispõe elementos que não exemplificam a obra. As propriedades exemplificadas por uma música são aquelas relevantes no contexto em que aquela música ocorre musicalmente. São propriedades cuja presença ou ausência se relaciona 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 está sendo exemplificado, em uma música, quando soubermos o que é esteticamente relevante para ela.

2.4 O papel da exemplificação; as dificuldades da saturação

O que podemos depreender de uma tal exposição, sinopticamente? O elo comum, na defesa de um caráter representacional para a música, parece ser a ideia de exemplificação. A música chama atenção para si mesma: ela se diz sobre sua própria materialidade, de modo geral (Danto), ou ainda de modo específico (Kuhns), seja sobre suas operações e estruturas, bem como sobre sua capacidade expressiva. Ela exhibe propriedades que possui, de modo a fazer referência a essas propriedades, sejam estas conteúdos estabelecidamente musicais, codificados em uma notação (Goodman), ou não, ou ainda conteúdos que envolvem algum tipo de relação metafórica (de um modo geral, Beardsley).

Em um texto sobre as relações entre linguagem e música, Adorno aponta para o caráter bem estabelecido da música, ao mesmo tempo que indica a dificuldade em estabelecer seu significado: "Entre suas intenções, uma das mais insistentes parece ser aquela do 'É assim mesmo', a confirmação judicatória e até mesmo definitiva de algo que, no entanto, não foi expressamente dito" (Adorno, 2018, p. 39). O que não foi dito foi, no entanto, exibido. Se há mistério aí, entretanto, a visão Goodmaniana é que isso aconteceria porque músicas, quando não reduzidas a seu caráter notacional (aos elementos notáveis/notados em uma partitura), nem tomadas como representacionais em um sentido análogo ao figurativo (uma música que

representaria o som de um trem passando, por exemplo), constituem símbolos saturados em sistemas densos¹¹. O que na tradução mais amigável de Beardsley significa: o objeto é profícuo; dada sua vivacidade, complexidade ou ainda não-identidade, é irreduzível, e precisamos sempre investigar o que ele exemplifica. Posso ainda dizer, a partir de Kuhns, que talvez ainda faltem vocabulários para realizar tais investigações, em alguns casos. Que a intransitividade no seu significado existe porque é possível experienciar coisas, sem que existam ainda palavras ou signos para dizermos algo sobre elas. Goodman comenta sobre esse desconhecimento inicial, usando a dança moderna como exemplo:

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

Assim, a partir dessas colocações, o carácter de irrepresentação musical estaria ligado a uma ênfase cognitiva na operação da exemplificação, somada à saturação semântica das obras, quando encaradas como símbolos. Essa saturação estaria ligada tanto a uma dificuldade em determinar o que cada obra exemplifica. O que implicaria investigar o que conta como um aspecto daquela música; investigar quais de seus aspectos devem ser tomados como importantes; por fim, investigar como registrar ou referir a aspectos ainda não repertoriados, mas que a obra musical já articula.

Atesta a tal situação, o carácter especializado de grande parte das manifestações musicais, aspecto que torna a conexão destas com outras práticas e efeitos ocorrentes no mundo, tênue. Isso é observado como um fator importante, especialmente por Kivy, quando este valoriza a desconexão da música de concerto europeia em relação ao mundo cotidiano. Certamente essa desconexão não acontece em todos os tipos de música (pensem na música concreta, ou no gênero da *gravação de campo*). Entretanto, não custa observá-la como tendência: podemos construir práticas que exemplifiquem características e propriedades desenvolvidas

11 A formulação mais técnica é "relativamente saturados". Uso *saturado*, apenas, porque transmite melhor a ideia almejada aqui nesse texto.

dentro destas mesmas práticas, incluindo a possibilidade de certa exclusividade quanto a essas propriedades desenvolvidas. A ideia de algo que exhibe uma propriedade só existente naquela prática me parece uma boa encarnação da irrepresentação. Ela mostra que existe espaço no mundo para a noção de autonomia, em uma prática artística.

2.5 Exemplificação como operação semântica

Com isso, entretanto, e mesmo que a solução proposta ajude a delimitar o conceito de irrepresentação, ainda não se resolve a controvérsia quanto a se esse caráter exemplificativo conta como um caráter representacional-semântico. Pois que a posição de Kivy nega justamente esse aspecto. Creio que vale citar mais longamente sua diatribe contra a formulação de Beardsley, pela qual não tem simpatia alguma e desabafa, em um tom que lembra a querela que Descartes tinha contra os aristotélicos de sua época¹²:

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 com que devemos nos preocupar, algo que faça a música interessante ou valiosa para nós. Às vezes, importa, musicalmente, que uma obra musical seja 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? (Kivy, 1997, p. 174-5)¹³

12 Vide, por exemplo, o capítulo 4: *Descartes against his teachers: the refutation of hylomorphism*, do livro de Daniel Garber (1992). A queixa de Descartes é frequentemente que o hilemorfismo não explica nada, apenas reforça a presença da característica atribuída.

13 No original: "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

É de minha opinião que uma resposta simples à pergunta de Kivy seja relevante: que embora minuetidade não acrescenta nada à explicação sobre um minuetto, o fato de ser possível conhecer uma peça como minuetto e assim reconhecer aspectos relevantes dessa forma musical no âmbito da experiência de escuta... Esse fato é relevante para a experiência de escuta. Notar que, por exemplo, tratava-se de uma música com caráter de dança, em ritmo ternário, com uma forma ABA', onde a parte central era contrastante e a final recapitulava a primeira, como no minuetto para teclado da *Partita 1* de J. S. Bach (em si bemol maior, BWV 825), torna possível falar sobre aquela composição de modo mais detalhado, de focar a escuta em certos aspectos, de sugerir a outros ouvintes que prestem atenção em outros aspectos. Torna possível comentar como a diferença no que concerne o sentido de continuidade entre os compassos alternativos do ritornello (barra de repetição), assinalados como primeira e segunda vez, dá um dinamismo que organiza as repetições em dois grupos - as que encerram e as que insistem.

Não é incomum encarar a *Suite para Piano, opus 25, no. 5: Minuetto e Trio*, de Schoenberg, sobre a seguinte perspectiva: com o estabelecimento da técnica dodecafônica, sua codificação, essa técnica estaria apta a substituir a tonalidade como arcabouço da organização das alturas musicais, de modo que um neoclassicismo dodecafônico fosse agora possível. E em um neoclassicismo, a reaparição de formas musicais genéricas, como o minuetto, torna-se uma opção disponível. A construção musical do atonalismo livre, muito carregada de arroubos expressivos e arranjos formais complexos e individualizados, apoiados em estruturas dramáticas, daria lugar a uma fase em que há maior ênfase poética na construção do ordenado, procurando recuperar arquétipos formais que antes apareciam como inadequados, arbitrários, ou ao menos, acenar satiricamente àqueles que ainda se prendiam a um tonalismo modificado, mostrando que ele, Schoenberg, seria de fato o herdeiro da tradição¹⁴. Pode ser que, em uma primeira escuta, pareça desconcertante que esse movimento seja atonal, de sonoridade dodecafônica (o aspecto de variação das alturas soa como dodecafônico) e que este

about turbulence, so it must be about resolution?"

14 Sobre a utilização da sátira por Schoenberg na fase subsequente à formulação do método dodecafônico, ver *Schoenberg, satire, and the Zeitoper* (Tregear, 2010).

também tenha uma ritmica pós-Brahmsiana mais para o leve e com sugestões de gestos de acompanhamento. Por que a peça articularia repetições idênticas e uma estrutura em três partes, com retomada da primeira? Entender tratar-se de um minueto e trio nos faz apreender que Schoenberg está a resgatar a fórmula, a testar sua expressividade, renovada porque tornada independente do arcabouço tonal na qual estava embrenhada. Que Schoenberg estava a recusar a ideia de que a sedimentação histórica barroco-clássica inviabilizava essa fórmula, que ela impedia sua utilização frente a desenvolvimentos da linguagem musical posteriores.

Ademais, eu ficaria interessado em saber o que seria uma música turbulenta. Justamente, eu gostaria de entender o que estaria sendo identificado como turbulento, quais conjunções de elementos e propriedades estariam agrupadas nessa qualificação e como ela seria colocada em jogo. A turbulência interior que alguns sentem ao ouvir música teria alguma ligação mais direta com essa qualidade, quando qualificada, de uma obra musical? Como pensar modelos de transição entre improvisações que habitam a calma e se organizam texturalmente, para contextos sonoros contrastantes, turbulentos? O que nos interessa leva a curiosidade que guia investigações futuras, sejam elas de apreciação, crítica ou criação. A parte turbulenta de uma música não é algo dado, mera descrição da música, porque primeiramente, não existem meras descrições (é preciso aprender a qualificar aquilo como turbulento, mas mais ainda: é preciso aprender a qualificar algo como música); segundo, entender o que está sendo qualificado como turbulento é ter uma inteligência, aliada à escuta, que permite, ou escutar aquele trecho como turbulento (como possuindo e exibindo aquela propriedade), ou escutar aquele trecho como sendo passível de ser tratado como um trecho turbulento (como apenas, sob alguns aspectos, possuindo algo daquilo que permite o trecho ser descrito como turbulento). A diferença é, portanto, significativa.

A construção conceitual exerce um papel importante, no que concerne a percepção de elementos musicais diversos, e a apreensão cognitiva certamente contribui para a experiência estética, quando da escuta de uma música, em geral. Consequentemente, e ainda mais do ponto de vista da crítica musical, faz muito sentido dizer que uma música seria sobretudo aquilo que tornaria a experiência de experienciá-la mais rica. Porque essa seria a grande tarefa crítica, a meu ver:

fornecer chaves para que, uma vez re-escutado, re-experenciado, o fenômeno musical possa florescer, aumentar sua potência, ser percebido mais detalhadamente, fazer mais sentido, afetar mais o ouvinte. A determinação do que é importante em uma música e a consideração desses elementos e características como possuídas e exibidas por ela, certamente incrementa a experiência estética envolvida.

Catherine Elgin, no texto *Knowing and Making* ("Sabendo e Fazendo", Elgin, 1988, capítulo 1), observa que a busca por derivar o que valeria como conhecimento de proposições básicas incontroversas teria levado a filosofia a desconsiderar símbolos não-verbais, na área da epistemologia. A associada busca por certeza também impulsionaria uma ênfase na dedução e indução, marginalizando procedimentos como a figuração e a metáfora. Mesmo que o estado atual das investigações epistemológicas tenha mudado, a autora indica o que ela vê como restrições que permanecem. Segundo ela, e seguindo o trabalho de Goodman, outros modos cognitivos deveriam ser compreendidos e trabalhados, incluindo: percepção, representação visual, emoção, descrição.

Dentro de um entendimento epistemológico em que as operações ligadas à denotação tem prioridade, pode ser que aquelas ligadas à exemplificação sejam desqualificadas, tomadas como não constituindo significação. Como várias formas artísticas são socialmente significativas, mas apoiam-se em operações simbólicas de exemplificação, elas seriam tomadas como significativas sem entretanto configurar conhecimento. Seriam afeitas a atribuições de significados no sentido intransitivo. Nessa situação, a exemplificação, que envolveria uma relação referencial de direção contrária à da representação (em sentido estrito), do referente ao que este se refere, ao invés de do símbolo ao referente, seria relegada ao plano da sintaxe, mesmo que ela seja um dos sintomas do estético (Goodman, 2006, capítulo 5, item 5). Isto é, mesmo que a exemplificação seja uma operação muito utilizada em objetos que são apreciados esteticamente, como é o caso das obras de arte.

2.6 Afirmação do irrepresentável e origem do conceito de obra musical

Embora de modo associativo, meu último argumento aponta para uma retomada da segunda concepção da irrepresentação, levantada por Duarte. Isto é, ele postula uma certa distribuição de valores que levam a uma tendência. A estrutura de argumentação se aproxima, portanto, da ideia de regime, de Rancière, onde consolidar-se-iam tendências que seriam encaradas como regulamentações. Dentro de uma regulamentação em que o que vale como significação é ligado a uma direção referencial, associada à denotação, outros modos válidos de significação, com outra direção referencial, seriam vistos como meramente descritivos (os modos sendo a exemplificação, em um nível mais material, e a expressão, em um nível mais experiencial). Volto à pergunta levantada na seção 1 e a repito aqui: "haveria um regime estético na música que estabeleceria as condições específicas de aparecimento da ideia de um irrepresentável e que assim o circunscreveria em um contexto histórico?".

Lydia Goehr, no livro *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music* ("O museu imaginário das obras musicais: um ensaio em filosofia da música", 1992), mostra que o conceito de obra musical tem uma história e origem. Na parte 2, *The Historical Approach* ("A abordagem histórica"), a autora traça os antecedentes da noção de obra musical até sua emergência, consolidação e posterior cristalização. Esse processo é complexo e interessante, e conecta a prática musical europeia da época a esse conceito, cujo surgimento atende a certas pressões e condições históricas. Entre as pressões existentes existe aquela que versa sobre a necessidade da música instrumental possuir um significado próprio, em uma situação em que a música passara a integrar o nascente sistema das belas artes. Em um contexto em que ela era vista como uma prática importante e esteticamente edificante. Nesse período, ideias em torno de um conteúdo inefável aparecem relacionadas a uma concepção de que músicas devam ser produzidas e apreciadas, principalmente, enquanto obras musicais. Esse momento resolve uma série de demandas contextuais; ao mesmo tempo, consolida uma visão que se projeta até hoje, embora com justificativas menos cogentes.

Existiu na Europa um esforço histórico por parte dos músicos para que sua prática fosse considerada boa, séria, civilizada, o que poderia significar: a música tornar-se parte dos valores de elite em contraposição àqueles populares, e se

apresentar como uma atividade valiosa e não apenas entretenimento. Se a música de concerto conseguiu esse estatuto, ele se ligou à ideia de que o músico sério cria ou performa obras. Esse conceito regulativo - a obra musical - emergiu durante o romantismo musical. Antes de 1800 a questão filosófica chave, acerca da música, versava sobre sua significação e função. A prática era regulada e definida de acordo com ideais que hoje encaramos como extra-musicais. Perguntava-se: qual deve ser o valor ritualístico e pedagógico da música para que ela contribua para a boa vida? Somente quando a música passou a ser vista como uma prática independente, autônoma, que a pergunta chave passou a ser 'o que é uma obra musical?'. "Foi apenas com o surgimento dessa concepção, da música como independente (...), que músicos começaram a pensar a música, predominantemente, em termos de obras" (Goehr, 1992, p. 123)¹⁵.

Quando a música instrumental foi se tornando mais aceita, ela foi se assumindo como forma própria, dentro do âmbito das belas artes. Tal processo, em consonância com a ideia, que vinha se desenvolvendo, da especificidade de cada forma artística, indicaria que a música teria um significado estabelecido de modo mais ou menos autônomo e interno à sua forma artística. Mas qual seria esse significado? Até o século XVIII os teóricos atribuíram significado à música apelando ao extra-musical, para que a prática musical pudesse então contribuir para a sociedade, em seus aspectos morais, racionais e religiosos. A palavra levava a música a atingir essa significação externa. Havia nessa articulação uma preocupação de conformidade e manutenção da tradição. Afinal, a música ainda estava ligada à tarefa da edificação moral, bem como político-religiosa. Valores conservadores ligavam-na a ideias prescritivas para o bem viver. A música, sem texto, não possuía suficiente apelo moral, dado que o texto, junto à ocasião, era mais determinante do significado do que os sons que, junto à dança, eram relegados ao estado de acompanhamento. A música instrumental costumava então ter uma papel subsidiário em performances públicas.

O poder natural da música de afetar as pessoas era seu atributo primário, e seu poder de afetar pessoas beneficentemente sua função primária. Consequentemente, música deveria primeiro e sobretudo ser escrutinada

15 No original: "It was only with the rise of this independent conception of music, in other words, that musicians began to think predominantly of music in terms of works."

em termos sócio-políticos e, se e quando apropriado, cuidadosamente censurada (idem, p. 130)¹⁶.

Essa situação, entretanto, foi mudando, e na passagem para o séc. XVIII, a arte já era menos cobrada quanto à transmissão de conteúdos morais-religiosos-rationais, e os conceitos nascentes de belo e sublime a afastavam do científico e moral. A ideia de que a música instrumental não possuía significação referencial, bem como conteúdo concreto e específico, essa ideia que a levava a ser rejeitada como indigna, tornara-se chave para atingir a nova respeitabilidade. Com a emergência das belas artes, a distinção entre as artes e os ofícios se cristalizou - os ofícios eram bons, dada sua utilidade no dia a dia, enquanto as artes eram belas. As artes poderiam, segundo os teóricos românticos, nos transportar para o reino (elevado) do estético, em contraposição à funcionalidade utilitária, mundana, típica dos ofícios. A significação das artes, também por contraposição, apontava para algo de espiritual, infinito, universal. Essa situação, mencionada por Goehr como a do surgimento de uma nova estética, agrupada sob o termo 'romântica', colocava em evidência o grande potencial da música instrumental, candidata ao posto de linguagem universal das artes, porque mais abstrata que as outras e porque seu material, o som, já ligado ao que evanesce e dissipa, assim estaria mais próximo da ideia do inatingível e inefável, este sintoma do transcendente. Em 1870, então, já era possível (com ao menos meio século de segurança) dizer como Walter Pater que "toda arte aspira à condição da música" (Pater apud Goehr, 1992, p. 154)¹⁷. A falta de conteúdo intermediário, concreto, seja ele literário ou visual, por parte da música instrumental, a abria para a sugestão de que ela carregaria um significado transcendente: a música o encarnava. As palavras e conseqüentemente, os textos, não transcendiam a especificidade semântica e conteúdo cognitivo particular; o som puro era, justamente, um meio purificado e assim mais universal.

Indeterminada em um nível concreto [a música] foi considerada plenamente significativa em um nível transcendente. Precisamente em sua indeterminação ela seria capaz de capturar a essência mesma da emoção,

16 No original: "Music's natural power to affect persons was its primary attribute, and its power to affect persons beneficially its primary function. Consequently, music had first and foremost to be scrutinized in socio-political terms, and, if and when appropriate, carefully censored."

17 No original: "'All art', he wrote in the 1870s, 'constantly aspires to the condition of music.'"

alma, humanidade e a natureza em suas formas mais gerais. (ibidem , p. 155)¹⁸

A música se emancipava de suas metas extra-musicais e de sua dependência da palavra. Acompanharia, nesse movimento, as outras artes e em especial a escultura e a pintura, na necessidade de fornecer produtos duráveis e valiosos, que pudessem ser contemplados esteticamente. Na nova estética, objetos mundanos, antes ditos obras de arte, foram reclassificados como produtos do ofício / artesanato. O termo Arte (com A maiúsculo) deveria ser reservado para produtos de inspiração e criatividade. Obras de arte não seriam contempladas para descobrirmos como usá-las, mas apenas usadas para contemplação.

Ao entrar no mundo das belas artes, a música tinha que encontrar um produto plástico ou equivalente, valioso e permanentemente existente, que pudesse ser tratado da mesma forma que os objetos das já respeitáveis belas artes. A música teria que encontrar um objeto que pudesse ser divorciado dos contextos cotidianos, que pudesse fazer parte de uma coleção de obras de arte e ser contemplado de forma puramente estética. Nem apresentações transitórias, nem partituras incompletas serviriam a este propósito, uma vez que, além de tudo, eram objetos mundanos ou, pelo menos, transitórios e concretos. Assim, um objeto foi obtido, por meio de projeção ou hipóstase. O objeto foi chamado de 'a obra'.

A projeção empregava o princípio da separabilidade, especialmente quando este ajudava a fundar a crença de que a música poderia encarnar verdades espirituais mais elevadas. Com isso o processo de objetificação se iniciou. A música começou a ser pensada como particionada em obras, cada uma das quais encarnava e revelava o Infinito ou o Belo. Cada obra conteria algo valioso, algo merecedor da contemplação estética ou 'metafísica'. (ibidem, p. 173-4)¹⁹

O *princípio da separação*, mencionado pela autora, foi um resquício de doutrina religiosa que se impregnou no pensamento do artístico, quando este se separou do religioso e da sua função de retratá-lo. Envolvia justamente a já mencionada

18 "Indeterminate on a concrete level, it was deemed utterly meaningful on a transcendent one. Precisely in its indeterminacy was it able to capture the very essence of emotion, soul, humanity, and nature in their most general forms."

19 No original: "Music would have to find an object that could be divorced from everyday contexts, form part of a collection of works of art, and be contemplated purely aesthetically. Neither transitory performances nor incomplete scores would serve this purpose since, apart from anything else, they were worldly or at least transitory and concrete items. So an object was found through projection or hypostatization. The object was called 'the work'. // The projection employed the separability principle, especially when the latter helped found the belief that music could embody higher spiritual truths. With this idea the process of objectification started. Music began to be thought of as partitioned into works each of which embodied and revealed the Infinite or the Beautiful. Each work contained something valuable, something worthy of aesthetic or 'metaphysical' contemplation."

separação para com o mundo ordinário, isto é, um distanciamento em relação ao dia a dia, ideia associada a uma essência que se distancia do transiente, do mundo contingente dos meros mortais.

A pressão pela integração nesse conjunto complexo de valores e práticas, exposto com ainda mais detalhes e desdobramentos no livro de Goehr, levaria, portanto, a uma conexão circunstancial entre (i) a formação do conceito de obra musical, (ii) a necessidade de fornecer significado para a atividade artística e (iii) a elevação do deslumbramento religioso perante o artístico ao estatuto de princípio. Como a ideia de obra musical tornou-se amplamente empregada e desdobrou-se até a prática hodierna, em contextos geográficos, históricos e esteticamente diversos, é compreensível que a ideia de um significado localizado na obra musical, existente, mas de alguma forma não-semântico, transcendente ou ao menos desligado do mundo, tenha tido pregnância. Utilizando o vocabulário de Rancière, aludido por Duarte, talvez eu pudesse dizer que essa é uma conjunção do *Regime Romântico*; a conjunção que afirma a prática musical como orbitando a noção de obra musical, onde cada obra, como objeto durável, valioso e sujeito à contemplação, possui um significado, mas onde esse significado se liga a um não-dizer, a um afastar-se da palavra e da determinação simbólica.

É interessante que, justamente com a consolidação da noção de obra musical e da música instrumental europeia de concerto, uma abordagem formalista à música também se tornara possível. Essa abordagem não precisaria recorrer a componentes transcendentais para tratar da significação musical, e perderia os resquícios religiosos e a tendência moralizante na arte, deslocando a função de edificação individual do sujeito para uma ligada ao estético, à inovação e criatividade. O trabalho de Eduard Hanslick, publicado inicialmente em 1854, *Do Belo Musical*, já apontava nessa direção, com a conjunção de sua tese negativa, crítica do emocionalismo, e a tese positiva, a defender, embora de modo um tanto indeterminado, que "O conteúdo da música são formas sonoras em movimento" (Hanslick, 1992, p. 62).

Não que Goehr não aborde essa conjunção. É que só a produção de música por si só ainda não garantia uma resposta, tomada como suficientemente adequada, para a questão de seu significado. Havia a pressão pela adição de um significado

extra-musical, espiritual, metafísico, que a ligasse à recente valorização da arte, em contraposição aos ofícios e artesanato. A performance musical, por si só, ainda ligada em demasia a uma prática, a aproximava demais da ideia de ofício. Ademais, segundo a autora, ideias envolvendo uma noção de natureza como espontaneidade dariam origem a uma *ilusão da naturalidade*: a natureza seria uma unidade sintética no nível transcendente; alternativamente, ela revelaria no nível do produto que os melhores dentre estes pareceriam como se não tivessem sido feitos por mãos humanas. Surge a figura do gênio, aquele que segue as regras sem ser constrangido por suas limitações inerentes: "Ao transcender as regras, artistas se tornavam aptos a atender a demanda de que eles criassem obras que fossem experienciadas como se estas estivessem livres da fatura artificial - como se elas fossem naturais" (Goehr, 1992, p. 161)²⁰. A figura do gênio fomentava a ideia da importância da inovação artística nas artes, mas também acabava por fornecer a chave para a qual o irreduzível, quanto ao trabalho de construção, simbolização e determinação expressiva dentro da produção e performance de obras musicais, seria irreduzível em um nível transcendente, metafísico. Mas, no romantismo, a figura do gênio apontava para mais que isso. Ela ligava a música a um caráter de irrepresentação, ao elevar essa irreduzibilidade a uma questão de significação.

2.7 Reavaliação terapêutica

Às vezes ficamos desconcertados quando nos perguntam sobre o significado de uma música, da música ou de algo relacionado à música. Quando se fala de representação, em música, algumas comparações com a linguagem podem ajudar, contanto que diferentes aspectos da linguagem sejam discriminados, de modo que *linguagem* não seja um fator que contribua também para a confusão que resulta de comparar música e linguagem, ou, ao menos, que ela seja um elemento que provoque relativamente menos confusão. Um desses aspectos é a escrita. Quando há uma frase escrita, se ela está em uma situação em que descreve um estado de coisas, dizemos que certas palavras representam certas coisas. Se estamos falando de escrita e portanto, de inscrições de símbolos, então ao falar de uma arte,

²⁰ No original: "By transcending rules, artists were able to meet the demand that they create works that are experienced as if they were free from artificial making—as if they were natural."

falaremos da parte da arte que, se existir, inscreve símbolos relativos àquela arte. Na música, essa escrita é geralmente chamada de partitura. É fato, existem partituras de vários tipos - a notação padrão é diferente de partituras que confiam em cifras ou tablaturas; há notações em que apenas alguns elementos são fixados, como aquelas do cantochão ou das peças 本曲 (honkyoko), para flauta 尺八 (shakuhachi), da tradição japonesa, que pode ser dita uma tablatura de posições dos dedos para o instrumento. Há ainda partituras realizadas com palavras - partituras de evento, como aquelas que compõem a coletânea *Word Events* (Lely, 2012), além do livro *Grapefruit*, de Yoko Ono, que inclui aquela que diz, de uma *peça de ritmo*, que devemos "escutar um coração bater"²¹. Desconsiderando por hora a discussão sobre a identificação desse último exemplo como *obra*, para depois especificá-lo como obra *musical*, é interessante que nessas partituras exista também uma certa diferenciação entre sintaxe (grosseiramente, como os símbolos se organizam) e semântica (ao que eles se referem e como o fazem). E em ambos os casos, quanto à semântica, sabemos ou podemos saber razoavelmente bem o que uma partitura significa, ou ainda, se há nela algo de absurdo, ou sem-sentido. Isso significa: temos como nos treinar a saber o que aquela notação nota, o que ela implica, prescreve, identifica. Sabemos que "escutar um coração bater" significa que os participantes devem escutar ao menos um coração bater, durante um tempo, em uma situação em que esse ato conte como uma performance de uma obra de nome *peça de ritmo*, cuja autoria possa ser atribuída à artista Yoko Ono (ou deva, dependendo da postura envolvida quanto a isso). Saberemos também que uma notação como a do sistema □ツレ (ro-tsu-re), quanto à 尺八, que tem pretensões mais mnemônicas do que emancipadoras, estando ainda atada a um ideal mestre-discípulo, não indicará certos começos de frase e seus gestos canônicos; tampouco indicará certas ênfases e articulações que serão importantes para a boa execução da música, dado que elas deverão ser transmitidas oralmente. Por outro lado, ao ver as sílabas em カタカナ (katakana) e termos o conhecimento do caráter de tablatura da partitura, saberemos que as sílabas correspondem a posições dos dedos do tocador e que a frequência dessas notas variará conforme o modelo de flauta escolhido (um modelo mais longo será mais grave e soará transposto ao grave, em comparação a um modelo mais curto e mais agudo). Ao conhecermos como operar com aquela notação, sabemos o

21 No original: "BEAT PIECE / Listen to a heart beat. / 1963 autumn" (Ono, 2000, p. 42).

que a partitura significa, de modo análogo a como temos a sensação de saber, quanto ao comportamento de *agir de acordo com nosso saber*, que temos em relação a um texto escrito, quando entendemos o que está escrito. Assim, o ponto aqui é que seria injusto perguntar de uma música o que ela significa, tendo em mente um modelo de resposta baseado naquelas que damos quando, olhando para um texto, perguntamos o que ele significa. Se a resposta esperada segue esse modelo, então a pergunta deve ser feita sobre o que a partitura significa.

Já vimos que a possibilidade de comparação entre escrita, nas linguagens, e escrita, nas diferentes formas musicais, leva alguns teóricos a suspeitar que o caráter misterioso da música possa vir simplesmente de um maior desconhecimento das operações de simbolização ligadas à música (seções 3 e 4). É que se alguém declama um texto, pensamos ser relativamente tranquilo transcrever o que foi dito, de modo a chegar a uma boa aproximação do texto original. Mas as dificuldades de realizar tal ação, no caso de uma música tocada, seriam bem maiores. O quão maiores e em quais ocasiões, entretanto, deveria estar sujeito a escrutínio. Em testes de ditado melódico, como aqueles que muitos fazem como provas de aptidão para ingresso nos cursos universitários de música, é comum ter de anotar uma melodia monofônica em um ritmo simples, o que não é nem um feito sobrehumano, nem poderia ser, dado que, em tese, quer-se que uma parcela adequada de candidatos seja aprovada. Quando existem várias vozes, a situação fica mais interessante, dada a tendência de conseguirmos focar intensamente em apenas uma delas, em detrimento das outras. No caso de acordes, várias notas resultam num agregado sonoro, um complexo cuja identificação nem sempre garante uma transcrição completamente correta. Existem disposições que soam parecidas, mas notam-se, no sistema ocidental tradicional, usando notas diferentes. O que reforça a ideia de que a partitura tradicional está mais voltada para a prescrição do que deve ser tocado e não tanto para a identificação dos elementos que compõe o que soa, embora existam músicas em que a correlação de uma coisa a outra nos dá a ilusão de uma relação de identificação mútua entre uma partitura e uma performance musical.

Assim, já nessa comparação seremos impelidos a admitir que, se há aproximações com a declamação de texto, também há distanciamentos - um texto

declamado em português tem como função, dentro das circunstâncias adequadas, permitir que os sons proferidos sejam identificados como as palavras correspondentes a esses sons. Se isso é circunscritamente válido para a notação musical padrão, então é importante que abordemos essa circunscrição. Na seção 3, passei rapidamente pela proposta de Goodman de que uma partitura identificaria uma obra, em uma relação de perfeita adequação entre os elementos notados nela e os elementos executados em performance (Goodman, 2006, capítulo 5, tópicos 1 e 2). Não quero discutir os diversos problemas que essa proposta acarreta, mas apenas apontar que há algo de equivocado, mesmo para os exemplos convenientes, na ideia de que, ao seguir uma partitura fielmente, eu produza uma performance que conta como sendo uma instância da obra e que, de uma performance, eu consiga, teoricamente, deduzir os elementos que a partitura contém. A questão é que existem muitos níveis de correlação entre as maneiras de realizar ações e os resultados que essas ações produzem. Para percebê-lo, não é realmente necessário ir muito longe e considerar notações ditas indeterminadas, ou ainda maneiras de notar que sejam prescrições de como realizar certos gestos físicos em certos instrumentos (ao invés de notar a aproximação do resultado sonoro almejada). Pensando em exemplos mais convenientes para a hipótese de Goodman, o que é preciso escrever, para que se ouça um acorde, com uma sonoridade específica, são várias notas em simultaneidade; o acorde percebido, entretanto, pode fundir essas notas em um complexo sonoro percebido como único objeto sonoro. A determinação das notas individuais depende não apenas da sabedoria de que o resultado é causado por um acúmulo determinado, que de todo modo existe em grande parte das escutas de objetos sonoros desse tipo, mas da capacidade de determinação do conteúdo específico, por parte do ouvinte, que se dá em outro nível de apreensão. Ele deve analisar o complexo ouvido e destrinchá-lo em componentes nomeáveis. Essa segunda operação certamente é mais dedutiva ou inferencial do que perceptiva. Mesmo para portadores da dita escuta absoluta, pessoas com facilidade para o jogo de linguagem de dar nomes de notas para sons ouvidos (como eu), ela envolve um ponderar, uma tentativa de evocar memórias de sonoridades e mesmo que, vagamente, compará-las com o percebido.

Se esse exemplo não convence, pensem que uma fusão de timbres num arranjo, empregando dois ou mais instrumentos, também não é escrita como fusão. O resultado almejado é a fusão, a escrita apenas emprega as linhas individuais de cada instrumento, em sincronia melódico-ritmica. Passagens rápidas demais podem também soar como fluxos melódicos ao invés de notas em sucessão. Dinâmicas são percebidas já moduladas pela situação resultante do que ocorreu, de modo que um ataque forte tem sua intensidade percebida em relação à dinâmica anterior da música, sua mobilidade, a qualidade de suas texturas sonoras etc. A partitura, como um todo, em geral, deve ser encarada como ferramenta, na qual certa musicalidade é almejada, mas cujos elementos utilizados para produzir os resultados nem sempre correspondem aos elementos resultantes, o que significa não haver, como na linguagem, uma passagem bilateral entre causa e efeito, da causa ao efeito e do efeito à causa (da declamação à escrita e do escrito à declamação²²).

É claro que a palavra *teoricamente* pode produzir milagres: se a transcrição da partitura, a partir de uma performance, no esquema de Goodman, deve ser teoricamente possível, podemos pensar em um sistema em que ela funciona, ou em um algoritmo futuro que produza um notador perfeito. Este pode vir a extrair, segundo as convenções estabelecidas da notação em questão, incluindo não apenas regras mas componentes de estilo, o que seria importante estar notado, dada uma performance. A inclusão de estilo, entretanto, já iria contra a ideia de Goodman, e afastaria a relação de transcrição daquela que temos para o caso da fala. Entretanto, utilizando ou não um software como o *Open Music*²³ para transcrever uma performance de uma Sonata de Mozart, em uma partitura tradicional, almejando uma total confluência com a edição de referência (e por isso, tendo regras construídas especificamente para dar conta da forma como Mozart notava as dinâmicas), não afastamos o problema que nos concerne. Esse problema é o do significado: de que o que está notado são elementos, pertencentes ao lado da

22 Um contra-exemplo interessante seriam certas frases homófonas em japonês que, em determinados contextos, podem ser transcritas como duas frases diferentes, com significados diferentes e usando caracteres diferentes. Desnecessário dizer que são elencadas em brincadeiras e jogos de palavras e não figuram entre a prática comunicativa ordinária. De todo modo, toda transcrição abre espaço para mal entendidos e erros.

23 *Open Music* é um ambiente de programação visual com intuito de assistir a prática da composição musical, possuindo diversas funções e ferramentas. Entre elas, há ferramentas de transcrição de informações de áudio em partituras digitais. O software foi concebido e desenvolvido pelo IRCAM, e pode ser acessado a partir de <https://forum.ircam.fr/projects/detail/openmusic/>, acesso 2 fev 2022.

sintaxe, e o que soa musicalmente, e que deve ser percebido, pertence ao lado da semântica. E que essa relação não é tão previsível quanto queremos crer. Isso tem o efeito de nos levar a estipular que mesmo em um exemplo conveniente de música de concerto clássica simples, não é garantido que o que a música exemplificará em termos musicais corresponderá ao que está notado na sua partitura. Não apenas pelo fato de que a performance possa revelar elementos da música que não estão fixados na partitura (e que a performance exemplifica, mas que a obra musical também possivelmente exemplifica) - os elementos da partitura têm uma relação complexa com o modo como são entendidos em uma performance e com o modo como a apreciação dessa performance considera essa mesma performance, em termos de elementos.

Ademais, se pensarmos no sentido de uma frase, este claramente não é apenas aquele da soma de todas suas palavras, o que é verdadeiro também para o caso da partitura. Há frases musicais de um só som, há gestos de um único objeto sonoro, assim como há frases de uma só palavra e frases performativas de um só vocábulo. Isso não muda o fato de que o sentido surge imerso no seu contexto e da articulação de elementos diversos. Nem sempre, entretanto, os elementos estão todos especificados. Partituras mais vagas, talvez devessem ser comparadas com roteiros. Um dos prazeres de assistir clássicos do teatro é comparar não apenas as encenações entre si, mas comparar as performances e o texto que compõe o roteiro destas. O caso ocorre frequentemente no reino da música de concerto, mas se acentua para além do estilo de performance e variações no instrumental utilizado (sonatas de Beethoven por Ronald Brautigam, no pianoforte, por exemplo): diferentes versões de *Apartment House 1776*, de John Cage, combinam de modo diferente e em tempos diferentes os elementos indicados na partitura - gravações, 44 trechos mais harmônicos e 14 mais melódicos, de colagem musical²⁴. A música, tal qual uma peça de teatro sob diferentes montagens, mantém não apenas denominação, mas, sob condições normais, sua identidade (minha preferida, mais expressivamente lírica está contida na *Cage Edition 11 - Orchestral Works 1*, Mode Records, 1994²⁵). Ademais, se um romance pode elaborar um personagem sem

24 Mais informações em https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=28, acesso 2 fev 2022.

25 Disponível digitalmente em <https://cageedition.bandcamp.com/album/complete-john-cage-edition-11-orchestral-works-i-mode41>, acesso 2 fev 2022.

descrever fisicamente seu cabelo, deixando-o indeterminado, e uma história em quadrinhos preto e branco pode retratá-lo de modo a indeterminar sua cor, a versão foto-novela colorida da mesma história vai ter de especificar esse dado. A pergunta, quando de uma performance musical, sobre a tomada de certas decisões interpretativas por parte dos músicos, remete à relação que eles tem com as normas da obra musical que eles interpretam, quando é o caso, relacionando ação e notação, escolha e prescrição.

Agora, podemos prosseguir com a comparação, pensando a relação entre um texto e seu leitor, e uma partitura e seu intérprete. Inicialmente, temos uma relação simples - o texto é lido e a partitura também é lida. Há dificuldades peculiares à partitura, mas textos complexos também apresentam dificuldades bastante peculiares - pensem na *Crítica da Razão Pura*, de Kant, ou no *Catatau*, de Leminski. Ademais, não há, a meu ver, problema de que as dificuldades de leitura e interpretação musical sejam irreduzivelmente diferentes. O importante é que há uma relação de uso do texto e da partitura que é análoga; uma relação de leitura, de conhecer como retirar informação daqueles objetos. E há também a possibilidade de realizar coisas a partir desses objetos. Por exemplo, lemos em voz alta um texto; contamos sobre o que se trata para colegas; adaptamos a história em uma cena teatral. Similarmente, a partitura é solfejada, talvez alguma melodia seja cantarolada; toca-se a mesma em um concerto, com o instrumento apropriado; realiza-se um arranjo da mesma; interpreta-se uma instrução de modo a produzir uma ação adequada etc. Respondemos a perguntas sobre a partitura quanto a seus elementos: o que são, como são utilizados. Dizemos que entendemos a música anotada ali, falando sobre seus elementos, seus agrupamentos, as ideias por trás desses agrupamentos etc.

Quanto às perguntas que se podem fazer sobre objetos e situações, talvez seja útil tentar afastar as confusões e perplexidades que pairam sobre a ideia do significado em música com uma série de exemplos comparativos. Eles tem uma função profilática pra mim, no sentido Wittgensteiniano de dissolver os problemas, ao sugerir que algumas de suas formulações provavelmente não fazem muito sentido.

i.1 Z pergunta "o que é isso?", ao apontar para uma cadeira. B diz "uma cadeira". Alternativamente ele diz "椅子だよ" (é uma cadeira, em japonês).

i.2 C pergunta "o que foi isso?", dando a entender que está se referindo a um som que acabou de ocorrer. D diz "uma nota musical, tem alguém tocando piano". Alternativamente diz "dó central de um piano Kawai de armário".

ii.1 Z pergunta "o que é isso?", ao apontar para uma cadeira. B não conhece a palavra cadeira, então diz que é algo que é utilizado para sentar. Alternativamente ele diz que é um objeto feito de madeira e tenta descrever o objeto.

ii.2 C pergunta "o que foi isso?", dando a entender que está se referindo a um som que acabou de ocorrer. B não sabe muito bem como falar sobre o som, então diz que se tratava de um som musical, feito para escutar (ou para escutar com atenção, ou próprio para dançar etc). Alternativamente ele diz que foi um som melódico, que começou com alguma presença mais foi sumindo e tenta descrever o som.

iii.1 Z pergunta "o que você falou?", após B dizer algo. B responde repetindo o que tinha acabado de falar. Alternativamente, B realiza uma paráfrase do que falou anteriormente.

iii.2 C pergunta "o que você tocou?", após D tocar algo. D responde tocando de novo o trecho, no violino (trata-se da primeira frase melódica de Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga). Alternativamente D responde: "trata-se da primeira frase melódica de Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga".

iv.1 Z diz "não entendi. Pode me explicar?", após B dizer algo. B responde realizando uma paráfrase explicativa do que disse anteriormente. Alternativamente, ele realiza uma explicação completa do que disse anteriormente.

iv.2 C diz "não captei. Pode me mostrar?", após D tocar algo. D responde tocando de novo o mesmo trecho, mas exagerando certos acentos e

articulações. Alternativamente, ele toca trechos exemplificativos que possam facilitar a compreensão do colega do que ele estava tentando fazer.

v.1 Z pergunta "mas o que você quer dizer com isso?", após B dizer algo. B começa a então falar sobre suas intenções, sobre como o que disse se liga a essas intenções. Alternativamente, B fala sobre o que ele queria expressar com o que disse.

v.2 C pergunta "mas o que você quer expressar com isso?", após D tocar algo. D começa a então falar sobre suas intenções, sobre como o que tocou se liga a essas intenções. Alternativamente, D explica o que tentou expressar, mostrando como essa expressão tenta se concretizar, em comparação com outras coisas que poderia também expressar, caso optasse por tocar outras coisas ou de outra forma.

vi.1 Z pergunta "o que significa isso?", quando B mostra uma cadeira. B responde que, com aquele gesto, estava realizando um ato com o intuito de convidar Z a sentar na cadeira. Alternativamente, B explica a Z que pensara ser bom se Z sentasse, que esse convite, ao seu entender, não implicaria nenhum tipo de desconsideração para com a pessoa de Z.

vi.2 C pergunta "o que significa isso?", quando D coloca uma música para tocar em seu tocador de músicas. D responde que colocara aquela música para que ele e C pudessem escutá-la. Alternativamente, D explica a C que pensara que C acharia bom escutar aquela música, que colocar a música não implicaria nenhum tipo de desconsideração para com a pessoa de C.

vii.1 Z pergunta "por que come esse pão?", quando vê B comer um pão. B responde que teve vontade e que ademais, assim não passa fome. Alternativamente, continua e diz que passar fome é ruim e que condições intensas de privação podem levar à morte, e que além disso morrer pode ser ruim se pensarmos que viver é o que podemos fazer se quisermos ter vivências.

vii.2 C pergunta "por que escuta essa música?", quando vê D escutar uma música. D responde que teve vontade e que ademais, assim não fica entediado. Alternativamente, continua e diz que ficar entediado é ruim porque o tédio leva a uma percepção de que se vive mal e que além disso pode ser ruim ter uma vida ruim ou entediante se pensarmos que viver bem é o que podemos fazer se quisermos ter boas vivências e uma vida instigante.

Algumas observações. Não faz sentido perguntar o que significa a cadeira (i.1). A palavra cadeira certamente estabelece relações com outros conceitos e com objetos classificados como cadeiras, mas e a cadeira em si? O objeto pode ser usado. Um filósofo, ao qual a expressão "o que significa a cadeira" não soasse imediatamente estapafúrdia, talvez sentasse nela e falasse "eu sento na cadeira". Alternativamente, ele a despreveria. Embora eu esteja defendendo que uma música tenha um significado, não quero com isso afastar a falta de sentido da pergunta "o que a música significa?", quando a formulação tiver como modelo, inadvertidamente, aquele da cadeira. A estranheza da pergunta é possivelmente explicada por essa comparação. A estranheza de perguntas envolvendo o verbo significar, aliás, contribui em geral para o mistério construído em torno da significação (que no todo, como uma questão conceitual técnica, não é nada estranha). Perguntar o que é, por outro lado, ou o que foi (i.2), soa perfeitamente natural. Não saber o que algo é (ii.1), imediatamente pede por explicações ou descrições. A música, como qualquer outra prática, construiu ferramentas conceituais para realizar essas operações (ii.2).

Ao responder sobre qual sua intenção musical (iv.2), D não precisa recorrer à anedota, popular nos cursos de música que diz que Beethoven teria tocado sua sonata para piano 'Tempestade' (17 in D Minor, Op. 31 No. 2), quando perguntado sobre o significado da mesma²⁶. Isso seria mais adequado no caso (iii.2), embora a familiarização certamente contribua para a sensação de entendimento. 'Ora, o significado da música é ela mesma' é uma frase um pouco desconcertante porque parece recair sob o problema da 'cadeira' (o significado do objeto cadeira ser ele

²⁶ É de meu entendimento que a anedota é apócrifa, embora já tenha a ouvido contada pelo menos duas vezes. Schindler, biógrafo de Beethoven, relatou justamente o oposto: o compositor teria dito, após ter sido perguntado pela chave (de sentido) para as sonatas Op. 57 e Op. 29: "Leia a *Tempestade*, de Shakespeare" (Schindler, 2012, sem página). No original: "Read Shakspeare's *Tempest*".

mesmo). Ademais, no sentido esperado por tal frase, creio que podemos dizer que o significado de qualquer conceito é ele mesmo, dado que um conceito é não apenas homônimo a si mesmo, como sinonímico a si (se é que podemos dizer isso). Tudo isso é um pouco diferente de dizer que uma música é sobre uma experiência, que a questão toda é experienciar. Mas daí, por mais que valorizemos que cada um tenha uma experiência específica, o fato dessa experiência ser algo do qual é possível falar, ponderar e direcionar (iv.1), leva à ideia de que talvez seja melhor, quando sentirmos desnorteamento cognitivo, pedir ajuda, de modo apropriado (iv.2).

Seria estranho que Z ouvisse algo, por exemplo, uma sequência de palavras em sua língua, e perguntasse o que seria aquela sequência a B, que responderia ser uma frase. Seria decerto mais comum que ele ouvisse a frase e perguntasse por uma palavra em específico. "Aporia, o que é isso?". A analogia musical não é absurda; ocorre bastante em contextos mais conversacionais - onde dois tocam e um deve imitar o outro, por exemplo. Em oficinas de ensino de interpretação musical é comum o ministrante parar a performance do participante e pedir explicações sobre algum trecho, às vezes uma nota ou som específico. O ministrante pergunta muitas vezes sobre intenções, sobre a expressividade almejada (v.2). Músicos, afinal, sejam intérpretes, compositores ou artistas, têm motivos e intenções para o que fazem, e aprendem a responder a perguntas desse tipo.

Uma forma de resposta mista envolveria D respondendo ao modo de B (v.1); talvez sua intenção fosse irritar C, que não gosta de música. E de fato, "o que significa isso?" muitas vezes compromete o falante com um estado emocional irritadiço (vi.1). Muitas vezes isso leva pessoas do tipo C a usarem a expressão com a função de desqualificar a música em questão, além de possivelmente os músicos. O famoso "isso não é música" segue a lógica, exposta por Morris Weitz, no seu famoso artigo *O papel da teoria em estética* (Weitz, 2007), da detração, ao tratar certas concepções de música de modo honorífico, ao invés de propriamente definitório. "Isso não significa nada" muitas vezes é, grosso modo, equivalente a "eu acredito que isso não tem valor", o falante se comprometendo, em maior ou menor grau, a se engajar para que aquilo tenha menos valor para os outros, com seus performativos de detração. Mas, suponhamos que não há nenhuma malícia envolvida. C simplesmente não entende o nexos que une uma música, no sentido de:

ele não sente que entendeu (ele não experienciou a sensação que ele identifica como a de entendimento). Ele talvez queira dizer que está desnorteado, ou que lhe falta vocabulário pra falar sobre a experiência, ou ambos, ou que simplesmente aquilo não se encaixa em um modelo codificado de música que ele tem em mente (em geral, um gênero ou meta-gênero). De outro modo, como já comentado, quando alguém mostra uma cadeira e alguém pergunta o que significa a cadeira, não é o caso de tentar explicitar intenções implícitas como as de fazer alguém sentar, mas sim de declarar o caráter nonsense da pergunta quanto ao objeto (vi.1). Se queremos descrições, então teremos de possuir o vocabulário que permite o descrever (o que pode ser algo raro - ou que requer especialização - pensem na prática do retrato falado).

Pessoalmente não acho a questão da necessidade da arte necessária, mas é curioso que a maneira como a ideia de finalidade e utilidade é definida muitas vezes leva a um julgamento apressado quanto à utilidade ou finalidade das artes, possivelmente por ligar a obra artística a algum ideal de beleza kantiano ou pós-kantiano. Não é necessário, entretanto, combater diretamente esse ideal. A maneira como falamos sobre o útil, o necessário e a finalidade, está envolta em uma série de comprometimentos com o que pode ou não caber em cada uma dessas categorias. Em um segundo momento, entretanto, respostas mais neutras, ou comuns, revelam que ouvir e fazer música é útil (por uma série de motivos, para uma série de coisas), pode ser necessário (por uma série de motivos, em uma série de circunstâncias) e tem finalidades diversas (por uma série de motivos, em uma série de circunstâncias) (vii.2). Tampouco parece haver ligação entre ser inútil, sob um certo regime do que pode ser considerado útil, e por isso ter um significado mais indeterminado. O significado é indeterminado, como estou tentando convencer-nos, quando impedimos que os meios pelos quais ocorrem determinações do mesmo sejam contados como válidos.

viii.1 Joãozinho toca piano. Seu pai adora o verbo "significar" e o emprega de modo deslavado. Ele pergunta: "Qual o significado de você estar a tocar piano, Joãozinho?", ao que Joãozinho responde: "eu já terminei minhas lições de casa da escola e também já varri o jardim". Ele tem, portanto, tempo para

tocar piano. Talvez ele esteja a treinar - a tocar de modo a aumentar gradativamente suas habilidades pianísticas. Talvez ele esteja a brincar - a jogar com a experiência de fazer música. Em ambos os casos, raramente a questão da significação comparece. Mas e a questão do que é aquilo? "O que você está fazendo" seria uma expressão correlata. As respostas seriam pouco filosóficas, entretanto. A ação de tocar piano envolve certos grupos de comprometimentos, a maioria dos quais bastante instituídos. Agora, suponham que Joãozinho toca clusters e grita. Nessa ocasião, ele responderia, "estou fazendo música!". Talvez agora indaguemos "mas o que significa isso?". E a pergunta certamente não busca uma resposta descritiva. Ou talvez, não inteiramente: "estava tocando aglomerados de notas com meus ante-braços e pulsos; o som fica todo ruidoso, diferente do que eu costumo fazer quando estudo meus ponteiros. Fiquei empolgado, parecia algo selvagem, então comecei a gritar junto, senti um clima de rock pesado".

viii.2 Se a pergunta fosse deslocada para "por que aquilo deveria ser tomado como música", a resposta mais óbvia seria - há uma pessoa a tocar um instrumento musical. Essa é uma prática social bem instituída. E mesmo se Joãozinho, no seu arroubo experimental, talvez fira alguns tabus mantidos por parte dos participantes dessa prática social, existem bons motivos para considerarmos que existe um desenvolvimento histórico da música como arte. Neste, houve um avanço na dialética som musical x ruído, no sentido de incorporar ruídos como sons musicais. Assim, para uma consciência historicamente informada, deveria se tratar de música. De modo mais enfático, para uma desinformada, diríamos que ela não deveria confundir a questão do que é uma prática com aquela do que é uma instância dessa prática que atenderia, ou não, a certos critérios qualitativos. Música ruidosa ainda assim é música. Ela só não é não-ruidosa...

viii.3 Mas e a ocasião de uma apresentação musical? O que é uma ocasião de uma apresentação musical? E o que significa essa ocasião? Aqueles que quiserem reduzir tudo a uma ontologia da obra artística poderão tentar dizer:

a ocasião consiste na apresentação de uma ou mais obras musicais a um público, nas quais existem enquadramentos sociais adequados, isto é, maneiras de se comportar. E mesmo se a música experimental procura desestabilizar alguns desses enquadramentos, como comenta Joanna Demers²⁷, ela trabalha a partir de uma relação de ruptura ou extensão desses. Tal como a ponderação de Sellars sobre a revisabilidade dos conceitos, eu adicionaria que se a música experimental suspende, rompe ou revisa enquadramentos musicais diversos, ela, entretanto, também não suspende, rompe ou revisa todos os enquadramentos ao mesmo tempo, de uma vez só, mas aqui e ali um, ou outro²⁸. De modo que, se os limites do convencional se ampliam, eles o fazem também em uma dialética.

viii.4 Mas é claro que nem sempre apresentações musicais precisam configurar apresentações de obras musicais. Ademais, se a pergunta da significação da ocasião é feita, ela soa estranha. Quando falarmos sobre se a ocasião é significativa, não há mistério algum. A ocasião é claramente significativa, isto é, possui valor social. Ela é uma ocasião onde uma prática é praticada. As pessoas envolvidas vêm valor nisso (embora o quanto, ou o quão satisfeitas, seja imensamente variável). Se a pergunta se liga a uma noção de praticidade ou utilidade específica, como naquela do "pra que fazer isso" ou do "isso serve para quê", é preciso ser honesto e dizer que, se uma música existe, é preciso que alguém a faça (o Joãozinho), e que alguns a escutem (ele mesmo, sua família). Se isso movimenta dinheiro, ou nos transforma em pessoas melhores, ou atija nossas habilidades cognitivas de um modo específico, são questões por vezes pertinentes, mas que devem ser

27 A ideia de Demers é que o enquadramento musical consiste nas convenções que mantêm a separação entre a obra musical e o ouvinte, bem como entre a obra musical e o mundo (tudo o que não é a obra musical) (Demers, 2010, p.172). Para uma expansão da ideia de Demers, ver Iwao (2017). Esse assunto será retomado no capítulo 3.

28 Essa ideia é bastante importante e reaparecerá, com explicações mais aprofundadas, quando eu estiver tratando da ideia de *mundo da música*. Sua intuição básica é que, se uma música fosse completamente estranha, se fosse totalmente alienígena, ela não seria sequer chamada de música ou tratada como música, em primeiro lugar. Assim, é preciso que existam elementos que já possam ser tomados como musicais / pertencentes ao âmbito da prática e teoria musical, para que aquilo seja, ao mesmo tempo, aceito como música, e entre em conflito com essa aceitação. O que significa que vão existir elementos que pertencem ao que está estabilizado como musical, conjuntamente a elementos que estabelecem para com essa base instável alguma relação de conflito.

explicitadas como tal (sempre há aqueles que perguntam "pra que serve isso" querendo saber se "fazendo aquilo é possível ganhar dinheiro em quantidades maiores que x").

viii.5. Poderíamos perguntar sobre o que foi a apresentação. Essa pergunta, possivelmente, remete à possibilidade de tratar ou não uma apresentação como obra. Mas antes, é preciso dizer que a pergunta se bifurca: "como foi para você?" trata de como foi a sua experiência, tanto em termos emotivo-afetivos, quanto cognitivos, tanto quanto à percepção e discriminação de sons e estruturas, como também de captação de possíveis ideias veiculadas. Mas e o conteúdo da apresentação, em si, em um exercício de distanciamento da experiência individual, buscando uma base intersubjetiva, em que o que foi feito é tratado como um objeto?

2.8 Obra musical e significado derivado

Assim, voltamos à 'música em si' e ao que ela poderia significar. Antes de prosseguir, não obstante, quero comparar, aqui, a música com outras ações. O que uma ação significa? Dando um passo atrás, poderíamos olhar para uma ação e descrevê-la tal como alguém escreve um texto. Usamos a linguagem em uma descrição. No caso de sons produzidos, podemos usar a linguagem, mas também podemos usar algum outro sistema notacional, semi-notacional ou uma combinação entre estes e a linguagem. A ideia de evocar isso é a de que quando dizemos que algo não pode ser colocado em palavras, talvez isso signifique que seria mais apropriado usar símbolos que não constituem palavras, mas que remetem a outros elementos, sejam eles melodias, complexos harmônicos ou representações espectro-morfológicas em eixos de tempo por frequência. Claro, podemos ampliar nosso vocabulário e criar mediações entre notações não linguísticas, desenhos, diagramas e a linguagem. Essa ampliação tem, em geral, uma função maior do que a meramente prática - ela permite um exercício de categorização e classificação dos sons que abre a imaginação, daquele que possui esses jogos de linguagem, para a criatividade. Para

acessar as ferramentas necessárias à busca do novo, ferramentas extraídas do indeterminado da mera sugestão.

Retornando à questão da ação, entretanto, não acho que haja grandes controvérsias ao tratarmos do fazer musical como uma ação. Um instrumentista pega um instrumento musical e toca uma música. Ele realiza uma ação. O que aquela ação significa? Podemos pensar o que a ação de colocar o peixe para assar significa. Parece-me que ela significa várias coisas - que o cozinheiro está a cozinhar; que haverá peixe assado; que pessoas comerão peixe assado. No caso da interpretação da música, se perguntamos o que aquilo significa, aquilo significa que há uma música sendo tocada por uma pessoa, que com isso podemos escutar aquela música, que haverá pessoas que escutarão aquela música. Pensando em outros termos, podemos sempre substituir "o que significa" por "mobiliza quais compromissos"? Os compromissos são mobilizados em um contexto, a partir de uma série de práticas sociais e modos de sociabilidade. Fazer e ouvir música são atividades que estabelecem comportamentos e compromissos, tanto quanto outras ações. Podemos falar e descrever esses comportamentos e compromissos, de modo a não haver nada misterioso nisso. Em uma sala de concerto, por exemplo, possuímos o compromisso de não conversar durante a apresentação das músicas. O pianista tem como compromisso tentar tocar a música que ele propõe estar tocando.

E se perguntarmos sobre por que escutamos música? Mas não existem tantas respostas quanto aquelas sobre por que realizamos uma outra ação cultural? E esse tipo de ação é diferente de ações como comer e dormir? Em que sentido? (certamente a ação é diferente, mas se o argumento da necessidade for invocado como motivo, simetricamente o argumento da não-necessidade pode ser invocado como motivo inverso, mas também válido, como já procurei mostrar). Parece-me que, por mais diferentes que essas respostas possam ser, elas não eliminam o fato de que o significado da música pode ser determinado, assim como significados de outras ações podem ser determinados, conforme os contextos relevantes.

Finalmente, e o significado de uma música em si? É uma frase estranha, mas se, com isso, queremos investigar o significado de uma obra musical, então talvez aí resida algum mistério, tanto aquele já explorado, dada a natureza saturada da

natureza simbólica do fenômeno musical (seção 4), quanto o ainda inexplorado, o fato do objeto *obra musical* ter em si um certo mistério. Há então, o mistério do que a obra é exatamente, porque, conforme já apontou Roman Ingarden, em sua ontologia da obra musical (1986), a obra não é nem sua experiência estética, nem a performance musical específica, nem a partitura, nem um estado mental²⁹. Tampouco considero que ela seja um objeto platônico incriado. Se fosse, admitir a existência de tal objeto já indicaria a resolução de apoiar o mistério, de assumir o mistério e tornar o mistério a parte real, postular a realidade como misteriosa. No entanto, o mistério ontológico relacionado ao lado objetual da obra musical, que permanece mesmo quando o estatuto artístico é bem instituído, estabelece relações específicas com a questão da significação da música.

Uma dessas relações, explorada na seção 6, encontra-se atualmente enfraquecida. Trata-se da ligação entre a consolidação do conceito de obra musical e a noção de que a música tinha um significado transcendente. Ela se enfraqueceu dado que a conjuntura histórico-conceitual perdeu sua energia inicial. Embora o conceito de obra musical tenha se estabilizado, a ponto de se cristalizar, e precisar de uma crítica, como Goehr não apenas apontou, mas realizou, sua continuidade não se deu em conjunção com a cristalização dos ideais românticos. O formalismo, na música, dentre outras propostas teóricas, desenvolveu-se, e várias maneiras de encarar o nexos de sentido, necessário para a postulação da obra musical como significativa, afastaram esse significado da esfera do inefável, mesmo que inefabilismos tenham sido também propostos³⁰. Dito de outra forma, o significado musical emancipou-se de sua condição atrelada aos pressupostos sociais do período pré-romântico para passar a habitar, no período romântico, o objeto musical em si, a obra musical. O pós-romantismo, entretanto, trouxe uma nova rodada de emancipações, ao permitir que o significado fosse determinado tanto pelo objeto, dito propriamente musical, quanto pelo contexto social, ao mesmo tempo que

29 Ela não é a experiência estética, nem a performance, nem o estado mental, porque não acolhe para si inúmeras variações a que estes estão sujeitos, estabelecendo assim, de cara, uma diferenciação. A performance, por exemplo, possui um espaço tempo único. Quando se trata de uma interpretação de obra, já acusa que suas diferenças interpretativas não serão acolhidas, pela obra, como características intrínsecas, mas apenas como potências. Como objeto físico, a partitura pode ser a base ôntica sob a qual, para o contexto musical adequado, a obra se constitui, constituindo-se nesses casos de símbolos imperativos. Como signo, designa, mas não simplesmente é a obra. Ver Ingarden, 1986, capítulos 1 a 3.

30 A filosofia da música de Vladimir Jankélévitch é um caso. Ver seu livro *A Música e o Inefável*. Trad. Clóvis Salgado Gontijo. Perspectiva, 2018.

desvinculou o significado da obra musical daquele dito romântico. O romantismo construiu a esfera da significação musical a partir da rejeição do significado pré-romântico, em uma relação complexa de manutenção parcial de valores pré-românticos (ligados ao religioso na figura do êxtase; ao moral na figura da transcendência edificante; à nobreza, na insistência de uma separação entre entretenimento e bela arte³¹). Embora aqui não seja o lugar de abordar isso, é razoavelmente evidente, pelo estado atual das práticas musicais, que todos esses elementos passaram a sofrer esmorecimentos histórico-sociais no período posterior. Tanto que se tornou possível não aceitar a ligação intrínseca entre o irrepresentável e o significado musical. O irrepresentável, então, passa a poder ser compreendido sobre outros termos: saturação dos símbolos artísticos, complexidade das características exibidas-exemplificadas, inovação nos elementos dispostos, dificuldades com o estabelecimento e criação de vocabulário adequado.

A segunda relação específica estabelecida entre uma obra musical enquanto objeto e seu significado, ocorre quanto à ideia de exemplificação. Até o momento, a estratégia para responder à questão do significado em música e seu caráter de irrepresentação envolveu identificar que, mesmo uma música instrumental, por mais aparentemente abstrata e autorreferencial, ainda assim significa, pois exhibe as propriedades que são relevantes para sua existência como objeto estético. Nessa formulação, ficou implícito que músicas menos abstratas poderiam ter significações ligadas a outras operações semânticas. Essas músicas aproximar-se-iam, inclusive, em sua ênfase apreciativa, de outros modos de presença que não o da irrepresentação. Na formulação, também foi deixada de lado a questão do significado de performances e práticas musicais que não constituem obras musicais. O pressuposto, agora explicitado, era de que, uma vez que o conceito de obra fosse instaurado historicamente e se consolidasse, a ideia de que obras musicais teriam, cada uma, um significado, passaria a poder ser aplicada, derivativamente, quando necessário, a eventos musicais que constituem algum outro tipo de objeto da experiência. Assim, se desejoso, podemos atribuir significação a cada um desses eventos, usando como modelo a ideia de obra musical - tratando esses eventos como se fossem obras musicais.

31 Mais uma vez, remeto a Goehr (1992, capítulo 5).

Essa é a segunda conexão entre a ideia de obra musical e a de significação musical. A questão que começo a explorar a seguir é se essa derivação é realmente não problemática. Já que citei Ingarden e não apresentei uma proposta de ontologia para o que qualifica a noção de obra, em uma obra musical, quero me apoiar em alguns aspectos de sua proposta, a fim de elucidar alguns impasses que surgem, ao tratarmos improvisações musicais como obras. Porque, afinal, improvisações musicais são práticas musicais e então configuram *música*. Por outro lado, improvisações são comumente contrapostas a composições (muito embora existam tentativas de conciliação, como aquela explicitada pelo termo composição instantânea³²). Como praticante experiente de música do gênero improvisação livre, eu gostaria de manter essa contraposição, especialmente no que concerne a dois aspectos: (i) na improvisação não há espaço para uma correção e revisão do que foi uma vez incluído como parte de si; em uma composição, há a possibilidade de revisar e corrigir tentativas malfadadas; deliberar de modo a decidir não incluir um elemento antes incluído. (ii) Na improvisação a etapa de execução do objeto artístico, a produção deste, confunde-se com a etapa de implementação do mesmo, isto é, daquela em que o objeto é posto a funcionar artisticamente para um público, sem que exista uma etapa anterior de execução, da criação de um plano/partitura para a obra, ou ainda outra similar³³. (iii) A improvisação suspende a pressuposição teleológica de que uma obra é um todo realizado de acordo com intenções de seus criadores, dado o grande número de situações em que intenções conflituosas ou indecidas são postas em ação, sem a possibilidade de correção e ponderação posterior. Considero essa contraposição pois acredito que ela leva a avaliar se há uma conexão intrínseca ou não entre a ideia de obra musical e a de composição musical. Como na visão de Ingarden estas equivalem, creio que o primeiro passo seja mostrar onde a força filosófica da contraposição atua, para além da distinção prática entre as atitudes envolvidas no ato de compor e de improvisar.

Vou começar com um exemplo. Primeiro, imaginem que estão a presenciar uma apresentação solo, dentro do gênero da improvisação livre, realizada pela

32 Termo popularizado pelo grupo ICP Orchestra. Um breve texto, escrito por Kevin Whitehead, apresentando a história do *Instant Composers Pool* (algo como *agrupamento de compositores instantâneos*) pode ser lido em sua página de internet, acesso em 16 março 2022: <http://www.icporchestra.com/history>.

33 A diferenciação é dada por Goodman, ver *Of Mind and Other Matters*, 1984, p. 142-145.

Patrícia Bizzotto. Ela opera um instrumentário que consiste em um trompete, um microfone, uma pedaleira de efeitos de guitarra, algumas baquetas de percussão e um piano de armário, cuja parte inferior está destampada, permitindo acesso direto às cordas por baixo, além do acesso normal às teclas na parte de cima. Em que sentido o que presenciamos não é uma obra musical? Se pensarmos que não se trata de uma obragem e perguntamos o que a apresentação é, daremos uma descrição da mesma, falando, se quisermos, tanto da ocasião social, quanto das convenções de gênero imbricadas, quanto da trajetória musical da artista, como de seu estilo e abordagem ao musical, bem como seu instrumentário e a maneira como ela o utiliza. Também podemos comentar do local de apresentação, dos hábitos mais arraigados do público que o frequenta, de algum aspecto convencional levemente idiossincrático etc.

Ao assistir um vídeo como "Patrícia Bizzotto - Ao Anoitecer³⁴", podemos optar por tratar o registro da improvisação como de uma performance em que a artista tenta realizar várias operações, de modo interessante, utilizando como recurso a voz, uma pedaleira de efeitos, um piano de armário - em especial, suas cordas, percutidas diretamente com a mão. Mesmo se a ênfase não for em nossa experiência como público, podemos enfatizar que se trata de um conjunto de ações e nos perguntar o que aquelas ações alcançam, como e se elas criam certos comprometimentos. Existe um entrar em cena: vemos Bizzotto se preparando. Um início silencioso, mínimo, de respirações. Quando elas acumulam e entram em *loop*, isso parece abrir, como possibilidade, uma ampliação de elementos e seguem-se batiques ao piano. Quase que podemos nos perguntar junto à musicista: mas quando e de que modo interromper os *loops*? A música se constrói na memória do que é retido, que colore o que se apresenta e predispõe, pré-filtra o que virá. Mesmo que se trate de um vídeo fixo, já gravado, ele registra a imanência daquele momento improvisativo: o que acontece vale como o que aconteceu, sem inclusive necessariamente remeter a uma unidade que possa se adicionar ao todo do acontecimento (do lado da performer) ou o todo da experiência, do lado dos espectadores.

34 Apresentado no evento Frestas Telúricas Vol. 3, julho de 2020, disponível em <https://youtu.be/k4xiF3UPCsg>.

Em seu livro sobre a obra musical, *The work of music and the problem of its identity* ("A obra musical e o problema de sua identidade"), Roman Ingarden parte da ideia de que a obra musical e a performance são distintas. Afinal, performances específicas são acontecimentos espaço-temporais, feitas de processos acústicos e ações complexas por parte do performer, possuindo um começo, meio e fim, sendo escutadas de modo ligeiramente variado por cada ouvinte, dadas as variações acústicas do espaço em que estes se encontram, e sujeitas à diferentes condições de apreciação que incluem a cultura e estado mental do apreciador. Obras musicais, por outro lado, não seriam processos, mas objetos que persistem temporalmente, a partir do momento em que foram criados. Tampouco possuem locações espaciais; a obra permaneceria insensível aos processos que ocorrem nos conteúdos e modos de experienciar os aspectos auditivos de performances particulares. Uma performance chata não torna a obra em si chata, se há performances da mesma que não são chatas. Uma especialmente lenta não altera a obra de modo que ela se torne lenta. "Nenhuma obra é um fenômeno acústico se desenvolvendo *hic et nunc*" (Ingarden, 1986, p. 19)³⁵. Ao escutar uma obra musical realizamos uma seleção, atribuindo certas propriedades à performance, outras à obra e ainda outras a ambas. A obra é extrapolada do todo concreto da performance. A obra é dita supra-particular por Ingarden, e sua estrutura, de uma temporalidade própria, transcendente-projetada, seria portanto dita quase-temporal (de uma temporalidade não concreta, não colorida temporalmente pelo tempo vivido; o que significa: que pode ser tratada como abstraível do colorido temporal do tempo vivido).

Se cada obra determinaria um certo sistema ideal de aspectos auditivos a serem experienciados pelo ouvinte, em experiências estéticas adequadas e completas, o que dizer das improvisações, talvez livres, sem guias robustos ou planos explicitamente elaborados? Seria muito forçado dizer que um improviso livre coincidiria com o momento originário de uma obra? Aquele em que um autor exerce autoridade e a partir do qual podemos dizer que existe uma obra. Respondo então que talvez sim, seria forçoso. Primeiro, porque a improvisação volta-se para a imanência de modo que todos os seus componentes contem como propriedades do que ela foi. Assim, esse caráter projetivo da obra, que nos leva a perguntar quais propriedades de uma performance devam ser tomadas como exemplificadas por ela

³⁵ No original: "No work is a *hic et nunc* developing acoustic phenomena".

e, portanto, como sendo esteticamente relevantes para a obra... esse caráter é dissolvido. Ao tomarmos o improviso como obra, haveria uma coincidência entre performance e obra, em que os elementos são todos significativos para o objeto transcendente, que imprime em si cada passo em falso, momento de indecisão e arroubo expressivo (as mãos de Bizzotto, de repente e de modo surpreendente, sobem e tocam as teclas, mostrando como o piano ainda mantém-se um piano, com sua funcionalidade padrão).

Ademais, se é verdade que podemos ver a gravação audiovisual de uma performance inúmeras vezes, a improvisação que coincidiria com a obra criada ali, em tempo real, não se repetiria. Isso é um problema, pois acentua o caráter imanente, comentado anteriormente. Uma performance que conseguisse ser idêntica, em vários aspectos, daquela gravada em um improviso, não seria o improviso. Por um dado simples - não seria a ocasião espaço-temporal daquele improviso. O que ela faria seria se apropriar de elementos do improviso para construir o que poderia ser a obra, o virtual ao qual aquele improviso atualizaria, e que essa performance imitativa atualizaria então novamente. Do conceito de obra musical, obtemos a possibilidade de aplicações derivadas do conceito a objetos que talvez não sejam apropriadamente obras. Isso geraria a pergunta, de um possível deleuzianismo prático-pedagógico: dada uma performance, a qual ideia-problema (isto é, obra), aquela performance corresponderia, como resposta?

De certo modo, como toda obra seria um objeto intencional, seguindo a proposta de Ingarden, toda performance responderia a uma espécie de como-se: devemos tratar, quando adequado, uma performance como respondendo a uma obra musical, que não se confunde com a performance. Devemos tomar como apropriado pensar naquele acontecimento como um todo que regula uma experiência estética na qual faz sentido perguntar pelas intenções criativas únicas e determinadas do objeto. No paradigma trabalhado pelo filósofo, a relação partitura-performance-obra musical é fundante. Pois a partitura garantiria a estabilidade dos componentes invariantes de uma obra musical, de modo que esta seja consistente o suficiente para ser dita existente: a partitura seria a base ôntica que determina o produto artístico intencional. Mas não precisamos nos guiar por esse anacronismo do autor. Na ausência da partitura, mesmo em uma gravação, o ouvinte não deve se

deixar enganar: "esses sons precisam ser interpretados pelo ouvinte como a base sonora da obra. (...) A obra permanece como uma fronteira ideal a qual as conjecturas de atos criativos intencionais do compositor e os atos de percepção dos ouvintes almejam" (idem, p. 118-9)³⁶.

Na improvisação gravada, tomada como composição instantânea, abstraímos o ângulo de câmera esquisito, em que vemos a performance de costas. Abstraímos a circunstância específica e a abertura ao futuro que marca todas as decisões e possíveis bifurcações de ação na qual a artista está imersa. Podemos, como no caso da vídeo-arte, tratar aquela gravação como filme-obra fixo, afastando-nos da abertura ao futuro, das protensões que fizeram daquilo uma ocasião e não uma obra. O que vemos é um registro de uma improvisação em que o fato da personagem estar a improvisar é relevante para o vídeo resultante, pois esse fato é capturado esteticamente e aparece como qualidade para o espectador. Obras sob suporte, como vídeos, música eletroacústica e certas gravações de músicas que são prioritárias em relação à performance dessas mesmas músicas; essas devem ter suas reproduções contadas como reproduções do exatamente idêntico. Elas possuem então alguma similaridade ontológica com apresentações que consistem em improvisações. No entanto, elas, em sua reprodutibilidade, fermentam a aura da existência de um objeto que não se confunde com as ocasiões em que ele é reproduzido e que pode tanto ser considerado, adaptando a ideia de Ingarden, como não sendo cada instância reproduzida, ao mesmo tempo que fixando como invariáveis os elementos do conteúdo propriamente artístico da obra. Dito de outro modo, o que é variável numa obra sob suporte é restrito a um âmbito bem menor, mas o fato de que há repetição inscreve uma diferença, suficiente para a emergência de uma entidade que difere de cada instância, depende delas para se instanciar, mas que não se confunde com estas.

Se a obra não tiver uma existência que transcende, de algum modo, o objeto-performance, torna-se difícil falar sobre seu significado de modo desprendido da ocasião, única a cada performance. Sendo única a ocasião, e supondo uma improvisação que se confunda com essa ocasião, ela não mostra o mesmo objeto de modo

³⁶ No original: "these sounds must be interpreted by the listener as the work's sound base. (...) The work remains like an ideal boundary at which the composer's intentional conjectures of creative acts and the listeners' act of perception aim."

comparativo, isto é, sob mais de um ponto de vista e sob interpretações/visadas diferentes; ela não facilita a construção da ideia (projetiva - intencional) de *mesmo* objeto. Isso enfraquece o tomar como mesmo objeto que caracteriza o trato intersubjetivo daquela que é uma obra e possui significado teoricamente determinável. Nesse caso a tarefa de abstração de uma obra a partir da ocasião então pode ser feita. Essa abstração é aquela que toma como uma ação a performance. A performance implica a apreensão de um todo, por parte das experiências estéticas dos presentes. A ação, como tal, tem partes significativas determináveis. Essas partes geralmente correspondem ao leque de possíveis respostas à pergunta "o que aconteceu musicalmente?". E isso significa provavelmente que tudo o que foi feito musicalmente deve ser tomado como importante para o que aconteceu musicalmente. Digo provavelmente, porque há de fato dois modelos para operarmos essa derivação/abstração. O primeiro se dá em relação a músicas sob suporte, em geral, como as músicas eletroacústicas clássicas, em que o performer restringe a ideia de interpretação musical ao mínimo, ao âmbito do "esta deve ser tomada como uma operação técnica, maximamente esteticamente neutra". Nestas, dados acústicos e de equipamento, como disposições específicas de auto-falantes, a data de produção, o ponto de escuta do ouvinte que está a apreciar, não exatamente contam como parte da obra. Essa solução é qualificada de *imane*nte, pois todos os dados musicais transmitidos devem ser considerados como parte da obra musical correspondente. As propriedades instanciadas pela performance se confundem com aquelas exemplificadas pela obra, muito embora isso não nos informe sobre quais são essas propriedades, nem quais delas são mais importantes, nem como estas se diferenciam entre si.

A segunda opção toma como modelo a relação partitura-performance. Nela, acabamos pressupondo uma obra virtual para o qual aquela performance seria uma das atualizações, o que dá um ar deleuziano, de empirismo transcendental, à solução, e permite criticar o ocorrido remetendo a características inferidas que poderiam ser mais, ou ainda menos efetivas, no caso das possíveis outras improvisações que poderiam ter ocorrido (talvez em todos outros mundos possíveis). Aqui, podemos pensar como talvez teria sido mais coerente se, no caso abordado, do improviso de Bizzotto, as teclas do piano soassem mais *piano* (menos

intensas) e mais abafadas, recusando de modo obstinado a estranheza que uma passagem de um mundo sonoro mais interior, cavernoso, de cordas percutidas, ao mais habitual das teclas dedilhadas normalmente, implica transformar o habitual no mais estranho (as notas tocadas em um esbarrar não apenas sonoro, mas musical, que imprimi a qualidade do intruso, ao recorrer ao que seria normalmente familiar, perto de 14'17").

Ao abordar essas duas derivações talvez a opção sensata tenha sido deixada de fora... Afinal, provavelmente devemos incluir, em nossa apreciação do significado de uma improvisação, a história hipotética da formação, transformação e dissolução das intenções dos músicos. Essa história substituiria a unidade dada pelo nome do criador a uma obra, aquela que nos faz pressupor a obra como advinda de um de nós, um humano, que por isso possui certos tipos de intenções, um humano cujo funcionamento produtivo pressupomos poder entender. Aqui, não há derivação: a ocasião é tratada como evento / acontecimento. Trata-se de uma não-derivação. Que esse acontecimento seja artístico significaria que ele é musical, mas não exatamente se conforma à ideia de obra, por dever ser tomado como processo que se fecha, sem entretanto garantir um fechamento de seu resultado musical como algo separável da ocasião.

Gostaria de concluir portanto, com a postura crítica de que as 3 opções (derivação imanente, derivação transcendental, não-derivação) possam, cada uma com suas características, informar o tratamento do significado de uma improvisação musical livre (no gênero improvisação livre). "O que uma obra musical significa?" Essa pergunta tem seu mistério. Mas justamente, trata-se do mistério que surge em virtude de termos que colocar em funcionamento um objeto que não existiria no aqui-agora.

2.9 Campo de significação

Dito isso, o que devemos responder quando queremos determinar o significado de uma música? Certamente uma música é uma música, no sentido de ela declarar não ser meramente som do mundo. Então temos o significado mínimo: o significado mínimo garante, de um objeto (real ou hipostasiado), que ele seja arte, que seja

objeto artístico. Sendo assim, garante também a possibilidade da construção de obras artísticas, da existência destas. Em toda música há, portanto, um *significado mínimo*³⁷ que versa sobre o modo no qual devemos tomar aquele objeto como um símbolo. Devemos tomar aquilo como música e não mero som (como objeto artístico e não mera coisa do mundo cotidiano); adicionalmente, aquela música pode corresponder a uma obra musical. Que ela corresponda a uma obra musical institui uma relação de representação e identificação entre obra e música, o que amplia a camada de significação já para uma segunda camada além da atribuição mínima de artisticidade. Essa camada é aquela da determinação do tipo artístico ao qual aquele objeto pertence (o tipo *música*).

A questão que se coloca, entretanto, é a de quantas camadas devem ser atravessadas a fim de determinar o significado de uma música. Ou ainda, o quão específica deve ser nossa determinação do significado de uma obra musical, dada que ela possui significado. O que envolve dizer se a obra musical possui um significado, no sentido desse ser único, ou se ela possui significados que, tomados em seu conjunto, são seu significado, ou ainda se ela possui uma rede de significados, alguns dos quais devam ser tidos como primários, enquanto outros como secundários etc. Talvez uma comparação com a literatura seja proveitosa. Tomemos um conto, como *Viagem além do absoluto*, de Cristina Lasaitis³⁸. Se nos perguntarmos "sobre o que ele é?", temos uma pergunta razoavelmente próxima daquela que versa sobre o significado de uma música. Mas o quão detalhada deve ser a resposta? Dizer que é sobre duas consciências, Alfa e Ômega, em uma nave, Aura, rumo ao final do tempo, certamente deixa, incomodamente, muito de fora. Dizer que se trata, na verdade, de uma reflexão sobre a persistência da vida e sua relação conflituosa com a mortalidade, em meio a um cenário cósmico, de ficção científica, é genérico demais. Combinando as duas respostas, adicionando que a linguagem brinca com o vocábulo convoluto dos termos físicos que poderiam tentar lidar com a ideia de fim do tempo, empregando um tom irônico, mas leve, melhora a resposta. Seria preciso especificar o episódio da aparição da improvável faísca na escuridão muito próxima ao ocaso do universo? Há uma interessante indagação, embora breve, sobre se a energia começaria a brotar do vazio, em um recomeço da

37 O termo é contribuição de Walter Menon.

38 Publicado no livro *Fábulas do tempo e da eternidade*, São Paulo: editora Dandelion, 2016.

existência, sem lei física possível a explicar essa irrupção... Talvez fosse bom citar alguma passagem? Seria útil dizer que o original foi escrito em português brasileiro? Localizar a autora em meio a uma série de escritores de uma geração mais jovem (Lasaitis nasceu no mesmo ano que eu, 1983), a escrever dentro dos gêneros da fantasia e ficção científica, em um país em que tais não possuem muita tradição...?

Eu já utilizei a analogia com o exemplo fregeano da estrela vespertina. Existe uma solução bastante decepcionante que segue à risca a sugestão dantiana de que uma música instrumental abstrata eventualmente possa ser sobre *tratar-se apenas de som*. Com um pouco de determinação teimosa, podemos ampliar a formulação para dizer que músicas (instrumentais-abstratas) fazem referência ao fato de serem *apenas* música e assim significam tal. Como essa determinação é global, a questão então seria a de como cada música incorporaria esse significado, cada uma entregando assim um sentido diferente para o mesmo referente, de maneira análoga ao famoso dito de Frege, de que frases verdadeiras denotam a verdade, embora a maneira como o fazem seja multifacetada³⁹. Ademais, dessa forma tornar-se-ia tentador pensar nesse significado único como algo transcendente, talvez metafísico - ser só sobre música se confundindo com uma essência do musical comum a todas essas músicas. Obviamente não é nada promissor atravessar tantas questões sobre o significado em música para decidir parar dessa forma, em uma formulação do significado que cheira a paradoxo e ignora toda a formulação sobre exemplificação que tratamos. Afinal, almejo criticar posturas como a de Kivy (seção 3, tópico ii) e ao mesmo, tempo aceitar sua visão de que, para repetir a citação, "[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" (Kivy, 1997, p.40). Ao perguntar sobre o significado de uma obra musical, perguntamos, portanto, sobre seu *campo de significação*.

Ao parar para pensar, quantas histórias são *sobre a jornada do herói*, uma vez que tenhamos entrado em contato com a teoria de Joseph Campbell⁴⁰ sobre esse arquétipo narrativo? Talvez devamos dizer que a *Odisséia*, *O Senhor dos Anéis* e

39 Especificamente, sentenças assertivas completas, dado que há diversas exceções que impedem uma formulação ainda mais geral. Ver Frege, 2009, p. 139.

40 Ver a enumeração das diversas fases da jornada do herói no meio do terceiro capítulo do prólogo de *O Herói de Mil Faces*. O projeto do autor é aquele de trazer à tona uma estrutura de similaridades entre diversas histórias de diferentes períodos e culturas (mesmo que a custo de um generalismo excessivo).

Tenga Toppa Gurren Lagann são jornadas do herói, assim como diríamos que a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel é um *Bildungsroman*, um romance de formação. O que quero implicar com essa observação é que existem gêneros musicais que são prioritariamente sobre "só fazer música". Agora, com isso a direção tomada é de que a explicação deve ser capaz de diferenciar a obra sobre a qual ela explica. Mas diferenciar a obra envolve uma relação entre obras, contextos e funções, nas quais o que é considerado suficiente acaba variando. Isso faz com que a resposta quanto à pergunta do significado tenha de estar sempre aberta, embora circunscrita a certos âmbitos, muito embora esses âmbitos não possam ser delimitados *a priori*.

Há uma curiosa passagem da ideia de incorporação do significado à de significado, pois quanto mais certas especificações vão se fazendo importantes, mais componentes relegados ao lado da incorporação, ou ao modo de transmitir uma mensagem, vão sendo convertidos em elementos da mensagem, em uma relação sempre incerta em algum nível, mas sempre presente. Mesmo exemplos de obras de arte maximamente esvaziadas não são tão esvaziados assim, como veremos no capítulo 4. A maneira como obras musicais apresentam o fato de serem só silêncio não consegue conter o âmbito do significado a essa camada-núcleo. O núcleo do campo de significação, em uma música de silêncio, pode ser que ela é só silêncio; acabamos, entretanto, ampliando sua significação, uma vez que temos necessidade de especificar *como* essas obras apresentam o fato de serem só silêncio. O que, por sua vez, mostra que elas são apenas silêncio em uma camada semântica, enquanto que seu *ser apenas*, encontra-se aí, inicialmente, claramente subdeterminado e requer elaboração.

Por outro lado, supondo ser possível, acredito que mesmo uma redução simbólica de máxima especificação de uma música não daria conta de esvaziar seu significado. Um motivo já apresentado é o caráter repleto, saturado, do símbolo artístico (da obra de arte enquanto símbolo). Ademais, quanto aos conceitos que utilizamos para determinar os significados, digo, parafraseando Spinoza, que "O fato é que ninguém determinou o que pode o conceito, a experiência não tendo ensinado ninguém o que um conceito pode ou não pode implicar"⁴¹. Isto é, não sabemos o que um conceito pode, no sentido de não termos a capacidade de esgotar as relações

41 Ver escólio da proposição 2 da terceira parte da *Ética* (Spinoza, 2018, p. 101).

nas quais pode entrar um conceito, as modificações resultantes da adição, modificação ou subtração de outros conceitos da rede de conceitos das quais aquele conceito participa, e o movimento de consolidação, manutenção ou desestabilização das implicações ligadas a certos usos dos conceitos nas linguagens envolvidas. Minha observação é que se isso vale para conceitos em geral, então também vale para significados em geral.

Danto mesmo, em seu artigo "O mundo da arte", de 1964, se mostra bastante ciente desse problema, ao propor a posteriormente abandonada *matriz de estilos*⁴². O surgimento de um novo estilo artístico no mundo poderia implicar a adição de uma nova coluna na matriz, se esse estilo não puder ser já construído a partir da presença ou ausência dos predicados caracterizantes disponíveis na matriz. Danto dá o exemplo de dois predicados artisticamente relevantes: 'é representacional' e 'é expressionista', de modo que quatro diferentes estilos poderiam ser assim posicionados: fauvismo (representacional expressionista), estilo do pintor Ingres (representacional não-expressionista), expressionismo abstrato (não-representacional expressionista), abstracionismo (não-representacional não-expressionista) (1964, p. 583). A questão é que essa matriz não dá conta de qualificar o estilo pop, como aquele cuja obra *Caixas Brillo*, de Andy Warhol, seria um dos exemplares. Danto não arrisca a adição de um predicado capaz de lidar com esse exemplo, como talvez 'é apropriativa', preferindo antes comentar como que a adição de uma nova possibilidade, com o advento do abstracionismo - ser não-representacional, acaba por retroativamente caracterizar estilos para os quais o representacional era segunda natureza, tornando-os explicitamente, ou qualificadamente, representacionais. Deste modo, mostra que a introdução de novas formas artísticas pode eventualmente tornar necessária a reclassificação das formas anteriores (trazendo um novo predicado artisticamente relevante, que por sua vez

42 A matriz é muito interessante, se tratada como expediente filosófico que torna visível a constante reavaliação da arte antiga à luz da arte nova. Danto comenta sobre ela, décadas depois que "A visão que a matriz de estilo subscreve ou que é por ela a subscrita é o modo como as obras de arte constituem um tipo de comunidade orgânica e liberam latências uma na outra simplesmente pelo fato de existirem. Eu estava pensando no mundo das obras de arte como um tipo de comunidade de objetos internamente relacionados." (Danto, 2006, p. 181) Sua utilidade prática é, no entanto limitada, dada a falta de sutileza da sua estrutura, os predicados artisticamente relevantes sendo amplos e grosseiros demais. O que Danto sublinha contra a matriz é, entretanto, que sua visão seria anistórica, eventualmente aproximando formas artísticas sem dar suficiente relevo às diferenças históricas; em especial, aquelas que referem ao significado dessas obras, mais do que a avaliação sobre um critério fenomênico (idem, p. 180).

passa a qualificar, mesmo que negativamente, os estilos antigos). Extrapolando filosoficamente, para além da matriz: estilos e obras antigas são reavaliados à luz das possibilidades e realizações artísticas atuais. E isso significa que há uma modificação no entendimento do que o predicado artisticamente relevante em questão implica. No caso, a qualificação representacional ganha nova profundidade semântica. No mínimo, significa também não-não-representacional e se articula dentro de uma possível oposição entre arte figurativa e abstrata.

Isso não significa, entretanto, que devemos deixar completamente em aberto quais qualificações devam ser feitas, quando da consideração do significado de uma obra musical. Se os processos de especificação e de reavaliação são característicos da não-fixidez conceitual da significação linguística, ainda assim podemos propor circunscrições proveitosas. Quanto a obras de arte em geral, Danto elabora algumas, procurando se afastar do caráter anistórico do processo reavaliativo e estipular critérios de especificação que considera especialmente importantes. Isso no final de TLC (Danto, 2005a, cap. 5). Abordarei a ideia de regragem dessas qualificações no capítulo *Mundo da arte, mundo da música*.

2.10 Abertura semântica

Compositores às vezes dizem que uma obra musical expressa uma ideia. Mas o que essa ideia, no singular, significa, muitas vezes é obscuro. Se tomarmos a expressão com uma coloração Kantiana, talvez possamos pensar que a obra dá muito o que pensar, mas de um modo que só aquela obra dá a pensar - ela tem um "dar muito a que pensar qualitativamente próprio"⁴³. O que, desfazendo-me desse aparato ligado ao que combati durante esse capítulo, implica, ao meu ver apenas que devemos considerar a obra como algo que tem uma unidade. E que ela expressa o que ela é

43 Diarmuid Costello, em *Danto and Kant: Together at Last?*, procura aproximar as ideias estéticas kantianas da noção dantiana de significado incorporado. A discussão sobre o caráter metafórico da obra leva a considerar que o objeto estabelece uma afinidade especial com seu significado. "O que é distintivo sobre a maneira a qual obras de arte apresentam tal conteúdo é que elas expandem de modo imaginativo as ideias apresentadas, ao incorporá-las metaforicamente em formas sensíveis" (Costello, em Rollins, 2012, p. 43). No original: "What is distinctive about the way in which works of art present such content is that they imaginatively "expand" the ideas presented, by metaphorically embodying them in sensible form". A discussão da propriedade dessa aproximação foge do escopo desse trabalho, mas devo dizer que concordo com Danto quanto à necessidade de fechamento e determinação dos significados (ver capítulo 2), em contraposição ao caráter necessariamente aberto, impingido pela posição kantiana.

através desse fechamento em uma unidade, a ser considerada *qua* unidade. Uma obra musical expressa ser obra e portanto, unidade, além de expressar ser arte, e do tipo artístico música, tendo que ser tomada como um tipo de objeto específico - obra musical -, mas também um objeto específico - *esta* obra musical, que se articula desta forma, que se instaura desta, remete a isto, coloca-se nesse contexto etc. Com isso, não é necessário nenhum comprometimento a uma qualificação dessa unidade, mas apenas de que exista o tomar como unidade. Concepções organicistas qualificam a unidade da obra com vistas a desenvolver uma posição e vocabulário crítico em relação ao musical, estabelecendo a organicidade como referência e base de seu edifício crítico. A partir do organicismo, qualificações de inorgânico se apresentam como o contrário. Eventualmente essas qualificações, em um tom mais neutro, isto é, menos carregado *a priori* de valorações, passam a fazer parte dos significados de certas músicas. O fato de serem obras musicais, entretanto, permanece intocado, junto ao estatuto ontológico destas, porque posições críticas, mesmo que postulem concepções honoríficas para a arte, não devem ser tomadas como produzindo definições honoríficas da arte, uma vez que deixamos de ser românticos.

Dentre os inúmeros motivos que me convenceram de que a significação musical era um assunto tratável, motivos esses atravessados durante o percurso desse capítulo, os argumentos de Beardsley foram a contribuição central (tópico 3.iii, referente a Beardsley, 1981). Omiti de sua elaboração, entretanto, o fato de que ele propõe, ao final de seu artigo, a existência de uma categoria amostral privilegiada. Isto é, não apenas o campo artístico do musical tem na operação simbólica da exemplificação uma relação de identificação prioritária, mas dentro dessa operação simbólica existiriam elementos que mais profundamente se relacionariam com a potência exemplificativa do musical. E isso se daria porque haveria de fato uma conexão forte entre música e mundo:

Música é mudança e em certo sentido, não é nada mais que mudança em sua miríade de formas e maneiras, e nesse aspecto é um espelho ou correspondência para algumas das características mais fundamentais de nossas vidas pessoais e histórias sociais. (...) a ideia que a música exemplifique - de fato, explora e glorifica - os aspectos da mudança, que

estão entre as características mais fundamentais e pervasivas do viver, parece verdadeiro para mim. (Beardsley, 1981, p. 70, tradução minha)⁴⁴

É claro, em toda elaboração filosófica em que o objetivo é atingir um máximo de generalidade a questão de onde parar se impõe, e a tentação da maior especificação se coloca. Pois nada melhor do que reter a máxima generalização, ao mesmo tempo que se avança uma especificação maior, mais decisiva, que leva em conta um lampejo de perspicácia. Essa, afinal, não seria a meta da elaboração? Mas assim, Beardsley abre seu texto, altamente consistente até essa sessão, a colocações finais rasas e/ou apressadas, declarando uma aliança com o pensamento de Schopenhauer, evocando um lado metafísico (no sentido extravagante de *ubíquo*) para os modos de continuação que a música exemplificaria, insinuando falta de interesse para a música contemporânea e falando da música aleatória sem compreender como essa adquire consistência e invariância. Obviamente, não subscrevo a essa tese conclusiva de Beardsley, ainda mais dado o fato de que é possível manter seu núcleo - a ideia de que a música pode exemplificar modos de continuidade e formas de mudança - sem comprometimentos maiores. Especialmente quando estes parecem ser motivados por uma mistura tentadora de gosto e conhecimento por introspecção. Primeiro, músicas que não exemplificam tais qualidades, isto é, que falham em exibi-las como características notáveis de seu significado, estariam *a priori* inferiorizadas, criando uma classe infeliz dentro de uma teoria que assim inadvertidamente cruza a fronteira entre uso definitório e avaliativo de teorias da arte⁴⁵. Segundo, porque é incerto que, sem uma maior especificação, *categorias da mudança*, seja um grupo de características de fato ubíquo, tanto no mundo (fora das artes), quanto na música. Isso, para mim, é importante: se essas categorias são importantes e supostamente ubíquas, então precisam ser catalogadas de modo a tornar possível o reconhecimento das

44 No original: "Music is change, and in a sense it is nothing more than change in its myriad forms and ways, and in this respect it is a mirror or match for some of the most fundamental features of our personal lives and social histories. (...) the idea that music exemplifies - indeed, exploits and glories in - aspects of change that are among the most fundamental and pervasive characteristics of living seems to me true."

45 No uso avaliativo de uma teoria da arte, "dizer que algo é uma obra de arte implica que é uma harmonização bem-sucedida de elementos. Muitas das definições honoríficas da arte e dos seus subconceitos têm esta forma" (Weitz, 2007, p.74-5). No caso de Beardsley, fica a suspeita, mais do que a confirmação, de um uso avaliativo, dado que a proposição acerca dos modos de mudança é feita apenas ao final do artigo e não há elementos suficientes para que eu possa fornecer um veredito.

diferentes formas que tomam, na música e fora dela. Eu não aceitaria, sem que tal trabalho fosse executado, uma formulação vaga de tipomorfologia dinâmica. No domínio da música eletroacústica, a espectromorfologia de Denis Smalley procura desenvolver um vocabulário e categorização, justamente em uma direção que seria adequada à concepção de Beardsley, mas seu escopo e objetivos são bem mais modestos e sensatos.

Como devemos explicar e compreender a música eletroacústica? Músicas não são criadas do nada. Se um grupo de ouvintes considera uma peça de música eletroacústica 'gratificante', é porque há alguma base experiencial compartilhada tanto na música quanto por trás dela. Precisamos ser capazes de discutir experiências musicais, descrever as características que ouvimos e explicar como elas funcionam no contexto dessa música. (Smalley 1997, p. 107)⁴⁶

Finalmente, mesmo que de modo rápido, acho interessante observar como essa proposição de Beardsley de certo modo revive uma resposta de Hanslick sobre a ligação entre música e sentimentos. Pois o que a música (clássica europeia de concerto), em sua constituição, tem de comum com os sentimentos é uma certa dinâmica que ambos possuem (*Do Belo Musical*, Hanslick, 1992, capítulo 2). Os dinamismos, entretanto, seriam apenas um elo comum, estrutural, talvez com alguma isomorfia, do acústico ao psíquico. Faltaria ainda à música a capacidade de expressar sentimentos determinados, em uma acepção forte, pois nela estariam ausentes as circunstâncias que tornariam possível determinar conceitualmente a sensação, de modo a qualificá-la como sentimento. Em uma acepção fraca, se nos permitirmos dizer que a música expressa sentimentos, ainda assim, a circunstância real ou representação da mesma, na qual esses sentimentos tomam forma completa, estariam ausentes da música.

Beardsley também quer fornecer um critério para guiar-nos, quando nos perguntamos afinal quais elementos uma música exemplifica, dado que ela o faz. E sua proposta é que uma música exemplifica propriedades que são *dignas de nota*, isto é, as características que, no contexto da prática musical em questão (o exemplo

46 No original: "How are we to explain and understand electroacoustic music? Music is not created from nothing. If a group of listeners finds a piece of electroacoustic music 'rewarding' it is because there is some shared experiential basis both inside and behind that music. We need to be able to discuss musical experiences, to describe the features we hear and explain how they work in the context of the music".

é de uma sonata e a música de concerto), aparecem como propriedades cujo nível de presença tem uma relação direta com a capacidade da música de nos interessar esteticamente. Assim, nada de inverter o processo e procurar decidir quais qualidades seriam exemplificadas, para assim elucidar quais qualidades são esteticamente notáveis. Lembremos que na teoria da exemplificação de Goodman, o fato da exemplificação não se confundir com a autorreferência acaba exigindo a discriminação de quais propriedades são exemplificadas pela amostra - no nosso caso, a música, ou partes desta⁴⁷. Assim, nem todas as propriedades do símbolo-amostra-significado musical seriam exemplificadas, a exemplificação possuindo um lado seletivo que a diferencia daquele de um esgotamento completo das propriedades que um objeto carrega, identificado com a auto-referência; ademais, o significado musical de uma obra teria algo também de abertura - por referir-se a propriedades que não se esgotam na própria música da qual estas propriedades são referenciadas por exemplificação⁴⁸. Normalmente a discriminação do que é amostrado pode ser determinado pela estipulação explícita, dentro de um sistema, do que é importante. O exemplo de Goodman é o de que, em uma alfaiataria, pedaços de panos quadrados coloridos exemplificariam cores, ou no máximo os tipos de tecidos, mas nunca o formato do pano a ser usado (com seu pequeno tamanho quadrado). Na música, não há formulação explícita do que é importante, em muitos casos, e se dissermos que o que é importante é o que o é para a apreensão estética, não caminhamos muito nesse sentido, dado que o termo *estética* também não deve definir um campo privilegiado do estético ou uma estética específica (isto é, uma poética). O crítico seria então convidado a prestar atenção completa às qualidades apresentadas e às estruturas que elas mobilizam ou ainda às estruturas que mobilizam aquelas qualidades. Mas aqui, é preciso aceitar essa injunção com um certo desdém, e enfraquecê-la, tornando uma heurística útil, em determinados contextos. Mas quais contextos seriam estes?

47 Minha discussão sobre a improvisação musical passa por esse ponto - a tendência da improvisação musical em ser um símbolo auto-referente. Um tratamento mais consistente será feito em um trabalho futuro.

48 O que é bem notado por D'Orey, 1999, p.103. Como em outros lugares, uso 'propriedades' por não comprar as admoestações nominalistas de Goodman de que essa seria uma noção com critérios de individuação inadequados (Goodman, 2006, nota 33, p. 112). O próprio Goodman usa, por conveniência, as palavras *propriedades* e também *características*.

Uma vez que toda uma tradição musical está bem estabelecida, é razoável que consigamos notar adequadamente as qualidades apresentadas. Em outros casos, isso não é certo. Qualidades novas podem simplesmente passar despercebidas em uma experiência estética do inovador. Ademais, certas qualidades, que deveriam ser tomadas como de interesse estético, são muitas vezes identificadas como irrelevantes e mesmo desagregadoras, depreciadoras, por públicos não acostumados a certos tipos de expressão musical. Nesse caso, não é que precisemos primeiro saber o que está sendo exemplificado, mas precisamos ter algum conhecimento sobre quais intenções estão por trás daquelas construções musicais, o que pode ser entendido como *ter uma ideia do que se quereria exemplificar*. A tarefa do crítico, então, a tarefa que envolve ajudar a renovar e ampliar as experiências de fruição musical por parte do público, se colocaria muito mais na mediação entre o que é intencionado e o como tais intenções se colocam na prática. Ele articularia o momento intencional da execução das músicas com aquele da instauração das mesmas, mediando sua recepção com as informações e conhecimentos que possui, sobre o objeto experienciado⁴⁹.

49 Abordarei mais aprofundadamente o papel do crítico, dentro dessa perspectiva, na segunda parte do capítulo *Mundo da Arte, Mundo da Música*.

Capítulo 2

MUNDO DA ARTE, MUNDO DA MÚSICA

Por esta palavra *reino* entendo eu a ligação sistemática de vários seres racionais por meio de leis comuns.

Immanuel Kant, 2020, p. 20.

3A Mundo da arte

1. No capítulo 5 do livro *A Transfiguração do Lugar-comum* (TLC), Arthur C. Danto avança uma ousada tese provisória, na qual diz que (1) obras de artes são dependentes de interpretações; (2) um objeto artístico, quando sob uma determinada interpretação, ocasiona uma obra de arte; (3) é possível ser idealista quanto às obras de arte, mesmo sendo realista quanto aos objetos em geral¹.

2. Quando li o livro pela primeira vez, em inglês, sem me deter muito e provavelmente num ritmo inadequadamente rápido, confundi o dito de Danto com aquele de Berkeley, o qual parodia. Ao invés de *esse est interpretari*, apressadamente estive a me indagar como é que o filósofo das galerias de Manhattan poderia dizer que *a essência da obra de arte era percipi*. Como ser obra de arte poderia *ser percebida*².

3. Obviamente, não há como defender tal impropério. E mesmo um leitor desatento logo perceberá que a *teoria pseudo-Berkeleyana da essência da obra de arte* (p-B) é um contra-senso. Mas vamos explorá-la, um pouco por curiosidade, outro por motivos que, espero, ficarão mais claros no prosseguir do texto.

4. Acompanhemos uma visita da nossa personagem-colega Paula, desbravadora do mundo da arte, à *Galeria dos Quadros Vermelhos*, apresentada no famoso experimento mental do capítulo 1 da TLC. A galeria contém diversas pinturas

1 Vide o trecho que começa com "Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabelece uma nova obra, mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como o céu, invariante sob a transformação" (Danto, 2005a, p.189-190). Cito o que segue em (20).

2 Berkeley, em *Commonplace Book*: "Existence is percipi, or percipere, [or velle, i.e. agere]" (1901, p.10).

visualmente idênticas e que consistem em superfícies de um vermelho homogêneo idêntico. Os quadros, entretanto, são de diferentes autores e têm títulos diversos, como *Quadrado Vermelho*, *Praça Vermelha* (ambos estes, curiosamente, homônimos em inglês - *red squares*), *Os hebreus atravessando o mar Vermelho* etc. Normalmente, Paula olharia um daqueles quadros e, em frente à vermelhidão dos mesmos, diria algo como: «dado que possuo a disposição de resposta regular à cor vermelha e domino o conceito de vermelho, sabendo que vermelho não é nem verde e muito menos outras cores como o azul turquesa, digo que vejo um quadro inteiramente vermelho, e endosso essa asserção, mesmo se entre meus colegas houver um cego, ou um daltônico protanópico, ou simplesmente monocromático». Entretanto, essa resposta já combateria o empirismo que considera a percepção visual do vermelho como um dado imediato, e Berkeley é um desses empiristas, ainda que seu empirismo desemboque, por radicalidade, em um imaterialismo, o qual alguns intérpretes qualificam como idealista³.

5. Então Paula, ajustando seu quadro de referências discursivo, diz apenas: «ao olhar tal obra percebo em mim a ideia do vermelho, que não é o conceito de vermelho, mas a sensação em si, expressa por essa palavra». E prossegue: «o que me leva a crer que embora o quadro não seja uma ideia dos sentidos, mas um objeto complexo, ele é formado por ideias, tais como a de vermelho, e só pode existir como algo percebido. Neste presente caso, um quadro na minha mente, percebido por mim».

6. Mas eis que ela finalmente lê o paratexto associado e toma conhecimento do nome da obra, *Quadro Vermelho*. Em seguida vê outro quadro, igualmente vermelho, com o título *Praça Vermelha*, de outro autor. Paula parará para pensar e formulará: se a (p-B) estiver correta, então, ou (1) trata-se de várias instanciações da mesma obra, caracterizada por uma determinada configuração de ideias conjuntas (visualidade vermelha percebida em uma configuração espacial determinada - sob

3 Paula tenderá a responder, em situações normais, de acordo com o que é exposto em Sellars (1997). Como será preciso combater certa concepção da percepção como imediata, já aqui há um indicativo do caminho a ser seguido. Protanopia é a tipificação do daltônico que tem dificuldades com a percepção de tonalidades de vermelho. Não é consenso que Berkeley seja idealista, vide Winkler (1989, cap. 6), que defende um Berkeley fenomenalista .

os parênteses adequados: no caso, molduras; adicionada da ideia de superficialidade, dada pela projeção da ideia correspondente do sentido do tato). E por 'mesma obra', nesse caso, entenderemos um nome geral que deve ser aplicado a vários particulares, por se referir à mesma configuração de ideias conjuntas. (2) Trata-se de obras diferentes; de fato, é preciso adicionar a noção de título a cada um daqueles objetos-quadros para sintetizar corretamente a ideia de obra de arte correspondente a cada um deles e assim diferenciar essas obras⁴.

7. Paula recusa o primeiro caso (6.1), com base na crítica de que não cabe ao filósofo definir categorias que façam intervenções tão drásticas nas práticas artísticas de uma galeria tão ilustre (isto é, não cabe ao filósofo dizer - "na verdade, essas obras diferentes não o são - trata-se... da mesma obra!). E acrescenta que, ao conhecer os títulos, pôde estabelecer, tal como Danto e seu personagem J., diferenças de leitura interpretativa das obras indicadas. Quiçá, disso resultaram emoções diferentes frente às obras (uma propensão à comoção no caso de *Praça Vermelha* e uma inclinação à irritar-se com o artista de *Os hebreus atravessando o mar Vermelho*, em virtude de seu título, que lembra a piada do ponto vermelho no redemoínho⁵). O que a levaria a aceitar a segunda (6.2). Mas ela é coerente? Certamente agora a obra de arte não é mero agrupamento de dados dos sentidos; ela precisa adicionar a estes uma palavra que lhes designa a particularidade. Mas será só isso? Não parece que o que poderia ser importante na distinção dessas obras se perde? E que essa diferença seria pelo menos parcialmente responsável pela diferença das emoções provocadas por elas?

4 Danto chama os elementos de delimitação do que vale como perceptualmente artístico, em um objeto artístico, de parênteses. Nesse sentido e no caso de quadros, a moldura é um parêntese (capítulo 1 de TLC). Berkeley avança, em *An Essay Towards a New Theory of Vision*, a noção de que a visão é essencialmente bidimensional (parágrafo 45). Ela precisa, portanto, que projetemos *ideias tangíveis*, advindas da experiência adquirida pelo sentido do tato, para assim resultar na percepção de tridimensionalidade. A noção de que um quadro seja uma superfície é uma noção que envolve profundidade visual e requer essa projeção. Importante pontuar que *ideias* é um termo técnico em Berkeley, normalmente se referindo às sensações dos sentidos (em uma relação do tipo significado-sem-significante). Ademais, Berkeley tem uma posição nominalista e combate noções abstratas. Por isso a formulação convoluta ao final de (6.1).

5 Paula desconhece que a ideia para o título vem de Kierkegaard e que Goehr escreveu um cartapço filosófico-detetivesco em torno da anedota de um pintor que, ao pintar a travessia do mar vermelho pelos hebreus, teria pintado um quadro inteiramente vermelho (Goehr, 2022).

8. Danto mesmo não ajudaria muito a desfazer a dificuldade. Ao criticar a noção de que uma obra de arte não pode ser idêntica ao seu próprio conteúdo perceptivo, lembra-se de Berkeley e põe-se a falar de (pseudo-)vacas.

Segundo essa teoria [de Berkeley], o que a mente contém são ideias e estas são exatamente os seus próprios conteúdos, de modo que a diferença entre uma vaca e a ideia de uma vaca não está lá para ser descoberta por Berkeley, que afinal de contas está ansioso por identificar vacas com ideias de vacas. Em outras palavras, nada resta quando se subtrai da ideia o seu conteúdo. Assim, nunca temos consciência de que estamos conscientes de uma ideia; somente temos consciência do conteúdo da ideia, a saber de uma vaca. (Danto, 2005a, p. 225)

Mas se oportunamente consultarmos o que Berkeley considera como objetos e como ideias, vemos que há certa confusão na citação acima. O primeiro parágrafo do *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano* o mostra: não há propriamente ideia de vaca, porque a vaca não é uma ideia impressa diretamente sobre nossos sentidos⁶.

9. Vamos ser generosos com Danto e imaginar que *vaca* é a palavra que ele usou para falar de um determinado agrupamento habitual de percepções. Agrupamento que realizamos ao perceber e projetar as diferentes ideias coincidentes (da visão, do tato, do olfato etc); ideias que caracterizariam de modo imediato o que é prático chamar de vaca. Vemos então que não é correto dizer, nesse caso, que nada restaria ao subtrairmos de *vaca*, seu conteúdo. Se subtrairmos os dados imediatos da visão, teremos ainda a corporeidade, ao menos (o que acontece quando, por exemplo, somos acometidos de cegueira). Ao subtrairmos todas as ideias dos sentidos, ainda teremos o conceito de vaca e a *palavra vaca*.

6 "E quando constatamos que várias destas [ideias] acompanham umas as outras, elas passam a ser assinaladas pelo mesmo nome e então reputadas como sendo a mesma coisa. Desta forma, por exemplo, uma certa cor, sabor, odor, figura e consistência, observadas ocorrendo juntas, são contabilizadas todas como uma coisa distinta, assinalada pelo nome maçã. Outras coleções de ideias constituem a pedra, a árvore, o livro, e as coisas sensíveis similares;" (*A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Berkeley, 1902, p. 258). No original: "And as several of these are observed to accompany each other, they come to be marked by one name, and so to be reputed as one thing. Thus, for example, a certain colour, taste, smell, figure and consistence having been observed to go together, are accounted one distinct thing, signified by the name apple. Other collections of ideas constitute a stone, a tree, a book, and the like sensible things;"

10. Ao reavaliar agora (p-B 2) posso afirmar que tanto vacas quanto obras de arte são objetos válidos. É uma afirmação banal, mas como consolo, acrescentarei o lugar comum: uma metafísica que se preza não pode ficar contrariando o mundo, quando o descreve. Mas qualifiquemos: a opção (p-B 1) define conceitos, que então podem ser aplicados aos particulares que pertencem à classe correspondente. É o caso das noções de *vaca* e de *quadro vermelho*. A segunda opção define nomes, que são aplicados de modo a diferenciar, na linguagem, um particular do outro. Se uma vaca chama Mimosa, e outra Leitera, ainda assim são duas vacas. O problema é que chegamos assim à conclusão esperada: para Berkeley, dizer que uma obra de arte tem como essência *ser percebida* é apenas dizer que ela é mais uma coisa que existe, como qualquer outra.

11. E Danto está justamente colocando a necessidade de incluir na obra de arte propriedades não perceptivas, que não remontem à essência Berkeleyana. Pois ele crê que empirismo excessivo nos leva a bloquear a possibilidade de que a arte se diferencie suficientemente do mundo, de seus objetos ordinários, e assim, impede a arte de manifestar sua essência e então, de existir plenamente. Danto, afinal, povoa seus textos com a diferenciação *mero objeto real x obra artística* (por exemplo, a diferença entre uma gravata azul e uma obra imaginária, uma gravata pintada azul, por Picasso, 2005a, p. 82). Porque, para ele, não seria apenas dizer que *Quadro Vermelho* e *Praça Vermelha* são diferentes porque particulares diferentes, mas que são coisas diferentes, com propriedades diferentes, o significado sendo uma propriedade. Não são apenas sensações vermelhantes de superfície vermelha. E dizer que são sensações moduladas por inclinações e propensões cognitivamente acionadas (pelo nome da obra, conhecimento sobre ela etc) ainda seria pouco. Um vermelho modulado pelo fato de que seu nome é *Praça Vermelha*...

12. A exposição de Danto da fenomenologia berkeleyana faz parecer que há um idealismo neste, no que se refere a objetos da cognição. Se fosse assim, Berkeley não se daria ao trabalho, no *Ensaio em direção a uma nova teoria da visão*, de explicar a profundidade visual pela conjunção de dois sentidos (visão e tato) e dar um caráter bidimensional à visão, caracterizando-a como apreensão de manchas de

cores. Mas não é errado apoiar Danto quando este diz que *a vaca só existe na mente*. Porque não haveria matéria e por conseguinte, corpos materiais, mas certamente haveria a vaca. Que ela seja formada por uma conjunção de objetos imediatos da percepção seria a explicação de *como* ela é formada/existe. Só que ela não é propriamente uma ideia, no sentido berkeleyano, mas sim uma coisa. Ademais, como já mencionado, certamente o conceito de vaca existe. E ele possui como referente a vaca, isto é, as ideias dos sentidos organizadas pela mente do modo específico, característico da atribuição de existência/formação/conjunção a uma ou outras vacas particulares.

13. Ao eliminar as problemáticas noções de substância e matéria, e subordinar a existência a uma mente que percebe, Berkeley se vê enredado em problemas bastante curiosos. Três dos mais conhecidos são: (1) Se paro de perceber algo, este deixa de existir? Quando volta a existir, é o mesmo objeto? (2) Quando duas pessoas diferentes observam um mesmo objeto, ele é o mesmo, ou são dois objetos, um para cada? (3) Se um objeto, como uma árvore, não está sendo percebido por nenhuma mente, este deixa de existir? Há controvérsias sobre os detalhes, mas como o filósofo fora também bispo, nada mais natural que invocar a ideia de um Deus onisciente, a fim de resolver as questões. As soluções começam com a postulação de um ser que a tudo percebe, o tempo todo, ou percebeu-criou (dependendo da interpretação) e no qual, supra-mente que é, tudo estaria contido como percebido, mas não apenas passivamente, como no caso das nossas mentes em relação às nossas percepções, mas em ato - perceber como criar (e possivelmente, querer)⁷.

7 É claro que essa solução tem a incômoda aparência de postulação de entidade não-observável, algo que Berkeley em seu empirismo radical, deveria negar. Em defesa de Berkeley, Deus seria o *exemplar* ideológico justificado da sua época. De toda forma, em um resumo da sequência exibida didaticamente nos *Três diálogos entre Philonous e Hylas* (Berkeley, 1902), com uma formulação compatível com a interpretação dita "da percepção" da ação de Deus (Winkler, 1989, p. 205), poder-se-ia dizer: (i) certamente as coisas existem; (ii) mas o que existe? Ora, o que estou percebendo; (iii) mas, e quando você não estiver percebendo? Outra mente estará percebendo; (iv) quem? Deus. Existem assim entidades do tipo mente que não podem ser explicadas pela percepção; são caracterizadas como *aquelas que percebem*. Winkler se posiciona contra essa interpretação, trazendo a ideia de que o significado de perceber (*perceive*), na época de Berkeley, abriria a possibilidade de um Deus que, no ato de criação das coisas, justamente as percebia. Essa linha dispensaria a incômoda noção de que Deus estaria sempre ativo a perceber as coisas, em uma postura mais próxima de uma posição ocasionalista (*idem*, capítulo 7, tópico 3, p. 216-224).

14. Então não é que a árvore na floresta, ou o som dela caindo, não seja percebido por nenhuma mente. ELE a percebe. Ou ao menos, considerados os problemas envolvidos nessa determinação, Deus teria uma ideia correspondente a uma volição (pois ele é um ente muito especial) de que perceberíamos tanto a árvore quanto o seu som se estivessemos nas condições de o fazer. Quando Paula, inteirando-se de nossa explicação, volta à galeria, é claro que a primeira coisa que faz é se pôr de frente ao primeiro quadro vermelho disponível e então piscar os olhos, tentando decidir se este possui as propriedades de uma Fênix frenética e atualizando assim a brincadeira do morto-vivo, ao torná-la ubíqua. Em minha exposição *Tudo Junto Separado*, em março de 2019, ela pôde ver minha obra: *A Boca É o Maior Inimigo do Homem*. Trata-se de um quadro onde se encontra escrito: "1. A obra só existe se você estiver em silêncio. 2. A obra só existe se todos os outros presentes estiverem em silêncio". As ideias dos sentidos são recebidas de modo passivo, mas é possível ativamente controlar as situações em que tornamo-nos capazes de recebê-las. Tanto quanto é possível que alguém, ao invés de tagarelar pela galeria, resolva frequentá-la em silêncio. Posso imaginar um jogo e de fato, uma obra de arte a ser realizada futuramente, que consista em uma caixa de som reproduzindo a seguinte fala: "Nessa exposição, se você escuta essa fala, é porque, para você, essa obra não existe" (chamar-la-ei de *Obra 14*). De toda forma, e Berkeley o diz, a dificuldade que o defensor do caráter de fênix das coisas enfrenta não é tão grave, se comparada com a dos filósofos que preveem a existência de propriedades primárias, além das secundárias. Pois, por exemplo, se pensarmos as primárias como aquelas matematizáveis, isso significaria que, em um certo sentido, os objetos do mundo ficariam constantemente trocando de uma imagem que é um amontoado de relações numéricas, para uma que é um agrupamento de ideias dos sentidos. Quando os olhos de Paula cerram, não há vermelhusco possível; a cor se destruiria tanto quanto na formulação de Berkeley. Talvez piscar seja, nesse sentido, tentar vislumbrar a estrutura do mundo digital ficcional de *The Matrix*, como o protagonista Neo faz no final do primeiro filme, ou como o *corredor* o faz no episódio 5 da série animada⁸.

8 Para o filme *The Matrix*, ver Wachowski (1999). O episódio de *The Animatrix* (Wachowski, 2003), dirigido por Takeshi Koike, chama-se *Recorde Mundial*. Nele, ao esforçar para correr

15. Nesse momento, creio ser adequado introduzir um exemplo musical. Trata-se de *Jaguares*, de Valério Fiel da Costa. Em sua folha de capa, consta a descrição: "mãos sobre ouvidos dialogando com sons externos" (2004). Aqui, ouvinte e intérprete coincidem: a peça brinca com o equivalente sonoro desse piscar os olhos, o tapar os ouvidos. O compositor nos convida a lembrar de quando brincávamos de filtrar-modular os sons do mundo com as mãos, cortando seus parciais agudos, em maior ou menor grau, dependendo da posição da mão em relação à orelha. E pede para o fazermos em um ambiente ruidoso, como "num vagão do metrô em movimento, numa praça de alimentação de um shopping, ou embaixo de uma cachoeira". Pois "Ao movimentar nossas mãos próximas dos ouvidos em situações como estas, sons de vento moduláveis pelo formato das palmas são perfeitamente audíveis" (idem). A diferença para a brincadeira livre é, entretanto, que em *Jaguares* as operações são partiturizadas. Existem quatro níveis de aproximação das mãos às orelhas, correspondendo às informações verticais, além de dois tipos de transições entre estes níveis: bruscas ou suaves, correspondendo às transições gráficas entre as quatro posições verticais. Há uma sequência estipulada, dada por uma noção de tempo bastante livre, a ser seguida horizontalmente, de um lado a outro. Ademais o autor permite flexibilidade: "Pode-se tocar o quanto quiser da peça, parar no meio, retomar fragmentos à vontade. Cuidado, porém, para não se expor em demasia a situações de ruído extremo por aí." Sugiro que as leitoras se coloquem em um ambiente barulhento, a fim de experimentar um pouco da obra. Se por acaso estiverem em um ambiente inescapavelmente silencioso, criem uma situação propícia! Com caixas de som, nada mais fácil.

ultrapassando seus próprios limites, o personagem tem uma epifania e ascende a um nível de realidade superior ao da alucinação coletiva global que caracteriza seu mundo habitual (a sociedade neoliberal dos anos 90 e 2000). Yoshiaki Kawajiri escreveu o roteiro, o que explica a semelhança marcante com o curta de animação *Running Man*, do compilado Neo Tokyo (1987), dirigido por ele.

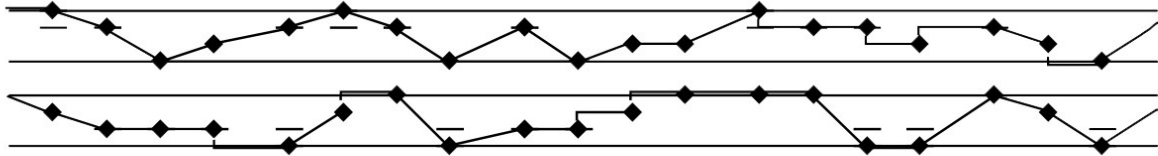


Figura 1 - Excerto da partitura de *Jaguares*, de Valério Fiel da Costa

16. Terminada a experimentação, o que percebemos? Os mesmos conteúdos? Certa-mente não. Perdoem-me o jargão, mas talvez tenhamos percebido o mesmo tipo de conteúdo: «texturas sonoras de massa densa moduladas por operações dinâmicas de filtragem física, binauralmente disjuntas». Isto é, possivelmente ouvimos *como que* sons de vento, ou sons de ruídos cheios, passando de um lado para o outro, variando e ficando mais abafados conforme aproximávamos as mãos, em ritmos que variavam, mas em sequências que, grosso modo, eram as mesmas. Agora, isso se respeitamos o desejo do compositor e o ambiente ruidoso de base era de tipo estático - se ele manteve uma imagem sonora única e sonoramente repleta. No exemplo do vagão do metrô em movimento, compreendo que as paradas não devem ser incluídas. Pois há nelas atenuação do ruído, coincidente com a diminuição do movimento. O caso de alguém que colocou uma música barulhenta alto em casa para experimentar é mais ambíguo: será que um *som de vento* é obtido (um som do tipo "som de vento")? É claro que há grande amplitude de aplicação dessa noção, mas nem por isso existem casos em que ela não se aplica. E será que vale abrir três abas com páginas da internet transmitindo sambas, a fim de obter o material, o qual devemos esculpir pra dar forma à experiência dessa música? De todo modo, do ponto de vista de um filósofo que daria prioridade à percepção, ainda poder-se-ia argumentar que a partitura é um manual de instruções que prescreve como alguém deve se comportar para obter uma experiência de escuta que caberá sobre a mesma denominação, qual seja: *Jaguares*. De novo, isso não é uma posição tão dispensável assim. A experiência estética é valorizada, seguindo o dito cageano

de *prestar atenção aos sons eles mesmos*. Mas a dimensão cognitiva da mesma é afastada, atenuada. E essa dimensão é importante: pensar sobre como aquelas combinatórias de ações simples fornecem uma certa musicalidade; a partir disso notar que é só com um engajamento de escuta ativo que os ambientes ruidosos tornam-se interessantes - normalmente são apenas poluídos e cansativos, quando não danosos; por fim, chegar a entender como uma preparação da escuta leva a uma musicalização temporária do mundo. E eu gostaria de dizer, para concordar com a visão de Danto, que esses são componentes da obra e que ela não as possui apenas como elocubrações opcionais⁹.

17. É importante lembrar, nesse ponto, que subscrevo à crítica que Sellars realiza ao mito do dado (Sellars, 1997): os dados dos sentidos não dão acesso direto a um conhecimento fundante e não se confundem com a experiência da percepção, embora evidentemente participem desta. Uma vez que essa perspectiva é corrigida, fica mais fácil combater o defensor da posição (6.2), que subordina obras de arte à experiência perceptiva. Pois esta experiência perceptiva parte de nossas disposições regulares de resposta, mas usa também todo um aparato conceitual, que é modulado pelo nosso conhecimento do assunto (entre outros fatores). Muito mais que em *Jaguares*, o caso dos quadros vermelhos é drástico. Não se trata, para Paula, de uma simples questão de diferenciar experiências estéticas que deveriam ser idênticas, mas sim de diferenciar experiências estéticas diferentes, advindas de obras com conteúdos semânticos diferentes, embora todas consideradas igualmente vermelhas. De modo mais contundente (pois é um exemplo real e não um experimento de pensamento), penso que, em *Jaguares*, o nível sintático, conformado pela partitura, não apenas desencadeia as experiências estéticas correspondentes, sob as condições adequadas, mas também estabelece uma estruturação significativa comum a todas as performances¹⁰.

9 A frase de John Cage aparece em *Silence*, no ensaio *Experimental Music*: "Ou, como antes, é possível desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música, e começar a descobrir meios de deixar os sons serem eles mesmos, em vez de veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos" (Cage, 2019, p.10).

10 (i) Sellars considera que relatos não-inferenciais são de fato baseados em disposições regulares de resposta ("impressões sensoriais"), e que com isso há nesse caso prioridade do empírico. Entretanto esses relatos devem ser feitos com base em redes conceituais que não são nada imediatas. «Se é vermelho não é azul»... O que quer dizer: mesmo a descrição de algo ouvido envolve uma rede conceitual que diferencia uma palavra de outras n palavras que não podem substituí-la e de outras que só a substituem ocasionalmente etc. Isto é, mesmo juízos não-

18. Ademais, perceber é uma ação normalmente concebida com uma tonalidade passiva. O perceber de Berkeley é de uma passividade maior, no sentido de que percebemos ideias (dos sentidos), que são imediatas e dadas. A primeira formulação de Paula (4) introduziu um vocabulário reminescente do Sellars de *Empirismo e a filosofia da mente*, que media uma disposição de resposta regular (responder a x) e uma capacidade norma-tiva-conceitual (perceber que é x , e não y , h etc). A colocação da disposição regular a serviço de uma estrutura normativa coloca Paula na capacidade sapiente de justificar seu uso do conceito de vermelho, tanto apontando para instâncias de vermelho (descrições primárias), como realizando e endossando descrições secundárias. Paula pode, afinal, jogar o jogo de dar e pedir razões. Começamos com uma frase que tendemos a aceitar prontamente, sem perguntarmos porquê nem retrucarmos poréns: o quadro é vermelho... Depois, partamos para construções mais complexas: dado que era vermelho o quadro, e possuía um título tal, e sua autoria era atribuída a tal, e por tais e tais motivos, significava tal. Nesse segundo modelo, permitimos uma latitude muito maior de acepções de perceber, para o que vale como perceber, dependo de certos contextos. Para os que dominam alguns vocabulários musicais, será possível aceitar certas descrições de *Jaguars* (15) que aqueles que não dominam não aceitaram de

inferenciais (baseados nessas disposições de resposta regulares) referentes a cores e a sons percebidos já dependem de uma rede conceitual de tamanho considerável (precisamos saber usar algumas palavras de cor, para poder falar apenas de uma única cor vista). Em casos de relatos bem mais complexos, como aqueles que envolvem lidar com o que se ouviu em uma música, é por vezes difícil determinar o que seriam exatamente esses relatos não-inferenciais. Uma vez que, por exemplo, alguém frequenta aulas de música e aprende a utilizar um determinado estilo notacional, aprende um jogo de linguagem específico. Então o que essa notação grafa poderá ser tomado, com as devidas exceções, como especificando quais são os conceitos ou símbolos que devem constar nos relatos de escuta musical (não necessariamente linguísticos, porque estes podem ser cantarolados ou notados de volta em uma partitura). Baseio-me aqui em *Empirismo e a filosofia da mente*, especialmente a seção 16 (Sellars, 1997, p. 40-41). (ii) já a ideia de que componentes musicais sintáticos passam a ter importância semântica foi explorada no capítulo anterior - *O caso da exemplificação*. A ideia básica, entretanto, é que exemplificar (no sentido dado por Goodman, em *Languages of Art*) é uma forma de representação (no sentido dado por Danto em TLC). A dificuldade histórica de alguns ouvintes com a estética cageana se daria pela necessidade destes de vivenciar estruturas sintáticas significativas em meio a um arranjo aparentemente aleatório. Essas estruturas montariam jogos de expectativas e organizam pontos de referência para a possibilidade de julgamentos estéticos confiáveis quanto à obra experimentada. Entretanto, o que é da ordem da significação não precisa estar atrelado a essa postura, e há como operar em outros âmbitos, como por exemplo naquele do estabelecimento de *estratégias de invariância* (Fiel da Costa, 2016), ligados a noções que Leigh Landy chamou "something to hold on" e dramaturgia musical (em *Understanding the Art of Sound Organization*, Landy, 2007, capítulo 1).

pronto; terão de indagar, pedir exemplificações e comparações. Ademais, temos uma integração mais robusta e conexas do perceber com características não-perceptivas, como aquelas que tipicamente os exemplos de obras de arte que Danto fornece, exibem. Porque elas inserem o relato perceptivo já dentro do quadro da interpretação, ao mediar nossas disposições de resposta regular (a conseguir distinguir pré-simbolicamente as cores, por exemplo) e os conceitos envolvidos em relatos aceitos como perceptivos. A vantagem consiste em já incluir tudo dentro de um mesmo jogo argumentativo, sem que algum imediatismo atribuído à percepção usurpe a importância do cognitivo, e sem que o conceitual se descole do que é dito perceptivo. Este, afinal, em algumas circunstâncias, acaba tendo que ser também discutido e justifica o dito modernista, por exemplo, de que *a arte ensina a ouvir e a olhar*, além de a pensar. Migrar para um quadro teórico pós-modernista não é criar uma cisão entre o cognitivo e o perceptual, mas qualificar melhor a cisão, quando ela ocorre. Ao escrever, sobre a obra de arte, que "Olhá-la de maneira neutra é não vê-la como uma obra de arte" (Danto, 2005a, p. 183), o filósofo quer dizer que não há visadas não interpretativas quando o objeto é uma obra de arte, porque uma visada não-interpretativa (neutra, no seu vocabulário) que apenas relatasse a obra de arte como algo percebido, não trataria o objeto percebido como uma obra de arte. Agora, a necessidade de componentes cognitivos nessa visada não implica que os elementos perceptuais não possam ser componentes relevantes do jogo argumentativo feito em torno da obra. Quanto a isso, posso fornecer um exemplo instrutivo. Trata-se da peça *Deus Cantando*, para piano controlado por computador e legendas, de Peter Ablinger, de 2009¹¹. Nela, ouvimos um piano a reproduzir a voz do infante Miro Marcus, declamando o texto *Declaration of the International Environmental Criminal Court* - declaração da corte criminal ambiental internacional; o piano realiza a reprodução tocando, a uma velocidade sobre-humana, notas que aproximam o conteúdo espectral (das resultantes frequenciais) da gravação da voz. Se estivermos com os olhos fechados, ouvimos uma pianola reproduzindo gestos frenéticos varrendo o espectro agudo, em um ritmo frasal com um fluxo que eu identificaria como respirado. Ao abrir os olhos e ver a legenda, passamos a ouvir o piano falar. Uma vez que posso ler o que a voz da gravação, que o piano reproduz, diz, sinto-me autorizado a dizer que ouço-o dizer aquelas palavras.

11 Mais informações em https://ablinger.mur.at/txt_qu3god.html, acesso em 16 de maio de 2022.

19. É certo que os componentes não-materiais das obras de arte tem um caráter associado ao mental. Mas esses componentes estão atadados a objetos que os instanciam e como veremos adiante, eles dependem de um arcabouço que não se confunde com a ideia de uma mente. Berkeley defenderia não apenas que nosso conhecimento dos objetos físicos começaria na experiência; como só experimentaríamos diretamente as ideias dos sentidos, então todas as propriedades dos objetos seriam ideias-experiências. Assim, conhecer um objeto seria experienciar uma coleção de propriedades e associá-las a noções; mas essas propriedades só existiriam se as experienciássemos. Os objetos então não existiriam separados da nossa experiência deles, exceto em um sentido fenomenalista de que seriam aquilo que apareceria caso estivéssemos tendo uma experiência deles. De modo que Berkeley vai poder dizer, especialmente nos *Diálogos entre Hylas e Philonous*, que existências independentes do pensamento são auto-contraditórias e equivalem a experienciar algo não experienciado. Há aí, no entanto uma falácia: a experiência e o referente do experienciado encontram-se ilegitimamente equiparados¹².

20. Voltando ao início de nossa discussão, agora se faz proveitoso citar o trecho inteiro, da TLC, aludido em (1).

um objeto *o* somente é uma obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: $I(o) = OA$. Nesse caso, mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente. Ora, *o* pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente. (...)

Não se deve assimilar automaticamente a distinção entre interpretação e objeto à tradicional oposição entre forma e conteúdo, mas a forma da obra é *grosso modo* aquela parte arbitrária do objeto que a interpretação seleciona. Sem interpretação, essa parte submerge de novo no objeto ou simplesmente desaparece, pois é a interpretação que lhe dá existência. Mas essa parte arbitrariamente selecionada do objeto é justamente o que entendo que a obra é: seu *esse* é *interpretari*. Por outro lado, o fato de essa porção desaparecer sem a interpretação é menos assustador que a concepção de Berkeley de que os objetos desaparecem quando não são percebidos, pois seu *esse* é *percipi*. É possível ser realista em relação aos objetos e idealista em relação às obras de arte, e esse é o

12 De novo, Winkler, ao trazer um Berkeley mais defensável, complica a situação (1989, cap. 6). O importante aqui, entretanto, é notar que o passo argumentativo é, tomado individualmente, falacioso.

grão de verdade da frase que diz que não há arte sem o mundo da arte.
(Danto, p. 190)

Segundo esse ponto de parada da dialética socrática do autor, rumo a uma definição da essência da obra de arte, se temos um quadro inteiramente vermelho, temos ainda apenas um objeto. É só com a interpretação desse quadro, que ele se torna uma obra de arte. No caso do quadro vermelho #1, o conhecimento dado por seu paratexto, que informa a autoria e título da obra, é que inicia o movimento interpretativo que permite a obra existir. Mesmo que 'quadro vermelho' possa ser tomado como uma constante perceptiva, é cada instanciação material acompanhada de paratexto adequado que permitiria o processo interpretativo, de constituição das diferentes obras. Mas aqui há um porém. E se nosso outro personagem, o *curador mal intencionado*, resolvesse montar a exposição inteira, dedicada à vermelhidão monocromática homogênea, em um único aposento de sua galeria, e sorteasse ao acaso um dos quadros vermelhos para expor? Ele contrataria um programador para configurar um paratexto digital que, dadas certas condições, mudaria a atribuição de título e autoria para a obra. De modo que um único quadro, agora, ora se transmutasse em uma obra de arte, ora em outra (20 C1). E, insatisfeito, na sua próxima montagem, colocaria também um quadro sortido dentre os inteiramente vermelhos, mas com todas as identificações de autoria e título de todos os quadros vermelhos, ao lado do quadro escolhido para representá-los (20 C2).

21. É claro que, dentro do que foi imaginado por Danto, poder-se-ia argumentar que o *curador mal intencionado*, tendo intenções malévolas, também teria intenções incorretas. Isto é, que seria errado atribuir autoria e nome a algo que não teria sido criado nem nomeado dessa forma. Vou aceitar essa objeção, mas dizer que no *meu* experimento de pensamento, depois de inúmeras críticas, nosso curador finalmente encontrou um artista disposto a produzir uma obra consistindo em um quadro vermelho e uma série de plaquinhas indicando autoria e título dos quadros vermelhos da *Galeria dos Quadros Vermelhos*. Essa instalação transformaria o quadro vermelho em questão em um metamorfo dos outros quadros vermelhos. Usamos assim uma obra para dar origem a diversas outras obras. E mesmo que seja verdade que o *Meta-Quadro Vermelho* seja uma obra em si, ele se outorgaria o

poder de criar as condições necessárias para que sua parte pictórica possa ser interpretada como sendo as outras obras.

22. Um outro exemplo que levanta questões similares é dado por Seth Kim-Cohen, em seu livro *In the Blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. Trata-se das gravações de 1999 feitas no World Trade Center, por Stephen Vitiello. O artista estava possivelmente interessado no som rarefeito obtido da gravação da vibração mecânica das janelas do nonagésimo primeiro andar do prédio, usando microfones de contato. Entretanto, após o 11 de setembro de 2001, as gravações tornaram-se reminiscências das vozes de uma torre, símbolo do capitalismo estado-unidense, derrubada por terroristas. Dantianamente, Kim-Cohen comenta:

As gravações foram, em um sentido, regravadas quando as torres caíram. Apesar de sonicamente idênticas depois do 9 de setembro, as gravações se tornaram mais complexas, mais emocionalmente e intelectualmente potentes - como o texto criado por Pierre Menard, o personagem de Jorge Luis Borges que reescreve, palavra por palavra, "o nono e o trigésimo oitavo capítulos da parte um do Dom Quixote, e um fragmento do décimo-segundo capítulo". As gravações do World Trade Center agora existem como um texto radicalmente reescrito, mesmo que idêntico. (Kim-Cohen, 2009, p. 130-1)¹³

Assim, diacronicamente, existiria um tempo t em que a gravação da qual emergia a obra $o1$ passara a acolher uma obra $o2$.

23. Mas essas não são as únicas implicações que poderíamos retirar de (20). Porque, a princípio e a partir de lá, e transpondo a brincadeira de Paula quanto à percepção de (14), posso construir o modelo da *Fênix Virtual* para as obras de arte (FV). A obra de arte seria como a fênix, por ressurgir das cinzas da não existência para a existência, ao deixar de ser interpretada e passar a ser novamente interpretada. Ela seria virtual porque, a partir de um objeto atual que a instancia, seria criada / emergiria como um duplo daquele objeto. De modo que temos aqui

13 No original: "The recordings were, in a sense, rerecorded when the towers fell. Though sonically identical after 9/11, the recordings became more complex, more emotionally and intellectually potent - like the text created by Pierre Menard, Jorge Luis Borges's character who rewrites, word for word, "the ninth and thirty eighth chapters of part one of Don Quixote and a fragment of the twenty-second chapter." Vitiello's World Trade Center recordings now exist as a radically rewritten, yet identical, text." Algumas gravações podem ser ouvidas em <https://www.ubu.com/sound/vitiello.html>, site acessado em 08 de outubro de 2020.

alguns problemas quanto à relação (20), caracterizada pela função interpretação *I*. O primeiro apresentado é aquele da justaposição transitória de obras, a partir do mesmo objeto (20 C1). O segundo, da multiplicidade coexistente de obras (20 C2, 21). O terceiro, da não projetividade da obra, onde em um momento *t* esta daria lugar a uma outra, a partir do mesmo objeto (22). Por fim, temos a questão da intermitência da obra (FV). Mantendo a ideia de que a obra de arte depende de um duplo virtual, poderei dizer que este é um duplo em uma família de duplos, respondendo a um empirismo das ideias-problema, onde a relação problema-solução é externa aos termos, e se configura aqui como uma relação interpretação-objeto. Há uma prioridade do objeto no sentido que ele instanciaría as interpretações que a ele correspondem, mas como são possíveis várias interpretações para o mesmo objeto, atendendo à ideia de que uma mesma solução pode responder a diversas perguntas diferentes, que dela emergem, essa obra seria um duplo numa família de duplos possíveis, a partir do objeto¹⁴. O que também levantaria mais uma possibilidade. De que dois objetos diferentes possam originar a mesma interpretação, ambos instanciando assim o mesmo significado e transmutando-se na mesma obra de arte. Esse último aspecto é de indeterminação quanto a unicidade do objeto vinculado à obra de arte em questão, dado pressupor que existiría sempre a possibilidade de que, além de vários efeitos artísticos terem a mesma causa material, várias causas materiais (incluindo as desconhecidas e as por vir) poderiam provocar o mesmo efeito artístico¹⁵.

24. Chegamos por fim ao ponto em que a relevância de toda essa discussão deve ser revelada. É que Danto terá de inserir mecanismos que impeçam a transitoriedade, multiplicação, intermitência e indeterminação quanto às obras de arte em sua relação com os objetos que, interpretados, as geram. E estes

14 Esse tipo de argumentação é inspirado na ideia de *empirismo transcendental*, desenvolvida por Gilles Deleuze, vide, *Empirismo e subjetividade* (Deleuze, 2001). O que é apropriado de lá é apenas a estrutura de pareamento entre dois itens, um deles dito atual (em alguma acepção) e outro virtual (em alguma acepção).

15 Poder-se-ia dizer que basta invocar a ideia de incorporação em um objeto para eliminar essa última possibilidade - uma obra estaria ligada a um significado obtido a partir de um objeto específico. Mas vejam, no caso das *Caixas Brillo* feitas por Andy Warhol - a obra se configuraria como todas as caixas realizadas, uma só, ou cada uma delas, ou um conjunto determinado delas, ou alguns conjuntos determinados delas? Na música, exemplos ainda mais intrincados abundam. Devo explicitar que a solução completa de problemas dessa ordem foi relegada um trabalho futuro. Mais sobre isso na Conclusão.

mecanismos, entendidos como um todo, terão um papel que considero análogo ao de Deus em Berkeley.

25. Agora, antes de prosseguir devo qualificar um pouco melhor a analogia. Ela se dá no sentido de que é preciso garantir a existência das obras de arte e dar consistência a essa existência. Por hora, vou chamar essa consistência de *consistência dos objetos artísticos*. Há uma definição de arte almejada, incluindo pois adequada ao meio artístico em geral, ao mesmo tempo que restrita por referir-se ao universo profissional, do que é criado por artistas. Dentro desse âmbito, é preciso afastar posturas, quanto à *consistência dos objetos artísticos*, que envolvam os fantasmas do solipsismo, onde cada objeto possui uma consistência específica própria, possivelmente única; do voluntarismo, onde cada indivíduo constrói uma consistência própria, possivelmente única; do informe, onde abundam condições indeterminadas quanto à consistência; do licencioso, no qual há falhas e incomensuráveis em meio à consistência¹⁶.

26. No texto *O mundo da arte*, de 1964, Danto avança a ideia de que teorias sobre a arte nos ajudam a discriminar o que é arte, ao mesmo tempo que ajudam a constituir o terreno e possibilitar o fazer artístico. É um texto que precede em 17 anos a TLC, preocupado com as condições de possibilidade do artístico, em uma época que já conhecia obras como a composição musical *4'33"*, de John Cage, de 1952. As obras de arte possuiriam uma relação de *identificação artística* na qual um objeto seria tomado como algo diferente do que ele literalmente era. Seria preciso dominar o *é da identificação artística*, a fim de constituir os objetos adequados *em* obras de arte; a fim de tratá-los como obras de arte. Seria um erro agir como aquela criança que, como as outras, sabe que galhos são galhos, mas os trata como galhos, ao invés de tratá-los como varinhas mágicas de faz-de-conta. Entretanto, essa identificação artística seria dependente das teorias de arte e dos conhecimentos da história da

¹⁶ A definição de arte almejada é do tipo restrito, segundo a terminologia de Debora Pazetto Ferreira: "artistas buscam apoio em críticos, que buscam apoio na história da arte, que se funda em teorias que se baseiam em críticos, que se inspiram em artistas que suprem as galerias e museus que legitimam artistas, que produzem obras que são vendidas pelo mercado, e assim por diante. Essa teia de relações de validação orienta um conceito de arte fundado em instituições, especialistas e participantes em geral do mundo da arte, que chamaremos aqui de conceito restrito de arte" (Ferreira, 2014, p. 20).

arte disponíveis no contexto. "Ver algo como arte requer algo que o olho não pode divisar - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte". (Danto, 1964, p. 580)¹⁷. Assim, sem teorias e histórias da arte, seria improvável vermos arte como arte. E era preciso dominar, especialmente para as obras que interessavam o filósofo, uma boa quantidade de teoria artística e história recente da arte para vê-las como arte. Pois essas obras se assemelhavam em muitos aspectos a meros objetos do mundo.

27. Ao discutir *O mundo da arte* com colegas, surgiu a seguinte pergunta: dada a formulação de mundo da arte, como se daria uma ruptura artística? Nesse texto de início de carreira, Danto propõe a construção de uma *matriz de estilos*, onde predicados artísticos relevantes vão sendo adicionados ao quadro de estilos do artístico. Essa matriz foi mencionada no capítulo anterior (*O caso da exemplificação*, final do tópico 9). A partir dela, penso que essa ruptura artística seria entendida como uma inovação que promovesse algum tipo de mudança na percepção do que é o artístico. Mesmo que a ruptura introduzisse inicialmente um período conturbado de indefinição, logo surgiria uma teoria que explicaria aquele elemento disruptivo como relacionado a uma inovação estilística. Disso seguiria que um novo predicado seria adicionado à caracterização de cada estilo da tabela. Todos eles, incluindo estilos passados, passariam a possuí-lo ou não em sua caracterização, no sentido que a questão da posse se faria presente para todos os estilos considerados e conseqüentemente, para todas as obras sob aqueles estilos.

28. É claro que é uma visão ainda muito dura do assunto, que obscurece a importância do processo histórico na determinação do que diferenciaria as obras de arte entre si. São estabelecidas, afinal, classes de afinidades estéticas entre obras, que as deslocam de seu contexto histórico-cultural. Principalmente, elas não respondem à pergunta sobre como coisas bastante semelhantes podem ter significados completamente diferentes. O que Danto queria, entretanto, avalia ele posteriormente, era considerar que "Ser uma obra de arte era ser um membro do mundo da arte e posicionar-se em diferentes tipos de relações com obras de artes

17 No original: "To see something as art requires something the eye cannot decry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld".

antes que com qualquer outro tipo de coisa." (Danto, 2006, p. 182) O conhecimento de certas obras de arte torna possível outras; o conhecimento de uma obra se conforma ao conhecimento de outras. Em TLC, um conceito com menos determinações, mas que abarca melhor a complexidade do mundo real, é mencionado: o de um sistema total, *Zeugganzes* heideggeriano das obras de arte, complexo de objetos interreferenciais (Danto, 2005a, p. 172-174). Mudanças em uma parte do sistema provocariam mudanças em outros pontos, em rede. Adicionalmente, nem tudo é possível em qualquer época. A história presente modifica a visão que podemos ter do passado, mas diferentemente da formulação da *matriz de estilos*, não impõe uma visão por afinidades que nubla a necessidade do entendimento das condições históricas de cada estado do sistema. Essas condições versam sobre o que cada estado possibilitava e o que efetivamente ocorreu historicamente.

29. Mas mesmo que o conjunto de obras de arte e as teorias existentes propiciem um contexto em que uma inovação artística seja possível, será necessário que um artista coloque um objeto como candidato à apreciação. Se nenhum artista o fizer, então esse objeto nunca existirá e (a) ou a teoria da arte que permite uma interpretação de um objeto como obra de arte, em um sentido ainda não abarcado pelas obras atuais, é mera especulação; (b) ou nem essa teoria nem essa obra aparecerão como possibilidades. Caso a artista coloque o objeto para apreciação, então (c) ou ele se conforma a uma teoria especulativa já estipulada; (d) ou ela avança algo cujas condições de possibilidade são por hipótese pressupostas, atualizando-as em uma inovação; ou (e) ela avança algo cuja teorização não está de modo algum dada, provocando uma ruptura, isto é, um estado de descompasso entre teoria e proposta artística. A obra precisará de um tempo de conformação, em que a ruptura é reinterpretada como inovação¹⁸. A dificuldade de que (e) aconteça num sentido forte é que a própria artista, encontrando-se imbuída na história, prática, técnica artística, e conhecendo um repertório de obras, deverá ela mesma

18 Peter Bürger, no seu celebrado *Teoria da Vanguarda* (2008), mostra como a radicalidade do gesto vanguardista do entre guerras foi capturada e institucionalizada, tornando-se uma possibilidade artística (isto é, uma inovação artística). Ele trata especialmente do dadaísmo e do primeiro surrealismo, o surrealismo comunista. A tentativa de rompimento com o mundo da arte, de fusão entre arte e vida, teria fracassado e incorporada ao repertório possível para obras artísticas. Mais sobre isso no final do capítulo 3.

sentir-se perplexa com o objeto criado. Com isso, o importante é frisar que a artista tem uma posição de prioridade nessa primeira formulação do mundo da arte. Mesmo que existam razões histórico-teóricas para uma obra ter uma determinada interpretação, é preciso, em primeiro lugar, que um artista proponha um objeto como alvo dessa operação de interpretação. Veremos também que essa posição de prioridade deve ser mantida na segunda formulação da noção de mundo da arte, que farei logo mais.

30. Não à toa usei a expressão *candidato à apreciação*. George Dickie desenvolveu, a partir de uma leitura particular do artigo de Danto de 1964, uma teoria da arte envolvendo a ideia de mundo da arte, que ele chamou de Teoria Institucional da Arte (TIA daqui para frente). Em sua primeira formulação, de 1969, entretanto, não está especificado que seria o artista o propositor do artefato a ser apreciado. "Uma obra de arte, no sentido descritivo é 1) um artefato, 2) o qual a sociedade ou um subgrupo da sociedade conferiu a posição de candidato à apreciação" (Dickie, p. 93). Essa formulação dá a impressão de que especialistas se reuniriam para classificar ou não certos objetos como obras de arte, escolhendo o que seria apresentado ao público. Nas duas versões seguintes, de 71 e 74, há uma pessoa ou grupo de pessoas agindo em nome do mundo da arte, a proporem esses artefatos especiais. Esse *mundo da arte* seria uma instituição social. Dickie, de fato, quis construir uma definição de arte que funcionasse como um arcabouço, indicando: a arte é um conjunto de sistemas complexos, referentes a práticas sociais que, por sua vez, fazem parte de certas culturas humanas. Assim, creio que ele pense que, se quisermos saber sobre algum estado desse sistema, devemos nos embrenhar nele. Devemos observá-lo, participar dele, ou estudar descrições de pessoas que assim o fizeram. A filosofia da arte, quanto à definição do artístico, remeteria as razões à sociologia ou antropologia da arte. Em 1984, uma última versão da TIA é apresentada:

Um artista é uma pessoa que participa com entendimento na realização de uma obra de arte.

Uma obra de arte é um artefato de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.

Um público é um grupo de pessoas, cujos membros estão em algum nível preparados para entenderem o objeto que é apresentado a eles.

O mundo da arte é a totalidade dos sistemas do mundo da arte.

Um sistema do mundo da arte é um arcabouço para a apresentação de uma obra de arte por um artista para um público do mundo da arte. (idem, 96)¹⁹

31. Assim apresentada, a principal contenção quanto à TIA que posso fazer, em concordância com Danto, é que ela joga o problema para os outros²⁰. Concordo que ser um artista é um comportamento apreendido na cultura; que envolve um entendimento do meio particular envolvido na criação artística; que objetos da arte são artefatos - objetos criados por humanos, com uma certa intenção em mente; que essa intenção inclui apresentá-los para um público no mundo da arte (essa intenção podendo ser frustrada); que um público seja um grupo de pessoas que entendem e sabem como lidar com um tipo particular de situação, qual seja, a artística; que tenham uma ideia geral do que seja arte e um entendimento minimamente suficiente dos meios empregados em uma forma de arte particular; que o que é incluído como arte o foi historicamente e contingentemente, o que implica que existam traços de arbitrariedade e acidente nessa constituição; que esse todo funcione como uma rede de relações, uma coisa remetendo a outra, como tipicamente as práticas sociais o são. Entretanto, é preciso explicar os motivos pelos quais certas coisas funcionam. Existem razões para chamar algo de arte; essas razões são levadas em conta por um artista que trabalha com arte; essas razões fundamentam teorias sobre arte. Por isso, deve haver algo que uma filosofia da arte pode dizer sobre a prática social da arte.

19 No original: "An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art. / A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public. / A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them. / The artworld is the totality of all artworld systems. / An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public."

20 Que seja dito: não concordo, nem acho possível apoiar a má vontade com que Danto trata a teoria de Dickie. O depoimento do último, quanto a isso, fala por si só: "Arthur Danto pegou a versão de Wollheim de minha versão anterior e a incorporou em um artigo no qual eu era comentarista. Informei a Danto que essa era uma interpretação grosseiramente errada de minha versão anterior, mas quando seu artigo foi publicado, ele ainda atribuiu essa visão a mim. (...) Danto está dizendo que a versão da teoria institucional que Wollheim ridiculariza é a melhor maneira de entender a versão anterior da teoria." (Dickie, 2000, p. 94-5) No original: "Arthur Danto picked up Wollheim's version of my earlier view and incorporated it into a paper on which I was a commentator. I informed Danto that this was a gross misinterpretation of my earlier view, but when his paper was published, he still attributed this view to me. (...) Danto is saying that the version of the institutional theory that Wollheim ridicules is the best way to understand the earlier version of the theory."

32. Ao revisitar o conceito de mundo da arte, cerca de 25 anos depois, Danto diferencia entre (a) razões para acreditar que algo seja uma obra de arte e (b) algo ser ou não uma obra de arte, dependendo das razões para tal. Primeiro, porque se uma obra de arte difere de um mero objeto cotidiano, não-artístico, é principalmente porque nós o tratamos diferenciadamente. Lembremos da ideia das contrapartes materiais (objetos não-artísticos possivelmente indiscerníveis de algum objeto artístico): elas devem ser tratadas como pertencendo ao *mundo da vida*. Quanto aos objetos artísticos, temos um envolvimento cognitivo específico: para Danto, nós interpretamos esses objetos, gerando assim as obras de arte. Essa interpretação, entretanto, não é meramente uma ação voluntarista de indivíduos ou grupos a introduzir ou bloquear itens no *Zeugganzes* artístico, arbitrariamente. Se há uma ideia de comunidade global possível para a arte, ela deve guiar-se pela ferramenta que os humanos têm, quando estes querem instituir práticas sociais abrangentes. E essa ferramenta é justamente a racionalidade discursiva.

Duas coisas precisam agora ser ditas sobre essas razões de outorgação de status: primeiro, que ser um membro do mundo da arte é participar no que podemos chamar de discurso das razões; e segundo, a arte é histórica porque as razões se relacionam umas com as outras historicamente. (...) O que é negligenciado é que o discurso das razões é aquilo que outorga o status de arte ao que, de outro modo, seria uma mera coisa, e que esse discurso das razões é o mundo da arte construído institucionalmente. (Danto, 1992, p. 40)²¹

33. Da prática social artística, de seus diferentes sistemas interligados de modos complexos, emerge um espaço de razões específico, onde os participantes, para soar como Sellars, jogam o jogo de dar e pedir por razões; disponibilizam-se a justificar e pedir justificações quanto ao artístico. O público do mundo da arte estaria, portanto, minimamente familiarizado com o discurso da razão que constitui aquele objeto artístico como obra (o discurso que os permite interpretar o objeto). De modo que possa ser tomado como participante nesse espaço de razões. Pode ser que

21 No original: "Two things now have to be said about these status-conferring reasons: first, that to be a member of the art world is to participate in what we might term the discourse of reasons; and secondly, art is historical because the reasons relate to one another historically. (...) What is overlooked is that the discourse of reasons is what confers the status of art on what would otherwise be mere things, and that the discourse of reasons is the art world construed institutionally."

nunca perguntem ao público sobre a obra que está a apreciar, ou que ele tenha dificuldade em explicitar quaisquer apreciações que tenha. Entretanto, ele estaria de antemão disponibilizando-se a procurar por razões na falta delas, justificar posições e debater argumentos. Aqui, já temos uma formulação do mundo da arte que, embora absorva posições discordantes sobre obras de arte, impede o problema do solipsismo, por colocar todas as jogadas em um espaço lógico compartilhado, e do voluntarismo, por exigir justificações por parte dos participantes (tópico 25). Danto entretanto, vai atacar esses problemas tentando dar mais consistência para esse espaço de razões, ao estipular regras de funcionamento para as jogadas.

34. No texto *Revisitando o mundo da arte: comédias de similaridades*, Danto estipula que a interpretação das obras de arte responderia a considerações de veracidade e tornaria o intérprete comprometido a sustentar sua explicação histórica da arte. O nome dessa operação seria *crítica inferencial* (da arte). Assim, entender uma obra seria reconstruir as percepções históricas e críticas que a motivaram, bem como ser capaz de fornecer uma interpretação sujeita a padrões de corretude teórica e histórica. E como interpretar, para Danto, nesse sentido forte, seria conformar a obra de arte (trazer a obra de arte à tona), o autor acaba assim propondo regras que organizariam o espaço de razões da arte: obviamente, regras que coincidem com a ontologia desenvolvida por ele para as obras de arte. Essa proposta deve ser aceita, ou como (a) uma norma explícita que desenha o mundo da arte, ou (b) como uma explicitação de uma norma implícita, que a prática social ligada às obras de arte já empregaria. Na filosofia, é comum que se opte implicitamente pela opção b, dado que ela exime o propositor das operações de negociata normalmente envolvidas em opções do tipo (a). Entretanto, é claro que dizer que algo está implícito, dizer-se expressando o que subjaz, acaba por criar uma instância explícita, que agora pode ser aplicada como norma para arbitrar casos em que a abertura do espaço de razões gera antinomias, posições incomensuráveis e uma quantidade eventualmente indesejável de soluções locais / *ad hoc*. De uma forma ou de outra, as interpretações deveriam ser entendidas como estando incorporadas em objetos ou grupos apropriados de objetos que as instanciam. Faria parte do jogo encarmos esses objetos ou grupos de objetos como incorporando uma interpretação, isto é,

como instanciando uma rede de significados determinada. Essa projeção de uma determinação, que leva a agir como se houvesse algo a ser então descoberto, é o arcabouço que permitiria arbitrar entre diferentes propostas. Pois devemos então responder quanto à veracidade dessa descoberta. Se nos comportamos de modo diferenciado frente ao som de um ambiente e frente a uma gravação para todos os fins indiscernível daquele som ambiente, é porque consideramos a segunda como obra musical. Assim, atribuímos à segunda, mas não à sua contraparte material (a primeira), uma participação em um espaço das razões, na qual faz sentido realizar certas perguntas e investigações, tecer certos argumentos, estabelecer certas relações.

35. Com isso evitamos que os problemas do informe e do licencioso de (25) sejam problemas estruturais. Eles ainda podem ser problemas locais quanto a alguma obra, mas existirão em meio à ideia de que existiriam, idealmente, condições de os resolver. Isto é, que existam interpretações atuais indefinidas ou que soam arbitrárias, deverá ser visto como contingente ao fato de que devamos tomar como existente uma interpretação virtual correta. Ademais, que "De certo ponto de vista, os limites da interpretação, assim como os da imaginação, são os limites do conhecimento" (Danto, TLC, 193) estabelece um limite que determina até onde ir, na procura de resolver possíveis indeterminações. Já os problemas da sincronia (21) e diacronia (22) devem ser atacados reforçando a importância da figura do artista e suas intenções, em meio ao contexto de criação e estabelecimento da obra, bem como a importância de informações teórico-históricas que circundariam o mesmo. Também o problema da existência de interpretações aparente-mente idênticas para objetos diferentes apela à figura do criador, do contexto e do momento histórico em que tal foi lançado. Sabemos, por definição, que um paredão de ruído de Vomir não é um paredão de ruído de Natural Nihilismo. Isto é, sabemos que são dois projetos diferentes, realizados por artistas diferentes, um nascido na França e outro em Belford Roxo, dentro de um gênero musical cujo âmbito de variação estético é possivelmente (muito) mais reduzido que o normal. Talvez não consigamos distinguir

muito bem entre vários lançamentos de Vomir, mas conseguiremos encontrá-los organizados em seu catálogo, diferenciados por nome e data de lançamento²².

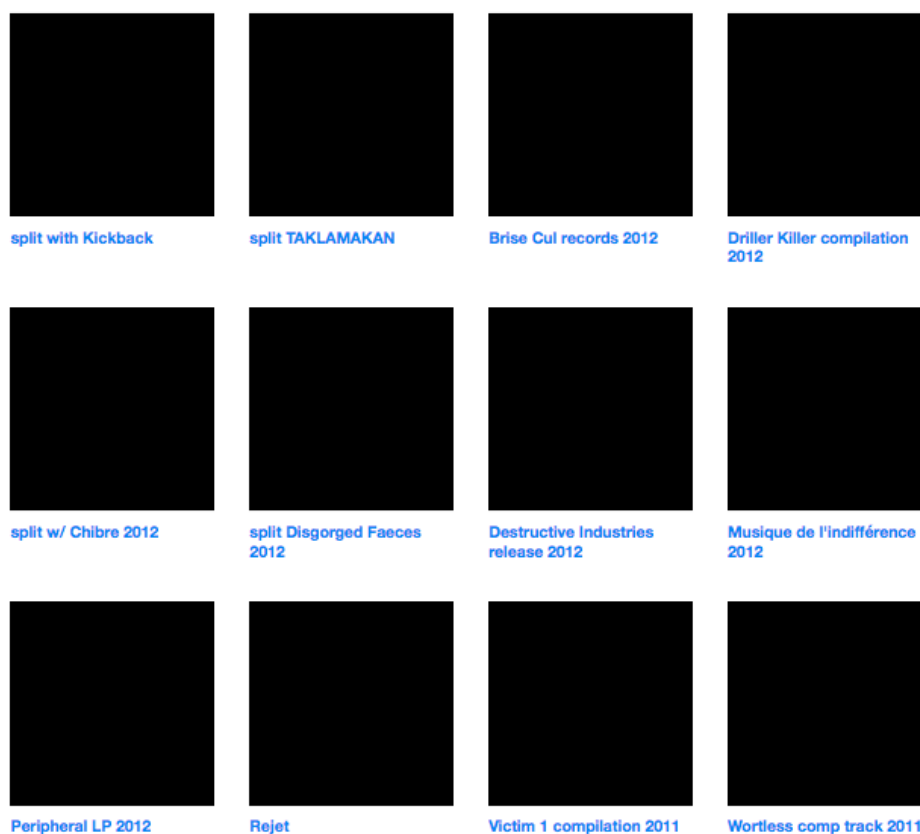


Figura 2 - Capas de álbuns do Vomir, tal como apresentadas em sua página do bandcamp

36. Aqui, as frequentadoras de concertos poderão alertar-me que, embora com orquestras e regentes diferentes, em locais e ocasiões diferentes, elas têm certeza de terem ouvido sempre, digamos, a *Segunda Sinfonia* de Mahler (coincidentemente, também a minha predileta). Existem de fato problemas relacionados à constituição de certos objetos artísticos que complicam o cenário, mas basta aqui lembrar que o compositor da música, ao qual se atribui autoria da música tocada, em todas as performances, é o mesmo senhor Gustav, e que os sons tocados em cada ocasião respondem a uma mesma identidade composicional (nesse caso determinada via partituração). Voltando ao meta-quadro vermelho

²² Imagem coletada no catálogo de álbuns lançados pelo artista Vomir, em seu bandcamp, disponível em: <https://vomir.bandcamp.com/music>, acessado em 14 de outubro de 2020.

(21), trata-se de uma obra criada por um artista, que tematizaria a suposta possibilidade de uma obra múltipla. Mas tematizar essa possibilidade é apenas citar as outras obras e não sê-las. A tese de que a obra em questão seja de fato múltipla é portanto falsa; a obra em si, entretanto, não precisa ser verdadeira ou falsa e o fato de que a obra seja dessa maneira e não de outra é verdadeiro. A obra de arte, entendida como o objeto sob a interpretação correta, não pode ser incorreta, porque é uma projeção cuja parte interpretativa é pressuposta como o que regula o que é ou não correto. O significado da obra pode implicar conteúdos que, entendidos separadamente desta, são falsos. Agora, podemos interpretar o objeto proposto de modo correto ou não. Se o fazemos corretamente, a interpretação será tomada como equivalente àquela que transmuta objeto em obra de arte. O fato de que o conteúdo dos significados envolvidos nessa interpretação sejam falsos é importante, mas isso não necessariamente desvaloriza a obra, pois a representação de falsidades pode ter lugar em obras de arte. Trata-se de notar, entretanto, que as intenções do artista devem ser levadas em conta, mesmo que seu *fiat* não determine completamente a obra, antes a colocando como candidata a apreciação, a fazendo ingressar no mundo da arte. Danto, ciente disso, já no artigo *O Mundo da Arte*, introduz a figura do pintor expressionista, que explica sua obra como sendo "tinta preta e tinta branca e nada mais" (1964, p. 579-80)²³. O filósofo nota que, dentro do mundo da arte, existe um contexto para que um quadro possa ser interpretado como sendo "apenas tinta". E que se algo é assim interpretado, então claramente não se trata de fato de que ele seja apenas tinta, como tinta numa lata de tinta que não vamos usar é. Ainda outro exemplo pode ser dado com a obra (14), que avança o conteúdo ontológico falso de que uma espectadora que ouve o som, que é a base material para a mesma obra, não a experienciaria. Fato é que ela a experimenta sim, pois a obra seria nada menos que um jogo com um enunciado paradoxal, artisticamente destrinchável em um enunciado que institui a obra e em um conteúdo enunciativo que propõe, em vão, a destituição da mesma. Em vão quanto ao propósito do enunciado, separado de sua fruição enquanto parte da obra; a hipotética experiência da mesma e de sua tentativa, ou de sua "falsidade", continua sendo presumivelmente gratificante.

23 No original: "(This is) black paint and white paint and nothing more".

37. Um exemplo bastante interessante e complexo em que a ideia de derivação de intenção composicional-musical é tornada temática é o álbum *A Vida dos Nossos Animais*, de Aquiles Guimarães (2019)²⁴. Este consiste em uma série de montagens musicais usando sons de animais como material. Mas não qualquer som de animais: trata-se de sons coletados em vídeos populares do youtube, onde os animais já estão em exibição. E esta exibição para os humanos é qualificada pelo fato de que estes animais estariam a fazer algo já próximo à música humana. Trata-se, para dizer, no espírito do álbum, de macaquices, isto é, animais imitando práticas humanas, provavelmente para atrair atenção ou receber vantagens. A visada humana sobre estes tem algo então de paternalista: a performance animal é apenas um arremedo, mas eles bem que tentam e há graça na incapacidade desses bichanos. O fazer deles, nessa situação, afinal, os coloca em posição de evidente inferioridade cognitiva. O que não ocorreria de modo algum em uma situação em que estivessem a produzir sons espontâneos ou ao menos, ligados a seus comportamentos corriqueiros. A presença humana aparece como uma esfera corruptora dos costumes. Essa é a primeira camada de significado que paira sobre o álbum. Sobre ela, Guimarães ora monta, ora ajusta, ora apenas sanciona esse material (aparentemente deixando-o como já estava, mas com isso transmutando seu conteúdo - dando-lhe um fechamento *de obra*), de modo a que estes resultem em faixas com 'cara de composição musical'. Assim, procedimentos de composição musical escolástica, pra usar um anacronismo, são aplicados - trechos são tratados como motivos, constroem-se estruturas musicais baseadas em repetição e variação. Um entendimento do que é música é reforçado em cima daquilo que já tendia a se conformar de modo caricato a este. Aparece a ideia de imperialismo conceitual, de que, aos humanos, até mesmo os não-humanos tenham de fazer música de um modo específico, produzindo peças de música. Essa segunda camada de significação elabora esse imperialismo, que Goehr vai argumentar estar atrelado ao conceito de obra musical (ideia à qual voltarei na seção 7 da parte B deste capítulo). Embora já consideravelmente neutralizado quanto a isso contemporaneamente, esse conceito de obra carrega uma carga europeia romântica até os dias de hoje - a ideia do grande compositor e do grande cânone de obras primas e seu museu

²⁴ Disponível em <https://seminarecords.bandcamp.com/album/a-vida-dos-nossos-animais>, acessado em outubro de 2020.

imaginário, junto também à ideia de uma era de ouro da música, correspondendo grosseiramente ao período clássico centro-europeu. Essa atmosfera toda, para aqueles que estudaram composição nas universidades brasileiras, corriqueiramente vem acompanhada de um currículo em que o estudo de composição por estilo e contraponto, entre outros, aparece como arbitrariamente direcionado a esse período clássico. Nesses estudos são produzidos pequenos arremedados e pecinhas, em um treino que é vendido como treinamento musical, o que significa - treinamento para compor música, mas que flerta com a qualificação 'dentro do melhor / mais consagrado entendimento do que é música'. Aqui, entendemos a relação que os estudantes de composição podem ter com os animais. De modo análogo a estes, produzem arremedados de um entendimento do que é música, entendimento muitas vezes distante daquele que os próprios estudantes sustentariam, em outros âmbitos e ocasiões. Ao produzir esses estudos, a partir desse passado petrificado da composição musical, tornado escolar, não há tampouco qualquer ilusão de que os estudantes/compositores possam chegar a ser mais que uma sombra dos grandes compositores daquele passado glorioso. Um passado que a glória, aliás, veio póstuma, de uma sedimentação histórica nem sempre bem entendida, quanto mais explicitada. Ademais, no álbum de Aquiles, o encarte trilingue (em português mas traduzido tanto para o francês quanto ao inglês) parodia a prática dos encartes informativos de música clássica, comumente em três línguas. Os textos fazem troça de diversos aspectos da vida musical e das expectativas quanto a relação com a ideia de música que podemos ter. A arte gráfica acentua o tom paródico com um tratamento de papel antigo claramente falso, que acaba por qualificar aquilo tudo como *velharia*. As peças e o álbum como um todo são de autoria de Aquiles Guimarães, e isso aparece no encarte. A atribuição de nomes exdrúxulos aos intérpretes animais consolida a analogia destes para com a situação dos músicos sob uma orientação musical imperialista (no sentido aventado, de um imperialismo conceitual). Os nomes das faixas corroboram essa ideia, usando vocábulos da música de concerto séculos XVII-XIX e empregando o alemão, o italiano, o francês e o inglês. Com sarcasmo, Guimarães aponta para o fato de que ainda muitos olham para a música como se evidências simples de construção classicizada garantissem esse mínimo tido como necessário - a intenção de fazer *Música*, de partilhar dessa

grande tradição que de Bach a Beethoven etc...

38. No caso das gravações do *World Trade Center*, feitas por Vitiello, seria ontologicamente falso que existiriam duas obras. Porque os elementos que poderiam estar envolvidos na criação da segunda versão, quais sejam: os terroristas, o avião, a queda das torres, o acontecimento histórico etc, não são, justamente, artistas. E não sendo artistas, não os podemos tomar como ocupando o posto de artista, quanto à obra. Isto é: não podemos considerar que tinham intenções quanto à segunda versão, e nem que essas intenções envolviam algum conhecimento do estado da arte da arte sonora do início dos anos 2000. Entretanto, eu acho que vale a pena nuançar essa posição. Assim como podemos atribuir intencionalidade de modo derivado a animais, modelando uma intenção neles a partir do modo como agimos em relação a outros humanos (até agora, os únicos seres sapientes²⁵), podemos também atribuir derivativamente o estatuto de obra de arte para ocasiões tais como a envolvida em (22). De fato, o que faz Kim-Cohen pode ser descrito como a ideia de que um acontecimento suficientemente individualizado, uma heceidade, no vocabulário Deleuze-Guattariano²⁶, pode ser

25 A posição de Danto quanto ao caráter racional do *mundo da arte*, autoriza-me a avançar uma justificativa que toma o linguístico como prioritário (ou, para absorver o que foi desenvolvido no capítulo anterior, a partir de Goodman, o simbólico e seus sistemas). Assim, assumo como pano de fundo a descrição dada por Robert Brandom do que é ser um sapiente, e do caráter linguístico da intencionalidade. A ideia aventada aqui seria que, quando eu atribuía sentimentos ao meu cachorro Rufo, eu projetava nele uma série de comportamentos esperados que eu aprendi a projetar com base no que vivenciei ao lidar com comportamentos análogos entre humanos. Quando fiquei bravo e dei bronca pela suposta sacanagem que a gata Mel teria feito comigo, ao supostamente se vingar, fazendo xixi em cima da minha mala de viagem, eu estava derivando ideias comportamentais dos humanos com os quais convivi e as aplicando nela, mesmo que Mel não pudesse responder à pergunta: "mas por que você fez isso?", se eu tivesse o descalabro de lhe perguntar. Eu posso, é claro, imaginar que ela diria: 'viu, você não me deixa entrar em casa...'. (o fato de que a maioria dos humanos tampouco responderia é uma complicação que deixo a cargo da leitora destrinchar). Em *Making it explicit*, Robert Brandom especifica que as ações (na acepção corriqueira) só são inteligíveis e portanto, lidas como intencionais, em contextos que possam incluir o fornecimento de razões dado através de asserções. Ele escreve: "Quando são oferecidas explicações intencionais acerca do comportamento de criaturas não linguísticas (aquelas que não são entendidas como intérpretes de outras), as razões são oferecidas e as asserções são feitas pelo intérprete do sistema intencional simples, que busca tornar o comportamento das criaturas inteligível, tratando-as como se pudessem agir de acordo com as razões que ele mesmo oferece." (Brandom, 1994, p. 171) No original: "Where intentional explanations are offered of the behavior of nonlinguistic creatures (those that are not understood as interpreters of others), the reasons are offered, the assertions are made, by the interpreter of the simple intentional system, who seeks to make its behavior intelligible by treating as if it could act according to reasons it offers itself."

26 Ver *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, platô *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*, seção *Lembranças de uma heceidade* (Deleuze/Guattari, 1997, p.47-54).

tomada como assumindo o papel do artista, a fim de derivar de lá uma nova obra. A descrição filosoficamente correta talvez soe pitoresca: Onze de Setembro haveria copiado a obra de Vitiello, assim como Menard tentara copiar a de Cervantes (mais sobre isso no capítulo a seguir). Onze de Setembro teria conseguido safar-se de qualquer acusação de plágio ao implicar um caráter parasitário à sua criação, que afinal manteria referências explícitas de autoria a Vitiello e de originalidade à sua obra original... A vantagem de tal tratamento é que, enquanto continuaria a existir um jogo oficial envolvendo o mundo da arte, poderíamos derivar deste outros que beneficiassem a comunidade e a imaginação. Do mesmo modo, críticas de arte e abordagens de história da arte que enfatizam afinidades, como aquelas estabelecidas por uma matriz de estilos (27) não seriam relegados simplesmente à pura impropriedade ontológica, mas se confirmariam como o exercício intelectual-artístico interessante que notadamente já são. Ou seja, em uma crítica de arte não ontologicamente orientada, a questão ontológica pode ser deixada de lado, o que significa que as interpretações não precisarão ser do tipo *funções interpretação* (20), o que também torna viável, ou um desvio em relação aos fatores que procuram dar consistência ao espaço de razões do discurso ontológico sobre a significação das obras de artes, ou derivações, não exatamente consoantes, de aspectos destes fatores.

39. Nesse sentido Jerry A. Fodor, no seu artigo *Déjà vu all over again: how Danto's aesthetics recapitulates the philosophy of mind*, propõe uma revisão da ontologia dantiana. Sua principal contenção é a de que, estritamente falando, estamos mais interessados em artefatos interpretáveis em geral do que em obras de arte. Isto é, com a exceção de historiadores da arte e filósofos dantianos, os críticos, o público e os estetas não se preocupam muito com as contingências de produção de uma obra - querem interpretar as obras sem necessariamente saber das intenções de seus artistas criadores e dos contextos histórico-artísticos nos quais elas surgiram. Ou seja, muito embora Danto tenha estabelecido critérios ontológicos para definir o que é uma obra de arte, o confronto entre estas e o público, não exatamente interessado em dados ontológicos, é impuro. Pois a atitude frente às obras por parte da comunidade difere daquela requerida por aqueles que se preocupam com a

ontologia destas. Segundo o autor, muito do prazer, que alguém obtém de uma obra, advém da possibilidade de vê-la como produto de uma etiologia virtual plausível. A conexão entre o valor estético e uma possível origem, causa e intenção para uma obra de arte é o que reconheceríamos quando valorizamos estas obras. A etiologia é virtual porque as questões de interpretação abrem-se a múltiplas possibilidades e não são definidas univocamente em uma etiologia atual, ligada aos critérios exigidos por Danto. Poder ver uma obra ou artefato como inteligível e consistente em maior ou menor grau quando relacionamos características desse objeto a possíveis intenções e efeitos supostamente desejados, dentro de certos escopos interpretativos-estilísticos, deve ser suficiente para a experiência artística.

Resumidamente: interpretar uma obra é exibir suas características de enquadramento como compatíveis com ela possuindo como intenção primária ter sido feita para produzir um certo efeito no público e ser reconhecida pelo público como pretendendo produzir aquele efeito. (Fodor; in: Rollins, 2012, p. 65)

Aqui o *como* é importante: justamente, a necessidade de determinar e aferir a realidade dessa tomada de posição não seria um comprometimento necessário. O que importa esteticamente é se uma obra possui, dentro de seu escopo, o tipo de estrutura que seria coerente com o tipo de etiologia intencional pela qual obras de arte são constituídas. Para Fodor, concluindo, a estética se preocuparia com as possíveis causas, ditas por ele ideais, em contraposição às reais. A apreciação estética, por sua vez, se preocuparia com a etiologia virtual de obras de arte. Apreciar esteticamente seria aquela atitude intencional de "fruir / experienciar algo como (se fosse) arte".

40. Faço essa incursão sem a intenção de apoiar as teses de Fodor, mas apenas para introduzir como a apreciação de obras de artes e mesmo um certo trabalho curatorial e crítico não precisam necessariamente ancorar-se de modo forte no significado próprio de cada obra, isto é, em seu caráter ontológico (tal como avançado por Danto). A abordagem de Fodor confia no modelo de Grice do gesto comunicacional, em que a obra deve (i) ser interpretada pelo público de um certo

modo; (ii) ser reconhecida como tendo a intenção de ser interpretada pelo público de certa forma; (iii) ter como parte de seu efeito causado no público o fato desse público reconhecer que o gesto (no caso, a obra artística) seria tomado como assim pretendendo ser interpretado²⁷. Ademais, para distinguir a arte de propagandas, Fodor deve usar a ideia de que a arte possua, como intenção primária, uma condição reflexiva; a propaganda poderia muito bem afetar o público de modo indireto ou oculto, enquanto a arte deve ser direcionada. E a possibilidade mesma dessa etiologia virtual se daria por haver uma compatibilidade que é conforme às intuições quanto à psicologia de nossos semelhantes; uma compatibilidade do que projetamos como estados intencionais dos criadores, para os mesmos, quando da criação. Reconheço o interesse de tal abordagem, mas não consigo deixar de pensá-la como mais uma possibilidade de aproveitamento do potencial intelectual que obras de arte podem ter, para além de sua significação própria. Voltarei à exploração de posturas quanto a esse manancial semântico, ainda neste capítulo, quando estiver a comentar sobre a proposta de crítica musical de Harry Lehmann, exposta no seu *La révolution digitale dans la musique*.

41. Por fim, quanto à teoria da Fênix Virtual (FV, 23): a ideia de que o significado esteja incorporada no objeto, e que a obra exista, a interpretação correta descortinando e desvelando seu lado imaterial (seu significado), implica um tipo de existência fixada, projetiva, não-intermitente. Assim, conquanto o mundo da arte exista, a suportar a existência das obras, elas existem. Isto é, agimos como se elas existissem continuamente. O que é efetivamente provocar sua existência contínua, no sentido de existir adequado. Essa existência é de fato dependente de nós, para nós. Mas ela o é através dessa esfera racional que se despreende da nossa ação individual. As obras existem conquanto exista uma espaço das razões do artístico no qual aprendemos a pressupor, implícita ou explicitamente, a existência de obras de arte, e espaços sociais nos quais nos comportamos de acordo. Uma interpretação correta é projetável, no sentido que institui na obra uma significação que está, por uma série de motivos justificados, implantada na comunidade relevante (aqueles que se importam com o campo de significação da obra de arte em questão). Essa implantação é tal que essa comunidade age de acordo com a projetabilidade da

²⁷ Ver artigo *Meaning*, Grice (1957).

interpretação, isto é, age como se o objeto estivesse permanentemente sob aquela interpretação. Trata ele como uma obra de arte possuidora daquele significado. Essa formulação (41f), entretanto, pode parecer forte demais, ainda mais perante os problemas de determinação do que é exatamente o significado, apresentados no capítulo anterior, e a necessidade de uma comunidade restrita de pessoas ontologicamente motivadas. Uma maneira de contornar a aspereza dessa formulação é dizer que mantemos compromissos quanto àquele objeto artístico: presumimos que ele possui um significado, descortinado em algum nível e regulado pelo mundo da arte, mesmo que não saibamos exatamente determiná-lo (ou ainda, que saibamos pouco sobre ele) (41mp). A versão mais fraca envolve o significado mínimo - sabemos que aquele objeto é uma obra de arte, o que implica que projetamos que aquele objeto possua um significado, independentemente de sabermos sobre ele ou ainda independentemente do fato de termos ou não interesse por saber qual é aquele significado. Creio que essa versão é a mais satisfatória, perante nossa prática de fruição artística (41p). Se enfraquecermos ainda mais a condição de projetabilidade, encontramos o caráter ideológico da arte, quanto a existência das obras de arte (41i). Neste, não é necessário propriamente projetar no objeto sua existência como obra, em um sentido que envolve crenças e comprometimentos explicitáveis. O que é necessário, nesse caso, é apenas que nosso comportamento seja tal que possa ser interpretado como compatível com a atribuição do caráter de obra de arte para os objetos em questão. Quem escuta música de ruído pensando 'isso não é música', pode fazê-lo de forma que seu comportamento implique que esta esteja a escutar música. Para romper com isso, deverá ter outro comportamento, como aquele de alguém que pergunta, "estão pavimentando a via?", por achar que se tratam de britadeiras. Essa pessoa, claro, tem um comportamento equívoco. O que o garante é a existência do mundo da arte. (Deixo apenas indicado aqui o caso em que esse mesmo senhor grite aos músicos 'isso não é música' e depois vá até eles ameaçando recorrer à violência física caso não parem²⁸.)

28 Obviamente, já vivenciei situações desse tipo. O capítulo anterior oferece dicas sobre como tratar filosoficamente tais invectivas. Se há um caráter ideológico na postura do senhor, por este possuir um conceito ainda-mais-restrito do que música é, deixo-o para desenvolver em outra ocasião, dado que o emprego de *ideológico*, nessa instância, não é exatamente o mesmo emprego que usei para caracte-rizar o caráter ideológico da obra de arte.

42. Há um componente importante nesse lado normativo do mundo da arte. É que idealmente, tal como ocorre com o Deus em Berkeley, referências ao mundo da arte devem estabelecer crenças naqueles que participam nas atividades que o pressupõe ou são explicadas por ele. Isto é, participar da esfera do artístico envolve participar de certos aspectos de certas culturas e assim inculcar-se de certas crenças. Como já mencionado, estas crenças fazem parte dos componentes que mantêm, para as exposições, apreciações e apresentações de arte, um conjunto de normas (também chamados de enquadramentos, vide capítulo 3), que vão se institucionalizando, nos dois sentidos de institucionalizar (de consolidar-se na cultura e de instituir agrupamentos sociais ligados àquelas normas). Estas normas se solidificam em normas institucionais explícitas, propriamente ditas. Assim, para voltar à TIA de Dickie (30), todos os elementos que levam a uma ideia de circularidade, naquela definição específica de arte, devem contribuir para a formação de crenças nos participantes, sejam eles parte do público ou ainda a artista, o crítico, a curadora etc.

O mundo da arte é o discurso das razões institucionalizado, e ser membro do mundo da arte é, apropriadamente, ter aprendido o que significa participar no discurso das razões para uma cultura. Em um sentido, o discurso das razões de uma dada cultura é um tipo de jogo de linguagem, governado pelas regras do jogar, e por razões paralelas àquelas que sustentam que apenas onde existem jogos existem vitórias, derrotas e jogadores, só há arte onde há um mundo da arte. (Danto, 1992, p. 46)²⁹

Ou seja, se as instituições influem no mundo da arte, elas devem fazê-lo, não apenas jogando o jogo, mas o fomentando. Se elas não o fazem, ou elas não participam desse mundo, ou elas jogam ilegitimamente e contribuem para um enfraquecimento do mesmo. O enfraquecimento do mundo da arte, desse tecido argumentativo-discursivo ao redor dos objetos colocados como candidatos à apreciação, pode sim eventualmente romper o tecido intencional-normativo que cerca o artístico. O discurso das razões sobre a arte é, afinal institucionalizado - ele

29 No original: "The art world is the discourse of reasons institutionalized, and to be a member of the art world is, accordingly, to have learned what it means to participate in the discourse of reasons for one's culture. In a sense, the discourse of reasons for a given culture is a sort of language game, governed by rules of play, and for reasons parallel to those that hold that only where there are games are there wins and losses and players, so only where there is an art world is there art."

tece um espaço das razões institucionalizado, muito embora não se confunda com as instituições que ajudam a tecê-lo, mantê-lo, fomentá-lo.

43. Exemplificarei esse aspecto usando outro exemplo de Danto, de tons picarescos (2005a, p. 82-84). Uma gravata pintada de azul por Picasso é idêntica àquela outra pintada por uma criança e ainda a uma terceira, de um falsificador de arte profissional. Na natureza, as três seriam apenas pedaços de panos azuis. Entretanto, no mundo da cultura, apenas as de Picasso e a falso-Picasso teriam como tema, hipoteticamente, a rejeição à pintura de ação dos expressionistas abstratos. Ademais, apenas a original estaria autorizada a inclusão em um museu de arte. Mas e a gravata falsa, no sentido artístico: há como falar de uma gravata não-artística que ela é falsa? A falsidade da gravata diz respeito a uma série de comprometimentos. Àqueles que a possuíssem deveriam estar comprometidos a identificá-la como tal, sob pena de sofrerem sanções legais, se descobertos descumprindo a norma. Ademais, somente a gravata pintada pela criança seria verdadeiramente adequada a figurar como peça de vestimenta. Demonstraria comprometimento com o incentivo e suporte emocional às ações estéticas do filho, no caso de ser utilizada pelo pai; levantaria atribuições de comprometimento paternal, autorizadas pelos atribuidores destas, devido à paternalidade. Um pai tem um filho, mais do que bom gosto (há *incompatibilidades materiais* entre ambos os grupos de comprometimentos). Afinal, a atribuição de bom gosto é de fato incompatível com a ação de andar publicamente vestindo a gravata. Diferentemente, em círculos de entendidos, usar a gravata falsa adquiriria um caráter arrojado, por provocar a atribuição de que haveria uma menção ao protesto de Picasso contra a técnica do gotejamento de Pollock (da *drip-painting*). De modo que, em que pese a comicidade do exemplo, às três gravatas são atribuídos pesos normativos diferentes; eliciam, no agente apropriado, grupos de compromissos diferentes. Essa força normativa, entretanto, é fruto de práticas sociais específicas a certas comunidades, que autorizam certos comportamentos e ações e não outros. Correlacionadamente ao mundo da arte, estabelecem-se práticas sociais normativas na comunidade artística que acabam fazendo emergir necessidades práticas diferenciadas para certos objetos, que são e passam a ser entendidos como obras

de arte. São as perspectivas sociais especificamente artísticas, compartilhadas em um sistema social institucional internacional, que conferem conteúdo proposicional aos objetos artísticos, conteúdo este ligado a um tema, estilo e período artístico-histórico. Frente a uma obra de arte como, por exemplo, *A Fonte*, de Duchamp, o que espero de outros e o que acho que esperam de mim é bastante diferente do que eu atribuiria se estivesse frente a um simples urinol. A mudança de atitude³⁰ é aquela que diferencia entre dois tipos de ações, com grupos de razões diferentes, em regiões diferentes do espaço de razões. A incorporação artística (no objeto, de sua interpretação) é portanto, fruto dessas redes normativas e nos leva a internalizar um comportamento social perante um objeto como fazendo parte, ao menos parcialmente, do objeto. Sua essência é descoberta como aquela parte fixada pelas práticas sociais relevantes, uma propriedade relacional, ligada à essa internalização. Assim, tratamos o objeto como provocando atitudes apropriadas em nós. A disposição à interpretação artística, frente a objetos desse tipo, passa a ser instituída como um compromisso e depois dever. No caso de objetos artísticos indistinguíveis de objetos não artísticos, a aura³¹ dos primeiros, isto é, sua colocação em um contexto histórico e sua história como objeto autoriza-nos a atribuir-lhes um estatuto diferenciado. Dada essa autorização, os objetos artísticos fazem nos conferir-lhes um conteúdo ligado à essa mesma aura.

44. Em (33) alertei para duas estratégias quanto à proposta de regulação da consistência do mundo da arte. Lá, notei que haveria uma possível ginga envolvida: posso dizer que tornei explícito um conjunto de normas já implicitamente existentes, que confeririam ao espaço discursivo o tecido que ele já possui, para em seguida, de modo hiperstícionai (isto é, usando o poder prático da formulação teórica), instituir explicitamente essa norma como já lá estando implícita. É que se, por um lado, a atribuição de significação mínima aos objetos, ancorada em um mundo da arte, é

30 "Deontica", para utilizar o vocabulário de Brandom (1992, cap. 3). No modelo de Brandom, há um desligamento entre proposições e o mundo natural. O que extrapolo, a partir de Brandom, é que caberia às instituições e membros da comunidade artística, por meio de suas atitudes e normas, garantir o estabelecimento e manutenção de um mundo da arte; em especial quando os objetos a ele ligados só são distinguíveis através das atitudes práticas e deonticas que passam a dever suscitar, aos olhos desses praticantes.

31 No sentido benjaminiano "fraco", a partir de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* e próximo àquele de Goodman definido para as artes autográficas, ver meu texto sobre (Silveira, 2021).

condição estritamente necessária e suficiente para que eles sejam obras de arte, essa atribuição não deixa de incorrer em uma circularidade argumentativa, dado que se trata da atribuição de que haveria ali algo de artístico. Que esse algo de artístico seja a colocação de que há ali um significado, ancorado na história da arte, é algo historicamente revelado, que teria precisado, segundo o próprio Danto, de um acontecimento. Danto de fato possui uma estratégia para conciliar o caráter histórico do desvelamento da essência da arte (como possibilidade de definição ontológica das *obras* de arte), com o fato de que ele justamente seria historicamente determinado. Voltarei a essa conjunção de fatores quando estiver tratando da analogia *4'33" / Caixas Brillo*, no capítulo 4. Uma coisa, entretanto, é avançar que a possibilidade de uma ontologia das obras de arte se tornaria finalmente possível, e estipular sua forma geral (a ideia de que há um significado incorporado ao objeto), outra é, uma vez definida a forma dessa ontologia, determinar os componentes que darão consistência às respostas quanto aos significados das obras. Ao meu ver, há muito mais dificuldade nesse passo, justamente porque envolve enfrentar certo atrito com as práticas discursivo-argumentativas já praticadas no meio artístico e que lidam, justamente, com certas ideias do que uma explicação do significado de uma obra deve ser.

45. Uma das dificuldades encontradas está ligada à *falácia intencional*. No artigo de Wimsatt e Beardsley de mesmo nome (1946), entretanto, o que é apontado como problema principal quando consideramos criticamente as obras de poesia, é a subordinação da significação de um poema às intenções dos criadores. Em especial, se estas encontram-se ligadas a ideias românticas que versam sobre a sinceridade, fidelidade, espontaneidade, autenticidade e originalidade do gesto criativo (idem, p. 476-7). A questão então é que há um desvio de atenção. Questões sobre a personalidade do autor, seu processo criativo, suas influências e sua história de vida são externas às obras. São questões, segundo os filósofos, privadas ou idiossincráticas, e deveriam ser pouco importantes para a crítica poética. A crítica, afinal, quer fazer uma crítica das obras e não do "gênio criador". Ela tampouco deveria ser construída a partir de uma aposta sobre o que o autor acharia (dada a escassez comum de informações sobre as intenções envolvidas em cada obra), mas

fundar-se em uma base evidencial robusta, isto é interna, ou pública - os aspectos semânticos e sintáticos dos poemas. Bases evidenciais intermediárias, entre o que foi realizado e a intenção, ligando significados privados ou semi-privados de palavras ou tópicos, traçando influências e relações entre vida e obra, deveriam ser empregadas para apoiar o trabalho crítico, de modo a esclarecer, quando relevante, o que ocorre na base evidencial interna. Aspectos intencionais deveriam, portanto, ajudar a entendermos aspectos materiais do poema. Declarações dos autores, ademais, muitas vezes teriam outras funções que não esse esclarecimento. Elas jogariam, afinal, com valores em voga e preocupações ligadas à carreira, ou enfatizariam aspectos do processo e não do resultado, ou ainda poderiam não ser dadas de boa fé.

46. Embora de fato precisemos evitar desviar nossa atenção do significado da obra, quando estamos a tratar do significado da obra, a ideia mais forte, a de uma falácia intencional, que implica ser um erro considerar a intenção do autor, ao realizar uma obra, uma base autorizada para a crítica e interpretação dessa obra. Essa ideia tem de ser combatida, se, como é o caso, nos apoiamos na ontologia de Danto. Primeiro, porque a divisão entre aspectos internos e externos às obras de arte é problemática. Justamente, ao considerarmos que o significado da obra é interno à mesma, a ponto de constituí-la, estamos invocando o fato de que não haveria propriamente prioridade para a base evidencial material em relação a uma outra, digamos, intencional. Os exemplos de indiscerníveis justamente trabalham esse aspecto - como duas bases evidenciais materiais aparentemente idênticas podem possuir significados diferentes. E segundo, se elas os possuem, se elas articulam essa diferença, é porque "a obra construída a partir de uma interpretação deve ser de tal sorte que o artista que supostamente a criou poderia ter desejado que ela fosse interpretada dessa maneira, de acordo com os conceitos disponíveis a ele e à época em que ele trabalhou" (Danto, 2005a, p. 196) Mesmo que existam dificuldades, quanto a obtenção das informações e a confiabilidade das mesmas, a necessidade de diferenciar certas obras - nossas *instâncias cruciais*³² - deve mostrar

32 No vocabulário de Francis Bacon. De fato, em *The New Organon*, ele descreve o funcionamento desses exemplares: "Às vezes, na busca por uma natureza, o intelecto está em equilíbrio e não consegue decidir a qual de duas ou (ocasionalmente) mais naturezas ele deve atribuir ou atribuir a causa da natureza sob investigação, porque muitas naturezas ocorrem habitualmente próximas

que a intenção do artista é um componente crucial no jogo de dar razões do artístico, e que o perigo da falácia intencional é um perigo com o qual devemos conviver.

Os limites dos *nossos* devaneios sobre as nuvens são os limites dos *nossos* conhecimentos, mas os limites do artista são restrições especiais à interpretação de obras de arte. (...) A ignorância do artista determina os limites para a amplitude e a variedade das identificações que podemos fazer. (...) [e] é difícil saber o que poderia determinar o que é uma interpretação correta ou uma interpretação incorreta se não for por referência ao que poderia ter sido ou não a intenção do artista. (Danto, 2005a, p. 196)

47. Antes de me encaminhar para uma análise final, a fim de fechar essa primeira parte do capítulo, gostaria apenas de lidar com o incômodo de que, tanto obra de arte e interpretação, como usados aqui, pareçam estar em conflito com os usos correntes desses termos no meio artístico. Seja (a) um objeto artístico (b) que incorpora um significado. Esse significado é virtual, uma projeção de unidade suposta existente e portanto, pelo menos em algum nível desvendável, desvelável, a descobrir. Um artista, ao imbuir uma interpretação ao objeto *a* tendo em vista o significado *b*, transforma o mesmo em uma obra de arte. Essa talvez seja uma maneira obtusa de dizer que ele cria uma obra de arte. Como obra de arte, aquele objeto tem um caráter duplo, contendo uma parte material e uma parte virtual, a primeira sendo condição necessária de instanciação da segunda. Agora, a pergunta seria, quem responde pelo nós do *interpretarmos*? Meu entendimento é que há aí outra projeção; aquela de um mundo da arte. Há uma regulação de nosso campo dos possíveis pela postulação de um discurso das razões envolvendo as obras de arte, em que os objetos artísticos estão sujeitos a que algum participante responsável (normalmente um especialista) realize uma interpretação correta destes. Com isso, almejo que a existência da interpretação correta não seja

umas das outras; nessas circunstâncias, instâncias cruciais revelam que a comunhão de uma das naturezas com a natureza sob investigação é constante e indissolúvel, enquanto a da outra é instável e ocasional." (Bacon, 2000, p. 159) No original: "Sometimes in the search for a nature the intellect is poised in equilibrium and cannot decide to which of two or (occasionally) more natures it should attribute or assign the cause of the nature under investigation, because many natures habitually occur close together; in these circumstances crucial instances reveal that the fellowship of one of the natures with the nature under investigation is constant and indissoluble, while that of the other is fitful and occasional". Os indiscerníveis de Danto são instâncias cruciais porque tornam possível estipular uma necessidade que ajuda a resolver a problemática possível pletera de significados de uma obra, estipulando uma forma de limitação adequada.

propriamente o que transforma o objeto artístico. O objeto proposto à apreciação não viraria, só então, obra de arte. O que acarretaria tal transformação é a possibilidade de que essa interpretação seja feita. Assim, ao participarmos de ambientes artísticos, seria correto dizer que tal objeto é uma obra de arte, que o que as musicistas teriam acabado de tocar é a música tal. E acredito que isso está de acordo com o que Danto diz, quando ele diz ser idealista. Pois o que seriam essas ideias senão justamente componentes projetados dessa rede articulada de regulações e pressuposições em meio a razões existentes e futuras? Esse entendimento, ademais, responde ao fato de que o objeto criado como obra de arte é uma obra de arte desde o momento em que foi criado como obra de arte. Ele o é porque já foi criado como objeto sob uma interpretação. Ele continua a ser porque, uma vez criado, é correto (no sentido de socialmente implantado) atribuir àquele objeto uma origem relacionada ao trabalho do artista que o criou e é correto tratar aquele objeto como tendo uma significação que remete àquela intenção de origem.

48. Terminarei a parte A desse texto falando sobre um caso interessante de criação de obra, a partir de outra, e subsequente realização de versão da mesma que, por ser suficientemente radical, acabou tomando um significado próprio. Trata-se do *Projeto John Cage* em Halberstadt (*John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt*). Como Vera Terra explora em seu artigo sobre o projeto - "*Every Something is an Echo of Nothing*": *Notes on The John Cage Project in Halberstadt* -, a cidade alemã de Halberstadt já possuía uma relação especial com a música para órgãos. A percepção do início do terceiro milênio como uma abertura ao futuro impulsionara então o projeto épico da execução de uma versão de 639 anos da obra *ORGAN²/ASLSP*, de John Cage, nessa cidade (Terra, 2019). O projeto, ao experimentar com a radicalidade, apelava às gerações presentes e futuras que elas tomassem a responsabilidade de manter a tarefa em andamento.

49. A peça original ASLSP foi escrita para piano, e seu título indicaria uma abreviação de *as slow as possible* (o mais lento possível), ao mesmo tempo que uma referência às primeiras exclamações do último parágrafo do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce: '*Soft morning, city! Lsp!*' (manhã suave, cidade! Lsp!). Foi

encomendada para uma competição internacional de piano, promovida pela Universidade de Maryland em 1985. A versão adaptada ao órgão foi realizada a pedido do organista Gerd Zacher e estreada em 1987. Essa versão, como veremos, constitui uma nova obra, muito embora derivada da primeira. Ambas pedem que o intérprete efetivamente observe o que foi referido no título e toque o mais lento possível. Assim, em oposição à sigla similar ASAP - as soon as possible - o mais cedo possível, o intérprete deverá terminar de tocar a peça mais tarde do que o esperado. Esse jogo colore com uma ironia zen o fato da obra para piano figurar como repertório obrigatório no mencionado concurso e levantar a questão do que fazer, de como proceder, provavelmente deixando os concorrentes perplexos, dado que acostumados a demonstrar um virtuosismo frenético e uma expressividade ligada ao emocionante. A textura esparsa de sonoridades que não se articulam umas com as outras, antes justapondo-se e sobrepondo-se, as pausas, as diferentes durações de sustentação... trazem à peça um clima ascético, neutralizado por aglomerados que soam sorteados, não-implicantes. A pergunta, agora refinada, coloca-se como: o quão lento deve ser *o mais lento possível*? E mesmo para trechos indiscerníveis, em termos de elementos partiturizáveis, o pensamento sobre essa pergunta deve ser diferente, quando tomamos o piano ou o órgão como instrumentação. Porque um piano funciona de modo a martelar cordas, os sons se esvaindo, decaindo rumo ao silêncio, em diferentes durações (considerando que o pedal de sustentação encontra-se ativado), dependendo da intensidade do ataque, modelo do instrumento, reverberação da sala e frequência utilizada. Já um órgão permite sustentação continuada das notas, ao gerar sons pela vibração de colunas de ar. Nesse caso, como definir uma duração? Pode-se pensar no tempo de concentração do intérprete, de modo a estipular uma duração total segura, na qual ele garante não se desconcentrar a ponto de cometer algum deslize. Pode-se pensar, ademais, nos limites deste intérprete de outro tipo - quantas horas ele aguentaria sem esvaziar sua bexiga, em média. De novo, é preciso avaliar uma duração total com alguma folga, de modo que intérprete não corra o risco de ter de apressar os momentos finais: mesmo que o sistema de notação utilizado na partitura seja ritmicamente liso (sem definição de uma unidade de tempo de referência), ainda assim as distâncias entre notas na partitura correspondem a durações

aproximadamente proporcionais, dentro de certos âmbitos de adequação quanto a possíveis desvios. O intérprete deve observar essas proporções.

50. Poderíamos pensar também em uma resposta quanto à duração total da obra que envolvesse a duração da vida do intérprete, mas além das prováveis intempéries, a sugestão parece ter algo de diabólico. Aqui, o que me interessa é a radicalização da execução pensada pelo projeto John Cage: a duração total seria aquela próxima da vida útil de um órgão. Mas como isso ainda permitiria uma certa amplitude de variação, a duração determinada foi estipulada levando em consideração o fato de que em 1361 fora instalado um órgão pioneiro em Halberstadt. De lá até 2000 seriam 639 anos. O ano de 2001 abriria então o milênio, e o aniversário póstumo de Cage marcaria o início da interpretação, prevista para durar até 2640. Pela segunda vez na história a cidade teria um projeto pioneiro de órgão relacionado a um novo conceito musical, em uma execução trans-epocal. As notas seriam então mantidas por sacos de areia, e os tubos utilizados, com seu tamanho correspondendo às notas necessárias, são substituídos por demanda.

A questão de como realizar o *opus* leva à conclusão de que 'o mais lento possível' pode ser pensado e tocado o tão indefinidamente quanto a vida de um órgão dura e enquanto houver paz e criatividade nas gerações subsequentes (folheto de divulgação do projeto, contracapa; John-Cage-Organ-Kunst-Projekt apud Terra, p. 189)³³.

Mas toda essa carga ética e de conexão com a cidade referem-se à performance em questão, suas escolhas, sua montagem, sua história. A obra permanece a mesma que outra versão, mais modesta, de ORGAN²/ASLSP. A ideia de obra, afinal, não precisa se impor como mais ou menos importante que a de performance. E há certas performances que se fazem muito significativas, em adição ao significado da obra em questão.

3B Contra Gracyk

1.

³³ No original: "The question on how to realize the opus leads to the conclusion that 'as slow as possible' can be thought and played indefinitely at least as long as the life of an organ lasts and also as long as peace and creativity in the following generations exist".

Theodore Gracyk quer mostrar como a ontologia da obra de arte de Arthur C. Danto, exposta em *A Transfiguração do Lugar-comum* (2005a), é uma teoria insatisfatória. Ela o seria porque não garantiria a necessidade de dois fatores que a princípio exigiria: (i) um contexto arte-histórico e (ii) um conceito de arte. Assim, o requerimento de que uma obra de arte precise de uma teoria da arte historicamente situada para se individuar estaria equivocado ao exigir que esse contexto histórico seja necessariamente artístico. Também estaria equivocado por exigir que a ambientação teórica em questão precise de um conceito determinado de arte. O que precisamente está implicado nos termos *arte*, *teoria* e *conceito determinado* será devidamente debatido. Digo isso porque, ao expor o que entendo serem essas implicações, vou contrapor a necessidade das mesmas. E ao realizar tal contraposição, vou me opor às conclusões alcançadas por Gracyk. O artigo em questão é *Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration* ("Música, contrapartes indiscerníveis e Danto acerca da Transfiguração", 2013). O autor tem como estratégia aplicar o *método dos indiscerníveis de Danto* ao campo da música, a fim de mostrar como esses experimentos de pensamento evocariam a dificuldade de caracterizar as músicas em questão como arte. Essas dificuldades mostrariam insuficiências na teoria, quanto à sua aplicação ao campo da música. Adicionalmente, as dificuldades exploradas acabariam revelando como a aplicação geral da teoria seria problemática.

O *método dos indiscerníveis*, presente abundantemente na obra de Danto, envolve estipular ou comparar objetos perceptivelmente indiscerníveis que, no entanto, são distintos, seja porque seus estatutos ontológicos diferem - um objeto é uma obra de arte enquanto o outro é uma contraparte material, isto é, um objeto do mundo ordinário; seja porque são obras artísticas diferentes, com conteúdos semânticos diferentes. O método é utilizado para mostrar que obras de arte têm certas propriedades ontológicas, mas que estas não estão, justamente, localizadas em dados perceptivos. A e B são objetos, para todos os fins aqui relevantes, indiscerníveis. Entretanto é possível que A seja uma obra de arte e B não. Ademais, é possível que A seja uma obra de arte a significar algo e B seja uma outra obra de arte a significar algo possivelmente bastante diferente de A. De fato, dois fatores que individualizariam essas obras são (a) a colocação destas dentro de uma história da arte

e (b) a relação destas com uma teoria da arte. Haveria uma transfiguração estético-semântica que, no primeiro caso, dotaria A de um carácter ontológico especial: ser objeto artístico e no segundo, inscreveria a diferença, ao incorporar o significado diferentes a cada objeto, também em um nível ontológico (do discurso sobre o que algo é).

Gracyk quer aceitar que uma história e uma teoria sejam essenciais para a individuação de uma música. O que ele nega é que teorias e histórias *da arte* sejam essenciais para essa individuação. Nega também que teorias e histórias locais e situadas da música estejam contidas sob uma classe que englobaria *teorias da arte*, em geral e outra que englobaria *histórias da arte*, em geral. Assim, mesmo que o método dos indiscerníveis pudesse ser útil dentro do campo musical, sua utilização levaria à conclusão de que o método, em si, não cumpre o papel de remeter aos fatores que, na visão de Danto, ele deveria remeter.

obras *musicais* distintas mas indiscerníveis são unicamente individuadas por seu lugar na história da arte. História e teoria? Sim. História e teoria da arte? Não necessariamente. (...) Obras musicais podem ser individuadas com sucesso por seu lugar em uma história da *música* relativamente localizada, sem conectar música a outros tipos de arte, como é requerido para chegar ao conceito de belas artes. (Gracyk, 2013, p. 60)³⁴

Adicionalmente, Gracyk também não admite a necessidade de um mundo da arte que conectaria as interpretações de obras artísticas a uma grande narrativa da arte. Teoria e histórias locais e particulares bastariam para tornar possíveis e embasadas as interpretações sobre peças de música. E se as permitem em relação a peças de música, porque não as permitiriam em relação à arte em geral, ou melhor, a outras artes? A integração a um todo do artístico não viria à tona na apreciação de arte.

A teoria da arte não é a teoria que deve ser levada em conta sempre que atendemos adequadamente à transfiguração que ocorre nas obras de arte. Na grande maioria dos casos, as histórias locais de produção criativa fornecerão toda a "teoria" necessária para permitir que audiência, espectadores e leitores atendam à transfiguração que ocorre em performances, galerias e na literatura. O conceito de arte é um conceito moderno com o propósito de unificar estas atividades relacionadas mas

34 No original: "distinct but indiscernible *musical* works are only individuated by their place in art history. History and theory? Yes. Art history and theory? Not necessarily. (...) Musical works can be successfully individuated by their place in a relatively localized *music* history, without connecting music to other kinds of art, as is required to arrive at a concept of fine art."

distintas, mas não precisamos dele para transfigurar sons em música ou sequências de palavras em literatura (...). (idem, p. 79)³⁵

2.

Contra Gracyk, eu gostaria de afirmar que o arcabouço de Danto para as obras de arte também vale para as obras de música. De fato, os exemplos que o próprio Gracyk fornece podem ser ajustados, muitas vezes a partir de sugestões do próprio autor, para que a atmosfera de insatisfação se dissipe. Com isso, acredito já poder enfraquecer seus argumentos. Convém, entretanto, deixar esse exame para o final do texto. Quero trabalhar os argumentos gerais, pois os problemas aparecem mais nessa dimensão; ademais ela prepara o terreno para o esmiuçar das particularidades de cada exemplo.

Parece-me proveitoso diferenciar entre um sentido *forte* e outro *fraco*, tanto de teoria como de história da arte. De modo amplo, o sentido fraco desses termos é aquele sentido mínimo que permite que interpretemos uma música dentro do âmbito do artístico, situando-a como algo que possui um contexto e cujas interpretações de ocorrências musicais possam ser dadas como interpretações de *obras* musicais. O sentido forte, em contraste, implicaria que essa teoria e essa história possam ser efetivamente determináveis como uma teoria específica e uma existência histórica específica. A distinção faz especial sentido no contexto de teorias (no sentido forte) da arte, como as de Danto e também a Teoria Institucional da Arte de George Dickie. Ambas requerem, para a existência das obras de arte, que estas tenham relação com alguma teoria da arte (no sentido fraco, de "ideia de arte", "noções que permitam dizer, de um objeto, que ele é arte"). Da mesma forma, quando autores como esses dizem ser necessário uma história da arte, geralmente não estão com isso exigindo que seja possível determinar o sentido preciso do que seria essa história, ou a sequência de acontecimentos completa que levaria a argumentar que uma obra influenciou outra etc. O sentido fraco da utilização implica apenas que exista um entendimento de que um objeto, como arte, relaciona-se com outros objetos artísticos, contemporâneos e anteriores ao mesmo; adicionalmente, que ele

35 No original: "Art theory is not the theory that must be brought to bear whenever we properly attend to the transfiguration that occurs in works of art. In the vast majority of cases, local histories of creative production will supply all of the "theory" that is required to permit audiences, viewers, and readers to attend to the transfiguration that occurs in performances, galleries, and literature. The concept of art is a modern concept for unifying these related but distinct activities, but we do not need it to transfigure sounds into music or strings of words into literature (...)."

têm uma história de produção etc. É claro que, quanto ao problema da determinação do significado de uma obra de arte, as exigências tornam-se mais severas. Mas aqui é importante diferenciar esses componentes: o mínimo necessário para a atribuição da existência como arte não se confunde com o aprofundamento necessário para saber sobre o que uma obra de arte é. Essa segunda tarefa, muitas vezes vista como a tarefa do crítico de arte, não deve ser imputada levemente aos espectadores, nem aos artistas. Ela habita um estrato próprio da sociabilidade ligada ao artístico. Mesmo sem bons críticos, a realizar competente-mente essa tarefa, obras de arte são produzidas e apreciadas. O público mesmo, ao receber a obra, precisa atender apenas ao critério fraco (existencial), que imputa que o objeto seja uma obra artística e que esta possua um significado, sem que precise ter as ferramentas que poderiam determinar esse significado mesmo, ou aquelas que levariam a uma discussão sobre o significado em questão, em sua ligação ontológica com o objeto.

Isso significa que uma música precisa ser encarada como música. Mas quando dizemos que ela é uma música, não é preciso dizer sobre seu contexto histórico e de produção, sobre as intenções dos músicos envolvidos, ou explicitar o que queremos dizer. A teoria envolvida se faz presente quando já é possível tomar algo como música. Nesse nível, é claro, pode haver enganos. Alguns exemplos de Gracyk exploram os enganos possíveis. No entanto, enganos de avaliação, a princípio, ou ao menos para os propósitos presentes, não incidem sobre a natureza do objeto, no sentido de que dizer de um objeto que ele não é arte ou música quando o é, não o destransfigura em mero objeto cotidiano (a transfiguração semântico-estética geralmente é realizada pelos artistas, e assim pode ser considerada como um ato que institui o caráter artístico do objeto, quando da criação da obra de arte em questão). Se atribuímos estatuto de música ou de arte para algo que não é música ou arte, estaremos, no caso de não se tratar de engano, realizando uma atribuição derivada. Há nisso uma lógica parecida com aquela que usamos para atribuir intencionalidades derivadas, onde, em um modelo linguístico-pragmático da intencionalidade, derivamos intenções para animais a partir do modelo que já temos estabelecido quanto ao comportamento humano-sapiente. Assim, se atribuímos ao gato a ideia de que ele está chateado conosco, também

dizemos que o trânsito de uma avenida faz música. Podemos também ouvir, como música, sons que são, a princípio, não intencionais, como os advindos do mar. Podemos, a partir de uma ideia geral do que seria uma obra musical, considerar certa gravação de canto de passarinho como uma obra. Fazemo-lo derivando essa atribuição de modelos que temos para músicas e obras musicais. Esses modelos não são necessariamente explicitáveis, e podem se referir a um comportamento. Ouvir como obra musical não é o mesmo que ouvir como som natural. Existem comportamentos esperados, em relação aos objetos. Mas nem sempre os comportamentos esperados são atendidos.

Assim, posso também dizer que existem dois sentidos de interpretar. No sentido forte, há implicações ontológicas. O sentido fraco é aquele mais livre, ligado ao livre jogo das formas de recepção por parte do público, interpretação *sobre* as obras, ou ainda interpretação deixada à imaginação e perspicácia do crítico não comprometido com o programa Dantiano. Explicitar isso é importante porque acredito haver um nó que permeia o argumento de Gracyk; uma certa confusão, em que condições de recepções das obras estão imiscuídas com condições de interpretação do significado próprio das mesmas. Para aumentar as possibilidades de confusão, Danto utiliza ainda *interpretação* em um outro sentido: como agência da transfiguração artística (Danto, 2014, p. 114). Nesse sentido, *interpretar* é parte do processo de criação das obras de arte. Por isso é importante localizar bem como essa palavra está sendo usada e com quais implicações. Quando não se trata do momento de criação das obras de arte, então não estaremos tratando de interpretação nesse sentido. O momento da recepção das obras não envolve, portanto, agência de transfiguração ontológica. Se for possível a um público não receber uma obra musical como música, nem por isso a música deixa de ser música (embora o acontecimento musical em questão fracasse socialmente). Pois, ao pesquisar sobre, um público poderá retroativamente atribuir o status de música, uma vez que tiver se deparado com o arcabouço histórico-teórico necessário. Não há, portanto controvérsia, entre poder requerer um sentido fraco de teoria e história para que algo possa ser uma obra de arte e exigir um sentido forte para que possamos determinar o significado dessa obra.

Se, ademais, resta alguma controvérsia sobre o uso dos sentidos forte e fraco, sobre a confusão entre estes, talvez seja porque é possível conectar o fato de que existe um entendimento de que algo possa ser arte, entendimento que permite que algo seja arte, no sentido fraco de teoria, com teorias disponíveis, como a de Danto, que elaboram em cima desse tipo de entendimento e das práticas envolvendo o artístico. Existem situações possíveis em que avanços teóricos específicos influenciam o entendimento do que é arte, por certos grupos. Certamente, as teorias da arte ensinadas em cursos de graduação de arte levam algumas alunas a experimentar formas que não eram por elas consideradas artísticas, anteriormente. Uma atmosfera de teoria e história da arte é um termo difuso que faz referência ao emaranhamento entre teorias e histórias determinadas e entendimentos e acontecimentos correntes. De modo que a ideia de teoria e história local de Gracyk qualifica como teoria e história nesse sentido fraco. E nesse sentido, teoria e história musical local qualifica como teoria e história da música, sem com isso implicar que seja necessário especificar, por exemplo, os autores das teorias ou os historiadores envolvidos.

3.

Essa formulação de um emaranhado leva, entretanto, ao problema da conexão entre teorias e histórias. Há dois problemas de conexão: um entre o nível local e o nível global da teoria ou da história. Isso envolve considerar também se o nível global é uma espécie de totalidade. O segundo problema deixarei para depois - ele diz respeito à conexão do campo da música ao campo do artístico. Pois bem, começo afirmando o óbvio: teorias locais são teorias e histórias locais são histórias. Se considerarmos então arte como uma classe a qual todas as teorias e histórias da arte pertencem, então, sendo arte uma espécie de totalidade, mesmo que não explicitável ou inteiramente determinável, há uma ligação evidente entre todas as teorias e histórias da arte - elas pertencem à mesma classe. Elas tratam de arte. O mesmo pode ser dito quanto à música. E se podem ser vistas como pertencendo a um mesmo agrupamento, devem poder ser colocadas em relação. E essas relações podem ser de variados tipos.

De um modo um pouco mais complexo, ao tratar sobre o assunto música, também não precisamos efetivamente explicitar as conexões entre nosso entendimento e nossa mobilização do conceito de música e da ideia de história da música. O que é necessário é que seja possível debater, discutir, relacionar etc. nossa mobilização local da teoria e história da música, colocando-a em relação a outras formulações teóricas e da história da música. Afinal, existem conceitos de música e conhecimentos sobre música; estes permitem o jogo de perguntas e respostas em relação às práticas musicais; esse jogo pode ser tomado como um espaço das razões, recortado em torno do objeto música; algo que, na esteira de Danto, poderemos chamar de *mundo da música*. Em um nível mais basal, trata-se da ideia de que, havendo suficiente disponibilidade, será possível pessoas diferentes falarem sobre música (ou melhor - expressarem-se linguisticamente³⁶), mesmo que inicialmente eles tenham entendimentos diferentes do que é música, do que pode ser música, do que é uma obra musical etc. Essas pessoas poderão então chegar a um entendimento em torno do que falam. Esse entendimento não necessariamente implicará concordância. Mas implicará uma tendência a chegar ao entendimento dessa não concordância, caso não concordem. Se esse tipo de construção necessariamente leva à convergência deixo em aberto. O importante é que o mundo da música, ou o mundo da arte, está aberto a um pluralismo de abordagens, que se conectam pela sua disponibilidade de participação na racionalidade em torno daquele assunto. E uma vez que uma boa teoria sobre a essência da arte torna-se acessível, porque criada e disponibilizada, ela eventualmente é acessada, a partir daí. Essa participação faz com que processos de explicitação tenham tração sobre práticas e entendimentos locais e vice e versa. E assim temos a conexão entre os níveis.

4.

Quanto à conexão entre música e as artes, há duas linhas de argumentação, uma mais simples e ideológica, e outra que procura mostrar que a própria ideia de obra musical já tem componentes derivados da história e teoria das artes visuais. Argumentação que tornaria de cara falaciosa a ideia de independência do campo

36 Ou ainda, com menos probabilidade, usando algum outro sistema simbólico de caráter não-linguístico.

musical. Primeiro, acredito que existam boas razões para considerarmos música como arte. Farei a suposição de que a música de concerto, advinda da tradição europeia, mas que hodiernamente se espalha como prática por boa parte do globo, seja arte. Não é tão incomum ler o termo *art-music* (*música-arte*) em contextos anglo-saxões. Como brasileiro, sinto um estranhamento. *Futebol-arte*, por exemplo, é um termo laudatório. Música-arte parece remeter a uma qualificação que toma arte como uma qualidade positiva, ou contrariamente, negativa. Como quando dizemos que algo está "cheio de arte" (é bem trabalhado, bem construído), ou quando dizemos que é "pura arte" (um sanduíche, por exemplo, que é pura arte, é muito gostoso). Às vezes, "muito artístico pra mim" é usado para dar a impressão de "cheio de frescura". Alguns diriam, da música-arte, que ela é elitista, em um sentido informal da palavra (que aliás, é um mau emprego do conceito de elite). Essas impressões trazem à tona a disputa entre as esferas da sociologia estadunidense do *highbrow* (alta cultura) e *lowbrow* (baixa cultura). E digo isso porque Gracyk joga com uma oposição possível entre música *pop* (incluindo nela o roque), de um lado, e a música considerada arte, de outro. O uso oportuno de *fine arts* parece acenar para isso, pois ocorre descontextualizado da discussão histórica que o torna interessante (acredito não ser um exagero pensar que, ao usar "as belas artes", exista alguma ideia de que, se existem as belas, talvez existam as não-belas; mas talvez as não-belas sejam melhores ou mais interessantes que as belas...). A escolha da segunda epígrafe, aumenta essa impressão: "Se formos perguntados... se a canção *Rock Around the Clock* é arte, nós vamos muito provavelmente responder que nem temos certeza, nem nos importamos com isso". (Anita Silvers, 1975, apud Gracyk, *ibidem*, p. 59)³⁷.

Verdade, é possível que tudo isso importe ao autor, que ele tenha uma vivência dessas tensões como tensões entre pólos. Agora, por que comprar a ideia de que arte seja um termo inerentemente positivo ou negativo? E por que embarcar em divisões caducas do tipo erudito vs popular, sem que existam justificativas muito pertinentes para tal? Desse modo, não vejo por que considerar que exista vantagem intrínseca qualitativa de algo ser ou não arte e portanto, não vejo porque defender ou sugerir que, em contraposição, não ser arte possa ser mais valioso, de algum

37 No original: "If we are asked whether ... the pop song *Rock Around the Clock* is art, we are most likely to respond that we neither are sure nor care".

modo. Se não há por que louvar a música de concerto acima de músicas apresentadas em outras ocasiões e de outras formas, o contrário também parece válido. Se obras musicais são arte, em uma discussão ontológica, então obras musicais do gênero rock e do gênero quarteto de cordas são ambas arte. A única questão é se existem gêneros que empregam a ideia de obra musical e gêneros que não empregam. E se quisermos perseguir essa linha, poderemos pensar em como diferentes gêneros estabelecem estratégias para reforçar ou não a ideia de obra musical. Ademais, como experiência pessoal dentro do aglomerado de práticas denominadas como música experimental, acho essas dualidades, no mínimo, *démodé*. Factualmente, elas não se sustentam dentro do âmbito em que eu atuo artisticamente (ou musicalmente, se preferirem), onde a prática é, nesses termos, híbrida. Ela intercede e aproxima as categorias em questão. Sem essa distância entre o que seria erudito e o que não, o argumento do não-pertencimento à esfera da arte, para uma delas, perde ainda mais pertinência.

Se perguntarem a alguém o que essa pessoa acha sobre uma canção, ela pode responder o que quiser. Mas se ela sabe que é uma canção musical, ela possui a teoria necessária para encarar aquele objeto, aquela sequência de sons, como uma canção, e se ela sabe ser *Rock Around the Clock*, ela sabe que essa canção é uma obra musical, que foi criada em um momento histórico específico qualquer e que possui algum tipo de identidade que possibilita dizer que a performance em questão é uma performance daquela canção específica. Essa pessoa também poderá demonstrar seu desprezo por questões ontológicas ("isso é coisa para filósofos"). Sabemos também que, se ela, por pirraça, disser algo como "isso aqui é música, não aqueles barulhos que as pessoas fazem em palcos de orquestra", ela não está fazendo com isso uma asserção válida para a ontologia, mas sim um julgamento de valor que toma *ser música* como algo valorativo e positivo. Talvez ela esteja afirmando a sua identidade. Mas eu deixaria essa questão da necessidade de afirmação de identidade para um trabalho de sociologia.

Seria injusto, entretanto, sugerir que a argumentação de Gracyk se restringe a isso. O autor nos lembra que o próprio Danto, em uma passagem do texto *Linguagem, arte, cultura, texto*, invoca a ideia de que nem toda música é arte. Cito:

Na verdade, nem toda peça de música é tampouco [uma obra de arte], porque somente quando questões paralelas àquelas que levantei surgem para a música é que estamos no nível da arte, porque tratar algo como obra de arte é supor que ele recaia sob a estrutura da interpretação. (Danto, 2014, p. 114)

Aqui é preciso enfatizar a ideia de *obra*. O que o parágrafo quer dizer fica muito mais claro quando pensamos que nem toda prática musical lida com obras musicais. Se a arte envolve apenas obras artísticas ou não, trata-se de uma discussão que acredito não caber nesse texto. Basta dizer que obras artísticas são certamente arte. Obras musicais são certa-mente música. Práticas musicais não são necessariamente obras musicais. Assim, é inclusive intuitivo entendermos por que uma criança pequena a produzir certos sons pode produzir música e com sucesso produzir gestos musicalmente significativos, sem que essa produza uma obra musical. A criança, ademais, tem algum conhecimento tácito do que é o musical. E mesmo se considerarmos que ela não o tenha, podemos derivar intenções musicais para ela, de forma similar ao que faríamos para o caso do passarinho. Podemos até imaginar que sua sequência mais ou menos fortuita de gestos sonoros é de fato uma composição musical e constitui uma obra. Assim, poderemos brincar com a noção de obra musical, a partir do que aquela criança realizou. Essa derivação, entretanto, só é possível porque nós temos algum conhecimento do que é uma música e de como pessoas devem se comportar frente a determinados tipos de música, isto é, temos um conhecimento de teoria musical. Adicionalmente, derivamos a ideia de obra porque sabemos que determinados acontecimentos musicais podem adquirir uma identidade para além do seu momento de produção, o que implica termos alguma noção de história, quanto ao musical.

6.

Lydia Goehr, no seu *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music* (1992), mostra, como já vimos no capítulo 1, seção 6, que o conceito de obra musical tem uma história e origem. Tal ideia pode parecer óbvia,

mas tem consequências importantes. No que concerne a argumentação estabelecida aqui, a consequência importante é o estabelecimento, na ideia de *obra*, de uma conexão entre teoria e história das artes visuais e teoria e história da música. De modo que torna-se pouco plausível a alegação de Gracyk de que considerar algo como obra musical não envolve nenhuma relação com teoria da arte e história da arte. O conceito de obra musical é empregado tanto no roque, quanto na música de concerto, quanto aplicado a músicas que antes não estavam sob esse conceito, como a de tradições que não o possuem completamente, ou retroativamente a músicas de concerto europeias anteriores ao século XVIII. Assim, se o próprio surgimento do conceito de obra musical está ligado à história de outras artes, como a da pintura e da escultura, então a teoria e história da música está imbricada com uma parte da teoria e história da arte, necessariamente. E isso é suficiente para a refutação da posição de Gracyk, mesmo que eu não esteja provando que o sistema das artes, sistema em que todas as artes estariam de alguma forma unificadas, por exemplo, pela ontologia da obra de arte de Danto, deva ser aceito.

Estou interessado então na segunda parte do livro de Goehr. Segundo a autora, antes de 1800, o conceito de obra musical não havia emergido e então este não regulava a prática musical, na tradição europeia (Goehr, 1992, p. 114-5). Performances eram consideradas suficientes, sem que obras que as ultrapassassem ou sobrevivessem a elas fosse invocadas (idem, p. 151). Quando a música passou a cada vez mais ver-se como uma prática que aspirava a ser incluída como uma das belas artes, começaram a surgir preocupações quanto à produção de produtos duráveis, artefatos comparáveis com aqueles referentes a obras das outras artes - em especial, a pintura e escultura (ibidem, p. 152). E também preocupações quanto a uma independência da música de funções atreladas à igreja e à corte, funções que lhe garantiam até então seu significado (p. 155). Com o desenvolvimento da música instrumental, a ideia de uma música que pudesse ser significativa por si mesma e durável foi dando forma ao conceito de obra musical. Após esse surgimento, a prática da música clássica funcionava atrelada a uma teoria complexa sobre o que essa prática deveria ser. Justamente Beethoven torna-se um caso paradigmático (p. 208). Dentro dessa teoria, obras musicais eram colocadas como existentes. E o

sucesso da colocação de obras musicais como existentes confirmaria a efetividade do conceito regulativo de obra, dentro dessa prática (p. 107). Durante o processo histórico subsequente, esse conceito de obra musical tornou-se ubíquo, presente em diferentes formas musicais, ou ainda atribuído a essas (p. 244-245). De fato, mesmo que esse conceito tenha para Goehr uma espessura especial (tenha uma especificidade conceitual maior do que costumamos tomar), ele se tornou dominante de forma a contaminar todo o cenário do pensamento sobre música.

As obras musicais passaram a integrar o que a autora chama de *o museu imaginário das obras musicais*, uma noção que sintetiza bem a necessidade de teoria e história da música para a existência de *obras* musicais. E que, pela história de sua constituição, liga invariavelmente sua existência àquela das outras artes do sistema das belas artes, ou ao menos, à pintura e escultura.

Ao ouvir uma obra musical, se formos suficientemente filosóficos, talvez perguntemos sobre o que é ser uma obra musical. E ao pesquisar sobre isso, é bem possível que encontremos informações relacionadas à origem e história do conceito de obra musical. O conceito é iluminado por essa rede de conhecimento. Como trataríamos uma canção de roque como uma obra se o conceito de obra não tivesse tido uma origem? É verdade que poderíamos falar das canções de roque como não sendo obras e argumentar em favor disso. Mas este não é, modo algum, o caminho que tomo. E tampouco é o caminho de Gracyk (vide exemplos em (8)).

7.

Talvez soe estranho que eu utilize a obra de Goehr para defender a expansão do conceito de obra musical, dado que a autora advoga, especialmente no último capítulo do mencionado livro, por uma superação do mesmo. Quando ela diz que espera que as leitoras terminem a leitura do seu texto com a sensação de que falar sobre música em termos de obras não é nem óbvio nem necessário, o que observo é que, mesmo que não seja necessário nem óbvio, continua a ser interessante. Talvez ainda mais interessante, uma vez que as origens do conceito puderam ser desveladas e que os mecanismos operantes então puderam ser explicitados e então, passar por, para usar o vocabulário da autora, neutralizações e revisões³⁸. Eu

³⁸ Sobre a não obrigatoriedade do pensar sobre música passar pela ideia de obra musical, ver Goehr, 1992, p. 243. Sobre a ideia de neutralização e revisão de conceitos abertos, consultar o

posso, de fato, ser acusado de seguir a tentação de tratar coisas que poderiam ser de outro modo tratadas, usando o modelo da obra musical. Especialmente, por considerá-lo profícuo. A ponto de que produções musicais, cujo discurso acerca normalmente orbita sobre questões de gênero musical, impacto social, atitudes frente a performance de palco, personalidade dos músicos etc., possam também, com interesse, ser tratadas como obras musicais. Aqueles que já deram aulas de análise musical, ou conversaram sobre estruturação composicional, devem provavelmente já ter experimentado a desorientação resultante de trazer um exemplo da cultura *pop* para a baila (ao invés do pressuposto exemplo do repertório clássico-romântico-contemporâneo), para notar os alunos interessados mudarem a chave de discurso para aquela relativa à experiência deles em relação à música, contentando-se com elas, ao invés de mergulhar em seguida no conteúdo da obra. Obra e não meramente música: uma vez tratada como obra musical, desde sempre obra musical³⁹.

Obra musical, tenha-se em vista, nesse sentido, não é um termo avaliativo, mas classificatório, que deve possibilitar certos objetos participarem de certas práticas discursivas. Acredito que essa possibilidade é uma abertura para novos tratamentos discursivos, em uma direção contrária ao entendimento do conceito de obra musical como um conceito regulativo que operaria um imperialismo conceitual no campo da música. Isto quer dizer que, mesmo que a ideia de Goehr do *conceito-de-obra como imperialista* tenha sido e ainda seja empregado em meio a práticas do musical, de modo a contaminar essas práticas com uma série de valores consolidados no romantismo musical, com uma visão do que é o musical que foi e talvez ainda seja dominante, alternativamente e ainda assim, há um lado positivo da aplicação desse conceito. Especialmente porque o ele pode ser neutralizado quanto à sua carga romântica e usado em um sentido mais amplo. Pode-se, evidentemente, no estilo de *Teoria da Vanguarda* (Bürger, 2008), pensar as iniciativas de vanguarda

capítulo 9 do mesmo livro, tópico VI.

39 No mesmo sentido que as estrelas passaram a existir como sempre tendo existido a partir da categorização como estrelas dada pelos humanos, em um determinado momento da história (vide Goodman, 1984, tópico *How to make things with words*, p. 34-6). Agora, estou ciente do quanto essa afirmação parece contradizer o princípio de que deva-se levar em conta a intenção do autor e de que a história é fator determinante para a qualificação de algo como arte. A questão aqui é que, se o autor tinha a intenção de criar uma música, no sentido de algo musical que pode ser reiterado em outra ocasião que não a de uma performance específica; então descobrimos, pois, que aquilo deveria agora ser reclassificado como obra, uma vez que o conceito de obra passou a estar disponível.

musical como criando gestos que, ao tentarem romper com aspectos das ideias de obra musical de sua época, acabaram por alargar as possibilidades, não apenas de aplicação do conceito, mas de criação a partir da ideia de obra musical. Mais sobre isso no capítulo 3.

8.

Tendo confrontado as discordâncias principais quanto às concepções expostas no artigo de Gracyk, gostaria de terminar comentando alguns de seus exemplos. Assim, consolidado também no nível do exemplo a distância que tenho em relação às suas ideias.

(i) Existem três diferentes interpretações de *Comfortably Numb*, canção originalmente ligada ao grupo Pink Floyd. Além da original, há aquelas realizadas adicionalmente pela banda encabeçada por Roger Waters e por outra, liderada por David Gilmour, após a separação do grupo. Segundo Gracyk, os solos de guitarra adquirem significados diferentes, em cada interpretação. Mas os solos são partes integrantes da obra musical que é a canção, sendo execuções diferentes de um mesmo trecho da mesma obra, indistinguíveis sonoramente, para os propósitos desse exemplo. Mostram que existem situações em que significados intervêm, que não aquelas diretamente ligadas ao significado de uma obra artística, tomada como tal. Partes musicais e músicas podem fazer parte de situações ou acontecimentos que se tornam especialmente significativos em virtude da presença daquela música. E uma performance musical pode ser um desses acontecimentos. Adicionalmente, diferentes interpretações musicais também podem colocar uma obra, ou parte dela, sob diferentes luzes, mesmo que perceptivelmente elas sejam muito similares. Pois os diferentes contextos podem ocasionar descrições do que um solo expressa naquela interpretação específica. Agora, se solos ou interpretações têm significados diferentes e não são propriamente obras de arte, isso implica que o método dos indiscerníveis de Danto possa ser aplicado para além das obras de arte. Significados metafóricos surgem em vários contextos. Mais do que isso, casos de indiscernibilidade aparecem na teoria da ação, em geral e seu aparecimento fora de contextos artísticos não deve causar surpresa, dado que a teoria da arte de Danto é em parte modelada em sua teoria da ação. Um exemplo é dado no próprio livro

Filosofia analítica da ação (*Analytic philosophy of action*, 1973, p. 113): "Imaginem um Deus a procurar se comunicar através de eventos naturais com uma comunidade de ateus! Eles ouviriam apenas trovões e nunca alertas: eles não perceberiam o mundo como Divina Linguagem Visível"⁴⁰.

(ii) *4'33"*, de John Cage apresenta a possibilidade da construção de um exemplo em que há tanto uma performance musical que contaria como performance da obra, quanto uma contraparte material que não contaria como. Basicamente, a peça consiste em três movimentos nos quais o músico, um pianista, por exemplo, posta-se em pausa constante. Gracyk segue a interpretação de Stephen Davies (1997), de que não se trataria de música, mas um exemplo de arte conceitual abordando a ideia de música. Essa concepção é problemática de várias formas, mas como terei de discutir com mais profundidade o caso *4'33"* no capítulo 4, creio que basta aqui levantar dois pontos. Primeiro, acho que quando falamos de música, estamos justamente falando de uma prática social que tem uma história e que envolve diversas teorias. Ter uma história significa, entre outras coisas, influenciar outros músicos a produzirem mais músicas. Além do próprio John Cage, o grupo de compositores *Wandelweiser* declarou explicitamente a importância dessa obra para sua música subsequente (vide Pisaro, 2009). Há inúmeras interpretações e gravações da peça, de músicos de origens variadas (por exemplo, a gravação de Frank Zappa em *A Chance Operation - The John Cage Tribute*, Koch International Classics, 1993). Ademais, há como encontrar características morfológicas dessa obra. Elas só não são aquelas identificadas pela musicologia tradicional. Mas a musicologia contemporânea, como a de Valério Fiel da Costa (2016), emprega um ferramental conceitual que permite afirmar a possibilidade de solfejo desse tipo de produção. Que o caráter de solfejo não seja o de notas pré-fixadas só reflete o fato de que teorias evoluem também a partir das obras que lhes colocam problemas. Ademais, uma vez que *4'33"* é vista como obra musical, também os argumentos exagerados de que não haveria ligações entre música e arte ficam enfraquecidos, porque fica aqui fornecido um bom exemplo de obra que pode ser explicada facilmente pela teoria de Danto e que estabelece ponte entre os universos da arte

40 No original: "Imagine that one were a god, seeking to communicate through natural events with a community of atheists! They would hear thunder rolls only, and never warnings: they would not perceive the world as Divine Visible Language."

conceitual, performance e música. A leitora poderá, claro, invocar muitos outros. A importância desse se dá por ser também um em que é possível fazer o experimento mental envolvendo a obra e sua contraparte material.

(iii) Partamos da dialética som-ruído, dialética que perpassa a construção do que é, em um dado contexto histórico, mas também historicamente localizado, tomado e teorizado como musical. Uma banda como o The Who que resolve publicar uma gravação usando sons de retroalimentação de guitarra, propondo que estes sejam encarados como elementos musicais, em contraposição à percepção de que fossem apenas ruído. Os motivos que levam o guitarrista a possuir um estilo cheio de retroalimentação podem ser vários. O importante é que essa gravação vai circular e assim poder ser acessada. Poder ser acessada significa poder fazer parte de diversas histórias da música e de uma história integrada da música, dado que poder ser acessada significa poder exercer influência, poder ser levada em conta etc.

(iv) Finalmente, há o caso em que uma ação preparatória de afinação é tomada erroneamente como música e depois transfigurada em música. Podemos, de fato, atribuir o caráter de obra, de modo derivado ou incorreto, uma vez que tivermos a capacidade de atribuir o estatuto de obra. É de fato interessante que tomar *Ravi Shankar afinando seu instrumento* por uma obra seja uma atribuição equivocada, enquanto que a transcrição imaginada, denominada satiricamente "*A História Musical Completa da Índia*" (Gracyk, p. 72)⁴¹, teria o significado de comentar a ignorância do público estado-unidense sobre a música indiana. A falta de um ambiente de teoria e história que possibilite a correta interpretação de algo como música ou não por um público é um risco que sempre correremos, ao realizar ações de intercâmbio cultural. Transformar tal em material musical para a realização de uma obra satírica é apenas fazer música, dentro das possibilidades atuais, historicamente justificadas, de uma música que lida com um significado, às vezes descrito como 'extrarreferencial'. O que provavelmente indica que essa, bem como outras músicas, devam ser tomadas como formas artísticas *artísticas*.

3C Mundo da música

41 No original: "The Complete History of the Music of India".

1. Como o intermezzo (2B) procurou mostrar, existe uma conexão, em meio ao que era chamado de sistema das belas artes, entre a pintura e a escultura, e a noção de obra musical. Assim, existe ao menos um âmbito em que a história da arte, como algo construído a partir dessas duas formas, se conecta com a história da música, em uma conexão relevante para a formulação ontológica de Danto. Ainda mais porque articulada por um conceito teórico - o de obra, conceito que promove, justamente, essa unificação. Com isso, certamente não estou defendendo que não existam outras tantas conexões possíveis, históricas e teóricas. Apenas dou relevo ao que considero especialmente importante. Ademais, quando Danto estabelece que nem toda prática que possa ser dita musical seja música no sentido artístico (B5), ele não está se referindo apenas ao senso comum, para o qual uma criança batucando não constitui uma obra de arte, mas estabelecendo que estamos tratando de obras de arte. Sua teoria, afinal, é uma ontologia das obras de arte, e se precisarmos qualificar essa separação, dentro das práticas artísticas, poderemos dizer que não se trata uma teoria do artístico em geral, mas sim de uma parte importante do artístico: das obras de arte, as quais muitas vezes chamamos simplesmente de arte, mas que de modo algum resumem o artístico, nem devem reduzi-lo a elas.

2. Aqui talvez caiba uma citação mais longa de Danto sobre seu projeto ontológico, do prefácio de TLC.

Os problemas de que trata este livro se manifestam com maior nitidez no que se poderia chamar de pintura-e-escultura, e por isso muitos dos meus exemplos remetem a esse gênero de arte. Mas eles também podem surgir de modo transgenérico em todos os ramos da arte: literatura e arquitetura, música e dança. Portanto, de quando em quando uso exemplos tirados desses outros campos da arte. É importante assinalar que se qualquer das minhas idéias não se aplicar a todo o universo da arte considerarei esse fato como uma refutação, pois este livro pretende ser uma filosofia analítica da arte, ainda que também possa ser lido como uma reflexão filosófica sustentável sobre a pintura-e-escultura da época atual. (Danto, 2005a, p. 27)

Justamente, estou a confirmar detalhadamente que a música figura entre as formas artísticas, as quais a teoria de Danto abarca.

3. A partir dessa conexão, afirmo a ideia de que existe um tecido histórico-teórico, que inclui a música como arte, no sentido almejado, e estabelecimento que a prática musical que envolve a elaboração de obras musicais seja, afinal, uma das regiões do espaço de razões do artístico. Chamarei essa região musical, no espírito do que exploramos até então, de *mundo da música*. Ademais, a fim de evitar complicações, com elocubrações sobre o arranjo dos diferentes mundos do artístico, considero o mundo da arte como o conjunto global, em um universo cuja complementaridade versa sobre o artístico, e em contraposição, o não-artístico. Para não deixar de dizer o óbvio, nessa situação o mundo da música constitui um dos subconjuntos, não cabendo propriamente determinar, com isso, quais suas intersecções com outros subconjuntos, como o mundo da pintura etc. O alto modernismo queria vislumbrar uma geografia do artístico toda particionada em áreas independentes, espécies de estados-nação do continente da arte. Ele estipulara argumentos para defender essa partição - desenvolvimento dos meios próprios de cada arte etc. O enlaçamento das artes, entretanto, torna esse tipo de consideração, rumo a uma pureza, dificilmente defensável. As intersecções tornam-se complexas, em uma rede intrincada de argumentos⁴².

4. Digo isso porque uma das minhas preocupações, ao avançar a ideia de mundo da música, era lidar com movimentos vanguardistas na música, que justamente desafiavam o que era o musical, aproximando a prática musical daquela da arte conceitual. Também estava pensando o quanto movimentos atuais da música de concerto contemporânea, de estética conteudística, não iluminavam os movimentos vanguardistas antigos, tornando a filiação musical de artistas, como fluxus e seus próximos, algo mais firme, mais historicamente consistente. Não é tanto minha intenção fornecer aqui dados históricos nem musicológicos sobre essa refiliação, mas justamente explorar o motivo dessa minha preocupação. Isto é, por que eu indagaria se seria preciso separar a esfera da arte conceitual daquela da música, em dois mundos diferentes? No que segue, acompanho o que Harry Lehmann expõe em seu livro "*A revolução digital na música*" (2017)⁴³, em relação à cena europeia da

42 Sobre o enlaçamento das artes, ver o texto *A arte e as artes* (Adorno, 2017).

43 Título na tradução francesa (o original foi publicado em alemão): "La Révolution digitale dans la musique: une philosophie de la musique."

música contemporânea de concerto (que ele chama de *nova música*). Não apenas a nova música e seus desdobramentos possuem uma notável importância no quadro da música criativa, mas também seu ideário ainda tem uma influência de peso sobre a maneira como eu penso música.

5. Lehmann acredita que o desenvolvimento tecnológico ligado ao digital provoca uma série de mudanças no cenário da *música nova*. Mudanças essas cujas consequências já se fazem sentir tanto nos âmbitos institucionais quanto naqueles estéticos. No âmbito estético, há o surgimento de uma série de compositores preocupados com a criação de obras musicais que dão ênfase ao enlaçamento com outros meios artísticos (como o texto, o vídeo, a performance, além de ideias instalativas), mas também que trabalham com significados extra-musicais. Criadores musicais como Johannes Kreidler, Leah Muir, Simon Steen-Andersen operam dentro do que Lehmann chama de *estética do conteúdo* - *gehalt*, produzindo música que o filósofo chama de *relacional*, com três principais estratégias de conceitualização - a visualização, a teatralização e a semantização (Lehmann, 2017, cap. *Musique relationnelle*). Essa música seria relacional porque estabeleceria relações entre o âmbito da arte musical e outros âmbitos, extra-estéticos, através dessas estratégias. Nessa escolha de vocabulário, *extra-musical* e *relacional*, já há a chave que devo perseguir. O tratamento da aproximação atual de certas músicas ao conceitual e ao significado mostra, por oposição, em seu vocabulário, uma predominância de um pensamento anterior em que a música valia por si, como experiência completamente estética, isto é, era dita absoluta, possuidora de um conteúdo 'propriamente' musical, ou, no vocabulário do capítulo anterior - que a obra musical exemplificava seus próprios conteúdos.

6. De fato, quando D'Orey, em sua longa monografia sobre a exemplificação nas artes, a partir da obra de Nelson Goodman, trata justamente da exemplificação, ela não a considera como apenas um dos cinco sintomas do estético goodmanianos, mas como o principal deles, argumentando que "a arte se distingue das outras actividades simbólicas pela *importância relativa da exemplificação quando equacionada com outro género de considerações*" (D'Orey, 1999, p. 281). Um

sintoma do estético aparece frequentemente quando os objetos em questão são estéticos, permitindo-nos elaborar boas hipóteses sobre o fato desses assim o serem (o que para Goodman equivaleria a dizer que há boas razões para supormos que se trataria de obras de arte, uma vez que são objetos cuja principal função simbólica é a exemplificação). O formalismo nas artes e o ideal modernista de especificidade dos campos artísticos apenas insistiria, portanto, na supremacia da operação simbólica da exemplificação, tida não apenas como a principal operação simbólica de obras de arte em geral, mas como a única realmente merecedora de atenção (simplificadamente, mas ao menos para o caso da música). Resgatando uma visada dantiana, vemos aqui essa direção como aquela que busca desenvolver o âmbito de maior especificidade artística para cada meio também no que concerne ao significado (e portanto a essência) das obras daquele meio.

7. A tradição da *música nova*, que se desenvolveria a partir da música de concerto romântica e um certo ideário musical, manteria essa ênfase, insistindo sobre a quase exclusividade do intra-musical e do estético ligado ao exemplificativo. Na narração de Lehmann, capítulo *Musik-konzepte* e *Musique absolue*, isso se dá da seguinte forma⁴⁴: a música contemporânea, ligada que estava a um ideal ainda da música absoluta e instrumental, apreendia a ideia de conceito como a de algo extra-musical. Assim, essa dimensão conceitual só pôde aparecer quando houve uma crise no âmbito da *música nova*. No século XIX, a música era produzida no meio *tonalidade* e se reportava à ideia/conceito de música absoluta. Pode-se descrever a ruptura do início do século XX como uma negação do meio da tonalidade, liberando as obras para o atonalismo livre. O dodecafonismo poderia, a princípio, ser entendido como um conceito, mas como teve um caráter prescritivo de organização do material composicional, ligado estritamente à escritura musical, não possuiria o caráter reflexivo que caracterizaria de modo estrito um conceito musical. Com a vanguarda musical, como na canônica *4'33"*, de John Cage, os conceitos não eram mais tomados como imanentes à música, e assim liberavam seu potencial reflexivo. A obra de Cage suspenderia não apenas o meio tonal, como a técnica dodecafônica o fez, mas o caráter orgânico das obras musicais. Essas iniciativas de vanguarda

44 Utilizo uma ordem de exposição invertida em relação àquela do livro: sigo o capítulo *Musik-konzepte* até a ideia dos tabus; em seguida o complemento com colocações do *Musique absolue*.

não tiveram, entretanto, força suficiente para mudar os rumos dominantes do ambiente da música nova, mesmo que compositores bem estabelecidos tenham experimentado ocasionalmente realizar produções dessa estirpe (como no *Poème symphonique pour 100 métronomes*, de György Ligeti, de 1962). Não apenas o tabu da tonalidade perdia força, mas o da obra fechada. A música contemporânea de concerto, entretanto, tinha seu funcionamento advindo da música instrumental de concerto romântica. Sua condição, ligada a um funcionamento instrumental de tradição romântica e a um corpus de músicos intérpretes, estabelecia uma dialética para com essa mesma tradição, de modo a escamotear o impulso vanguardista. Seu impulso próprio, epitomizado, segundo Lehmann, na figura do compositor Helmut Lachenmann, ainda direcionava-se para o desenvolvimento do material (propriamente musical), muito embora de modo negativo e inovador: negação do que fora previamente estabelecido como musicalmente expressivo e belo pela tradição (do classicismo, ao romantismo, ao modernismo e à própria música contemporânea, no âmbito da música de concerto). A experiência da *música nova*, afinal, encontrar-se-ia intimamente ligada à recusa dos hábitos estéticos irrefletidos; recusa que se legitimava pela sua capacidade de oferecer uma transformação da percepção, uma liberação desta. Mas há limites para o que aparece como potente a partir disso, e finalmente, com o advento do digital, compositores que atuam nesse circuito passaram a se abrir para o extra-musical e o relacional.

8. Assim, mesmo no cenário da música nova, de acordo com Lehmann, não poderíamos mais pressupor que a relação entre conceito e obra seja fixa e esperar que as técnicas instrumentais estendidas estejam obrigatoriamente a serviço de uma percepção liberada. Seria possível ainda defender tal concepção, mas desde que a obra a torne explícita. Ela não poderia ser tomada como uma convenção de apreciação a ser necessariamente adotada. Uma música nova "digna de seu nome" sustentaria, em cada trabalho, possibilidades de tratamento conceitual e semântico libertadas, tanto de sustentarem um propriamente musical como segunda natureza, como da injunção mais claramente vanguardista de construir obras musicais eminentemente conceituais, 'semânticas'. Nesse novo cenário, o horizonte cultural compartilhado de entendimento da música nova estaria enfraquecido, em favor de

uma reflexão sobre o significado de cada obra, de modo que as decisões formais de um artista vanguardista (atual) não poderiam ser decifradas, senão se conhecermos seu quadro conceitual. Graças a um conceito, um compositor marca seu interesse por um conteúdo que ele não pode articular senão pelo meio *música*. O conceito musical é sinal de um interesse crescente pelo mundo real. Para Lehmann, quando o compositor diz se interessar por algo, ele expressaria sua vontade de clarear, sondar ou articular sua concepção de mundo. Seu trabalho partiria do princípio de que os esquemas de experiência implicados por sua obra vão provocar nos ouvintes um esclarecimento da visão de mundo deles próprios. E seria na tensão entre conceito e experiência estética que se operariam as sínteses sensíveis, fontes dos conteúdos estéticos. E aqui o papel do crítico musical reapareceria com mais potência, por poder preencher o fosso entre experiência estética e conceito musical, fornecendo uma interpretação, que faria aparecer a relação obra - mundo.

9. Lehmann sugere que a crítica musical não será uma instância mediadora que aparecerá *a posteriori*, mas uma forma de criatividade complementar, um elemento constitutivo da música contemporânea ela mesma, podendo inclusive se colocar contra as posições oficiais do compositor, fornecendo outras perspectivas. Na confrontação crítica com a obra, os esquemas e conceitos do compositor serão, por vezes, extrapolados, e as ramificações serão seguidas, por tudo quanto é domínio do saber cultural. Os compositores, por não seguirem estas ramificações, nem sempre são os melhores comentadores de suas próprias obras. Nesse espírito, o que Lehmann estipula é um papel crítico que nos ajuda a determinar como entender e como experienciar as obras, guiando-nos sobre seu significado próprio, mas também, na linha da etiologia de Fodor (A38), extrapolando-o, em direção ao interessante, quando necessário. Nesse movimento, uma arte do futuro talvez nos mostre a compartilhar mais a determinação da incorporação de significados nas obras, fazendo-nos abandonar a unicidade estipulada por Danto, ainda muito ligada à ideia de um autor e um ato criativo final, por ele perpretado, que de alguma forma se fecha. Por motivos de escopo, entretanto, não o persigo nessa tese. Por ora vou apenas concluir e responder a minha questão (C4).

10. Essa nova função da crítica, tal como prescreve Lehmann, frente a obras que possuem conteúdo (*Gehalt*), leva a uma consideração interessante, frente à necessidade de determinação do significado de cada obra. Tradicionalmente a música se caracterizava por seu significado estar ligado à exemplificação e por isso mesmo, envolver certa perplexidade. Essa perplexidade, aliás, que me conduziu ao trajeto apresentado no capítulo 1, no qual acabei por me convencer (e espero que também a leitora) de que a exemplificação é de fato válida como expediente explicativo dentro de um quadro neo-representacionista em relação às artes. Assim, assumi ali que as diversas obras musicais significavam prioritariamente através de operações de exemplificação e derivadas (como a expressão). De fato, identifiquei esse âmbito da exemplificação musical como aquele que confere uma diferença não apenas operacional ao campo da música, mas também semântica. Essa diferenciação semântica, ademais, é aquela que torna o mundo da música como algo diferente de outros mundos do artístico. Isto é, o fato de que a exemplificação musical seja o componente predominante em obras musicais explica, do lado do significado incorporado, porque a música teria um mundo próprio de direito, à parte da simples colocação de que se trata de uma forma artística socialmente distinta de outras, com sua história e teoria próprias decorrentes de tal distinção. Mas uma visita aos vários exemplos trabalhados por mim nesse capítulo mostrará que o significado das obras musicais não se esgota em sua parte dita *especificamente* musical. A música conceitual e depois a música relacional, ou a música de uma estética conteudística apenas confirmam, então, que obras musicais são também obras artísticas. Como tal, estão sujeitas a possuir significados, em relações que mais prontamente identificamos como representacionais.

Capítulo 3

DO INDISCERNÍVEL AO IDÊNTICO

Uma cachoeira, o mar, ou uma corrente na floresta, pode envolver uma experiência comparável à visão de uma cadeia de montanhas, do deserto ou das estrelas à noite. Tais experiências são, tanto quanto possível, desprovidas de informações significativas. Não obstante, agem como um espelho. Nos jogam algo de volta sobre nós mesmos, na medida em que lemos algo nelas, transformamo-nas em algo que está ancorado somente em nós mesmos.

Peter Ablinger, 2008, p.94¹.

4A Indiscerníveis

1. No início da sua exposição da filosofia da arte de Arthur C. Danto, Noël Carroll acertadamente introduz o *método dos indiscerníveis de Danto*, reforçando sua importância na concepção filosófica do autor. Longe de ser uma técnica da área da filosofia da arte, há a convicção, permeando a obra do autor, de que "a filosofia, em geral, é gerada por problemas de indiscernibilidade perceptiva" (Carroll; in Rollins: 2012, p. 120)². Problemas esses que não podem ser tratados via observação empírica. É claro que uma leitura forte dessa posição poderia enfrentar uma série de objeções, sejam elas decisivas, laterais ou preciosistas. Por exemplo, seguindo o comentário de Carroll, se o problema da realidade surge do confronto em Descartes entre um sonho perfeitamente coerente e o mundo externo, é preciso lembrar das dificuldades de se ler e escrever em sonhos, e que sonhos lúcidos envolvem a consciência de estar sonhando³. E quanto ao problema kantiano da teoria moral, é bastante possível que atos de prudência e de moralidade promovam estruturas complexas de indícios diferenciados, que um cavalo bem treinado (lembrem de Hans, o esperto⁴) poderia captar, em determinadas circunstâncias.

1 No original: "A waterfall, the sea or a forest rushing can involve an experience comparable to the sight of a mountain range, the desert or the stars at night. Such experiences are as far as possible devoid of meaningful information yet they act like a mirror, they throw something back upon ourselves insofar as we read something into them, turn them into something which is anchored only in ourselves."

2 No original: "philosophy in general is generated by problems of perceptual indiscernibility."

3 A situação imaginária do sonho no início da primeira das *Meditações Metafísicas*, de Descartes, nos leva a crer que se trata de um sonho lúcido. O problema, entretanto, é que sonhadores lúcidos são ditos conscientes de que estão a sonhar. Sonhos lúcidos são *globalmente opacos*, no vocabulário de Thomas Metzinger, ver 7.2.5 *Lucid Dreams*, da sua obra monumental *Being No One: The self-model theory of subjectivity* (Massachusetts: The MIT Press, 2004).

4 Uma análise completa sobre o caso do cavalo que "sabia contar" foi escrita em 1907 e está disponível em <https://www.gutenberg.org/files/33936/33936-h/33936-h.htm>, acesso em julho de 2022 (Pfungst, Oskar. *Clever Hans (The horse of Mr. Von Osten): A contribution to experimental animal and human psychology*, 2010). A resposta curiosa sobre se ele realmente sabia contar é

2. A arquitetura argumentativa com a qual Danto avança sua teoria da essência da obra de arte utiliza, portanto, seu método dos indiscerníveis. A formulação específica envolve "ao menos um par de itens indiscerníveis - por exemplo, uma obra de arte e uma mera coisa real; ou duas obras de arte indiscerníveis; ou uma mera representação e uma representação indiscernível que é uma obra de arte - onde nós estamos propensos a concordar que, apesar da indiscernibilidade perceptual dos pares em questão, ainda assim permanece uma distinção ontológica a ser traçada entre eles." (Carroll; in Rollins, p. 119)⁵. Concentrar-me-ei aqui na diferença entre dois objetos indiscerníveis, um dos quais é uma obra de arte, enquanto o outro não.

3. Qualificando essa indiscernibilidade em termos perceptivos, é preciso desfazer de pronto a confusão de eventualmente considerarmos, equivocadamente, que se tratariam de dois objetos *esteticamente indiscerníveis*. Pois se dois objetos fossem esteticamente indiscerníveis, o seriam quanto ao seu conteúdo estético, o que impediria um ser uma obra de arte e o outro não. Pois há diferenças entre o estético e aquelas qualidades, perceptíveis aos sentidos, consideradas relevantes para a apreensão de um determinado objeto. No exemplo dos vinhos Cabernet Sauvignon de mesma procedência e que seriam considerados idênticos, mas cuja informação dada era de que adviam de rótulos diferentes, vendidos a preços díspares, temos experimentos indicando que o relato do prazer experimentado e seus correlatos neurais diferem para aqueles que tomam o dinheiro como um fator motivador da expectativa de sabor⁶. Mesmo que a experiência sensorial básica mantenha-se a mesma, certas funções neurais ligadas à experiência do prazer mudariam, de modo

que ele, na verdade, "lia mentes". Se, por exemplo, um membro do público fizesse uma pergunta de aritmética ao cavalo Hans, este então passava a bater sua pata no chão, parando, com uma taxa grande de sucesso, após um número de batidas correspondente ao resultado correto da operação matemática. Mas o animal apenas o fazia se o membro do público soubesse também a resposta. Dicas corporais discerníveis visualmente, inicialmente apenas ao cavalo, indicavam a este quando o humano em questão esperava que o cavalo desse a resposta. Esse caso, dentro outros, levantaria a suspeita de que ações, no sentido da filosofia prática kantiana, possam ser eventualmente discerníveis de meros movimentos, através da percepção de aspectos sutis do comportamento humano.

5 No original: "at least a pair of indiscernible items – for example, an artwork and a mere real thing; or two indiscernible artworks; or a mere representation and an indiscernible representation that is an artwork – where we are prone to agree that, despite the perceptual indiscernibility of the pairs in question, there nevertheless remains an ontological distinction to be drawn between them."

6 Ver Plassmann et al (2008).

que um indivíduo possa efetivamente ter uma experiência mais rica ao ser assim ludibriado. Imaginemos então que um vendedor filósofo anuncie as garrafas como tendo o mesmo conteúdo. Ele, não obstante, insiste que um deles é um produto de luxo, enquanto o outro não, pois constatara que a experiência estética de seu colega esnobe diferiu quanto às bebidas, pois apenas de uma disse esse senhor que os taninos eram mais suaves e possuía mais corpo, enquanto a outra era mais dura, talvez até mesmo herbácea. Certamente, concordaríamos que se tratam de dois vinhos com *intenções* diferentes. Eu particularmente, tendo em vista o combate à diferenciação social gratuita, estaria inclinado a chamar o mais caro de *vinho dos trouxas* (para honrar a expressão: *a ignorância é uma benção*). Não sei se eu veria, na iniciativa, uma problematização válida da ligação entre valor e preço, no capitalismo atual. Entretanto, se as qualidades identificadas em ambas as notas sensoriais já estavam de algum modo nos vinhos, ainda assim ambas as degustações envolveriam relatos de experiência válidos. Como o vendedor filósofo diria, com pompa: *não se trata propriamente do vinho, mas da experiência degustativa*.

4. Talvez o exemplo mais icônico da aplicação do método dos indiscerníveis à filosofia da arte por Danto seja aquele lidando com a situação imaginária em que uma *Caixa Brillo*, obra de arte de Andy Warhol, é considerada indiscernível a uma caixa de buchas de cozinha do conglomerado Brillo (que inclusive engloba a Bombril, marca mais conhecida no Brasil). Ela o é no sentido de que, considerando um aspecto específico, o visual, as duas são imaginadas indistinguíveis. Combatendo um experimento de pensamento com outro, inventamos a situação na qual nossa personagem Paula vai a uma exposição intitulada *Dois Mundos*. Nesta, obras de arte e suas contrapartes materiais são colocadas lado a lado. *Contrapartes materiais* é o termo usado por Danto para os objetos que seriam indiscerníveis às obras de arte em questão, sem no entanto, serem obras de arte, mas sim meros objetos reais (no vocabulário do autor). O curador imaginário, sendo *mui amigo* meu, leva a sério minha sugestão cínica de que a obra de arte *Caixa Brillo*, de Andy Warhol, e os produtos embalados na caixa de bucha de metal de cozinha da marca Brillo, possam ser manuseadas pelo público. A primeira, de madeira, é muito mais

pesada que a segunda, de papelão. Ademais, imaginando possível essa dessacralização, ao abrir ambas, a primeira com a ajuda de um martelo e uma chave de fenda, a segunda à mão, não haverá nada dentro de uma, enquanto na outra haverá utensílios de limpeza descartáveis *vintage*. Em um acesso de cegueira *deus ex machina*, acometido convenientemente antes de adentrar à sala, o que mais impressiona agora Paula, desprovida da capacidade visual, é a diferença entre os objetos, em termos de peso e textura, mesmo que suas formas pareçam ser iguais. Dizer delas que sejam indiscerníveis seria como dizer que duas notas musicais, por terem mesmo nome de classe de nota (digamos, "fá sustenido"), são o mesmo som, enquanto uma é curta e estridente e a outra é velada e longa.

5. Ao discutir a falsificação perfeita, Nelson Goodman, em *Linguagens da Arte*, aponta que, mesmo se estivermos frente a uma imitação superlativa da pintura *Lucrécia*, de Rembrandt, e não pudermos distinguir uma da outra a olho nu, saberíamos, "com base numa história perfeitamente documentada, que a pintura da esquerda é a original; e sabemos, com base em fotografias de raios X, exame microscópico e análise química, que a pintura da direita é uma falsificação recente" (Goodman, 2006, p. 124). O que incomoda então o filósofo é a prioridade dada comumente a uma ideia não problematizada de *perceptível* que equivale a mesma a *visto a olho nu*. Porque essa noção tenta introduzir, mesmo que sem sucesso, a ideia de que perceber é uma ação simples. Podemos, entretanto, dizer, mesmo sobre *ver a olho nu*, que tal ação envolve não apenas acuidade visual, mas também prática e formação. E assim, seria apenas através de uma idealização ou da elaboração de um experimento de pensamento abstrato, que se poderia, da falsificação perfeita, "asseverar que nunca ninguém conseguiu ou conseguirá distingui-las a olho nu" (125). A falsificação perfeita, afinal, teria a qualificação *perfeita* sob a mesma suspeita que paira sobre a qualificação *indiscernível*, usada anteriormente. Elas aparentemente implicariam o mesmo tipo de compromisso normativo, qual seja, o de que tomemos objetos em relações de igualdade. Essa aparência, porém, é falsa. Pergunto, ainda da obra e seu símile: e se, em um momento específico, alguém não puder distingui-las a olho nu? O problema então se desloca para a janela temporal que favorece a ideia de indiscernibilidade perceptiva.

A resposta, descontextualizada, provavelmente invocaria a mera ideia de igualdade. Isto é, versaria sobre a aparência. Mas a informação de que dois objetos indiscerníveis são diferentes já deve circular se estamos a dizer que são indiscerníveis e não meramente duas unidades do mesmo. De modo que, afinal, parece-me que essa informação depõe a favor de um desenvolvimento perceptivo que vá rumo à discriminação da diferença entre os dois objetos. De modo que, em tais situações, talvez não seja lícito estender a indiscernibilidade para além da janela temporal estipulada. Muito menos, tornando-a indefinida ou virtualmente eterna, isto é, não contextualizada.

6. Podemos acrescentar, contra-intuitivamente, que, justamente, saber que uma caixa é pesada e outra não, saber sobre os modos de produção envolvidos, abre a possibilidade dessa janela de indiscernibilidade. Temos que a janela é momentânea, mas não a diferenciação. O que proponho é que na indiscernibilidade, a diferença se imporia sobre a identidade. No caso do experimento mental de Danto, a *janela de indiscernibilidade* é o conjunto de condições efêmeras necessárias para que a indiscernibilidade se manifeste. E quando ela se manifesta, o faz informando de que se trata de objetos diferentes, mas que, sob certas condições, seria improvável que os distinguamos. Como objetos diferentes, seria apressado afirmar a impossibilidade total de percebermos uma diferença entre eles. Goodman conclui:

Em suma, apesar de não me ser possível, agora, diferenciar as imagens a olho nu, o facto de a da esquerda ser a original e a da direita uma falsificação constitui uma diferença estética entre elas, para mim e agora, porque o conhecimento deste facto 1) é um indício de que poderá existir uma diferença entre elas que posso aprender a perceber, 2) atribui ao olhar do presente um papel de treino que visa essa discriminação perceptiva, e 3) apresenta, conseqüentemente, requisitos que modificam e distinguem a experiência que tenho agora ao olhar para as duas imagens. (idem, p. 128-9)

7. Citando o caso do famoso forjador Van Meegeren, Goodman aponta como suas fraudes eram de fato tomadas por pinturas de Vermeer. Não havia um catálogo comparativo disponível das obras de Veermer e as circunstâncias levavam especialistas a erroneamente incluírem Van Meegerens entre o *corpus* de Veermers, aumentando a probabilidade de que novos Van Meegeren fossem incluídos entre os

Veermers. Pois Van Meegeren poderiam ser usados erroneamente como referência para o que uma pintura de Veermer era. "O especialista de ontem poderia perfeitamente ter evitado os seus erros se tivesse tido alguns Van Meegerens à mão para comparar." (ibidem, p. 134). Similarmente, digo que, ao realizar contra-experimentos mentais, posso desmontar boa parte das indiscernibilidades levantadas por Danto, se estas forem entendidas como igualdades perceptuais, ao encará-las fora de suas presumidas janelas de indiscernibilidade. Mesmo no caso da visão a olho nu da *Caixa Brillo* de Warhol e da caixa de buchas de cozinha Brillo, não me parece inequívoco de que não seria possível distingui-las. O filósofo mesmo o admite implicitamente, ao comentar sobre o imbróglia alfundegário envolvendo a obra e a infeliz frase de Charles Comfort, então, diretor da Galeria Nacional de Arte do Canadá. Em 1965, ele havia dito: "eu pude ver que não eram esculturas". Acontece que tinha visto uma fotografia e "é verdade que imagens fotográficas da *Brillo Box* e das caixas Brillo são muito menos discerníveis que as caixas elas mesmas⁷" (Danto, 1992, p. 37).

8. Um outro caso discordante seria aquele que pretende mostrar como as circunstâncias históricas são importantes para distinguir a significação de duas obras, indiscerníveis quanto ao seu conteúdo. Trata-se do célebre *Dom Quixote de Pierre Menard*, exemplo emprestado do conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*. Para simplificar o exemplo e porque vamos discutir o conteúdo do conto mais adiante, vou supor que o personagem Menard de fato tenha terminado seu *Dom Quixote*, publicando o texto completo, com o prólogo autobiográfico de Cervantes da parte 2^o. Restringindo-me a comentar sobre as obras, assim convenientemente preparadas, pergunto-me como é que seria possível dizer que são indiscerníveis. A primeira resposta seria: é por comparar duas edições recentes das mesmas e esquecer de olhar a lombada, a capa e a folha de rosto que, nessa janela de indiscernibilidade, posso confundir o conteúdo de um livro com o outro, excluídas as informações de autoria, título e ano de publicação original. E é

7 No original: "'I could see that they were not sculpture.' It is true that photographic images, of *Brillo Box* and of the Brillo boxes, are greatly less discernible than the box themselves."

8 Em português, o conto se encontra na coletânea *Ficções*. No texto, o narrador diz que Menard não teria terminado seu livro, bem como que não incluía esse prólogo, pois tal faria de Cervantes um personagem, fato que considerava destoante, no quadro de seu projeto.

providencial essa omissão por parte de Danto, pois há na *Transfiguração do Lugar-comum*, de outra forma, uma defesa apaixonada da integração do título de uma obra a seu conteúdo significativo⁹. Ademais, devo esquecer, nessa ocasião, de verificar que há edições de colecionador da obra de Cervantes, mas não da de Menard. Imaginem só se Menard só tivesse reescrito o livro inteiro. O livro seria um livro de Cervantes. Obras literárias, afinal, costumam ser o que Goodman chamou de alográficas, isto é, indiferentes quanto à instanciação e assim, não-falsificáveis. Uma reescrita integral do Dom Quixote, incluindo as informações de título e autor, resulta exatamente em um token da obra de Cervantes, mesmo que existam variações de ordem tipográfica (dentro dos limites aceitáveis da legibilidade)¹⁰. Na literatura, então, há uma especificidade, e há uma estranheza em falarmos de indiscernibilidade. Dois trechos, retirados do meio de ambos livros, serão ditos iguais e não indiscerníveis, se contiverem tokens dos mesmos tipos, na mesma ordem, não importando se estes são visualmente indiscerníveis ou então bastante diferenciáveis: devemos considerar a leitura como leitura do mesmo trecho. E seria criar confusão introduzir o termo *indiscernibilidade* pra tratar de conjuntos de elementos melhor tratados sob o conceito de igualdade. Ampliando essa constatação, também o seria, se estivermos tratando de citação e paráfrase. O que me leva à conclusão de que provavelmente dois textos serão ditos indiscerníveis quando são considerados praticamente idênticos, desde que não o sejam. Ou seja, os textos serão considerados indiscerníveis se a janela de indiscernibilidade impor-se, pressuposta já uma diferença. De modo que pareça-me melhor, afinal, considerar o livro de Menard (tal como estipulado aqui) e o de Cervantes como indiscerníveis, uma vez que, sabendo que são diferentes, tanto ignoro como levo em conta suas partes únicas (a capa etc.).

9. É claro que Danto já adianta sua defesa dos indiscerníveis, contra Goodman, o "grande filósofo e galerista", tão importante para seu pensamento (Danto, 2005a, p. 84). Ele acredita, diferentemente do que minha insistência teimosa leva a sustentar, que seus exemplos nos convencem sobre a existência de indiscernibilidade no

9 Logo no início do capítulo 1 do livro, por exemplo, ao apresentar o experimento mental da *Galeria dos Quadros Vermelhos* (Danto, 2005).

10 Ver capítulo 3, tópico 3 - *O Infalsificável*, de *Linguagens da Arte* (Goodman, 2006).

sentido forte: diferenças significativas que não podem ser apreendidas pelos sentidos¹¹. Assim, Danto acha que a posição de Goodman leva-o a tratar diferenças estéticas como diferenças perceptuais. "Chama a atenção a tácita parcialidade com que Goodman admitiu espontaneamente a premissa de que as diferenças estéticas, em sua totalidade, são diferenças perceptuais." (Danto, 2005a, p. 86). Eu tomo a liberdade de discordar dessa conclusão. Porque, se por um lado, seja verdade que há diferenças visualizáveis, ou ao menos, teoricamente visualizáveis, entre a pintura de Lucrecia e a falsa pintura de Lucrecia, e entre o estilo de Van Meegeren e de Veermer... Por outro, isso não implica o erro de tornar a falsificação um conceito perceptivo, mas sim apenas adiciona ao conceito de falsificação a ideia de que será ao menos teoricamente possível procurar por uma diferença entre ambas, dado que os objetos estão de antemão discriminados (de modo a podermos considerar um como original e o outro não). E que será possível, com o auxílio de dispositivos, condições controladas e normatização do quadro possível de respostas válidas, ampliar o âmbito do que poderemos dizer que é válido como "percepção". E que essa alteração possivelmente dissolve a ideia forte de indiscernibilidade. Ademais, não é sempre fácil separar, em uma experiência estética real, o que é do âmbito da percepção, daquilo que é do âmbito da rede conceitual que motiva e/ou informa a ação perceptiva. O que é considerado percepção e assim valeria como relato não-inferencial, tem sua autoridade discursiva derivada de disposições de resposta regulares dos sentidos; mas tal relato é formulado como um uso específico e aceitável dessas disposições, em um contexto específico. Assim, é por isso que, em determinadas situações, é aceitável dizer que ouvimos uma clarineta (isto é, um som advindo de uma clarineta), quando o que ouvimos foi meramente um som tonal de timbre aveludado e limpo. Da mesma forma, quando dizemos que ouvimos uma barulheira, raramente alguém irá retrucar dizendo que ouvimos apenas uma quantidade de sons intensos em sequências de ritmos variados (mas vejam: dizer *ritmos variados* já poderia constar como uma instância impura de relato da percepção).

11 Que elas sejam significativas é o ponto de Danto. Assim, em um exemplo de *Replies to Essays*, na coletânea *Danto and his critics*, uma pequena verruga não pode explicar a diferença platônica entre um homem justo e um injusto, que no resto são idênticos (Rollins, 2012, p. 289). Não obstante, o que conta como significativo está sujeito a diversas considerações, como veremos ao longo do capítulo.

10. Ao acompanhar Paula em uma visita aos quadros da *Galeria dos Quadros Vermelhos*, devemos levar os títulos e a autoria em consideração para falar de quadros que são, em teoria, todos igualmente vermelhos. Pareceria que Danto está a defender que o paratexto, a plaquinha com o nome do pintor, o título, o ano da pintura e suas dimensões, colocados ao lado dos quadros, não apenas não faz parte do quadro como não faz parte da obra de arte, incorporada no quadro. Porque seria estranho não reconhecer visualmente que dois paratextos pertencentes a dois quadros de dois autores diferentes sejam diferentes. É notório que, independentemente de considerações nominais, 'Paula' e 'J.' são grupos de elementos visualmente distintos. Talvez possamos pensar que Danto fosse se defender, no caso Menard, argumentando que os elementos levantados por mim não pertencem à obra, mas apenas informam sobre a obra. Eu sinceramente acredito que ele não o faria. Que ele provavelmente só reveria sua posição quanto à indiscernibilidade no exemplo borgiano. Mas suponhamos que alguém defenda essa posição. Segundo ela, os nomes não deveriam, portanto, contar como entrando no jogo da discernibilidade visual. Talvez ele considere que um título se refere a como alguém deveria ser chamado, assim como um nome de uma pessoa pertenceria, não a ela, mas a como ela deveria ser chamada. O que significa que a ideia de que uma obra tem um autor específico deva ser levada em conta para a obra determinada, muito embora o autor não seja parte daquela obra. No caso de dois poemas cujo conteúdo linguístico fosse igual, incluindo o título, o fato de serem poemas diferentes, porque de autores diferentes, não implicaria que o nome dos autores faria parte do poema. Mas que o fato de terem sido escritos por diferentes autores deveria ser levado em conta ao recitarmos os poemas. Mas isso faz sentido? Apesar de discordar, vou inicialmente aceitar que sim. Resta que o fato de que sejam dois poemas diferentes pressupõe alguma diferenciação que permita, em primeiro lugar, distingui-los¹². Então, possivelmente o objeto ou grupo de objetos

12 Para contrariar Goodman, Richard Wollheim fornece um exemplo imaginário envolvendo dois poemas iguais, a fim de constatar que, mesmo na literatura, devemos atentar ao contexto de produção de uma obra. Meu argumento vai exatamente nesse sentido, e sobre isso especificamente concordamos com Danto, embora eu insira várias complicações no quadro geral explicativo da questão, ao buscar compatibilizar a posição de Goodman e de Danto. Diz Wollheim: "Imaginemos (...) um breve poema lírico, um quarteto escrito em algum momento do século XVI com aquelas palavras da língua inglesa que jamais se modificam; e suponhamos que, nos primeiros anos deste século [XX], um poeta falsamente *naïve* houvesse escrito, da sua

relevantes ao caso não é realmente indiscernível, no sentido forte, porque deve informar sobre a autoria do poema. Pois se a autoria de dois poemas indiscerníveis não for informada, como poderemos dizer que não são iguais, no sentido de "o mesmo poema"? Mesmo que seja dito que a obra de arte *Dom Quixote* não incluía o nome do autor da mesma, o livro certamente inclui. E por esse fato, um livro será plenamente discernível do outro (um de Menard, o outro de Cervantes). Voltando atrás, também gostaria de pontuar o quão duvidoso seria se uma obra não incluísse o nome do autor nela. Se ela não incluísse, então os *Dom Quixotes* não seriam indiscerníveis, mas sim idênticos, sob a pena de desqualificar o fato de que obras alográficas devam ter seus elementos relevantes (os sinais escritos em uma ordem específica) tomados como tokens dos mesmos tipos, isto é, considerados como idênticos (isto é, letras que formam palavras). Algo deve instanciar o nome que usamos para pensarmos sobre a obra, levando em conta seu autor. De modo que a obra resultaria não apenas do conteúdo que ela possuiria, excluindo o nome do autor, mas, pelo contrário, inclui o nome do autor como contribuindo para sua formação. Tanto que levamos este nome em conta ao interpretarmos a obra.

11. Ao tratar de um dos quadros vermelhos, da *Galeria dos Quadros Vermelhos*, eu diria que o paratexto, mesmo que não seja parte do quadro, e que alguém diga que não seja parte da obra artística que emerge do quadro, ajuda a instanciar essa obra artística, ao permiti-la ser visualmente indiscernível de outra que, sob determinadas condições e excluindo o paratexto, deveríamos contar como sendo apenas idêntica e apenas uma outra iteração da mesma obra. Não há, por fim, nenhuma regra que diga que elementos localizados ou opcionais não contribuam para o estabelecimento de uma obra de arte. E esses exemplos nos mostram justamente que devemos levar a sério essa contribuição. Neste caso inclusive, o fato de que os quadros vermelhos da *Galeria dos Quadros Vermelhos* possuam títulos diferentes confirma a ideia de que não devemos procurar as diferenças relevantes entre as pinturas em suas diferenças visuais, na maneira como cada pintor aplicou a tinta e nas variações muito sutis de tonalidade entre elas. Dito de outra forma, a diferença gritante, no que

própria cabeça, aquelas mesmas linhas, com a mesma ortografia, e o houvesse feito sem ter o menor conhecimento de seu predecessor" (*Arte e seus objetos*, Wollheim, 1993, p. 147-148).

concerne ao paratexto dos quadros, é um fator crucial da instauração da janela de indiscernibilidade que os envolve.

12. Não digo, e creio que nem Goodman o diz, que o modo como algo foi colocado no mundo, e as intenções com as quais algo foi criado, não importem. Que a arte possua qualidades não aparentes, ou não-perceptivas, como uma história, uma colocação em um contexto histórico e semântico... Nada disso impede minha recalitrância quanto à ideia de que duas coisas, uma das quais é uma obra de arte, e outra que não o é, ou é ainda outra obra de arte, possam ser perceptivelmente indiscerníveis, em um sentido forte. Quanto a isso estou com Goodman, a considerar bastante improvável que seja realmente possível produzir indiscernibilidade total entre objetos, no sentido de indistinguibilidade perene. Talvez digam que somos leibnizianos nesse ponto. Que acreditamos que cada íris, cada floco de neve e cada impressão digital é impar. E suspeitemos da possibilidade de que, tal como Leibniz adiantou, de modo bastante peculiar, talvez a indiscernibilidade forte implique a identidade, e que não haveria duas coisas iguais no mundo¹³.

13. Considero proveitoso, entretanto, levar a sério a ideia da indiscernibilidade para além da 'grande similaridade em relação à qualidade perceptiva geral, considerada relevante para a experiência perceptual relevante ao caso'. Antes, devo comentar um pouco essa longa formulação acima, para fixar meu argumento. Com *grande similaridade* quero dizer: a menos que o observador seja treinado especificamente para diferenciar os dois objetos um do outro, e gastar um bom tempo nesse treinamento, ele não conseguirá fazê-lo. Por *qualidade perceptiva geral* estou me referindo aos sentidos; geralmente à visão ou à audição ou combinação de ambos, mas também podendo incluir outras possibilidades. Com *considerada relevante* quero me referir àquilo *considerado relevante ao caso*, isto é, a qualidade perceptiva geral que é tida como relevante para o caso. No exemplo da exposição imaginária

13 Não estou dizendo aqui que defendo essa tese, mas apenas que possuo essa crença. A ideia de progressão infinita da diferença infinitesimal de Leibniz permitiria, entretanto, especular sobre partículas cada vez menores e diferentes a serem descobertas, toda vez que uma descrição discreta do mundo, tal como o faz a física quântica, estipular entidades que são de alguma forma *tokenings*.

Dois Mundos, a qualidade perceptiva geral do tato não deveria ser considerada relevante para distinguir a obra de Warhol e o produto comercial a qual essa obra artística faz referência. Por fim, a aparentemente tautológica *experiência perceptual relevante ao caso* tem por função colocar que todos os aspectos cognitivos inferenciais que poderiam modificar a experiência de um objeto devam ser desconsiderados. Porque eles eventualmente podem tornar a visão mais arguta, por exemplo (ao motivar mais foco e atenção). E, voltando à exposição, Paula certamente passará mais tempo a observar a obra de arte, priorizando-a em relação à embalagem comercial, muito embora ela se esforce para olhar ambas como se não soubesse qual fosse qual. Tudo isso, entretanto, deve ser desconsiderado e tratado como do âmbito da experiência estética completa, mas não da experiência perceptiva purificada.

14. Nas cartas entre Leibniz e Clarke, trocadas no final da vida do filósofo alemão, ele ataca veementemente a ideia de que possam existir duas coisas realmente indiscerníveis (Leibniz, 2000). Seu argumento parte de seu Princípio da Razão Suficiente (PRS), no qual, para qualquer coisa que exista e aconteça, devam existir razões para que exista/ aconteça daquele modo e não de outro qualquer¹⁴. A partir disso, o próprio Leibniz propõe uma leitura forte, a ser aplicada quando a criação divina estiver imbricada; trata-se do princípio da melhor escolha. De acordo com este, deve haver, em toda criação divina, um motivo para que esta tenha sido ou seja feita de uma forma e não de outra; mas essa forma, que é a forma atual, só pode ser aquela condizente com a produção do melhor mundo possível (que é aquele no qual vivemos). Assim, toda escolha, por mais diminuta que seja, deve ter contribuído ou deve contribuir para a criação ou manutenção do melhor dos mundos possíveis. É importante enfatizar que Leibniz era cartesiano quanto à natureza da liberdade. Ele o diz nas cartas: a verdadeira liberdade consiste em agir conforme os motivos adequados, possuindo razões para tal. Quanto à gênese do mundo, a liberdade de Deus seria aquela de prover-nos com o melhor dos mundos, cada pequena ação sendo motivada e contribuindo para tal realização, toda ação sendo guiada pela melhor solução global possível. Então, quando Clarke comenta que

14 No original: "I mean the principle of sufficient reason, namely, that nothing happens without a reason why it should be so rather than otherwise" (Leibniz, carta 2, 2000, p. 7).

haveria situações em que é indiferente a escolha entre três partículas idênticas a, b, c, Leibniz não poderia estar em maior desacordo¹⁵. Não existe liberdade alguma quando se é levado a escolher entre indiferentes, porque essa situação implicaria uma não-escolha, isto é, uma ausência de motivos que guiem a ação. A indiferença se confundiria então com a noção do caos epicurista, caos do mero destino irracional.

15. Talvez seja um tanto anacrônico, ou no mínimo antiquado, trazer essa troca de cartas entre doutos senhores do século XVII, porque, afinal, o PRS não está mais em voga. E não é possível defender o princípio da identidade dos indiscerníveis sem o PRS. Acontece que não precisamos aceitá-lo metafisicamente, para a realidade como um todo. Podemos apenas usá-lo para apoiar o argumento de que, se há uma diferenciação entre duas coisas que possui uma razão para tal, então é porque essas duas coisas não são completamente indistinguíveis. O que talvez seja dizer a obviedade de que elas não são a mesma coisa, mas duas coisas diferentes. E que existe então ao menos alguma situação teórica hipotética em que elas são diferenciáveis e que essa diferenciação conta como uma instância de discernibilidade perceptiva. Mesmo que isso exija a postulação de seres não-humanos com capacidades superhumanas. E se isso parecer esotérico, retrucarei que a hipótese de que exista uma situação de imperceptibilidade irreversível também envolve elocubrações no mínimo tão especulativas quanto.

16. Vamos abordar uma peça musical. *Boundary Music*, de Mieko Shiomi. Trata-se de uma partitura-texto, ou partitura de evento: uma descrição verbal de uma situação que configura a obra musical em questão. No caso dessa música fronteira, música limítrofe, de 1963, lemos o texto (em uma tradução difícil de fazer): "Faça o som mais débil possível até uma condição limítrofe, quer o som tenha nascido ou não como som. Na apresentação podem ser utilizados instrumentos, corpos humanos, aparelhos eletrônicos ou qualquer outra coisa."¹⁶ Agora, vamos com Paula a um

15 Ver a terceira resposta de Clarke e réplica na quarta carta de Leibniz (Leibniz, 2000).

16 No original: "Boundary Music: Make the faintest possible sound to a boundary condition whether the sound is given birth to as a sound or not. At the performance, instruments, human bodies, electronic apparatus or anything else may be used. Chieko Shiomi, 1963" (Lely, 2012, p. 343). Na época, Mieko assinava Chieko.

concerto onde há uma interpretação dessa partitura-texto, de modo a gerar a música correspondente. Aqui, deixarei de lado as questões envolvendo o que é essa correspondência. Basta apenas entendermos o que Paula experimenta na ocasião. As musicistas se encontram no palco, fazendo cara de concentração, com as testas franzidas, mas é difícil dizer se chegaram a produzir algum som. Elas fizeram alguns gestos que indicariam que tocaram coisas. Mas, assim ouvindo, sentada na terceira fileira da platéia, Paula diria que não, que não tocaram nada de audível, ao menos dali. Entretanto, seria completamente incorreto dizer que Paula experimenta algo indiscernível ao som ambiente do local de apresentação em que ela se encontra (incidentalmente, trata-se do auditório do último andar do Conservatório de Música da UFMG). E isso porque o que ela experimenta não é apenas o conteúdo sonoro abstraído das suas condições materiais de produção. O que ela experimenta é um complexo estético que envolve componentes visuais (os músicos, tensos, no palco, fazendo gestos musicais), espaciais (tanto que Paula acredita não ter ouvido nada por não estar na primeira fileira; lá, mais próxima aos musicistas, certamente o público deve ser capaz de ouvi-las), cognitivos (especialmente: a expectativa de finalmente ouvir algo vindo das musicistas), comportamentais (o acentuado esforço do público de não fazer nada que possa causar involuntariamente algum som e assim mascarar um possível som advindo das musicistas) e sonoros. Entretanto, o fato do som ouvido por Paula ser basicamente o som ambiente do local em que se encontra, contendo carros abafados passando pela Avenida Afonso Pena, esse fato é muito importante. Porque diz que aquela música não é sobre aquele resultado sonoro específico, naquele contexto particular, mas sobre musicistas numa situação de esforço paradoxal, na qual tentam tocar seus instrumentos musicais sem com isso produzirem som. Entretanto, aqui também, e sem afetar o que a obra significa, podemos pensar que exista alguém postado no centro da primeira fileira, dotado de grande acuidade auditiva, que possa dizer com autoridade que naquele momento um frágil e aveludado dó sustentado, em meio a ruído de sopro, soou intermitente, na parte da flauta.

17. Concluindo, como uma concepção forte da indiscernibilidade enfrenta dificuldades e como prefiro me precaver quanto a assumir compromissos arriscados,

vou tomar como utilizável apenas a concepção fraca da indiscernibilidade. Com base nisso, o *Método dos Indiscerníveis de Danto* (MID) passa a envolver a exploração filosófica de situações em que dois ou mais objetos diferentes estão em uma janela de indiscernibilidade perceptual. Ao invés de procurar sair da janela ou discutir o âmbito da mesma, essa jogada conceitual envolve reconhecer nesse momento uma oportunidade para investigar explicações da não-identidade dos objetos que não envolvam características perceptivas. Porque mesmo que seja teoricamente possível ou ao menos indeterminado que encontremos diferenças perceptivas nesses casos, existe toda uma outra gama de explicações a serem exploradas. Explicações que envolvem relações intencionais e normativas muito mais relevantes aos exemplos em questão do que um tratamento das condições de indiscernibilidade envolvidas. Dito isso, devo admitir à leitora arguta que estive a investigar nesse texto, justamente, se haveria como gerar situações em que a indiscernibilidade forte entre dois objetos fosse garantida.

18. Voltando a Leibniz, poderíamos dizer que ela existe quando dois objetos são o mesmo. A princípio, isso é uma estupidez, porque se algo é uma unidade de algo, então ela certamente não é também duas unidades desse mesmo algo. Um objeto que é um não é dois. Mas vou insistir, fazendo os devidos ajustes, a fim de chegar em uma posição defensável. Recapitulando o resumo de Carroll sobre o MID (1), postulo que *se um objeto puder ser uma obra de arte e puder ser mera coisa real; ou então, se um objeto puder ser uma obra de arte e puder ser outra obra de arte; então teremos um objeto que se desdobra*. Mas o que seria esse desdobrar? Ele pode se dar de algumas formas. A mais simples é aquela que diz que um material trabalhado ainda é apenas um material, enquanto que o mesmo, depois de trabalhado, é dito uma obra de arte. Esse objeto tem dois momentos e em um tempo t deixa de ser mera coisa real e torna-se obra de arte. Mesmo que Michelangelo Buonarrotti diga ver no pedaço de mármore a figura que deve esculpir, tirando dali tudo o que não seria necessário, ainda assim é preciso que ele trabalhe a pedra de forma a gerar a escultura. Mas podemos pensar em processos que geram obras de arte sem que estes processos eles mesmos sejam pré-artísticos. Quando faço meu café em filtros de papel descartáveis, por exemplo, procuro apenas fazer um bom

café coado. Durante o início da pandemia do Corona Vírus, em 2020, como um rito de quarentena (mal sabia eu que a situação se estenderia por mais de 6 meses), passei a colecionar esses filtros de café usados, a colocá-los para secar no sol, a abri-los formando papeis semi-circulares, a retirar o excesso de pó de café seco dos mesmos, e a trata-los como espécies de mapas misteriosos. De modo que os filtros tinham um aspecto funcional, de mera coisa real, antes de t , mas depois de t foram tratados para que pudessem vir a ser parte de um projeto artístico. Esse projeto artístico foi realizado, ao menos em parte, incluindo a publicação da coleção, diariamente, em meu instagram e uma contribuição para a revista Zica número 6¹⁷.



Figura 3 - 6 fotos da série Cartografia Café, de Henrique Iwao, 2020

19. Esses exemplos, obviamente, não resolvem a busca por indiscernibilidade forte: ao olharmos o objeto antes de t e o objeto depois de t , poderemos relatar que, pudéssemos vê-los ao mesmo tempo como dois objetos, estes seriam bastante diferentes. Voltando ao exemplo do *Pierre Menard, autor do Quixote*, imaginemos que Paula, após ter lido *Ficções*, a coletânea de Jorge Luis Borges que inclui esse conto, acredite que realmente existiu um tal Menard, realizador de tal façanha. Ao passear pelo sebo do Ahmed, no Edifício Maletta, encontra um exemplar carcomido, a R\$ 2,00, mas justamente sem capa e folha de identificação. Começa a ler dentro

17 Editada por Luiz Navarro, João Perdigão e Marcos Batista. Belo Horizonte: A Zica, 2021.

do ônibus, voltando para casa, mas se pergunta de qual obra se trata. Seria o Quixote original, de Cervantes, ou sua atualização meta-artística? Ela não sabe, mas é claro que se resolvesse se empenhar em descobrir indícios que pudessem decidir a questão, os descobriria, e poderia então dizer: "eu estava errada ao ler o livro considerando que este tinha sido escrito por Menard, e por isso minha experiência não fez jus à obra de Cervantes, que eu tinha em mãos". Em um teste duplo-cego não haveria como determinar se o livro incorporaria uma obra ou outra. Ou seja, durante o teste, haveria uma janela de indiscernibilidade quanto à obra que deveria emergir da leitura do livro. Mas poderíamos aí aplicar a regra da originalidade, que diz que o exemplar com antecedência histórica se impõe sobre a cópia contemporânea, evitando assim o estado de limbo autoral do objeto. Ademais, uma vez descoberto o autor, o outro autor deve ser rejeitado. Um exemplo bastante instrutivo sobre isso é dado por Helen Helster no livro *Beyond Explicit: Pornography and the Displacement of Sex: textos autobiográficos de memórias miseráveis (misery memoirs)*, tidos como autênticos, atendem bem ao público ávido por escrita confessional, sem que fique explícito o especial interesse deste por relatos tematizando sofrimento, luxúria e tragédia crua. A autenticidade inclusive permitiria defender uma relação de compaixão com as pessoas retratadas nos relatos. Seriam, afinal, relatos autênticos e não ficções feitas para atender a esses desejos, que descortinados, seriam tidos como perversos. Uma vez que é descoberto, como ocorreu no caso dos escritos pré-escândalo de JT LeRoy (Hester, 2010, capítulo 6), que o autor do relato era, na verdade, um personagem ficcional, elaborado por Laura Albert, e que o livro fora escrito por Albert como se escrito por LeRoy, o caráter de autenticidade da obra se perde. Mais do que isso, a autoria por LeRoy é rejeitada. A falsidade da autoria é vista então como um expediente que desmascara desejos por parte dos consumidores. O pacto referencial, em que haveria mais que um personagem, uma pessoa, e mais que uma narrativa, um relato (ou ainda, menos que um personagem e menos que uma narrativa) é rompido. Por isso a obra de Albert significa algo bastante diferente daquela que um LeRoy não ficcional poderia ter escrito.

20. O que esses últimos exemplos mostram é que uma obra, interpretada como O1 antes da informação *i* estar disponível, após o contato com a informação *i* é interpretada como O2, isto é, a obra original. Nesses casos, entretanto, não é de se dizer que O1 e O2 eram fortemente indiscerníveis - elas eram idênticas = O, e apenas as interpretações sobre elas variaram, sendo apenas a segunda interpretação, a que indicava ver O como O2 = obra original, era correta. No caso LeRoy, aliás, não se pode dizer que as leitoras deveriam interpretar a obra como sendo deste, simplesmente porque esse não é um modo social aceito ("modo estamos sendo enganados"). O modo correto, mas um tanto estranho, seria aquele do "me engana que eu gosto", onde as leitoras saberiam da falsidade de atribuição de autoria, mas procurariam agir como se de fato existisse uma pessoa chamada LeRoy, tal que os textos em questão pudessem ser tomados como um relato autobiográfico desta pessoa. (Possivelmente, estaria escrito em letras minúsculas, nas informações bibliográficas, que Albert era a autora real do livro).

21. Uma técnica de masterização que eu especialmente prezo envolve a ideia de indiscerníveis. Não sei se há um vocábulo técnico no meio especializado do processo de finalização de álbuns musicais para isso, mas costumava me referir à atitude relacionada, em meio a pares, como uma de estética ou masterização mínima, onde "o produto final soaria igual ao inicial". Resumidamente, a ideia era que, se um álbum chegasse para mim já soando bem e não houvesse características sonoras nele que eu pudesse reconhecer como erros técnicos corrigíveis ou contornáveis (o que geralmente queria dizer: não havia erros técnicos), então seria melhor que a etapa de masterização (isto é, finalização de áudio) não resultasse em alterações aurais no produto (no sentido de alterações perceptíveis na sonoridade das faixas já entregues, faixas estas advindas da etapa de mixagem). Consequentemente, o álbum masterizado almejaria ser perceptualmente indiscernível das faixas mixadas, pré-masterização. No entanto, não se trataria de um passe de mágica intencional, onde o masterizador diz: "mas já está perfeito" e apenas prepara os arquivos finais para os processos de distribuição digital ou prensa física em CD¹⁸. Pois existe um conceito da recepção musical que

18 Masterização para discos de vinil e fitas cassete inevitavelmente envolvem ajustes frequências e de ganho que tornam esse tipo de pensamento, de uma estética realmente mínima, no sentido de

não é exatamente um conceito perceptual, que é o de volume. E a ideia da masterização mínima é a de que o material pré-masterização seja indiscernível perceptualmente daquele masterizado, mais o fato adicional de que o segundo tenha mais volume que o primeiro. Sem adentrar muito na discussão desse conceito problemático, a questão do volume é aquela relacionada a aparelhos reprodutores de álbuns musicais, possuidores do parâmetro "volume". Quanto maior o volume em um aparelho, mais intensidade sonora possuiria a reprodução. Essa mudança de intensidade seria, idealmente, neutra em relação à sonoridade, entendida como conteúdo sonoro. Essa neutralidade permitira ouvirmos uma música silenciosa, em um volume alto, sem que essa música deixasse de possuir uma estética do rarefeito, do quieto etc. Similarmente, poderíamos ouvir música agressiva, de ruído, em volumes baixos, sem que essa música deixe de possuir uma sonoridade explosiva e saturada. Quando digo idealmente, refiro-me ao fato de que ambos os exemplos envolvem experiências de escuta insatisfatórias, ao final: a música silenciosa pede volumes mais baixos e a barulhenta, mais altos. Deixando isso de lado, a ideia da masterização mínima pode ser então redescrita como aquela que geraria indiscerníveis, mas cujo resultado final pede um volume mais baixo nos aparelhos reprodutores para um resultado sonoro tão intenso quanto ao material não-masterizado. Isso é conseguido utilizando compressores e limitadores. O exercício consiste em, igualando as intensidades percebidas, achar a zona limítrofe em que aplicar compressão / limitação passa a produzir alterações qualitativas na sonoridade. Uma vez estipulada essa zona, dar um passo atrás - aplicar um pouco menos de compressão / limitação. Garantida essa etapa, haverá dois materiais sonoros indiscerníveis, que soam igual, mas aquele trabalhado pelo masterizador terá diminuído os picos de amplitude das ondas sonoras, ganhando assim mais *headroom* (os picos de amplitude máximos serão menores, gerando um espaço de amplitude não ocupado maior). Esse *headroom* maior pode agora ser compensado - podemos aumentar o ganho do material inteiro para que ele passe a ocupar o espaço de amplitudes desocupado (o que, em vocabulário técnico, chama-se *normalizar*). Ao comparar então uma faixa mixada F_0 , com uma masterizada seguindo esse princípio, F_m , teremos que, sob determinada disparidade de volume

neutra, inviável. Como minha atuação se restringiu quase que só a CDs e álbuns digitais, restrinjo minhas observações a esses meios.

em um aparelho reproduzidor, com o volume de Fm ajustado mais baixo que o de Fo, ambas as reproduções sonoras serão indiscerníveis. Trata-se, portanto, de um caso de janela de indiscernibilidade. Notem: os arquivos de som não são indiscerníveis: as formas de onda de Fm são mais comprimidas - tem picos menos pronunciados; tampouco a sonoridade real seria indiscernível sob volumes de reprodução iguais - perceberíamos que uma soa mais intensa que a outra, mesmo se também percebêssemos que se trata apenas do fato de que uma faixa é mais alta, no sentido de possuir um volume mais alto, que a outra (essa segunda apreciação envolve a ideia de que, em ambas, a sonoridade, isto é, a qualidade sonora = conteúdo sonoro, se manteria, abstraídas as diferenças de intensidade percebidas entre ambas).

22. Ao comentar as dificuldades do par Menard-Cervantes (8) quanto à produção de indiscernibilidade forte, não deixei de notar que ambos os livros teriam muitos trechos idênticos. Tratar-se-iam, entretanto, de obras diferentes. Há, adicionalmente, como utilizar trechos idênticos, em uma mesma obra, de modo a invocar a indiscernibilidade como um fator de ordem estética interno. Forneço dois exemplos. Na peça teatral *Macbett*, de Eugène Ionesco, os discursos iniciais de Macbett e do general Blanco são idênticos¹⁹. Como acontece em momentos distintos da peça, há uma sensação de absurdo - lembro de não saber ao certo se realmente eram idênticos, de não saber distinguí-los. De todo modo, a probabilidade, mesmo em uma declamação curta, de um ser humano falar as mesmas palavras, na mesma ordem, que outro ser humano é extremamente baixa. A repetição causa estranhamento - um âmbito que tomamos normalmente como plenamente distinguível, torna-se momentaneamente indistinguível. Obviamente, essa indiscernibilidade da ordem dos discursos tem sua efetividade condicionada a percebermos tratar-se de dois personagens diferentes, a discursar em contextos similares, mas sequenciados. O segundo exemplo acontece no pouco conhecido livro *Adventures on the High Seas* ("Aventuras no alto mar"), de GX Jupiter-Larsen²⁰. O livro é repleto de repetições literais e parciais de parágrafos, de modo a criar uma sensação de desnorreamento e ciclicidade desmemoriada, onde as repetições são

19 Vide Ionesco, 1972, p. 28-32.

20 Vide Jupiter-Larsen, 2010.

percebidas, mas não muito bem localizadas. Isso que parece muito similar, isso que talvez seja idêntico, onde isso foi dito, onde isso se repete? Ao lermos, não conseguimos discernir bem o que as passagens trariam de novo, após chegar ao meio do livro. A sensação, ao ler, justamente não é a de repetição análoga àquela de um tema musical, ou mesmo o ritornelo de uma sessão musical inteira, como era comum no classicismo europeu de Mozart, Kulau, Clementi. Há algo de desnorteante em suspeitar que se trata de algo idêntico sem, no momento da leitura, sabê-lo ao certo. E essa suspeita abre para uma janela de indiscernibilidade. De todo modo, o livro é repleto de cadeias de equiva-lência estranhas e maquinismos desmemoriados, onde o fio narrativo é tênue e a jornada se faz por um materialismo absurdo.

23. Prosseguindo com ainda mais um exemplo, especulemos que em um determinado ano um compositor inseguro perceba que há, em algumas instituições artísticas, uma tendência a favorecer criações que evoquem a ideia de arte conceitual. Copia então uma partitura da monja beneditina do século XII, Hildegarda de Bingen, digamos, o *Ordo Virtutum*. Mas não tem certeza de que está realmente a produzir uma nova obra. Como, entretanto, precisa de dinheiro, aceita apresentar-se e publicamente defende de modo veemente sua operação de reescritura. Internamente, entretanto, enche-se de dúvidas e atribula-se com a possibilidade de ser acusado de plágio. Quando a música é executada, temos três possibilidades. (a) Trata-se de uma obra de Von Bingen. (b) Trata-se de uma obra do compositor indeciso. (c) Trata-se de uma obra cuja atribuição é incerta, entre Von Bingen e o compositor indeciso. Como sua apresentação foi realizada antes da comunidade interessada arregimentar o debate e determinar o caso, o público se dividiu. Apenas aqueles que conheciam a obra de Von Bingen poderiam dizer que se tratava de uma obra dela. Os que desconheciam, consideraram ser um caso estranho de obra esteticamente anacrônica, de autoria do compositor indeciso. O restante, conhecedores do dilema, foram racionalmente obrigado a considerar a opção c. Temos, portanto, uma situação que, embora temporária, colocaria uma música sob três interpretações diferentes, possivelmente correspondentes a três obras diferentes, dentro da concepção dantiana. Mas notem: provavelmente a peça será

considerada um caso de plágio e retroativamente tida como de Von Bingen (geralmente é assim na realidade dos meus mundos imaginários - o artista precisará de uma excelentíssima justificativa para copiar uma obra alográfica de outrem); ademais, as três opções não são possíveis, mas excludentes - a consideração de uma leva a descartar as outras. A terceira opção, entretanto, chega próxima do que procuro: a possibilidade da mesma música ser uma e outra obra musical.

24. Como já mencionei algumas vezes o conceito de alografia, sinto que é melhor aprofundar um pouco o tema. Goodman a define como aquilo que não é autográfico - de fato, na alografia, a distinção entre obra original e uma obra falsificada não possuiria relevância, não seria significativa²¹. E isto porque uma instância de uma obra alográfica deve contar como uma instanciação da obra em questão. De modo que a obra não se confunda com um suporte material específico e dotado de história, do qual se possa fabricar outro similar que, apresentado em seu lugar, tenha como objetivo enganar as pessoas, que identificaram o falso como o original²². Assim, uma pintura (um quadro, pintado à tinta óleo) é claramente uma obra autográfica, enquanto que uma obra musical cuja identidade é definida por uma partitura, que codifica seus elementos, é claramente uma obra alográfica. Assim, existe uma ideia de que, se uma partitura identifica uma obra, então ela contém as informações relevantes que servirão de prescrição para tomarmos uma execução correta dessa partitura como contendo todos os elementos importantes para a identificação daquela obra como aquela obra. *ordø Vrtutum* é o nome que consta na partitura do compositor indeciso. Exceto o nome alterado e a atribuição de

21 "Chame-se autográfica a uma obra de arte se, e só se, a distinção entre original e falsificação é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exacta duplicação da obra não conta imediatamente como genuína. Se uma obra de arte for autográfica, podemos também chamar autográfica a essa arte. Assim, a pintura é autográfica e a música não é autográfica: é alográfica. Introduzem-se estes termos unicamente por uma questão de conveniência; nada se segue relativamente à individualidade de expressão exigida ou alcançável nestas artes." (Goodman, p. 136) Minha utilização do conceito, entretanto, envolve conciliá-lo com a posição de Wollheim que, antecipando Danto, considera que mesmo dois poemas de texto idêntico possam ter significados diferentes, dada autoria e história de produção diferente (ver nota 12 nesse mesmo texto; Wollheim, 1993, p. 148). Embora eu não estabeleça aqui uma exegese desse embate (obras alográficas requerendo diferenciação histórica), porque possivelmente tomaria muito espaço, é importante notar que (i) com Goodman, os dois poemas devem sim ser tomados como idênticos, quando excluirmos a atribuição de autoria; (ii) com Danto, duas coisas que devem ser tomadas como idênticas, mesmo que na maioria de seu conteúdo o sejam, estão sujeitas a interpretações diferentes.

22 Abordei a ligação entre o conceito benjaminiano de aura e o par autográfico/alográfico de Goodman, no texto *Aura na música eletrônica de concerto* (Silveira, 2021).

autoria, os outros elementos da partitura produzida por ele são iguais aos de *Ordo Virtutum*, de Von Bingen. Como esses elementos são símbolos, em uma notação (a notação musical tal como utilizada na edição das obras de Von Bingen que o compositor indeciso consultou), eles devem constar como os mesmos (e isso significa que não podem ser tomados como indiscerníveis, porque devem ser considerados idênticos). Se formos então considerar a obra musical como aquilo que possui uma identidade ligada à sua partitura e que essa relação é biunívoca, teremos que estipular como possível, a partir da escuta da obra, transcrevê-la de volta na notação que a identifica. E concluiremos que *ordø* é plágio de *Ordo*: o compositor indeciso, através de um estratagema tortuoso, teria de fato colhido os louros devidos à monja beneditina²³. Ele, afinal, ensaiara a intenção de, menardiamente, produzir uma obra indiscernível à de Von Bingen, enganando o público de que se trataria (talvez) de uma obra dele, quando na verdade, ao realizar tal apresentação, nada mais fizera que produzir uma performance musical que deveria constar como uma instância de *Ordo Virtutum*. No entanto, isso seria desconsiderar que a autoria e o título da obra fazem parte da mesma. Pois se considerarmos que fazem, abriremos uma janela de indiscernibilidade, podendo então adicionar ao significado de *ordø*, que este traz o conteúdo de *Ordo* como puro som, ahistoricizado. Que é uma obra pueril (sem muito impacto / sentido). E que seria melhor se o compositor indeciso não fosse indeciso - que, por exemplo, indicasse que a obra estava a trabalhar a noção de re-apresentação, ou ainda de plágio. Adicionalmente, também seria melhor que ele indicasse explicitamente a origem de seu material composicional (a leitora mesmo pode se perguntar se já havia ouvido o referido coral; seria forçado dizer que *ordø* comentaria sobre o apagamento feminino na história da composição - esse tipo de intenção deveria ser acompanhada de um plano de execução mais incisivo etc.).

25. Quando eu era um jovem estudante de composição musical na Unicamp, estava, em meus primeiros três anos de graduação, especialmente interessado em criar situações de aplicação artística inusitadas, a partir da noção de autoria. Durante

²³ O exemplo poderia ser modificado de modo a gerar complexidades quanto ao uso da categoria de plágio. Estabeleci uma diferenciação entre as categorias da colagem musical, sampleamento, plunderphonics, citação, arranjo, plágio e intermusicalidade em minha dissertação de mestrado, capítulo 2 (Silveira, 2012).

algum tempo, entreti-me com a ideia do falso-plágio, colocando-o como uma questão (um problema artístico), à qual era preciso produzir soluções (obras que exemplificassem respostas a esses problemas). Entre 2002 e 2003, produzi duas partituras-texto chamadas *Azpas*. Ambas envolviam anunciar uma dupla autoria, minha, mais a do compositor da "peça-hospedeira". Essa peça hospedeira seria tocada, mas de modo idiossincrático. A idiossincrasia envolvida estaria prescrita em uma partitura de eventos e deveria, idealmente, ser identificada como minha obra; como idiossincrasia cuja estruturação teria sido composta por mim. A performance resultante, entretanto, envolveria a execução simultânea de duas peças, a minha peça parasita, mais a peça hospedeira de outrem. Desta forma, embora o resultado mostrasse uma única faceta, criada da interação de ambas as peças, havia um interesse cognitivo de que o público percebesse se tratar de duas coisas ao mesmo tempo, sobrepostas, em um evento que deveria ser caracterizado como a sobreposição de ambas. As *Azpas* evocariam a noção de plágio pela apropriação de uma peça musical inteira de outro autor como parte da situação de performance. Mas essa evocação era tênue - o importante era realmente que o público pudesse identificar uma camada da execução - a camada "propriamente musical", como advindo da peça hospedeira, e outra camada - a de elementos estranhos, de "arte da performance", como advinda das minhas peças parasitas. E que ele atribuísse alterações no que seria esperado, da primeira, devido às circunstâncias que envolviam realizar a segunda. A ideia da citação, a que o título *Azpas* aludia, envolve fazer presente um pedaço de um outro texto-música. Entretanto, o que eu prescrevia era apenas a forma da operação - que a citação deveria ser de uma música inteira. De modo que os músicos intérpretes escolheriam qual obra seria assim citada. Isso impediria de gerar algum significado específico para a obra escolhida, em uma relação meta-textual significativa. Relevante, afinal, era que a peça hospedeira fosse colocada metaforicamente entre aspas, no outro sentido de *colocar em aspas*, isto é, no sentido de mostrar reserva, indecisão, ironia ou ambiguidade quanto ao uso da palavra que se encontra entre aspas; no sentido de não se comprometer totalmente com a expressão utilizada entre aspas. Chamarei essa aspas de *aspas de conveniência*. *Azpas* invocariam suas peças hospedeiras convenientemente, de modo que pudessem se exhibir, em sua estrutura de parasitismo.

26. Em abril de 2003, nos Concertos das classes de composição da Unicamp, Ana Carolina Sacco e Thaís Nicolau tocaram algo de Franz Schubert, seguindo as instruções de *Azpas1*. Em outubro de 2005, durante o III Encun (Encontro Nacional de Compositores Universitários, posteriormente renomeado como Encontro Nacional de Compositores para reforçar que incluía compositores e criadores musicais de outras proveniências / afiliações), Francisco de Oliveira tocou algo de Heitor Villa-Lobos, seguindo as instruções de *Azpas2*. Consultando as partituras de evento, em meu acervo pessoal (elas nunca foram publicadas), bem como meu registro de apresentações musicais, ficou claro que uma das minhas intenções com essas peças era não deixar registrado qual peça hospedeira estaria sendo executada. Nas informações das gravações e lista de apresentações, bem como nos programas dos concertos, consta que apenas *Azpas1* e *Azpas2* foram tocadas, com a informação adicional que a autoria de ambas seria um esforço compartilhado meu e do desavisado compositor defunto. Como as leitoras podem conferir abaixo, isso segue as instruções da partitura. Talvez reforce a noção de conveniência, surgida da analogia (tênue) com a operação da citação de conveniência. De todo modo, que as pessoas saibam que uma obra inteira do compositor, forçado colaborador, esteja sendo tocada, é certamente o que deve ser colocado em primeiro plano, para além da preocupação menor de saber qual obra está sendo tocada. Esta obra, afinal, estará sendo tocada mal, dada as intervenções.

Azpas1 (março 2003)

Z / Henrique Iwao

i) Para execução simultânea com outra peça escolhida pelo intérprete ou grupo de intérpretes. Essa outra peça, de livre escolha, denominaremos “peça de fundo”.

ii) A execução deve ser sempre individual, mesmo que a execução da peça de fundo não seja. Deve-se agir sempre com grande concentração e seriedade.

iii) A duração e a qualidade das ações descritas nos itens v) e vi), bem como a quantidade de ações e repetições destas, são de escolha individual do intérprete e se dão através da relação deste com a peça de fundo e com o item iv).

iv) A expressividade das ações de *Azpas1* devem seguir uma das quatro formas descritas abaixo, considerando que “pico” significa maior exagero

nas ações, “vale” maior sutileza. Essa forma deve se encaixar no espaço temporal de execução da peça de fundo.

- Começo: pico, decrescendo para vale no meio, crescendo para pico no final.
- Começo: vale, crescendo para atingir um pico na seção áurea da peça de fundo, logo decrescendo para um vale no final.
- Começo: vale, crescendo para atingir um pico no complementar da seção áurea da peça de fundo, decrescendo para um vale no final.
- *Smorzando* de intensidades expressivas irregulares.

v) As seguintes ações podem ser executadas durante as pausas da peça de fundo, caso elas existam.

- Coçar a orelha direita com a mão direita.
- Coçar a orelha esquerda com a mão esquerda.
- Coçar a orelha esquerda com a mão direita.
- Coçar o cabelo com a mão esquerda.
- Coçar o nariz.
- Limpar a boca.
- Enfiar o dedo no nariz (possivelmente limpá-lo com o dedo).

vi) A peça de fundo deve ser dividida em dez partes de durações aproximadamente iguais, numeradas de 1 a 10. Em cada uma delas o intérprete deve executar pelo menos uma das quatro ações sugeridas abaixo.

- 1: a) Piscar um dos olhos.
b) Colocar-se numa postura bastante prejudicial à saúde.
c) Fazer careta.
d) Pensar em alguém que você odeie.
- 2: a) Mostrar a língua.
b) Pensar em alguém que você ame.
c) Olhar para cima.
d) Desequilibrar o corpo para a direita.
- 3: a) Pensar numa tragédia pessoal.
b) Qualquer outra ação não presente nessa lista.
c) Cerrar os olhos.
d) Levantar cotovelos e joelhos.
- 4: a) Colocar-se numa postura exemplar e incômoda.
b) Levantar as sobrancelhas.
c) Virar a cabeça.
d) Tremer.
- 5: a) Babar.
b) Fazer careta.
c) Qualquer outra ação não presente nessa lista.
d) Pensar em alguém que você ame.
- 6: a) Colocar-se numa postura bastante prejudicial à saúde.
b) Levantar se estiver sentado, sentar se estiver de pé.
c) Mostrar a língua.
d) Desequilibrar o corpo para a direita.
- 7: a) Babar.
b) Pensar em alguém que você odeie.
c) Olhar para baixo.
d) Qualquer outra ação não presente nessa lista.
- 8: a) Cerrar os olhos.
b) Virar a cabeça.
c) Fazer careta.

- d) Limpar o instrumento.
- 9: a) Piscar um dos olhos.
 b) Colocar-se numa postura exemplar e incômoda.
 c) Levantar cotovelos e joelhos.
 d) Olhar para cima.
- 10:a) Tremer.
 b) Pensar numa tragédia pessoal.
 c) Qualquer outra ação não presente nessa lista.
 d) Levantar se estiver sentado, sentar se estiver de pé.

Das três partes restantes o intérprete deverá escolher apenas uma opção dentre as listadas abaixo.

- Começo. Arrumar-se de modo:
 - Desengonçado.
 - Afetado.
 - Neutro.
- Fim. Quando a peça de fundo já estiver acabada, o intérprete deve:
 - Chorar.
 - Demonstrar irritação.
 - Demonstrar felicidade.
 - Demonstrar paranoia.
- Agradecimento. Agradecer à plateia de modo:
 - Entusiástico.
 - Desrespeitoso.
 - Esnobe.
 - Tímido e tenso.

vii) No programa da apresentação Z deve ser substituído pelo nome do compositor da peça de fundo.

Aspaz2 (setembro 2002)
 Z / Henrique Iwao

Tocar uma música específica com seriedade e empenho. Não produzir nenhum som enquanto o faz.

A essa música específica denominaremos “peça de fundo”.

No programa da apresentação Z deve ser substituído pelo nome do compositor da peça de fundo.

Aspaz2 pode ser tocada tanto por um instrumentista solista quanto por um conjunto de câmara contendo vários instrumentistas. Eventuais sons despropositais de baixa intensidade produzidos durante a execução da peça devem ser tolerados.

27. Nesses casos, poderei falar de indiscerníveis? Imaginem: escuto de olhos fechados o que aparenta ser uma peça para dois pianos de Schubert. Ouço risadas por parte do público. Não é um comportamento que se espera em um concerto com

peças do andarilho desiludido, peças que evocariam uma vacância trágica²⁴. As obras de arte vêm com modos comportamentais implícitos, que traçam as condições de suas instaurações adequadas. Inadequada, ademais, é a acuidade da execução - há algo que não está soando bem. Abro os olhos para ver que, durante uma breve pausa, Ana Carolina Sacco aproveita e corre para fora do palco, para em seguida voltar correndo para o instrumento, a fim de retomar a contento. E a postura de Thaís Nicolau não ajuda nada na produção de uma sonoridade brilhante, talvez até mesmo faça com que erre algumas notas! O que seria aqui indiscernível? Se tratarmos a ocasião como uma performance de uma obra de Schubert, uma vez identificada qual, eu não poderia dizer que confundiria essa performance bizarra com qualquer outra, boa ou ruim. Se a indiscernibilidade for entre *Azpas1* e a peça que parasita, então teremos de formular uma janela de indiscernibilidade bastante generosa. Talvez generosa demais: a diferença entre uma performance inadequada de Schubert e uma boa performance de *Azpas1* é que na segunda, a despeito das convenções que versariam sobre a apreciação da primeira, não devemos desconsiderar os eventos estranhos, alienígenas, realizados pelas intérpretes, mas sim considerá-los como o que mais importa (o que é efetivamente exemplificado). Pensemos em *Azpas2*. De novo, imaginemos: devido a sua imensa popularidade, o violonista deve estar tocando algum dos estudos de Villa-Lobos. Se fosse o primeiro, talvez poderíamos reconhecer os gestos, tão característicos. Aqui, entretanto, vemos a ideia cageana de *shadow playing* ("tocar das sombras") ser exibido não meramente como técnica, mas como assunto²⁵. O famoso "tocar sem tocar" (notem as aspas de conveniência - eu realmente não me comprometo com a ideia de que seja efetivamente uma espécie de tocar em que não se toca) é exibido constantemente - estranho intermediário entre mímica e interpretação séria. Francisco de Oliveira dedilha como se fosse interpretar corretamente a peça, mas seus dedos ou passam rentes às cordas, sem tocá-las, ou o movimento não se completa, abafado pelo descanso da almofada da ponta do dedo, na corda. Certo que ouvimos sons residuais, o deslizar da outra mão pelo braço do instrumento, a

24 Charles Fisk escreveu um livro musicológico combinando aspectos bibliográficos com análises detidas sobre suas últimas sonatas para piano de Schubert, acentuando seu caráter cíclico e o tema do andarilho (Fisk, 2001).

25 Tenho a vívida memória de que a ideia não era inicialmente minha, mas retirada de alguma instrução produzida por John Cage, possivelmente para algum musicircus. Como não identifiquei a bibliografia, posso estar enganado...

ocasional ressonância de cordas soltas, a eventual nota dedilhada sem querer. Esses deslizes são aceitáveis - a qualidade intermediária buscada tem algo de frágil. O intérprete estará sujeito a estes pequenos erros, tal como acena o texto, ao final da partitura - são pequenos sons despropositais toleráveis. O contexto resultante é silencioso - o suficiente para que, como público, tenhamos de nos preocupar em não acrescentar nós mesmos ruídos ao ambiente, respirando alto ou movendo-nos na cadeira. A peça, afinal, funciona melhor em um ambiente de escuta atenta, tal como aquele pedido na "peça silenciosa" 4'33", de John Cage (de novo, aspas de conveniência; como o capítulo seguinte mostrará, será preciso qualificar o que é entendido por silencioso, para que aceitemos essa denominação, que de outro modo é corrente, tratando-se também de uma aspas de citação, embora indeterminada quanto à fonte). De novo, a indiscernibilidade possível seria aquela entre uma pessoa realizando uma performance inadequada de uma peça de Villa-Lobos, como se fosse possível perguntar - mas por que o intérprete resolveu (se enganou) usar a técnica do tocar das sombras nessa situação!? -, e uma performance adequada de Azpas², que inclui uma peça escolhida pelo intérprete como hospedeira. Em ambas, o que deve ser considerado como a contribuição composicional, de minha parte, concerne ao tipo e à estrutura da intervenção.

28. Há nessas tentativas algo que abre uma outra via, entretanto. Estive a considerar os possíveis pares de indiscerníveis como interpretações excludentes, em um âmbito clássico, onde p implica uma negação de $\sim p$ (objeto mundano implica não-obra artística; autêntico implica não-fraudulento; original implica não-plágio; adequado implica não-inadequado). Seria, afinal, contraditório tomar excludentes como compossíveis. Mas não é interdito estipular uma possibilidade de integração disjuntiva, onde algo possa ser, ao mesmo tempo, objeto mundano e obra artística, performance adequada de x e performance inadequada de y . Substitui-se, como se vê, o *ou* pelo *e*, integrando ambos no mesmo suporte e tornando-o um suporte problemático, no sentido de que não se poderia dissolver, nem resolver seu caráter problemático. Certamente tal não é possível nos exemplos invocando fraude e plágio. Mas é pensável caso eu fosse revisar ou ampliar as obras de denominação Azpas. Pois eu poderia requerer que a obra hospedeira fosse especificada. Uma vez

que, digamos, *Fantasia em Fá Menor (D940)*, estivesse anunciada, poder-se-ia dizer com propriedade que se tratava de uma performance inadequada da mesma, ao mesmo tempo que uma performance adequada de *Azpas1*. E a crítica de que isso seria equivalente a dizer que, em uma apresentação teatral, uma música estava sendo tocada... essa crítica poderia ser combatida com a elaboração de instruções mais próximas àquelas de *Azpas2*, postulando intervenções que atuassem dentro do que pudessemos considerar como ações de performance puramente musicais. Nas artes plásticas, podemos pensar o polêmico exemplo dos irmãos Chapman, Dinos e Jake: a fatura da série *Insult to Injury* ("insulto à injúria") envolveu retocar gravuras originais numeradas de Goya, a fim de produzirem novas obras. Não estou certo se as gravuras de Goya deixaram de ser obras de Goya, destranfiguradas assim em material para os desenhos dos Chapman, material esse meramente qualificado como gravuras de Goya. Isto é, material descrito como tendo sido (antigas) obras de Goya. Parece-me lícito dizer que se trata de obras de Goya vandalizadas e, ao mesmo tempo, obras adequadas dos Chapman²⁶.

4B Idênticos

1. Após todos esses exemplos, com seus meandros, não culpo a leitora se porventura parecer que há algo de sinuoso na condução desse texto e que o fio da meada parece se enovelar. A ocasião de fornecer um resumo se faz proveitosa. Comecei o capítulo apresentando o método dos indiscerníveis de Danto (MID). Em sua formulação inicial, considerei que ele estaria sujeito a duas objeções. Primeiro, que seria preciso especificar melhor os âmbitos da percepção envolvidos nos casos de indiscernibilidade. Segundo, para que a indiscernibilidade pudesse efetivar-se, seria preciso saber que os objetos envolvidos não sejam idênticos e que, adicionalmente, não devam ser tratados como idênticos. Essas objeções levaram então ao conceito de janela de indiscernibilidade, atrelada a uma acepção fraca da indiscernibilidade. A indiscernibilidade em acepção forte pareceu então inviável. Pois

²⁶ A série *Insult to Injury*, de Dinos e Jake Chapman, é datada no site dos mesmos como de 2004, vide <https://jakeanddinoschapman.com/works/injury-to-insult-to-injury/> (acesso em 02 de dezembro de 2021). "Vandalismo Conceitual", de Juliana Monachesi, é um exemplo de texto sobre a recepção de parte da série. Foi publicado em 13 de julho de 2003 no jornal Folha de São Paulo, suplemento +mais!, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200304.htm>.

não vi como diferenciá-la da identidade deôntica (a ideia de objetos idênticos *qua* aquela em que eles devem ser tratados *como* idênticos). Com isso testei aspectos e aplicações da ideia de indiscernibilidade em vários exemplos. Finalmente, cheguei à necessidade de que, para almejar a uma indiscernibilidade forte, exista identidade entre os dois objetos indiscerníveis, o que implica que exista apenas um suporte material. Esse suporte material deve não apenas possuir dois funcionamentos diferentes. Eles precisam ser encarados como funcionando ao mesmo tempo e assim nos comprometendo a levar a sério ambos, ao mesmo tempo. Uma bala retirada da montanha de balas de "*Untitled*" (*Portrait of Ross in L.A.*), de Félix Gonzales-Torres (1991), e consumida fora do espaço expositivo, deixa de ser parte da escultura para ser uma bala. Obviamente que uma bala e a parte efetiva de uma escultura que é uma bala são coisas diferentes. Mas aquela bala tem uma história. Digo isso sem ironia²⁷. Como a montanha teria inicialmente um peso equivalente ao do homenageado, e que ele falecera devido a síndrome de deficiência auto-imune, tanto a retirada da bala contribuiria para o significado da obra - de desfalecimento, de desaparecimento do portador terminal de AIDS, correlacionado à diminuição da pilha de doces. O gesto de consumir a bala, dado o significado da obra, adquire um aspecto simbólico - de cumplicidade com o processo de desaparecimento dos indivíduos portadores da síndrome. A bala portanto, começa como mera bala, mas é transfigurada em parte escultórica, retendo o significado, uma vez tendo o incorporado, mesmo quando de seu consumo. Seu consumir pelo público ainda é parte do gesto escultórico previsto pelo artista.

27 Uma das consequências estranhas da leitura de *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli, é que essa frase adquire um tom cínico, como se o importante fosse apenas o valor de troca conseguido e não o fato desse valor ser justificado para além do jogo de justificar que se evade ao compromisso com a verificação. No livro, o próprio valor do valor de troca é colocado em questão. Eu não estaria comentando isso aqui se não considerasse importante justamente o contraste a ser travado entre a postura depreendida do livro de Mutarelli e aquela em jogo no *Homem do castelo alto*, de Phillip K. Dick. É que no mundo dos antiquaristas e dos colecionadores, a questão da proveniência histórica de um objeto também se coloca como imprimindo neste um significado que outro objeto, sob determinada janela de indiscernibilidade, não possuiria realmente. Há historicidade em certos objetos, historicidade que suas falsificações não possuem. A discussão entre Wyndam-Matson e sua amante é exemplar: "- Bom, vou lhe contar uma coisa - disse ele. - Todo esse negócio de historicidade é besteira. Os japoneses são meio malucos. Vou provar. - Levantando-se, foi ao escritório e voltou com dois isqueiros que colocou na mesa. - Olhe só para estes aqui. Parecem idênticos, não parecem? Pois ouça. Um tem historicidade. - Sorriu para ela. - Pegue os dois. Pegue. Um vale uns quarenta ou cinquenta mil dólares no mercado dos colecionadores. / A garota apanhou cuidadosamente os dois isqueiros e examinou-os. / - Não está mentindo? - brincou ela. - A historicidade? / - O que é 'historicidade'? - ela perguntou" (Dick, 2019, p.85).

2. Voltando ao duplo funcionar almejado, esses funcionamentos não podem ser compatíveis. Pois é da incompatibilidade destes que será possível estabelecer verdadeiramente um caráter duplo ao suporte material: ele precisará integrar, ou, no vocabulário deleuziano, sintetizar, uma disjunção. Como estamos tratando de obras artísticas dentro do paradigma do MID, em sua aplicação estética, esses funcionamentos se resumem a três: (i) funcionamento como mero objeto real = contraparte material; (ii) funcionamento como obra de arte; (iii) funcionamento como ainda outra obra de arte. O que nos leva a duas possibilidades, combinando (i) e (ii) ou ainda (ii) e (iii). Aqui, *funcionamento* não pode ser confundido com materialidade. Uma pedra que, via ação de um artista, é colocada como candidata à apreciação estética, transmutando-se em uma obra de arte, possuirá então uma funcionalidade de obra de arte. A obra possuirá então a qualificação "é uma pedra" apenas de modo descritivo. Sim, trata-se de uma pedra. Mas não devemos tomá-la simplesmente como uma pedra, ou seja, não devemos agir como se ela tivesse um funcionamento de mero objeto real, porque ela deixou de possuí-lo. Se, afinal, um objeto é um utensílio e uma obra de arte e não houver contrariedade nisso, encararemos aquela obra de arte como capaz de servir de utensílio, e essa capacidade qualificará o tipo de arte que aquela obra é. De forma que a indiscernibilidade não será obtida, mas apenas uma qualificação um pouco mais complexa do objeto em questão (mais sobre isso adiante, na discussão sobre esculturas sonoras).

3. Essa conversa sobre funcionamentos merece dois esclarecimentos. O primeiro, em relação ao que exatamente eu quero dizer com *funcionamento* nesse contexto. O segundo, sobre a mudança de vocabulário - de objeto para funcionamento. Ambas as elaborações se imbricam. Pois funcionamento coloca em evidência o caráter deontico da relação entre nós e o objeto em questão: o objeto é qualificado como obra de arte ou não por fatores que implicam comportamentos de nossa parte. Esses comportamentos versam sobre diferentes compromissos que assumiremos caso tratarmos o objeto em questão como uma obra de arte, como ainda outra, ou como um objeto mundano. E dizer que um objeto é ou não é uma obra de arte, e uma obra de arte específica, é o que fazemos quando participamos de um *tratar*

como institucionalizado, um *tratar como* que não é meramente uma decisão pessoal, que possui apenas implicações subjetivas, mas sim aquele que institui um dever. Como aquele objeto é uma obra de arte, devemos tratá-lo como uma obra de arte, mesmo se individualmente alguém não quiser fazê-lo. Essa pessoa, aliás, possivelmente sofrerá sanções pelas suas atitudes não apropriadas ou mesmo irresponsáveis. Um casal conversa no bar após pedir uma cerveja, enquanto, mesmo que em ambiente boêmio, o resto do público encontra-se em silêncio. Vou informá-los que estamos em meio a uma apresentação musical e que aquele tipo de apresentação requer silêncio por parte do público. Pode ser que o casal nem tenha entendido que se tratava de música (eu sempre encarei com suspeita esse tipo de justificativa; pois com o que aquilo poderia ser confundido - pessoas demonstrando ruídos, sons de alguém consertando uma bicicleta?); pode ser que eles tenham entendido que era mera música de entretenimento, música de fundo, e que falar não era um problema (mas então deveriam ter ao menos estranhado o fato de apenas eles estarem a tagarelar); pode ser que eles apenas queriam desafiar as regras sociais, afirmando assim sua individualidade incorruptível (o que os críticos chamam de individualismo neo-liberal, aliás, um comportamento bastante comum). A sociabilidade envolvida na confecção, apresentação, apreciação de e na reflexão sobre obras de arte acaba estabelecendo uma série de práticas e deveres que nos levam a tratar certas performances e objetos como incitando certos deveres e comportamentos. Essa espécie de contrato social é afirmada quando reconhecemos uma obra ou performance como artística, por exemplo. O que, no vocabulário do *Intermezzo* do capítulo 2, significaria: quando possuímos a teoria mínima necessária e assim atribuímos ao menos o significado mínimo à obra. Afinal, já reconhecer algo como arte implica admitir que seria adequado socialmente se comprometer em não tratar o objeto ou performance em questão como mero objeto mundano ou ação não-artística. Quando digo então que se trata de música, estou dizendo que algo é tal que seja socialmente correto tratar aquilo como música. Ser música, afinal, confunde-se com o dever de tratar como música.

4. Danto trata objetos transfigurados em arte como incorporando de uma vez por todas atributos artísticos e assim um estatuto ontológico de arte. Temos a impressão

que a transfiguração teria um efeito perene. Talvez isso seja correto. Mas se o é, precisamos entender o que significa perene nesse caso. Vou resgatar o caso das gravatas, apresentado no capítulo 2, parágrafo 43, mesmo porque naquele momento adiantei o que estou a desenvolver aqui. Mesmo com a confusão entre as gravatas, em que a gravata falsa, a gravata do menino e a gravata do Picasso encontram-se utilizadas uma como se fosse a outra - a do menino exibida no museu, a original confiscada, a falsificada, afinal certificada por Picasso como de seu pincel - Danto sustenta que elas permanecem ontologicamente, respectivamente - vestimenta, obra de arte e engodo, uma vez que há a possibilidade de destrinchar a confusão (Danto, 2005a, p. 84). Ou seja, o fato da falsificação estar a funcionar como obra de arte original não muda seu estado ontológico de engodo; da mesma forma, a imaginada gravata de Picasso não se destransfigura em objeto cotidiano, mesmo estando usada como objeto cotidiano. O que significa que Danto não compra a ideia goodmaniana de que deveríamos nos concentrar em saber quando algo é arte e não se é ou não uma obra de arte, o que traria a tona a pergunta do que é uma obra de arte.

5. Aqui, devo remontar mais uma vez à ideia de janela de indiscernibilidade e seu corolário: é por estarem sob a mesma janela de indiscernibilidade que as três gravatas podem ser confundidas. Por outro lado, é por serem gravatas diferentes, em que não deixa de ser possível, ou ao menos hipoteticamente possível, traçar sua história material diferenciada, que Danto pode estipular a não transformação de uma gravata na outra. Pois é a possibilidade de um especialista em Picasso traçar a origem da gravata pintada por ele que garante que, mesmo que ela esteja sendo usada como adereço, ela não deixe de ter seu funcionamento atual como equivocado. Poderíamos, claro, estipular um deus da arte onisciente que percebesse todos os objetos artísticos o tempo todo, garantindo-lhe, ao modo berkeleyano, a existência como arte. Como seu comportamento seria a medida de toda a recepção do artístico, almejaríamos tratar como obras de arte os mesmos objetos que ele trata. E estipularíamos que, caso fossem descobertas discrepâncias, estaríamos errados. Agora, mesmo nesse caso e por ser um requisito lógico, essas discrepâncias teriam de se dar pelo fato das gravatas não serem idênticas, não

confundindo seu caráter ontológico com seu funcionamento atual. De gravatas idênticas com funcionamentos diferentes, diríamos que uma mudança de funcionamento mudaria o caráter ontológico da mesma. E isso equivaleria a dizer que uma se transformaria na outra, que a gravata azul que funciona como obra de arte se transformou na gravata azul que funciona como vestimenta, ou ainda naquela que funciona como falsa obra de arte. Isso tudo não chega a ser paradoxal: é por serem em algum nível materialmente diferentes que podemos atribuir um funcionamento correto aos itens e depois de fazê-lo, tomar essa atribuição como original. É por levarmos a sério a ideia de criação original e torná-la um componente estruturante do nosso comportamento, que nos comprometemos a dar prioridade para esse funcionamento original, uma vez que identificarmos outros funcionamentos, tidos como equivocados, sendo aplicados aos itens. Uma vez identificado que algo que não possuía originariamente esse funcionamento mas que agora está a funcionar como obra de arte e identificado que esse funcionamento não deve ser o de uma obra de arte, ou daquela obra de arte, nos comprometemos a não mais tratar aquele objeto como uma obra de arte, ou como aquela obra de arte. A ideia de criação original, afinal, é um dos elementos que contribui para dar uma maior consistência no mundo da arte, elemento que ajuda a estruturar o que vale como discurso adequado sobre obras de arte e então nos compromete a agir de acordo. Trata-se da linguagem institucional dos deveres. A gravata de Picasso continuaria devendo provocar em nós o compromisso de tratá-la como obra de arte.

6. Nessas circunstâncias creio que devo fornecer uma caracterização de perene. Vou enunciá-la de modo mais geral, mas já alerto a leitora que só garanto a validade da sua aplicação específica. Perene é aquilo que encontra-se tão socialmente e institucionalmente enredado em um funcionamento, tido como original ou próprio, que o dever de identificar o objeto com seu funcionamento e agir conforme não deve nem entrar em discussão (embora eventualmente possa). Algo continuar a ser obra de arte, mesmo enquanto tratado como objeto ordinário, faz parte do mundo da arte que, por sua vez, faz parte do mundo da cultura, ou reino dos fins, caso queiramos dar tonalidades ainda mais kantianas a essa discussão. Considerar tanto algo como

transfigurado perenemente em obra de arte quanto que obras de arte dependem de funcionamentos não é, portanto, contraditório.

7. Em *Quando é arte?*, Nelson Goodman insiste que devemos colocar a ênfase no funcionamento e nos perguntarmos principalmente sobre as condições, circunstâncias e características ligadas a esse funcionamento. Isso não o exime, entretanto, de considerar que uma tela de Rembrandt continue a ser arte mesmo se, despida de seu suporte, é utilizada como manta (*blanket*), ou ainda, no exemplo de Duchamp, como tábua de passar roupa²⁸. A tela pintada continua a ser uma tela pintada.

se um objeto é arte - ou uma cadeira - depende da intenção envolvida, ou ainda se, às vezes, usualmente, sempre, ou exclusivamente funciona como tal. Dado que tudo isso tende a obscurecer questões mais significantes e especiais acerca da arte, eu redirecionei minha atenção de o *que a arte é* para o *que ela faz* (Goodman, 1978, p. 70)²⁹.

Como eu estou especificamente interessado em determinar essa área de *obscurecimento*, devo dizer que a tela de pintura convenientemente evoca um reconhecimento ligado à qualificação *obra de arte*. É difícil, afinal, não ver numa pintura uma pintura. Poucas coisas no mundo natural, bem como no cultural, realmente se assemelham a pinturas, isto é, parecem com pedaços de pano esticados entre molduras de madeira, com composições de tinta realizando superfícies de cor na parte enquadrada. O reconhecimento facilitado torna a associação pintura - obra de arte, imediata, ou quase. Aqui, levanto a ideia de que há objetos convenientes. Na arte, poderíamos nos perguntar se eles devem ser encarados como aqueles que especialmente se adequam aos enquadramentos do artístico vigentes. Uso enquadramento aqui mais no sentido dado por Joanna Demers para o caso da música, do que daquele dado por Hans Belting quanto da

28 Escreve Duchamp: "querendo expor, em outro momento, a antinomia de base entre arte e *ready-mades* eu imaginei um '*ready-made* recíproco': usar um rembrandt como uma tábua de passar roupa". No original: "At another time wanting to expose the basic antinomy between art and readymades I imagined a 'reciprocal readymade': use a rembrandt as an ironing board!" (Duchamp, 1975, p. 142).

29 No original: "that whether an object is art - or a chair - depends upon intent or upon whether it someti-mes or usually or always or exclusively functions as such. Because all this tends to obscure more special and significant questions concerning art, I have turned my attention from what art is to what art does".

história da arte³⁰. São as convenções que tornam transparente a separação entre, de um lado, a esfera cotidiana, mundana, e de outro, a artística; são convenções que sinalizam que se trata de um objeto artístico e não de um objeto cotidiano. No caso do Rembrandt abandonado, há sobre a pintura convenções materializadas no objeto - a tinta e a tela, o tamanho desta, a expectativa de que ela possa voltar a ser emoldurada. Como não há costumeiramente mantas com essa textura e talvez daquele tamanho, muito embora a pintura possa ser utilizada como manta, ela, de acordo com tais convenções, não é uma manta, mas sim uma obra de arte do tipo pintura. Mas o objeto não é apenas conveniente por se adequar bem a essas convenções, por ser convencional nesse sentido. Ele também é convencional, em virtude de seu conteúdo. Por possuir um conteúdo que tampouco confundiríamos com qualquer outro conteúdo não artístico possível, por ter um conteúdo convencional, também nisso é conveniente. Tomo então a conveniência artística como o extremo oposto da indiscernibilidade, e o objeto artisticamente conveniente como aquele cuja contrapartida material seria extremamente improvável³¹. Uma música de concerto clássica canônica, como a sinfonia 40 de Mozart, tem seu início tão conhecido e envolve tanto sonoridades quanto sequências de som tão únicas à atividade humana conhecida como fazer / tocar música, que é difícil estabelecermos outros compromissos em relação a ela que não aqueles que envolvam percebê-la como música e então tratá-la como música. A ideia de nota musical mesmo já embute em si uma noção de enquadramento, ao estabelecer, no nível do material composicional, uma separação entre sons do mundo e unidades exclusivamente musicais. Essas unidades, tomadas com uma postura de extremo convencionalismo (que muitas vezes chamamos de conservadorismo), são ditas constituir o propriamente musical.

8. Como temos visto, não é de modo algum necessário que uma obra de arte seja convencional, no sentido de poder ser enquadrada nos costumes vigentes que claramente a separam do que não é artístico. No livro *Listening Through the Noise*,

30 Vide meu artigo *Enquadramento musical e o fim da música* (Silveira, 2017).

31 Há uma discussão interessante sobre o uso da ideia de conveniência por Pierre Schaeffer, quando do estabelecimento da noção de objeto musical. A ligação entre a discussão desse capítulo e o trabalho de Schaeffer no seu *Tratado dos Objetos Musicais*, deverá ser deixada para outra ocasião.

Demers utiliza a noção de enquadramento musical como ponto de partida para abordar obras musicais que justamente realizam rupturas em relação a estes.

Enquadramento musical: convenções que mantêm a separação entre a obra musical de um lado e o ouvinte e o mundo exterior no outro. Na música artística ocidental pré-eletrônica, o enquadramento incluía como elementos os trajes de performance, o palco, rituais que regiam o comportamento dos ouvintes durante os concertos, e o uso de parâmetros musicais (timbre instrumental, ritmo, harmonia, forma) que rapidamente identificariam uma obra musical como música e não como barulho ou um som qualquer. A música eletrônica rompeu com o enquadramento musical em muitas frentes, tornando confusa a distinção entre som pré-gravado e ao vivo, incorporando sons não-musicais, e contando com espaços de apresentação não convencionais que empurram os ouvintes para dentro do espaço de performance. (Demers, 2010, p. 172)³²

Coerentemente com o que abordei sobre o mundo da arte, tenho de enxergar essas rupturas como capturadas em uma dialética em que a noção de obra de arte se desvencilha daquela de enquadramento, ligada a uma qualificação de transparência ontológica, para reportar-se a uma ideia de significado mínimo e teoria mínima. A emancipação de uma separação transparente entre meros objetos e obras de arte torna evidente a necessidade de entender o mundo da arte como uma esfera em que possamos explicitar razões teóricas e históricas, de modo a poder determinar o estatuto ontológico dos objetos em questão. Como essa determinação opera no nível ontológico, ela se traduz no nível comportamental como dever; como dever de todos aqueles que participam do jogo do *caráter de obra* do artístico (do jogo de entender certos objetos e performances como obras de arte). Essa determinação como dever pode ser, em casos limite (inconvenientes, em termos de convencionalismo), obtusa, ao exigir um nível de participação no espaço de razões da arte acima daquele do fruidor comum; ao envolver, para o correto discernimento de objetos indiscerníveis, conhecimentos especializados e informações de acesso restrito. De modo que seja especialmente conveniente manter certos enquadramentos artísticos nesses casos. Isto é, a emancipação da obra artística de

32 No original: "**musical frame** The conventions that maintain the separation between the musical work on the one hand and the listener and the outside world on the other hand. In preelectronic Western art music, elements of the frame have included performer attire, the stage, rituals governing listener behavior at concerts, and the use of musical parameters (instrumental timbre, rhythm, harmony, form) that quickly identify a musical work as music and not as noise or random sound. Electronic music has assaulted the musical frame on many fronts, by confusing the distinction between live and prerecorded sound, incorporating nonmusical sound, and relying on nontraditional venues and spaces that thrust listeners into the performance space."

seus enquadramentos artísticos torna mais evidente a necessidade de enquadramentos de caráter social que instaurem a situação que garanta às obras seu correto funcionamento. Convenções de espaço-tempo são especialmente úteis para garantir que o público aja de acordo e não se deixe confundir pela opacidade na relação mero-objeto - obra de arte: objetos exibidos em exposições realizadas em galerias; performances sonoras realizadas em palcos de casas de show. Se for difícil apontar as razões pelo qual um objeto é uma obra de arte e não um mero objeto não-artístico, além do fato de entendermos que o objeto possa ser arte, será proveitoso o tomarmos como arte, uma vez que este encontra-se disposto em um espaço em que essa é a norma. Se aqui posso falar de dever, o faço em um sentido ligeiramente diferente, mais fraco, pois ao final de tudo, o público deve tomar algo por música se tratar-se efetivamente de música. Quando eu e Mário Del Nunzio éramos estudantes de composição musical, modalidade bacharelado, na Unicamp, fomos até um horto, assistir uma espécie de ópera-performance. No local designado, vendo o palco montado na praça, de longe, sentados em uma colina, não conseguimos, nas duas horas que lá ficamos, entender se a apresentação tinha começado. Pode ser que tenhamos chegado atrasados e que afinal o grupo realizou alguma espécie de indicação e que esteticamente a tal ópera era indiscernível de uma grande checagem de som e montagem de palco. Como público conhecedor de poéticas vanguardistas, sentíamos que deveríamos tratar aquilo como música. Mas como, depois de duas horas, não havia nenhum sinal claro de que aquela suposição era correta, consideramos tratar-se de uma série desafortunada e amadora de dificuldades técnicas que impediam a obra de iniciar, e fomos embora.

9. Goodman menciona o caso hipotético em que uma pedra é retirada da entrada de uma garagem e exibida como escultura em uma exposição (idem, p.66). No vocabulário de Danto, a pedra foi transfigurada em obra de arte pelo artista que, depois, teria a proposto como candidata à apreciação. O problema, para modificar um pouco o exemplo, é que a pedra teria sido devolvida à praia (vou pensar que foi pega em uma praia - prefiro praias a entrada de garagens), deixando assim de funcionar como obra de arte e revelando que, antes de perguntarmos se é ou não obra de arte, seria mais proveitoso nos concentrarmos em determinar quando a

pedra fora obra de arte (quando estava enquadrada como tal, isto é, exposta em uma galeria de arte). D'Orey, inclusive, irá tomar o exemplo da pedra de Goodman como evidência da superioridade da postura goodmaniana frente a teorias como a de Danto, que não dariam conta de casos como este (1999, cap. 4). Danto instituiria o credo: *uma vez arte, sempre arte*. Mas, como venho argumentando, será ao menos hipoteticamente possível dizer que a pedra em questão foi em algum momento transmutada em objeto de arte. E não parece haver nada de errado em dizer que uma obra de arte foi descartada, talvez por ter muito pouco valor, ser mera bobagem. Diferentemente de uma pedra normal, aquela pedra fora exposta. Como obra exposta, ela adquiriu artefactualidade, hipoteticamente traçável por técnicas de reconhecimento. A pedra como aquela única pedra, modificada intencionalmente em algum momento de sua história. Que nós a encontremos numa praia e a tratemos como mais uma pedra é fruto de sua opacidade enquanto obra de arte e a situação desenquadrada em que foi colocada. Mas, se soubéssemos que se tratava de uma obra, então sentiríamos o dever de olhar para ela com outros olhos. Possivelmente olhos de desdém. Há obras de arte que acabam não valendo nada. Talvez menos até que uma pedra comum.

10. Se eu prosseguisse a utilizar a palavra *objeto*, na busca pela indiscernibilidade que se confunde com a identidade, isso traria uma série de dificuldades. Porque não parece promissor que um objeto seja, ao mesmo tempo, dois objetos indiscerníveis. E dizer que uma base material poderia ser dois objetos levantaria questões sobre composição que não são relevantes aqui. Considerações sobre como ela seria composta pelos dois objetos, como se fosse uma questão mereológica (das partes para o todo). Uma base material é, de fato, frequentemente avaliada segundo perspectivas diferentes - é objeto de duas abordagens ou interpretações diferentes. Como o próprio Danto formula provisoriamente (vide capítulo 2, parágrafo A20), uma obra de arte seria um objeto sob uma interpretação. O objeto, portanto, encontra-se sob um funcionamento. Que ele não funcione como mais de uma obra de arte diferente é garantido por pressupostos estruturantes e uma ligação de incorporação entre significado e obra. *Incorporação* aqui pode ser lida como *uma ligação de atribuição perene de identidade a um objeto, tal que esse seja identificado como*

uma obra de arte específica. A posição *fuzzy* almejada procura objetos imiscuídos em situações, seja porque lá se encontram, seja porque acabam as provocando, em que não é claro que um funcionamento deva ser atribuído a ele, em detrimento de outro funcionamento disjunto ao primeiro. Esses objetos seriam então casos problemáticos em que talvez seja realmente adequado integrar funcionamentos disjuntos e afirmar seu caráter de problema, sem procurar dissolver esse mesmo caráter. Casos em que um objeto funciona tanto como obra de arte quanto sua contraparte material, ou ainda como uma e outra obra de arte específica.

11. Acredito que os exemplos da versão especulativa de Azpas (A28) fornecem algo próximo da segunda conjunção. O exemplo das gravações do World Trade Center, de Stephen Vitiello (capítulo 2, parágrafo 21), e a postulação de uma individuação via *Nove de Setembro* (capítulo 2, parágrafo 38), se levada a sério, trariam um contexto interessante em que possivelmente um mesmo objeto = reprodução do material gravado, referir-se-ia a ambas. Infelizmente, poder-se-ia tecer objeções análogas ao caso Menard, ou o do compositor indeciso. Mesmo que *Nove de Setembro*, sendo heceidade, não seja capaz de assinar e de assim incluir seu nome como diferencial inscrito informacionalmente na obra, assim como derivamos do conceito de autoria humana uma autoria não-humana, derivamos da prática de atribuição de autoria humana uma de atribuição não-humana. E acabamos, deste modo, inscrevendo um elemento diferencial na obra, que indicaria, se presente, que devamos tratá-la como de *Nove de Setembro* e não de Stephen Vitiello. Ademais, a solução dada no capítulo era de que tratar o significado da obra como tendo mudado era questão de interpretação crítica, ao qual o significado original da obra estaria imunizado. Isto é, sempre poder-se-ia remeter a intenções originais, à significação original, mesmo ao contemplar a possibilidade do significado, aliás, mais interessante, que teria se ligado a esta posteriormente. Em termos técnicos, apenas o primeiro estaria incorporado às gravações, o segundo teria apenas se ligado a esta, mesmo que essa ligação seja forte. Ela estaria colada à obra como adição histórica, faria parte da história da obra ou ainda da obra como objeto histórico³³.

33 Sobre *Winds After Hurricane Floyd*, 1999-2001, da série de gravações de Vitiello, Danto comenta: "A obra se tornou muito impactante, em parte pela metáfora de ventos poderosos e destrutivos que ela gera, em parte pelo fato de que tais sons não serão nunca mais realizados. E em parte porque os sons advêm de um prédio bem mais vulnerável do que aparentava a princípio, ou que o

12. Interessar-me-ia agora, então, trabalhar a primeira conjunção, ainda mais porque esta nos conduzirá às considerações sobre a separação entre arte e vida que concluirão esse texto. Entretanto, devo apresentar, nos itens B13 e B19, apenas um esqueleto do que desenvolvi no artigo *O que samples, gravações de campo e esculturas sonoras podem dizer sobre a possibilidade de obras de arte serem objetos mundanos*³⁴. Peço que as leitoras, interessadas em um maior detalhamento, recorram ao artigo, quando for publicado. Também, devo mencionar aqui que Danto considerou certas obras-brinquedo e obras-jogos, produzidas pelo coletivo Fluxus, como *agentes duplos*: obras de arte que não perderiam sua identidade como jogos de brincar ou como brinquedos. "Esses agentes duplos ontológicos - ao mesmo tempo objetos artísticos e meras coisas reais - estavam a serviço de um movimento obscuro demais, naquele momento e por um tempo depois, para ter um impacto na consciência filosófica, e muito menos na ordinária. Este era o Fluxus, parte da revolução silenciosa que estava a tomar o mundo da arte, ao final da década de 1950 e início da de 1960, ao longo de uma frente ampla" (Danto, 2005b, p. 334)³⁵. Se a solução para a garantia desse duplo aspecto parece fácil, do ponto de vista da prática escultórica, devo continuar a insistir que o mesmo não acontece no âmbito musical.

13. Há a possibilidade de criação de um álbum musical digital que seja ao mesmo tempo um compilado de amostras sonoras, em que as faixas sejam tanto músicas, quanto amostras sonoras para utilização em práticas de sampleamento musical. Embora não tenha consultado as intenções originais da autora, acredito que Rrayen tenha realizado tal conjunção em seu *Samples 8 bit* (Koenig, 2020). A situação de

silêncio interior devido as grossas paredes de vidro nos levariam a supor" (Danto, 2005b, p. 212). No original: "It became a very affecting work, in part because of the metaphor that powerful and destructive winds generate, in part because of the fact that no such sounds will ever again be made. And in part because the sounds are the noises of a building far more vulnerable than it looked, or than the interior silences due to the thick glass walls would have led one to suppose".

34 No prelo. A ser publicado como capítulo do livro da II Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades: Sonoridades Fronteiriças.

35 No original: "These ontological double agents - at once bits of art and mere real things - were in the service of a movement then and for some while afterward too obscure to have registered on philosophical let alone ordinary consciousness. This was Fluxus, which was part of a quiet conceptual revolution taking place in the art world along a wide front in the late 1950s and early 1960s."

escuta se confunde entre a consideração de que seja um álbum de arte conceitual, em que objetos musicais, que deveriam ser apreciados como material musical para a utilização em outras músicas, são apresentados também como músicas em si. Ao mesmo tempo, são realmente, segundo o encarte do álbum, "*Muestras de samples de gameboy para usar en tus producciones musicales*" (idem). A situação de confusão é, portanto, diferente daquela estabelecida no quarto capítulo da minha dissertação *Colagem musical na Música Eletrônica Experimental* (Silveira, 2012), quando comento da prática composicional da primeira fase de John Wall, epitomizada pelo seu primeiro álbum *Alterstill* (Wall, 1992). Uma coisa é ouvir obras musicais como potencial, no sentido heideggeriano da *Questão da Técnica* (Heidegger, 1977): como material musical sampleável. Poéticas da colagem musical conduzirão certos artistas a uma postura como essa - a tratar obras musicais sob o enquadramento = *Gestell* da produtividade musical futura. Mas essa é uma postura de trabalho e não de fruição. Ela coloca objetos que são obras musicais como provedores de mananciais de material musical. Não há nisso uma confusão possível entre as músicas e as amostras eventualmente retiradas delas. O interesse do caso Rrayen é que a ambiguidade da situação-álbum criada parece pedir que nos comportemos tanto como se fosse um álbum de arte conceitual, quanto como se fosse uma coleção de materiais musicais, similar àquelas que encontradas em LPs antigos de sons de testes e efeitos sonoros (que no entanto, claramente não eram álbuns de música conceitual).

14. Peter Cusack propôs que certas produções dentro da esfera da gravação de campo pudessem não ser encaradas como música ou arte sonora, mas sim como jornalismo sônico (Cusack, *Field recording as sonic journalism*, 2016). Assim como haveria foto-jornalismo, a prática da gravação de campo poderia afirmar seu caráter não meramente documental, seu caráter interventivo, sem entretanto entregar-se totalmente ao artístico. As gravações sonoras realizadas produziriam conteúdos que apresentariam informação sonora sobre um local-situação, incitando o conhecimento e investigação do mesmo, nos ouvintes, em uma relação que almejaria se aproximar do que frequentemente entendemos por *comunicação*. Essa proposição em si não acarretaria que um objeto fosse tomado como uma obra musical. Nem tudo que é

apresentado como uma gravação de certa duração precisa ser obra artística ou música. A questão é que uma ênfase obstinada no caráter artístico de gravações de campo, em geral, poderia gerar situações em que é realmente problemático tanto não tomar as peças como obras musicais, quanto não pensar que elas efetivamente comunicam algo sobre uma situação local que, ela mesma, teria prioridade sobre os sons. Ou seja, há na possibilidade de uma não implementação completa de uma sociabilidade que permitiria a escuta de peças de jornalismo sônico, a possibilidade da instauração de um campo problemático que sintetizaria no objeto a unidade entre jornalismo e arte.

15. A ideia do combate aos discursos de neutralidade em gravações de campo perde, ao meu ver, a oportunidade de trabalhar a neutralidade como poética, de um lado, e de outro a possível existência de objetos gerados via gravações de campo que buscam uma relação de fato não-artística para com o público, e para isso utilizam, mais que um mero discurso da tecnicidade e neutralidade, uma postura intencional diferenciada da do artista. A ideia de que haveria sempre uma postura de intervenção criativa e de que essa seria identificada com aquela do artista, soa equivocada. Posturas como a de Voegelin³⁶, que defende a impossibilidade da neutralidade, correm o risco de desqualificar bons trabalhos não-artísticos, reduzindo-os a trabalhos inconscientemente artísticos. O fato de que diferentes concepções de microfonação, diferentes escolhas de locação e de horários de gravação, bem como diferentes posturas quanto à operação do equipamento de gravação, além de diferentes entendimentos do que pode contar como manipulação válida dos arquivos de som, preparação dos arquivos e finalização para difusão e apresentação... Todos esses componentes, que certamente provocam mudanças materiais na gravação finalizada resultante e que claramente a tornam não equivalente à sonoridade da situação, nem por isso deixam de poder invocar a ideia de indiscernibilidade (fraca) em relação a essa sonoridade. De modo que, em termos dantianos, o importante é o significado que aquelas sonoridades devem assumir, e

³⁶ Estou ciente de que faço apenas uma breve discussão e que o assunto pede por uma abordagem mais detalhada no futuro. Para os propósitos presentes vale consultar Collateral Damage: Salomé Voegelin, artigo de crítica musical publicado na revista *The Wire* no. 364, maio de 2014. Disponível em https://www.thewire.co.uk/about/contributors/salome-voegelin/collateral-damage_salome-voegelin, acesso em 30 de agosto de 2022.

não se o ponto de escuta do gravador de som automaticamente imbui a gravação com artisticidade. Ou o fato de que a não conscientização sobre a importância estética desse ponto de escuta implicaria uma ausência necessariamente detrimental. É possível, de fato, ouvir registros sonoros documentais de situações-locações como arte. Mas como tenho discutido, uma escuta musical não faz de algo música, embora tome aquilo por música. E não há nada intrinsecamente vantajoso, de modo descontextualizado, em algo ser música, ao invés de outro tipo de objeto sonoro completo.

16. Existe um caráter de distanciamento, na atribuição do estatuto de obra artística a algum objeto, que Danto qualifica, no final da vida, como um caráter onírico. A instauração do campo do artístico colocaria o objeto da experiência no mundo da arte. Essa colocação em jogo acabaria por desenhar o espaço de jogo (os enquadramentos artísticos), que por sua vez remete à esfera dos comprometimentos adequados. Danto sublinha esse aspecto da arte ao falar da experiência artística como a de "sonhos acordados" (Danto, 2020, p. 94). Ao invés de pensarmos como as situações instauram o funcionamento correto das obras de arte, podemos pensar como, reciprocamente, as obras de arte instauram em nós uma experiência compartilhada (acordada) de algo que é pra ser tomado em seu espaço de jogo específico - de jogo do artístico (de sonho). Isso está além do fato de que as artes possam fornecer aparências, sem a substância que faria de tal coisa real (como um ator que materialmente bebe água enquanto seu personagem bebe aquilo que a água representa - cachaça, por exemplo). Pois as artes podem fornecer também indiscerníveis que, no entanto, não devem ser tomados como suas contrapartes materiais. Há nisso mais uma figura para a dificuldade, no que concerne ao tema da aproximação entre arte e vida, de ter e comer o bolo: não tratamos algo sonhado como de fato ocorrido. Adicionalmente, não calçamos um bolo, indistinguível à distância de um tênis esportivo (mas nesse caso é duvidoso se tampouco o comeríamos. A graça parece estar em mostrar como ele pode ser indistinguível ao tênis, mesmo sendo um bolo - tê-lo e não comê-lo. Posso pensar inclusive que a não-determinação quanto a tratar-se ou não de bolo seja justamente a graça).

17. Há sempre uma tensão entre a arte mais radical e o público, uma vez que a própria qualificação da radicalidade confunde-se com a produção de situações artísticas para as quais o público tenderá a estar pouco preparado. De modo que será mais frequente que alguns, ao invés de atribuírem o estatuto correto de arte ao objeto, tomem o mesmo como objeto real não-artístico. Em 24 de outubro de 2019, no 14º Congresso Internacional de Estética do Brasil - Artes do Corpo, Corpos da Arte³⁷, eu estava a passar o som da performance que faria em uma das pausas do café. A peça musical era *Solo Discoteca*³⁸, música eletroacústica realizada difundindo uma sobreposição de inúmeras playlists de discotecagens, controlando apenas o número ativo destas e seus volumes, de uma playlist a sessenta e quatro. O resultado é um paredão de ruído, similar ao dos vídeos de youtube que vem como nomes terminando com "*all at once*" (ao mesmo tempo). Como é, ademais, um paredão de ruído em uma intensidade sonora bastante intensa, surpreendi uma organizadora desavisada que, perplexa, estava a ouvir alguém *tocar o terror* no meio do horário de almoço. Embora tenha sido bastante fácil e rápido explicar que eu precisava testar o volume sonoro para a apresentação que seria feita mais tarde, a situação acabou evocar o tropo comum da música tomada como ruído, uma das especificações da forma *obra de arte tomada como mero objeto real*. Agora, o interessante de passagens de som em geral é que sua situação é a de um enquadramento que pede para tomarmos as peças musicais lá ensaiadas, na íntegra ou parcialmente, como contrapartes materiais de si mesmas. Em uma passagem de som, o que justamente se pede é que o que é tocado não seja tomado como obra, mas sim como oportunidade de ajustes técnicos, de sonoridades desencarnadas que possuiriam apenas qualidades.

37 Adicionalmente, durante essa performance musical são distribuídos *gorros solipsistas* ao público, para que cada um possa, com os olhos devidamente tapados, isolar-se na experiência de escuta. Para fotos de algumas performances, ver <https://henriqueiwao.seminalrecords.org/obras/solo-discoteca/>, acesso em 30 de agosto de 2022.

38 Trabalhei a ideia similar de sobreposição de músicas para a produção de massas densas de sonoridades ruidosas no álbum *Not as official an artist as Cildo Meireles* (2016), disponível em <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/not-as-official-an-artist-as-cildo-meireles>, acesso 30 de agosto de 2022. Escrevi um texto abordando uma das faixas do álbum e discutindo a ideia de tomar ruído como música, cara a esse bloco de parágrafos, vide *O fim do noise: pop como ruído* (Silveira, 2018).

18. Fã das Quartas de Improviso, evento que eu e Matthias organizamos inúmeras vezes desde 2013³⁹, Felipe Lopes me procurou, em certa ocasião, a fim de produzirmos shows juntos. Chegamos à ideia de realizar shows de música de ruído em espaço público, escolhendo a Praça Sete de Setembro, no centro da cidade de Belo Horizonte como local de apresentações. Felipe tinha experiência em viabilizar shows de música *punk*, *grind* e *crust* e suas aproximações com o *metal*. Acontece que todos esses gêneros, por mais barulhentos, são convenientemente música: constroem suas peças de modo convencional, usando elementos que garantem o reconhecimento facilitado de que *barulhento* é uma qualificação estética e não meramente descritiva, do que está a acontecer. Há instrumentos claramente musicais tocando, e ritmos reconhecidamente humanos, musicais. A estrutura é do tipo canção. Há até algo sendo cantado, se bem que o canto pode parecer mero grito, de quando em quando, para alguém que não possui o conhecimento necessário para reconhecer que há cantos que podem ser indiscerníveis de gritos. No caso de shows de música experimental, muitos desses marcadores de que se trataria de música estariam ausentes. Haveria menos elementos enquadrando aquilo como música; os shows apresentariam músicas menos artisticamente convenientes. De modo que, pela radicalidade estética daquilo que seria apresentado, haveria perigo de que os transeuntes desavisados, ao passar pela praça, não apenas não reconhecessem aquilo como música, mas não tomassem aquilo como música. Mesmo com a colocação clara de certos enquadramentos musicais: a estrutura com os equipamentos alinhados como se houvesse palco, criando um espaço para os músicos separado daquele do público; a disposição do público que viera para a ocasião, como aquela que reforça a separação músicos-público; a existência de panfletos indicando os shows e horários; meu trabalho de registro audiovisual, tipicamente realizado em apresentações musicais; o do Felipe de contenção de perturbações mais sérias aos músicos, como a de um policial ou ainda de maluco de estrada que tentara falar com os artistas durante a apresentação... Na época, eu estava ciente da tradução para o português, por Fábio Fernandes, do estranho romance policial *A Cidade e a Cidade*, de China Miéville.

39 O QI ou as *Quartas de Improviso* é um evento que combina música no gênero improvisação livre com performance de outras ações artísticas e não-artísticas, em apresentações sem ensaio prévio, tendo ocorrido em Belo Horizonte, desde 2013 até a presente data, com mais de 160 ocorrências.

Eventualmente eu ganharia uma cópia, presente de natal dado por meu irmão. A história detetivesca se passa entre as cidades UI Qoma e Beszel, que curiosamente ocupam o mesmo espaço geográfico, como que sobrepostas, com a especificação de que dividem o espaço ocupado de modo mais ou menos alternado, havendo muitas ruas em que um lado pertence a uma cidade e o outro a outra. Acontece que, por serem cidades rivais, com culturas e normas sociais diferentes, além de interesses políticos contrários, chegaram à absurda resolução de que os cidadãos de um não deveriam experimentar a outra, a menos que efetivamente entrassem oficialmente, passando pelo controle de imigração central, que deveria ser entendido como estando entre as duas. Assim, Miéville traz a ideia de que cidadãos de Beszel constantemente desvêm UI Qoma e vice versa. E quando, passando pelos canais adequados, transladam para a cidade rival, devem passar a desver e não experimentar sua própria cidade. Obviamente isso tudo é muito problemático para estrangeiros, que não passaram pelo treinamento comportamental extensivo que os cidadãos de ambas as designações passaram. Isso é especialmente importante porque existem sanções graves para quem descumprir a separação entre as cidades e até mesmo um órgão misterioso que realiza essas sanções, a Brecha, sumindo com aqueles que atravessam, por exemplo, a rua, indo de uma cidade à outra.

Interessado pelo problema dos indiscerníveis e inspirado por Miéville, chamei o evento de Praça 6. Preparei então o release do evento com o seguinte texto:

Há uma cidade oculta dentro de BH. Uma cidade sobreposta na cidade. El Orizon é seu nome. Escondida, mas visível a olho nu. Invisibilizada por uma barreira MENTAL.

Em El Orizon a música não se organiza através de melodia e harmonia. Pode se dizer que aqui, pop é ruído. Os músicos chegam à Praça 6 (tudo em EO é menor) e atacam texturas, jogos gestuais, sonoridades e caminhos energéticos.

Para os Belo Horizontinos talvez isso pareça Caos, e eles não entendam de onde vêm essas buzinas e motores esquisitos, não conseguindo ver os ruidistas. Mas os El'orizontes se reúnem, jubilam, exultam. Há uma praça dentro da praça.



Foto 1 - Praça 6 #5: Criptido (Henrique Correia e Yuri Bruscky) + Doppel (Olívia Luna), 17 de agosto de 2019 (por Henrique Iwao)

Havia, adicionalmente, a ideia deleuze-guattariana de minoração, de uma música menor, isto é, análoga ao que estava chamando aqui de radical⁴⁰. Essa ideia de minoração é marcada pela subtração de 1 ou uma letra aos nomes utilizados, com alusão ao tema, também advindo da dupla francesa, de não totalização, onde haveria sempre algo a se subtrair (fazendo $n-1$, com $n=7$, obtemos 6). A ideia de *pop ser ruído* diz que música conveniente poderia, eventualmente, em alguma cultura, ser encarada como som indesejável e, portanto, ruído (mais sobre isso, vide Silveira, 2018). Assim, as reações dessa cultura, digamos, de *japoneses paredeiros*, em relação à nossa música pop, seria de incômodo, irritação e não consideração do caráter artístico. De modo inverso aos cidadãos comuns, acostumados com músicas convenientes, em enquadramentos musi-cais conservadores, estes japoneses paredeiros associariam os elementos convencionais evidentes, elementos musicais estes que são índices da convencionalidade das músicas que os exibem, como

⁴⁰ Vide Kafka: por uma literatura menor, capítulo 3 (Deleuze, 2017). Não cabe aqui defender a equivalência conceitual de menor e radical. Observo apenas que quando menor é empregado para falar de gêneros musicais, como gêneros menores (mais radicais, experimentais, que rompem com enquadramentos vigentes, por vezes os desestabilizando, mas dentro de um âmbito de gênero - música contemporânea brasileira, por exemplo), radical deveria ser reservado para algo mais específico, de um menor "menor", ou ainda, "realmente menor".

barulho, um barulho especificamente humano. Barulho explicitamente humano - que outros animais, máquinas ou situações ocasionariam sequências de notas melódicas sob ritmos dançantes, com harmonias adocicadas? A música *pop* como hiper-índice sonoro do humano, de sua presença, tal como o latido seria, do cachorro (talvez ainda mais). Há aí, de novo, a estrutura de uma inversão a partir da ideia de indiscernível. De todo modo, a ideia de apresentar música de ruído em praça pública passaria por articular o fato de que o público desavisado poderia não possuir o ferramental comportamental-teórico adequado para tratar as apresentações como músicas. Evocando o capítulo 2, eles não conseguiriam adentrar no mundo da música, por falta de contato com seu aspecto menor / radical.

19. Esculturas sonoras são objetos plásticos com uma afinidade especial com o sonoro. Há algo de luteria experimental na construção escultórica, de modo que o resultado se aproxime da noção de instrumento musical. Mas o que é um instrumento musical? Posso, a partir do que discuti em (B4-B6), caracterizar o instrumento musical como um objeto cuja função de *servir para fazer música* é especialmente pronunciada, de tal forma que ela possa ser encarada como função única deste. Trata-se, portanto de uma ferramenta para fazer música. Não obstante, dada a existência de frases como "meu laptop é meu instrumento musical", talvez eu deva reavaliar essa formulação forte e dizer que se trata muito mais de uma questão de funcionamento, de *quando* ao invés de *o quê* (formulação fraca). Assim, o laptop seria instrumento musical quando for ferramenta cuja principal função é fazer música, ou, de modo ainda mais precavido, quando é ferramenta em uma situação na qual ele contribui de modo decisivo para fazer a música que está sendo feita. De toda forma, instrumentos musicais são ferramentas e então objetos não-artísticos. Esculturas sonoras, por sua vez, são esculturas e portanto, obras de arte. Por sua afinidade com o sonoro, elas são eventualmente utilizadas para fazer música. Certamente, no sentido do laptop, podemos atribuir o funcionamento como instrumento musical a uma escultura, quando ela é utilizada para fazer música. Mas ela consegue acender à acepção forte de instrumento musical, como ferramental voltado para fazer música? Existe uma tensão complexa entre as exigências ferramentais e aquelas plásticas, bem como entre condições de exibição de

esculturas e condições de execução musical. No mencionado artigo, no prelo (B12), tento investigar essas tensões e imagino Marco Scarassatti tocando uma de suas esculturas, em uma apresentação musical dentro de uma exposição voltada para a exibição destas mesmas. Tento estipular um equilíbrio de forças, potências e incômodos que possa erigir e manter o campo problemático almejado, sem dissolver-se na formulação de uma ferramenta com aspectos estéticos pronunciados, ou na obra de arte que é aproveitada para fazer música.

20. Quando Peter Bürger, em seu clássico ensaio *Teoria da Vanguarda*, anuncia o fracasso de certas vanguardas artísticas, interessadas em superar a distância entre práxis vital e a arte, seu diagnóstico já aponta para algo que nos interessa. O gesto vanguardista do dadaísmo e do primeiro surrealismo (o surrealismo comunista de Breton e companhia), que buscava a radicalidade da ruptura, fora afinal incorporado à instituição arte como gesto artístico, onde as realizações eram tomadas como obras de arte. Assim o vocabulário do que podia ser arte e artístico fora ampliado.

Se hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a idéia de criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte enquanto arte se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irremediável, sua pretensão de ser protesto não mais se sustenta. (Bürger, 2008, p. 110)

Esse gesto vanguardista acaba por ajudar a revelar que objetos artísticos possuem significados, dentro do quadro teórico dantiano. Há nisso um processo de explicitação em que os tipos de comprometimentos, que devemos ter para com objetos artísticos, são diferentes daqueles que temos ao lidar com objetos não-artísticos. De modo que se torna mais evidentemente problemático que estes gestos / objetos ocupem ambos os espaços ontológicos. Ao forçar o rompimento da barreira entre arte e vida, os vanguardistas teriam contribuído para tornar explícito algo da ordem da essência normativa da arte, quando ligada à noção de obra. Qual seja, que esta fosse disjunta à práxis vital. Ao final de tudo, posso ler os vanguardistas, referidos por Bürger, como testando os limites da arte e eventualmente de fato encontrando regiões limítrofes. Se algo for tomado como obra de arte, terá

significado. Para instituir e também determinar esse significado, acabaremos impondo um modelo envolvendo a ideia de criatividade e autoria. Assim, não será possível, dentro desse modo de operação (da produção de obras artísticas) criticar essas categorias e a de obra artística, de modo potente, sem incorrer em contradição performativa. O resultado é o que Bürger chama de inautenticidade. Uma obra que tematiza uma postura anti-obra não consegue impor-se como uma anti-obra porque a própria ideia de anti-obra não consegue impor-se sem evocar a de obra. Pois tampouco o vanguardista almejaria que seu gesto fosse tomado como mera contraparte material.

21. Agora, é verdade que ninguém é obrigado a firmar suas práticas artísticas sobre a noção de obra de arte. O caráter de receita, em contraposição ao de partitura (de eventos ou ainda outro tipo,) de algumas proposições vanguardistas, atestaria para uma vontade de que a arte contribuísse, no seu aspecto recreativo, para uma vida mais poética, de uma práxis vital que incluísse atividades de criação artística que devessem valer, para o participante, essencialmente pelo seu caráter de processo e experiência (idem, p.112). Mas essa discussão ultrapassa o escopo do que pretendo tratar nessa tese e a deixarei de lado.

22. Artistas muitas vezes parecem querer ter o melhor dos dois mundos. Querem ser efetivos e obter resultados em termos de mobilização equivalentes àqueles provocados por ações não artísticas. Ao mesmo tempo, querem também não estar sujeitos às consequências que aquele tipo de mobilização poderia implicar. Ademais, querem manter uma ideia de autoria e de importância reflexiva, típica das experiências estéticas, que destoa do que seria devido, quanto às contrapartes materiais relacionadas. Por exemplo, querem realizar alguma performance que possa ofender determinada parcela da população, expondo assim certa hipocrisia da mesma, ao mesmo tempo em que não querem sofrer as consequências de tal afronta, uma vez que aquela performance era algo de simbólico, que deveria ser entendida em seu significado e tomada como prioritariamente esclarecedora. Bürger diz que "A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a

imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação." (Bürger, 2008, p. 107) Creio que a ideia de alívio é exagerada. O que não se pode fazer é tomar o papel da arte como aquele de protesto político, de um protesto que precisa medir sua efetividade e ser medido por sua capacidade de mobilização rumo à efetivação de mudança social. Se militantes deixam de realizar militância política para produzir obras de arte, então certamente será o caso de que haverá alívio de pressão. Mas não porque foi fornecida uma imagem de uma ordem melhor, mas porque as energias estarão sendo colocadas no lugar errado. Isso não significa que não há possibilidade de que a arte exerça influências políticas, e que os artistas possam trabalhar procurando situações em que há possibilidade de instauração de confusões e quiçá de sínteses disjuntivas entre artístico e não-artístico. Mas essas possibilidades são traçadas justamente a partir da disjuntividade inicial entre as esferas da arte e da vida. Há em uma radicalidade pós-vanguardista um modo tático: o que se almeja seria operar em áreas confusas, em que é possível jogar com os pólos da arte e da vida e as diferentes potências e comprometimentos ligados a estes, tentando colher as benesses relativas a ambos e clamando estabelecer um campo do problemático, do disjuntivo integrado.

23. Sobre o assunto, Danto diz acreditar no poder retórico da arte, ligado ao convencimento e persuasão (Danto, 1992, p. 194-196)⁴¹. Mas convencer e persuadir, de modo a mudar atitudes e crenças, ainda não é mobilizar. Há necessidade aí de criação de articulações e pontes. De toda forma, sobre a capacidade da arte de ser perigosa politicamente, Danto faz bem lembrar da estratégia institucional de usar a ideia de atitude estética e distanciamento artístico para operar uma separação radical entre a esfera da persuasão e a da mobilização. De modo que a arte encontra-se assim neutralizada: haveria aí uma dialética em que, do lado liberal, a arte pode falar de tudo porque é estipulado que não haverá consequência alguma fora de seu âmbito, não importa o que fale. E do lado totalitário, quando não é possível efetivar essa estipulação neutralizadora, vê-se na arte pontos perigosos que é preciso censurar e impedir, de modo que ao lidar com esses tabus e impedimentos, a arte tome o valor, também estipulado, de perigosa. Esse tema

41 O ensaio tem nome *Dangerous art* ("Arte perigosa").

poderia ser desdobrado, dado o interesse. No entanto, o que me concerne aqui é que, se há o perigo de que uma abordagem da arte como tendo um âmbito próprio se confunda com uma neutralização política da mesma; há também o perigo de não lidarmos com o fato de que a arte de fato tem um âmbito próprio.

24. Assim, a diminuição da separação entre arte e vida pode ser, a partir do que foi estabelecido até aqui, pensada em duas vias. (i) Os artistas podem engendrar e pensar situações em que certas obras possam fazer-se verdadeiramente problemáticas, procurando operar por sínteses disjuntivas. (ii) o público pode operar derivações da intencionalidade típica àquela que remete às obras artísticas, aplicando-as a situações em que não seria de todo esperado que o assim fizessem. Ambas as vias são estabelecidas a partir da ideia de obra artística. Se partirmos da ideia do artístico como operação ou instauração sem obras, creio que outras considerações poderiam ser feitas, como levantado em (B21).

25. Diminuir a distância entre arte e vida certamente deve ser um problema diferente daquele de dizer que podemos tratar toda música como barulho. Existe uma pressuposição, na superação dessa lacuna, de que seria melhor que a vida se banhasse no artístico, mais do que o artístico na vida. Mas, se pensarmos no que os exemplos de arte indiscernível que possuiriam hipotéticas contrapartes materiais fizeram, a direção tomada não foi exatamente a menos desejada? Não. O que foi procurado pela vanguarda não foi a possibilidade de tratar objetos de arte como objetos mundanos, via derivação. Essa operação é feita socialmente, eventualmente, mas não se tratou do caso⁴². O que foi realizado foi a operação de transfigurar situações, gestos e objetos mundanos em arte, em contraposição a uma estetização da vida onde o poético viria a confundir-se com aquilo que indicaria convenientemente o artístico (aquilo que daria uma aparência, um verniz de artístico às coisas).

42 Vários exemplos são possíveis. Os moradores da região central de Belo Horizonte sempre reclamam do barulho feito durante o evento Praça 6. Tomo conhecimento destas reclamações quando um policial chega ao local para averiguar a situação. Como se trata, na verdade, de música e não barulho, o que o policial faz é apenas conversar com um dos produtores do evento, a fim de reforçar sua presença como burocrata. Os shows são música e requerem ser ouvidos. Apenas a partir disso pode-se qualificá-los como barulhentos. Mas shows barulhentos não estão sob a mesma imposição de supressão que a do mero barulho indesejado.

26. Uma vez que a arte passa a ser explicitamente encarada como ligada a significados, e estes ligados a modos comportamentais adequados, passa a ser possível aplicar a atitude normativa do artístico a diversos objetos não artísticos, tratando-os como se fossem arte. Passamos a poder aplicar derivadamente o conceito de obra de arte a objetos e performances mundanas. Como vimos, isso equivale a tratar certos objetos e performances mundanos sob o prisma do funcionamento como arte. Ao realizar tal operação, o cidadão se servirá da postulação de que *qualquer objeto ou performance mundana poderia ser uma contraparte material de uma obra de arte*. E se assim é, ele poderia ser confundido com a obra de arte a qual ele é contraparte. E se assim confundíssemos o objeto, o trataríamos como obra de arte e o veríamos como arte. Nessa situação, fazer de conta que objetos e performances são arte é colocá-los sobre essa possibilidade. Testar o mundo como se ele estivesse sob o mundo da arte seria então o exercício que sempre redescobre a lacuna entre a arte e a vida, ao exercitar sua integração. Ou vice versa. Danto me ajuda a fornecer uma boa imagem para tal: no livro dedicado a Andy Warhol, ele comenta sobre como confundir um sócio de Jesus com o mesmo seria, salvaguardadas as devidas proporções, análogo a confundir uma mera coisa com uma obra de arte (Danto, 2012, p. 181)⁴³. Acontece que, se a diferença entre o humano e o divino que é indiscernível ao humano, puder ser estipulada, a ideia de uma segunda vinda de Jesus indefinida torna possível que estipulemos sua encarnação em qualquer um de nós, a qualquer momento. E inclusive a todo momento, o anúncio de sua vinda podendo assim ser tomado como um imperativo ético: haja sempre como se você estivesse em presença de Jesus encarnado. O que isso implicaria, entretanto, eu deixo aos cristãos. A ideia de poder tratar objetos não artísticos como arte, bem como essa imagem de um hipotético imperativo, ambos estarão sempre sob a consideração de que queremos ter uma boa vida e assim, deverão, quando utilizados, contribuir para essa obtenção.

43 "Imaginemos que houvesse em Jerusalém um homem da mesma idade de Jesus, que se parecesse tanto com ele que ambos fossem muitas vezes confundidos um com o outro, até mesmo por aqueles que o conheciam bem. Não poderia haver diferença mais importante que esta; afinal, confundir um deus com um mero ser humano é, *toutes proportions gardées*, como confundir uma obra de arte com uma mera coisa real - confundir uma coisa definida por seu significado com uma coisa definida por seu uso."

4C Experimentos de pensamento

É claro que a profusão de exemplos nesse capítulo é proposital. Ela é uma maneira de articular, de modo mais efetivo e consistente que nos dois capítulos anteriores, o que foi estabelecido na introdução da tese como uma preocupação metodológica. Basta lembrar da anedota da *luva que não cai como uma luva*, elaborada lá (Introdução, sessão 1). Adicionalmente, procuro incorporar a estratégia do experimento de pensamento, para além das incursões da personagem Paula a cenários imaginários da arte, incursões essas moldadas no personagem J., do TLC de Danto (capítulos 1, 2, 4 e 5).

De fato, Danto constrói diversos experimentos de pensamento em TLC. Trabalhei a *Galeria dos Quadros Vermelhos*, o *Dom Quixote de Menard* e o *Caso das Gravatas*, mas há ainda muitos outros. Trata-se de um procedimento muito interessante, com um lado criativo pronunciado - neste, engendramos uma situação que possa testar imaginariamente nossas hipóteses e servir de argumento. Por ser suficientemente incomum, acaba por evocar outros experimentos de mesma estirpe, como o do filósofo fulminado por um raio e seu conveniente doppelgänger arbóreo pantaneiro (Davidson, 1987). O homem do pântano, aliás, será, como nos objetos dados em experimentos de Danto, indiscernível. Caberá à história causal distinguir essa criação fortuita, caída do céu, daquela do filósofo original⁴⁴.

O experimento de pensamento opera uma abertura para o literário, mas deve ser mais estrito do que a criação de um mundo alegórico, como por exemplo aquele d'O *Mundo Resplandesciente*, de Margareth Cavendish, onde, ora não é imediatamente claro quais argumentos estão sendo testados, ora qual a conexão de certo argumento naquele mundo ficcional e no nosso mundo, não ficcional⁴⁵. Em contraposição à construção de um mundo alegórico, o experimento de pensamento, ou mental, deve indicar critérios de adequação deste para com a realidade, ou pressupor que eles são conhecidos, talvez porque tidos como evidentes. Podemos presumir que, se o experimento acontecesse, obteria sucesso, tornando não tão

44 No artigo "Knowing one's own mind" (conhecendo sua própria mente, Davidson, 2002, p. 15-38) um filósofo é fulminado por um raio, em um pântano, enquanto a igualmente fulminada árvore têm seus átomos configurados como uma réplica física do sujeito.

45 Há finalmente uma tradução para o português, por Milene Cristina da Silva Baldo, editora Plutão. Outros exemplos possíveis seriam *Erewhon* de Samuel Butler, *As viagens de Gulliver*, de Johnathan Swift, para ficarmos apenas entre os ingleses.

relevante sua realização factual. Um tema que o filósofo da ciência Paul Feyerabend não cansou de tratar, abordando a física. Ao comentar da metodologia científica de Ernst Mach, em um artigo sobre esta e sua relação com Einstein, ele toca em pontos que bem poderiam ser adaptados à filosofia da arte:

Ao tentar encontrar ordem no mundo, o cientista busca princípios e os encontra de uma maneira 'claudicante', 'improvisada' e 'insegura', consultando experimentos ou instintivamente, com a ajuda de experimentos mentais ousados e generalizações extraídas deles. Os princípios definem um estilo de pensar e nos convidam a 'esboçar', ou a 'idealizar' os fatos conhecidos nesses estilos (...). (Feyerabend, 2003, p. 242)

No caso de Danto, o experimento mental deve ajudar a estabelecer os princípios da ontologia da obra de arte que o autor busca. Na *Galeria dos Quadros Vermelhos*, os quadros vermelhos podem ser considerados indiscerníveis, tais como quadros vermelhos o seriam em uma exposição em uma galeria real. E por absurda que possa parecer, essa exposição deve ser possível. Isto é, deve ser possível, mesmo que como caso extremo de exposição, na qual o adjetivo *absurdo* não implica a falta de verossimilhança do exemplo, mas a radicalidade conceitual da situação, plenamente realizável. E a indiscernibilidade apontada indicaria que, para todos os fins relevantes, isto é, para o que valeria como uma boa argumentação sobre o que contaria como uma diferença perceptiva relevante entre as obras, aquelas obras devem ser tomadas como iguais. Então, para que esse experimento de pensamento possa agir com toda a força argumentativa em nós, devemos aceitar esses dois pontos.

Podemos, é claro, não os aceitar, retrucando com argumentos que há problemas de validação quanto às conclusões tomadas a partir daquela situação imaginada. Que o deslocamento de seus componentes para o campo propriamente ontológico, que abarca os objetos reais, é defeituoso. Voltando ao homem do pântano, por exemplo, pode-se argumentar que o exemplo é fantástico demais para implicar em alguma consideração relevante, ou ainda pode-se perguntar sobre o que *reconhecer* significaria quando Davidson diz que o duplo não reconheceria algo que o original *reconheceria* (Davidson, 2002, p. 19, *recognize*). Posso ainda não concordar, ao final, com a posição do autor, argumentando que este não teria

resolvido a questão, no caso, a da autoridade de primeira pessoa, como António Marques o faz (2001).

Voltando à *Galeria*, entretanto, aceito que se trata de exemplo verossímil, contendo bons argumentos. Argumentos que resultam em uma posição filosoficamente consistente. Não obstante, como eu procurei evidenciar, no início deste capítulo, existe junto a essa posição filosófica, um efeito de simplificação, análogo àquele efeito obtido na arte da animação, em relação a do cinema. É que o fato dos animadores poderem escolher o número de traços e a quantidade de detalhes dos objetos, assim como o nível de similaridade entre eles, torna a condução da atenção através de meios visuais mais evidente e facilitada, em relação a imagens filmadas. Analogamente, os experimentos e exemplos reais possuem uma saturação, um excesso, ou a possibilidade de sobras, de margens e espólios, ou de imprevistos materiais, que um experimento mental não terá. Os quadros inteiramente vermelhos poderiam, afinal, não ser exatamente do mesmo tom de vermelho. O tipo de pincelada poderia ser diferente, ou então - poderia haver em um deles, uma área que exhibe pinceladas irregulares. A luz em um determinado momento da tarde, sobre uma das paredes da exposição, pode incidir de modo a gerar uma variação da tonalidade percebida daquela parede, em relação a outras. Por mais que artistas possam pintar quadros vermelhos, a gestualidade empregada, a materialidade da tinta, a heterogeneidade da cor, a variabilidade da tela, todos esses fatores contribuiriam para que seja possível verificar diferenças entre as obras resultantes. É claro, que, por outro lado, essas diferenças, não devem ser relevantes. Fato que torna o experimento de Danto elegante. Imaginem só se o autor se dispusesse a comentar sobre as pequenas diferenças de rugosidade ou tonalidade entre cada quadro imaginário... Seria muito improdutivo (um animador não irá desenhar detalhes de cenário que efetivamente atrapalham o entendimento da cena).

Entretanto, isso me lembra uma anedota. É que quando pequeno, todo hambúrguer era um hambúrguer. Isto é, um lanche rápido de pão fofo com carne farinhenta no meio e queijo derretido, barato e conveniente, mas nunca realmente gostoso. Existiam aqueles que preferiam o Bobs ao McDonalds, ou algo assim, mas eu era uma criança que considerava meu gosto acima disso; uma criança que

considerava herege pensar que essa diferença poderia ser relevante. No final de minha adolescência, em algum momento dos anos 2000, entretanto, a ideia de hambúrguer começou a mudar, possivelmente abarcando aquela de saboroso, bem feito, trabalhado. Isso levou a uma diferenciação de qualidade entre diferentes hambúrgueres, o que por sua vez tornou necessário não tratar hambúrguer como um tipo de comida genérico, a transformar seus particulares em quaisquer, mas, contrariamente, abordar hambúrguer como uma comida, sujeita à avaliação particular de qualidade. Tanto que, já há alguns anos, eu consigo, se perguntado, fornecer respostas para perguntas como "onde há um bom hambúrguer?", ainda detalhando características que tentariam perscrutar o gosto do indagador, ao invés de responder como o personagem interpretado por Jet Li no filme *O Mestre das Armas*: "chá é chá"⁴⁶. E de fato, consigo me visualizar respondendo "hambúrguer é hambúrguer", alguns anos antes. Agora, resta saber se a qualidade de um quadro vermelho específico ou de uma obra indiscernível específica importa, ou se é apenas uma questão do nosso estado de espírito indomável, que busca diferenciações perceptivas onde deveríamos nos contentar com assumir de cara a igualdade. Como vimos no capítulo 1, seção 4, ao redescrever a inefabilidade da arte como questão de saturação, mas também neste capítulo, ao procurar determinar de modo mais preciso o conceito de indiscernibilidade, há tanto a possibilidade de que diferenças apareçam, quanto a de que essas diferenças sejam significativas. Isto é, se o que é considerado como perceptivo pode se desenvolver ou mudar, também nas obras de arte existe frequentemente uma dificuldade constitutiva para definirmos limites para o que pode contar como significativo. Como procurei mostrar no capítulo 2, tal fato não impede darmos consistência ao jogo argumentativo em torno da determinação do significado das obras de arte. Uma possível inesgotabilidade do significativo não exclui de modo algum uma determinação da significação das obras.

46 A cena é aquela em que mestre Huo conversa com Anno Tanaka. O nome chinês romanizado do filme é *Huo Yuan Jia*. Este foi dirigido por Ronny Yu (2006). No contexto do filme, tal como qualquer chá, ao ser tomado, evidenciaria o estado emocional daquele que toma, sendo apenas um meio, qualquer estilo de arte marcial acabaria por revelar a capacidade de luta do lutador, que seria de alguma forma independente ao estilo empregado. Essas ideias, aparentemente obtusas, se justificam pelo contexto político em que o chá é tomado, no filme. De toda forma, o hambúrguer indiferente, quando comido, independentemente de seu sabor, só revelaria que aquele que come tinha fome.

Meu ponto é que experimentos mentais não devam ficar livres de contenda. Além dos argumentos resultantes, seus pressupostos devem ser investigados, mas não apenas isso. Deve-se produzir eventualmente contra-situações, contra-experimentos, também de pensamento, para, adentrando nessa esfera imaginária, testar a construção e execução do procedimento. É o que realizei com a ideia da exposição *Dois Mundos* (parágrafo A4) e também na incursões de Paula nos parágrafos A4 a A7 e A14, do capítulo 2. Introduzi também um experimento mental no parágrafo A16 do presente capítulo, relativo à música limítrofe de Mieko Shiomi, onde fiz questão de desenhar os detalhes da possível experiência artística, para assim exibir melhor o significado da obra em questão. Há diferentes níveis de simplificação e como em qualquer experimento, os resultados esperados devem conduzir à seleção de quais elementos vão ser testados. Nesse processo, há sempre a possibilidade de algo ficar de fora e de um possível componente relevante não ser levantado. Trabalhei, a partir dessas possibilidades, experimentos mentais de Danto. Quanto aos que apresento, caberá às leitoras imaginar e depois julgar a consistência.

Capítulo 4

SILÊNCIO E SIGNIFICADO

O pensamento do Eterno Retorno do Mesmo vem a Nietzsche como um *brusco* despertar, ao sabor de uma *Stimmung*, uma certa tonalidade da alma. Confundido com essa *Stimmung* ele se destaca como pensamento; guarda, porém, o caráter de uma revelação - ou seja, de um *súbito desvelamento*.

Pierre Klossowski, 2000, p. 76.

5.1 O Encontro com as *Caixas Brillo*

Há uma narrativa possível em que o encontro de Danto com as *Caixas Brillo*, de Warhol, é muito marcante. Nela, como Nietzsche em Sils-Maria, em relação ao eterno retorno, seria como se a própria força se comunicasse¹. Como se o objeto artístico contivesse uma importante mensagem cifrada que imprimisse sua necessidade de deciframento. E nisso, a revelação impeliria sua realização, de modo que, de acontecimento pessoal, na traje-tória de um filósofo, aquele momento pudesse ser tomado como algo mais importante, algo que, através da teoria ontológica produzida para dar conta da obra em questão, da fidelidade ao momento revelatório, dividisse o mundo (da arte) em dois: antes e depois do momento em que se tornara possível traçar uma definição da essência da obra de arte.

Não persigo essa narrativa, embora parta dela. O arroubo romântico nietzscheano acima, mais que *fogo de palha*, faz-me lembrar da postura atribuída ao próprio Danto, quanto ao filósofo dionisíaco: precisamos operar como dentistas filosóficos, extraindo os exageros, para ver o que de propriamente filosófico haveria lá². E o que há de propriamente filosófico aqui? Certamente o encontro com as *Caixas Brillo* de Warhol é marcante e há algo de revelatório, algo que fideliza Danto

1 Vide Klossowski: "Não foi o entendimento que superou as forças centrífugas para comunicá-las: essas próprias forças se comunicaram entre si, um dia, em Sils-Maria, sob a forma do movimento em torno de alguma coisa cuja aproximação estava para sempre proibida, em virtude de um acordo ou de uma ligação secretos" (2000, p. 239).

2 O prefácio à edição de 1980 de *Nietzsche as philosopher*, começa com uma epígrafe de Daniel Dennet e Karel Lambert. Em seu *Léxico filosófico* (*The Philosophical Lexicon*), teriam elaborado o verbete "*arthurdentista*, substantivo. Aquele que desentorta os dentes de dogmas exóticos. 'O pequeno Friedrich costumava falar as mais maravilhosas coisas antes de o levarmos ao arthurdantista' - Frau Nietzsche" (apud Danto, 1980, p. 7). No original: "*arthurdantist*, n. One who straightens the teeth of exotic dogmas. 'Little Friedrich used to say the most wonderful things before we took him to the arthurdantist.' - Frau Nietzsche."

àquele momento e que o impulsiona a desenvolver sua ontologia da obra de arte. E que faz o autor escrever como se o que foi por ele interpretado e desenvolvido já estivesse presente, incorporado no objeto. E esse movimento, ao qual Danto era impelido, seria premonitório, pois adiantaria a verdade semântica que valeria para todas as obras de arte, de todos os tempos - a afirmação de que possuíam um significado incorporado. Assim, o que seria local e contextual (a revelação ocorrida à pessoa-filósofo) traria implicações universais (impulsionaria uma teoria ontológica da obra de arte geral). Um depoimento nesse sentido, por Danto, pode ser encontrado no prefácio de seu livro sobre Andy Warhol:

Ver sua [Warhol] segunda exposição na Stable Gallery, em abril de 1962, foi para mim uma experiência transformadora. Fez com que eu me tornasse um filósofo da arte. Até aquele momento, por maior que fosse meu interesse pela arte, sobretudo a arte contemporânea, eu não tinha nenhuma simpatia especial pela filosofia da arte. A verdade é que eu não conseguia ver nenhum modo interessante de unir filosofia e arte. A exposição consistia de centenas de objetos, que pareciam ser caixas comuns de armazém, organizadamente empilhadas em prateleiras, como se estivessem no depósito de um supermercado. Entre esses objetos havia caixas da marca *Brillo* muito semelhantes aos objetos reais. (...) o problema para mim não estava na qualidade gráfica da caixa, e sim no que a fazia ser arte. A *Brillo Box* [Caixa Brilho] ajudou-me a resolver um problema tão antigo quanto a própria filosofia, isto é, como definir arte. Mais ainda, ela me ajudou a explicar, em primeiro lugar, por que esse é um problema filosófico. (...) Naquele tempo, muita gente dizia que a *Brillo Box* não era arte. Claro que eu achei que estavam todos errados: eu amei a *Brillo Box*. (...) até 1960 a arte se opunha implacavelmente à cultura popular. Mas, de repente, no início da década de 1960, alguns artistas de verdade assumiram a posição oposta, passando a exaltar a linguagem comum da arte comercial em pinturas que copiavam suas cores chapadas e seus contornos nítidos. O gosto e os valores das pessoas comuns tornaram-se então inseparáveis da arte de vanguarda. No meu modo de ver, essa arte mostrou o caminho para levar ao confuso terreno da estética as luzes da alta filosofia analítica. Sem Warhol eu jamais teria escrito *A transfiguração do lugar-comum*. (Danto, 2012, p. 12-15)

Se há menção, ao final, de uma viragem, das concepções confusas da estética para a clareza da filosofia analítica, também há a ideia de que a própria caixa se posicionaria como um exemplo crucial, estabelecendo uma fronteira temporal - antes e depois de seu acontecimento implicando um antes e depois das consequências retiradas de sua colocação como acontecimento. Voltarei à ideia de exemplo crucial mais à frente. Por enquanto, continuarei a acompanhar Danto, desta vez como uma citação da introdução de sua coleção de ensaios *Beyond the Brillo Box (Para além da Caixa Brillo)*. Há nela a ideia de um exemplo que implica uma

fronteira filosófica. Acredito haver o sentido aludido acima, embora o sentido mais forte seja aquele que segue o texto de perto - de que a fronteira entre coisas de naturezas diferentes é filosófica e então não perceptual. O exemplo estabeleceria então (como um exemplo que evidencia essa fronteira filosófica), uma linha que demarcaria e assim separaria a situação antiga (em que as definições de arte chafurdam ao basear-se em critérios estéticos-perceptuais-estilísticos), da nova situação (em que a diferença entre arte e não-arte acaba sendo desvelada como envolvendo critérios normativos).

Acredito que a *Caixa Brillo* demonstrou que a diferença entre arte e não-arte é filosófica e crucial, ao se constituir como um exemplo do tipo que sempre implica uma divisa filosófica. Considerávamos que era sempre possível distinguir obras de arte de outras coisas, por mera inspeção, ou pelo tipo de critério simples pelo qual se distingue, digamos, águias de palmeiras. Era como se as obras de arte constituíssem um tipo natural, mas não um tipo filosoficamente natural, e que dominaríamos seu conceito aprendendo a distinguir exemplos. Agora sabemos que esta maneira simples de aprender não funciona e que o significado da arte não pode ser ensinado por exemplos. (Danto, 1992, p. 7)³.

Para concluir esse bloco de citações, gostaria de pontuar que a ideia de encontro revelatório é reforçada por expressões que atribuem à obra agência, pois assim o objeto já assume ele mesmo, como um elemento exterior, o papel de condutor da revelação. Ao fazê-lo, já adianta assim a ideia de que incorpora um significado. N'A *Transfiguração do Lugar-comum* (TLC), Danto escreve: "A obra justifica sua pretensão ao status de arte ao propor uma ousada metáfora: a caixa-de-Brillo-como-obra-de-arte" (2005a, p. 297). Voltaremos ao assunto da relação entre agência e interpretação, quanto a obras, quando discutirmos a posição especulativa de Goehr quanto ao tipo ideal de obra que comporia exemplos cruciais para Danto (seção 5).

Ao evocar o momento de transmissão delirante da ideia de eterno retorno nietzscheano, afirmei que essa era uma narrativa possível. Não obstante, se ela é possível, ela apenas o é por deixar algo de fora, por filtrar os textos, a fim de ganhar

3 No original: "The *Brillo Box*, it seems to me, demonstrated that the difference between art and non-art is philosophical and momentous, by constituting itself as an example of the kind that always implies a philosophical boundary. It had always been taken for granted that one could distinguish works of art from other things by mere inspection, or by the sorts of straightforward criteria by which one distinguishes, say, eagles from pal trees. It was as though artworks constituted a natural kind but not a philosophically natural kind, and that one mastered the concept of art by learning to pick out the examples. Now we know that this straightforward way of learning cannot work, and that the meaning of art cannot be taught by examples."

força retórica. O que fica de fora então? Antes, quero fornecer um esclarecimento. Pois se muitas coisas separam o mundo em dois, isto é, em antes de *t* e depois de *t*, ainda assim, há um sentido em que *o dia em que a Carolina comeu cheesecake pela primeira vez* e *o dia em que um Friedrich febril formulou que a existência se repete em um ciclo infinito* são eventos bastante distintos. Carolina, afinal, não acredita que as pessoas em geral devam levar a referida data em consideração. As consequências desse acontecimento serão, portanto, centradas apenas na sua pessoa e de baixa importância. Seu repertório de doces aumentou; o tempo dirá se ela perseguirá a trilha do acontecimento, aprendendo a fazer suas próprias tortas. Danto não tem a pretensão delirante de Nietzsche, de que uma revelação teórica mude o destino da humanidade como um todo, de modo contundente. Mas efetivamente, e é difícil estabelecer uma métrica nesse sentido, se a doutrina metafísica-ética do eterno retorno teve seus desdobramentos⁴, marcando práticas e teorias, também a teoria de Danto desdobra-se e marca práticas e teorias. Esse texto atesta isso. E sem desmerecer a primeira, sei que a segunda tem muito mais importância para a minha vida, de modo que o eterno retorno não se imponha realmente como um marco do tamanho de Jesus. E o interesse e aceitação do desenvolvimento teórico de Danto, especialmente o de TLC, acabam por retroagir de modo a tornar o encontro com as *Brillo Box* mais importante. O contínuo desenvolvimento das consequências daquele encontro vai confirmando a importância do mesmo, tornando-o mais consistente, ao estabelecer a validade do lastro que o funda. Entretanto, dizer coisas acerca do encontro com a obra não é o mesmo que dizer coisas sobre a obra. Terei mais a dizer sobre isso na última seção deste capítulo.

Terminado o esclarecimento, devo dizer o que ficou de fora. Danto relata que frequentemente fizeram-lhe a pergunta sobre por que particularmente as *Caixas Brillo* seriam revelatórias. No que segue a citação da introdução de *Para além da Caixa Brillo*, feita alguns parágrafos acima, ele admite:

Na verdade, a mesma questão filosófica estava sendo levantada em toda a parte do mundo da arte nos anos 60: era como se a essência filosófica da arte estivesse sendo expelida onde quer que fôssemos. Minha obsessão

4 Notadamente, o tratamento dado por Deleuze em *Diferença e Repetição*, na formulação da terceira síntese do tempo.

com a *Caixa Brillo* talvez tenha mais a ver com sua perspicuidade como um exemplo do que com qualquer singularidade. Acho que Warhol definiu seu tempo melhor do que qualquer artista vivo na época, mas isso não significa que suas obras de arte particulares eram mais essencialmente de seu tempo do que aquelas de qualquer outra pessoa. De fato, pensando sobre, seria estranho se ele fosse o único a trazer à tona o que o momento histórico exigia. (idem)⁵

Assim, diferentemente da ocasião supostamente única da revelação de Nietzsche em Sils-Maria, que aparecia como um destino, necessário, há algo de contingente na relação revelatória invocada por Danto. Pois o efeito que obtiveram as *Caixas Brillo* poderia ter sido obtido por outras obras produzidas naquele contexto histórico-artístico. E de fato, em um posfácio autobiográfico (*Não por uma esponja de sabão mas primeiro por um beijo*), Danto comenta de um encontro com a pintura *O Beijo* (*The Kiss*), de Roy Lichtenstein, mais ou menos dois anos antes de seu encontro fulcral:

Se *O Beijo* era arte, qualquer coisa poderia ser arte. Isto era a coisa mais emocionante de pensar. Quando eu conheci Roy pessoalmente, mais tarde, ficou claro que sua ambição era fazer a cultura popular [*low art*] entrar no cenário da alta cultura [*high art*] - bolas de golfe, garotas peitudas com bolas de praia, Mickey e seus amigos⁶. (Danto; in: Rollins, 2012, p. 315)

O entusiasmo com essa obra, entretanto, era ainda de um artista e não de um filósofo, e mesmo o artista Danto ainda estaria muito ligado ao sentimental e erótico (idem). O quadro, de certa forma, parece ter preparado sua sensibilidade para o encontro subsequente com Warhol. Mas o fato é que as possíveis obras não se restringiam às artes visuais. Em *Após o fim da arte*, afirma: "A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele amplo paralelismo" (Danto, 2006, p. 40). Em

5 No original: "In fact, much the same philosophical question was being raised all across the face of the art world in the 1960s: it was as though the philosophical essence of art was being extruded at every venue. My obsession with the Brillo Box has more perhaps to do with its perspicuity as an example than with any uniqueness. Warhol defined his time more, I think, than any artist living them, but that does not mean his particular artworks were more essentially of their time than anyone else's. In fact, on reflection, it would be strange if he were unique in bringing forth what the historical moment required."

6 No original o título é *Afterword: Not by a soap box but first by a kiss*. A citação é: "If *The Kiss* was art, anything could be art. This was the most exciting thing to think about. When I got to know Roy in person later on, it became clear that his ambition was to get low art into the scene of high art – golf balls, busty girls with beach balls, Mickey and his friends".

um texto como crítico de arte, Danto fala sobre candidatos para a música e para a dança.

Por todo o mundo da arte do início dos anos 60, havia exemplos de arte que se assemelhavam tanto a coisas que não eram obras de arte que teria sido difícil dizer qual era qual. Na música, John Cage estava subvertendo a diferença entre os sons musicais, considerados de forma restrita, e os ruídos da vida cotidiana. Muitos dos membros da Fluxus foram alunos de Cage em seu curso de composição experimental, na New School [nova escola]. O centro de dança de Judson [Judson Dance Center] estava conduzindo experimentos nos limites da dança: por qual critério, se algum, podemos dizer quando algo é um movimento de dança? Não poderia uma dança consistir em alguém apenas andando pelo palco, ou sentado em uma cadeira por um certo período de tempo? (Danto 2005b, p. 12)⁷

Embora não citada nominalmente acima, a obra *4'33"*, de Cage, aparece em outros textos, ligada à ideia da afirmação da possibilidade de indiscernibilidade entre obras de arte e meros objetos. O compositor também aparece como o elo entre Duchamp e George Maciunas / Fluxus, na busca artística da superação da distinção entre arte e vida (idem, p. 69-70 e 280). A obra, de 1952, é anterior às caixas e na verdade, faz parte daquelas que prepararam o que, via Fluxus, desembocaria também no ambiente *Downtown* nova-iorquino da década de 60. Como vamos abordar a obra em questão, nesse capítulo, já a introduzo via Danto, em um trecho de *O que é a arte* em que ele discute o papel de Cage, dentro dos artistas que buscavam trazer a realidade para dentro da arte, na época.

O primeiro artista que preciso discutir é o compositor John Cage, que levantou a questão do porquê os sons musicais são limitados às notas e escalas convencionais. O mundo auditivo é cheio de sons que não desempenham nenhum papel na composição musical. Ele levantou essa questão em um trabalho executado pelo pianista David Tudor em 29 de agosto de 1952, em *Woodstock*, Nova York.

A peça chama-se "4'33", que é o tempo designado por Cage para a performance, a qual consistia em três movimentos de diferentes durações. Tudor sinalizou o início cobrindo o teclado com a tampa e depois mediu a duração do movimento com um cronômetro. No final do movimento, ele levantou a tampa do teclado. Depois, ele fez a mesma coisa uma segunda vez e uma terceira. Ele não tocou nenhuma nota, mas quando terminou fez

7 No original: "All across the art world in the early 1960s were examples that so closely resembled things that were not artworks that it would have been difficult to tell which was which. In music, John Cage was subverting the difference between musical sounds, narrowly considered, and the noises of mere life. Many of the members of Fluxus were students of Cage in his course on experimental composition at the New School. The Judson Dance Center was conducting experiments in the boundaries of dance: By what criterion, if any, can we tell when something is a dance movement? Can a dance not consist in someone just walking across the stage, or sitting in a chair for a certain length of time?"

uma reverência. Cage usou tantas partituras quanto achou que eram necessárias. Frequentemente, supõe-se que Cage estava ensinando o seu público a ouvir silêncio, mas essa não era sua intenção. Em vez disso, ele queria ensinar o público a ouvir os sons da vida - cães latindo, bebês chorando, raios e trovões, o vento das árvores, escapamentos de automóveis e ruídos de motor. Por que isso não pode ser música? Woodstock não é Paris, mas o público bem que poderia ser parisiense. Eles abandonaram a apresentação em massa, murmurando o julgamento de que "Cage foi longe demais". (Danto, 2020, p. 65-66)

Pressuponho que Danto, dado o tom do texto, não estava na ocasião do *Woodstock*. Se estava, afirmo com um alto grau de confiança de que não se impressionou, de que essas constatações são pós-*Stable Gallery* 1964 (o texto em si é bem posterior, originalmente de 2013). Quanto ao Fluxus, ele deixa claro que só encontrou as obras do grupo duas décadas depois:

Embora eu estivesse certamente presente no início dos anos 60 em Nova York, e até mesmo preocupado com o tipo de questões que o Fluxus estava levantando na época, eu não sabia nada sobre eles, nem tive contato com eles até ver a exposição de Barbara Haskell em 1984, *Blam!* no Museu Whitney de Arte estadunidense. (2005b, p. 345)⁸

O que nos leva ao motivo principal que leva Danto a não ter os *ready-mades* de Duchamp nesse lugar tão especial da revelação.

Como desculpa [in extenuation], vou tirar um momento para explicar porque a tem sido importante para minha filosofia de uma forma que os *ready-mades* de Duchamp nunca foram. A resposta é que eu encontrei a *Caixa Brillo*, de fato a encontrei. Não foi algo sobre o qual eu tenha lido em um texto de história da arte. Ela entrou em minha vida e pensamento e transformou ambos. (Danto; in: Rollins, 2012, p. 309)⁹

Existem também argumentos que Danto mobiliza em favor das caixas e em detrimento do urinol e das pás de neve. Não obstante, antes de indagar se a revelação da essência do artístico poderia acontecer em um confronto com os *ready-mades* de Duchamp, realizados com vários anos de antecedência, devo voltar e deixar claro por que é que essas obras candidatas se qualificam para esse lugar

8 No original: "Though I was certainly around in the early sixties in New York, and even preoccupied by the kinds of questions Fluxus was raising at the time, I knew nothing about it, nor did I encounter Fluxus until I saw Barbara Haskell's 1984 exhibition, *Blam!*, at the Whitney Museum of American Art."

9 No original: "I will in extenuation take a moment to explain why the *Brillo Box* has been important to my philosophy in a way that Duchamp's readymades never were. The answer is that I *encountered* the *Brillo Box*, actually *encountered* it. It was not something that I read about in an art history text. It entered my life and thought and transformed them both".

revelatório. Depois, prossegurei retomando 4'33" e tratando-a como paradigmática para o campo da música, em um paralelo válido às caixas de Warhol no campo das artes visuais.

5.2 Exemplos cruciais

O que estou chamando de exemplos cruciais se liga ao que mencionei no capítulo 2, parágrafo 46, falando de *instâncias cruciais* - um termo do *novo organon*, de Francis Bacon (2000, p. 159). Naquele parágrafo, a ideia era que as obras que serviam para mobilizar a ideia de indiscernibilidade, seja entre duas obras de arte diferentes, seja entre uma obra de arte e sua contraparte material, eram instâncias cruciais. Elas o eram porque acabavam por revelar o que diferenciaria cada par, ao evidenciar que a diferença importante não se atrelava a critérios perceptivos. Em um cenário de confusão conceitual, portanto, instâncias cruciais apareceriam como exemplos que ajudam a revelar o caminho para a clareza conceitual. Assim, invocando Danto, os pares de indiscerníveis revelariam o caminho a ser trilhado, a fim de sair da confusão conceitual da estética e chegar à clareza conceitual da filosofia analítica.

Utilizo o termo *exemplo crucial* como uma instância crucial em acepção forte, como um exemplo que possa ser visto, no sentido aventado, como o exemplar. De modo que, se as diversas instâncias cruciais ajudam-nos a estabelecer argumentos que nos encaminham para uma formulação ontológica consistente do que seria uma obra de arte, os exemplos cruciais se ligariam a essa função de modo mais forte. E o que quero implicar com isso é que eles possam ter o caráter revelatório que Danto atribui às *Caixas Brillo*.

Como já discuti na seção anterior, um exemplo que possui esse caráter revelatório, aparecerá como já tendo nos revelado o que seria de mais relevante para os desenvolvimentos teóricos em questão. Pois bem, esse caráter é estabelecido de forma retroativa, a partir do sucesso da teoria desenvolvida e a força com a qual ela consegue se referir àquela instância. Nesse sentido, nessa formulação, é possível que instância e exemplo crucial sejam analiticamente idênticos. Sua diferenciação dá-se em relação ao sucesso maior de uma instância específica. E há fatores que contribuem para tal. Conforme levantado, a participação

em um acontecimento revelatório é um deles. Vale também levantar que exemplos derivados de objetos reais, em contraposição com objetos imaginários, de experimentos imaginários (vide capítulo 3, parte C), também parece ser um fator. Não que objetos imaginados não possam participar de acontecimentos revelatórios. Como estes podem ser sonhos ou episódios delirantes, a possibilidade não deve ser descartada (mas não há um objeto equivalente em Nietzsche; e se pensarmos nos três sonhos de Descartes, certamente o *Corpus poetarium*, não é um exemplo, dado não ajuda a distinguir nada, apenas servindo como símbolo). Objetos reais circulam em mais âmbitos (e não apenas dentro do discurso argumentativo em que figuram) e por mais motivos. Se integram ao mercado; efetivamente circulam pelos meios artísticos. Podem assim possuir uma rede de conexões mais capilarizada.

As caixas são, afinal, icônicas. Dizer isso já é afirmar seu sucesso. Um sucesso fruto da circulação das mesmas nos âmbitos artísticos, das polêmicas que eventualmente levantaram e do modo como se integraram no conjunto total das obras artísticas (capítulo 2, parágrafo A28). Danto a considera uma obra prima (Danto, 2012, p. 13), a articular a defesa de Warhol do *American way of life* em seu caráter repetitivo e ligado à produção industrial / por máquinas e à democracia da inclusão pelo consumo; ao trazer o gosto popular para a esfera da arte, ao mesmo tempo em que mostrava que objetos da vida cotidiana poderiam ser arte, incluindo mercadorias; ao levantar de modo renovado a questão do que faria algo uma obra de arte (e de modo, como veremos na próxima seção, independente a uma posição anti-retiniana); ao se apropriar do trabalho de desenho gráfico de outro artista e fornecer ao conteúdo, assim deslocado, novo significado; ao expor as caixa empilhadas, participando de certo modo do movimento nascente das instalações artísticas (idem, capítulo 3).

Ao comentar a filosofia da história da arte de Danto, Carroll nos lembra das objeções neo-wittgensteinianas à formulação de uma definição para a arte. A posição de Morris Weitz era, de fato, de que arte era um conceito aberto e que a qualquer momento novos exemplos e práticas artísticas poderiam tomar novas direções. Por ser inovativa dessa forma, uma definição da arte não seria possível. "Qualquer teoria da arte essencialista em t_1 está exposta a contraexemplos em t_2 e

posteriormente" (Carroll; in: Rollins, 2012, p.129¹⁰ - o artigo referido de Weitz é *O papel da teoria em estética* (2007)).

A definição de Danto deve, portanto, incluir a variabilidade não apenas constatada pela história da arte, mas aquela que provavelmente se manifestará no futuro. Ela deve ser portanto includente e plural. Carroll concentra-se então, primeiramente, em uma interpretação da ideia de fim da arte de Danto a partir desse campo de problemas. Assim, uma das acepções do fim da arte (o fim da história da arte) é que, após esse momento, digamos - t_i , não haverá possíveis contraexemplos. A ansiedade provocada pelo surgimento de contra-exemplos se dissolverá. Concentro-me apenas nesse aspecto. Em t_i "Nós sabemos tudo o que precisamos para produzir generalizações conclusivas" (Carroll; in: Rollins, 2012, p. 130)¹¹. Nesse sentido vale citar o mesmo trecho de Danto, que Carroll mobiliza em seu artigo.

Tendo atingido esse ponto em que a arte pode ser mesmo qualquer coisa, a arte exauriu sua missão conceitual. Ela nos trouxe a um estágio de pensamento essencialmente *fora* da história, no qual finalmente podemos contemplar a possibilidade de uma definição universal de arte e evocar com isso a aspiração filosófica das eras: uma definição que não será ameaçada pela derrota histórica. (Danto, 2014, p. 248-9 - ensaio *Arte, evolução e a consciência da história*)

O episódio da revelação se afigura para Danto, portanto, aquele em que uma instância crucial tornava possível uma formulação do fim da arte. O que a tornaria, no meu entendimento, um exemplo crucial. Simetricamente, isto tornaria também o fim da arte como o nome dado ao aspecto fortemente crucial instaurado ali. Um exemplo que revela que não haverá mais a possibilidade de contraexemplos futuros. E estes não existirão porque contraexemplos, definidos em termos de qualidades estéticas (no sentido dado por Danto, ligado ao perceptivo), não são justamente essenciais, não integram a definição do que é uma obra de arte. A reconstrução de Carroll da argumentação de Danto é esclarecedora:

1. Uma vez que a questão "Qual a natureza da arte?" é enquadrada em termos de indiscerníveis, então nenhuma outra descoberta teórica poderá ser formulada a partir do mundo da arte.

¹⁰ No original "Any essentialist theory of art at t_1 is liable to counterexamples at t_2 or thereafter."

¹¹ No original: "We know everything of the sort we need to know in order to produce conclusive generalizations".

2. Se nenhuma descoberta teórica pode ser formulada a partir do mundo da arte, então uma teoria essencialista da arte é possível.
3. A questão "Qual a natureza da arte?" foi enquadrada em termos de indiscerníveis.
4. Portanto, uma teoria essencialista da arte é (agora) possível" (Carroll; in: Rollins, 2012, p. 137)¹².

Independentemente das críticas de Carroll à filosofia da arte de Danto (perseguirei uma delas na seção 10), o que essa reconstrução coloca claramente é a importância fulcral daquilo que dispara o momento em que (1) se torna possível, de modo a (3) se tornar uma realidade.

3. Os *ready-mades* de Duchamp

Mas afinal, após todas essas considerações, porque um encontro com o urinol de Duchamp, ou ainda com *Em antecipação ao braço quebrado* (1915), uma pá de neve comum, contendo apenas a assinatura do artista no cabo de madeira, não poderia configurar um exemplo crucial? A verdade é que poderia. Só não ocorreu. Vimos isso na última citação da primeira seção.

Ademais, talvez 1915 fosse cedo demais. Cedo no sentido de que não haveria filósofos presentes na época das primeiras exposições dos *ready-mades* de Duchamp, ou em performances e eventos dadá em geral que, ao defrontar-se com tais ações e exposições, pudessem sentir a imperiosa necessidade da formalização ontológica. Talvez fosse necessária uma sedimentação histórica que incluísse as incursões modernistas posteriores e a derrocada das concepções alto-modernistas de que cada campo da arte desenvolveria cada vez mais seus meios próprios. Como aquela da música que confunde seu desenvolvimento artístico com o desenvolvimento de sua linguagem própria e de seus materiais intra-musicais, que aproximou tanto essa forma artística da categoria semântica da exemplificação (como argumentado na seção C do capítulo 2).

De fato, Carroll comenta sobre a coincidência entre a disponibilidade teórica de certos filósofos (notadamente: George Dickie e Arthur Danto) e o florescimento de

12 No original: "1 Once the question 'What is the nature of art?' is framed in terms of indiscernibles, then no further theoretical breakthroughs can issue from the artworld. / 2 If no theoretical breakthroughs can issue from the artworld, then an essentialist theory of art is possible. / 3 The question 'What is the nature of art?' has been framed in terms of indiscernibles. / 4 Therefore, an essentialist theory of art is (now) possible."

artistas como Warhol. "A descoberta dos indiscerníveis por Warhol ocorre no mesmo momento em que filósofos estavam abandonando a ideia de que as propriedades manifestas da arte são úteis para separar a arte da não-arte" (Carroll; in: Rollins, 2012, p. 133). E assim, "a produção artística de Warhol teve sucesso em fornecer exatamente o caso problemático que, quando explorado logicamente, demonstrava a inviabilidade da abordagem da semelhança de família" dos neo-wittgensteinianos (idem)¹³. A arte, afinal, após ter levantado o problema de sua essência, em um desenvolvimento histórico que a levaria até esse momento, não seria capaz ela mesma de resolver esse problema. Esse problema, o do "que é a arte?" e suas variações (Carroll usa outra, como vimos acima), apareceria, portanto, exigindo uma clareza lógica-argumentativa que os artistas mesmo não possuiriam e seria então relegado para a filosofia. Danto vê nisso um movimento de liberação da arte, em que a pergunta filosófica sobre sua natureza passa a ser algo a ser resolvido no âmbito da filosofia, de modo que artistas possam fazer o que bem entenderem, sem se preocupar mais com isso. Veremos mais sobre isso na próxima seção. De todo modo, o argumento adicional que Danto não nos fornece explicitamente, mas que articula internamente, é que justamente o filósofo, ele mesmo, deveria então receber a questão formulada pela arte para então resolvê-la no âmbito da filosofia. Nesse sentido as afirmações sobre os *ready-mades* de Duchamp terem posto um fim ao modernismo e ao projeto histórico que o caracterizou, encontradas em *Após o fim da arte* (Danto, 2006, p. 125) tem um sabor retroativo. Os *ready-mades* teriam passado a ter essa conotação após o fim da arte ter sido estabelecido a partir do episódio da revelação, no encontro com a obra de Warhol.

O argumento que Danto nos fornece explicitamente, entretanto, não é de ordem histórica ou contextual / contingencial. A ideia era a de que preocupações não-retinianas tornariam os objetos escolhidos por Duchamp seletos demais e ligados demais a uma campanha artística que promoveria uma arte que se desligaria do belo para dar lugar ao conceitual, que se afastaria do sensual em direção ao intelectual. Assim, a mensagem de Duchamp ficaria circunstancialmente rescrita a uma demonstração de que obras de arte não precisariam ser belas e então que a

13 No original: "Warhol's discovery of indiscernibles comes around the time that philosophers are abandoning the idea that the manifest properties of art are serviceable for discriminating art from non-art. (...) Thus, Warhol's artmaking succeeded in providing exactly the kind of problematic case that when exploited logically demonstrated the infeasibility of the family-resemblance approach."

beleza não seria um componente definidor do que é artístico. De modo que a esfera do espontâneo ligada à recepção do belo deveria dar lugar à da intelectualidade ligada ao conceitual.

No livro sobre Andy Warhol, Danto fala da diferença entre escolher um objeto, como uma pá de neve ou uma escova de cabelo de metal, e produzir uma caixa. A ideia é que, mesmo que Warhol não tenha ele mesmo produzido as caixas, ele poderia em tese produzir qualquer coisa, enquanto que nem todo objeto poderia se tornar um *ready-made*, porque nem todos eles poderiam ser escolhidos pelo artista. Mesmo que esse argumento seja, no melhor dos casos, duvidoso, o ponto surge quando são invocadas citações de Duchamp. A seleção duchampiniana deveria atender a critérios bastante estritos: os objetos deveriam provocar uma reação de indiferença estética, de anestesia quanto ao gosto (Danto, 2009 p. 83). Haveria nessas obras, portanto, uma campanha contra o gosto, categoria essencial para a estética da época. Categoria que teria levado a uma ideia equivocada de que as pinturas estariam endereçadas à retina e que assim exageraria a importância do caráter visual na apreensão da arte. Por isso, esse caráter foi combatido por Duchamp, com sua formulação de uma arte anti-retiniana. E Danto afirma que, se de certa forma Warhol era um seguidor de Duchamp, evitando se apropriar artisticamente de embalagens com um desenho gráfico arrojado demais, Warhol não aderiria ao caráter anti-estético de Duchamp. A motivação de suas escolhas seria mais política: a de celebrar a vida ordinária estado-unidense (idem, p. 84). Em *O que é a arte*, entretanto, é Duchamp que aparece como político, mas em outro sentido, intrinsecamente ligado à sua poética artística.

nem todo objeto pode ser um *ready-made*, já que Duchamp os restringia a objetos indistinguíveis do ponto de vista estético. Mas por que fazer essa restrição, a não ser que se tenha uma persistente aversão à arte retiniana? Uma coisa deve ser dita a respeito das *Brillo Boxes*: elas são muito bonitas. Minha esposa e eu temos uma há anos, e ainda nos maravilhamos com sua beleza. Por que teríamos de conviver com objetos esteticamente desinteressantes em vez de coisas tão bonitas quanto a *Brillo Box*? (ibidem, p. 95)

Duchamp, enquanto dadaísta, tentou deixar de produzir arte bela como uma questão de princípio Dada. Ele o fez por motivos políticos. Foi um ataque à burguesia, que o Dada responsabilizava pela Grande Guerra (...). (Danto, 2020, p. 68-69)

A conclusão é a de que a mensagem anti-retiniana teria tal força que o gesto dadaísta da colocação de objetos mundanos como arte, uma vez absorvido pela instituição arte, pelo mundo da arte, colocaria à disposição da mesma apenas objetos mundanos esteticamente neutros como possíveis obras de arte, quando muito. Sob outro prisma, os objetos simbolizariam o gesto dadaísta de uma estética anti-obra que produzira obras polêmicas. E que se efetivariam por remeter à colocação polêmica do objeto como obra, uma vez que a polêmica não poderia mais ser revivida. Mas daí: talvez também o gesto, talvez também a colocação de um objeto mundano ainda não pudesse ser feita e aceita como arte, uma vez que lhe faltasse a oportunidade polêmica adequada.

5.4 4'33", primeira objeção: filosófica demais

Se 4'33", de John Cage é evocada como um dos possíveis exemplos cruciais ligados ao fim da (história) da arte, então, ao lidar com o campo da música, a peça seria o candidato mais promissor para a realização de um paralelismo com as *Caixas Brillo*. Afinal, "A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele amplo paralelismo" (Danto, 2006, p.40). E os problemas da arte em geral, resolvidos a partir de exemplos das artes visuais, podem ser resolvidos a partir de outros campos do artístico.

Como candidato promissor, essa obra levantaria a questão "o que é a música" ao enquadrá-la a partir de um possível par de indiscerníveis: (i) os sons que soam junto ao músico que fica em silêncio; e sua contraparte material - (ii) os sons que soam enquanto o músico está em silêncio. Ela levaria à conclusão forte, embora interpretativamente equivocada, de que "qualquer som pode ser musical". O que conduziria à conclusão correta de que qualquer sequência sonora pode ser encarada como música. O corolário é de que, na verdade, há na peça a manutenção do pressuposto da música de concerto de que a platéia se manteria em silêncio (do enquadramento musical próprio para performances de obras musicais em salas de concerto). E isso implicaria que sons de origem humana realizados intencionalmente

não estariam incluídos entre aqueles que seriam desejáveis¹⁴. Em uma leitura forte, isso implicaria que sons humanos intencionais não seriam parte do conteúdo de *4'33"*, sendo antes intrusões indevidas do público. O que tornaria o âmbito dos possíveis sons musicais um pouco mais restrito. Caso o público produzisse música, essa música deveria ser considerada música por ela mesma e não parte da música que deveria estar soando (isto é, não seria parte do conteúdo de *4'33"*). Não obstante, se o público conversasse, ou vaiasse, ou aplaudisse, ou resolvesse pular de uma fileira de cadeiras à outra... Todos os sons assim produzidos não poderiam ser considerados como musicalizáveis, tomando *4'33"* como o paradigma para pensar a musicalização de sons. Seria preciso esperar alguma obra musical que lidasse com a gravação de campo. Talvez *Presque rien n°1, le lever du jour au bord de la mer* (1967-1970), de Luc Ferrari, fosse um bom exemplo, que nos permitisse afirmar: todo som passível de ser gravado pode ser musicalizado. E peças de teatro musical em que ações humanas figurassem como disparadores dos sons, ou mesmo fossem musicalizadas pela sua inserção em um contexto de enquadramento musical (talvez *Pas de cinq* (1965), de Mauricio Kagel).

Passado o corolário, a peça ainda tem outros pontos a favor: contextualmente, é próxima ao ambiente que alimentara a produção da pop arte estadunidense. E de fato, como comentado, Cage foi muito importante para a cena musical e da arte da performance que se estabeleceria na década de 60 com o Fluxus. Foi também altamente influente para a consolidação da música experimental estado-unidense, com figuras como David Tudor, Alvin Lucier e Christian Wolf¹⁵. Ademais, muitos consideram *4'33"* sua obra prima, o compositor mesmo a colocando em posição de centralidade em sua produção (Kostelanetz, 1988, p. 70)¹⁶. Como comentado no capítulo 2, seção B, sua influência é notória. E evidente em

14 Esse requerimento é necessário para respeitar a poética de Cage. Em um comentário sobre *4'33"*, o musicólogo James Pritchett sugere que "seu silêncio literal reflete o silêncio da vontade necessário para abrir um mundo de infinitas possibilidades" (Pritchett, 1993, p. 60; no original: "Its literal silence reflects the silence of the will necessary to open up a realm of infinite possibilities"). O silêncio da vontade associado à ideia de ação disciplinada só aconteceria durante a obra se os participantes (músicos e platéia) respeitarem a ideia da não produção intencional de sons de sua parte.

15 Para uma visão panorâmica dessa cena, consultar o clássico livro de Michael Nyman, originalmente de 1977: *Experimental Music: Cage and Beyond* (Nyman, 1999).

16 Cage diz, em entrevista: "Eu penso que a peça silenciosa talvez seja minha melhor peça. Ao menos, é a que eu mais gosto". No original: "I think perhaps my own best piece, at least the one I like most, is the silent piece."

movimentos como o 音響系 (movimento *onkyou*), no Japão e o Wandelweiser, na Europa¹⁷. Mais à frente comentarei sobre meu encontro com a obra e a ideia de música de silêncio que, quase sempre referindo à 4'33" como marco, efetivamente se estabeleceu como possibilidade.

De todo modo, há pelo menos duas objeções à colocação de 4'33" que eu gostaria de trabalhar. A primeira diz respeito ao caráter já demasiado filosófico da obra e é levantada por Lydia Goehr. A segunda dúvida do caráter musical da mesma, e é articulada por Stephen Davies.

Goehr aponta uma possível reserva na transposição do posto de exemplo crucial, das *Caixas Brillo* de Warhol, para os 4'33" (quatro minutos e trinta e três segundos) de Cage. É que a peça de Cage seria já muito filosófica, tornando explícitas limitações do conceito vigente de obra e já articulando como implícita nela a concepção de que quaisquer sons poderiam ser música, que sons a princípio não-musicais poderiam ser música. Seria, segundo ela, importante para Danto justamente seguir as alterações artísticas que levariam a revelação, uma modificação no entendimento do que é arte. E desse trabalho atento, de crítica imanente, construir-se-ia uma história da produção artística que conduzisse a uma interpretação filosófica que finalmente revelasse o que estaria subjacente lá. Para Danto, embora "alguém fale 'como se' o desenvolvimento conceitual tivesse ocorrido totalmente nas próprias obras, esse desenvolvimento não poderia de fato ter ocorrido sem uma reflexão filosófica adicional" (Goehr, 2007, p. 285). Seguirei a argumentação do artigo "*As Narrativas Modernistas de Danto e Adorno (e Cage)*", para avançar depois minha visão do que seria o problema do ponto de vista de Goehr.

Nesse artigo Goehr traz como meio de entrada na discussão sobre as filosofias da arte de Danto e Adorno, uma obra / evento de John Cage - *Birdcage* ("gaiola"), em que, durante duas noites, doze gravações de pássaros, misturadas à voz de Cage, eram transmitidos, com um momento em que "Cage e seu papagaio iniciavam (...) uma execução repetitiva de vozes que se imitavam" (Goehr, 2007, p. 281). A ideia é que Cage mostraria com isso que, na relação longínqua e duradoura da música e dos cantos de pássaros, "o canto do pássaro não mais precisava ser

17 Para o caso japonês, ver Plourde (2008) ou ainda Bell (2014). O texto introdutório sobre o Wandelweiser é aquele já mencionado no capítulo 2, de Pisaro, 2009.

adaptado à forma musical porque já era música" (idem). Não haveria mais, para ele, segundo Goehr, um abismo ontológico entre o artifício do musical e a natureza do canto do pássaro; a música por fim encontraria sua essência retornando àquilo o qual desejaria, no iluminismo, se separar, - o som natural. E seria por "meio da integração do som natural e cotidiano ao conceito de música" (ibidem) que este conceito seria levado ao extremo de sua compreensão, que a música, metaforicamente também um pássaro, mas pássaro engaiolado, se libertaria, ver-se-ia solto de sua gaiola.

Em Danto, há uma compreensão da arte em termos de uma dialética entre arte e natureza e também de uma separação entre as artes do resto do mundo cotidiano. De modo que obras como as do grupo Fluxus, ou de alguns artistas do movimento pop, bem como as de Cage, surgiam como reconfigurando a compreensão da arte, através de uma problematização das distinções básicas entre arte e vida. Tratava-se de uma oportunidade filosófica ímpar poder ser confrontado com tais obras e movimentos artísticos, porque, ao tensionar essa separação e dialética, abriam as portas para um aprofundamento do conhecimento sobre a arte e sua essência.

A questão que Goehr coloca, entretanto, sobre um evento-obra como *Birdcage* e a própria *4'33"*, é que eles, além dessa abertura, já desafiariam o próprio conceito de obra, usando seu caráter de obra para "tornar explícitas as limitações do conceito de obra" (p. 283), como que de fora, como uma espécie de transformação da arte em idéia ou filosofia sobre a arte. E a autora acredita que Danto estaria mais interessado "em uma história da produção artística que conduzisse - através de uma articulação histórica particular, dada através da experiência - a uma espécie de interpretação filosófica e, com isso, à libertação de uma espécie de engano" (p. 284). Assim, concordaria com a visão adorniana de que uma nova estética "não pode ser inferida a partir de uma idéia filosófica ou de uma investigação empírica; só pode ser desenvolvida refletindo, de dentro, a própria experiência musical" (idem). E se há um modo de falar "'como se' o desenvolvimento conceitual tivesse ocorrido totalmente nas próprias obras, esse desenvolvimento não poderia de fato ter ocorrido sem uma reflexão filosófica adicional" (ibidem, p. 285).

Assim, uma obra como *Times Square*, de Max Neuhaus, seria mais subversiva que *4'33"* de Cage, uma vez que articularia de dentro, por meio de certas alterações no modo de apresentação (uma instalação sonora na praça Times Square, com os sons espacializados), de fruição (caminhando pela praça, entrando e saindo de um espaço sonoro sutil, mas delimitado), no conteúdo (sons monótonos, murmúrios, como que tremores), que nos impeliriam a uma mudança de entendimento (sobre o que pode ser música, ou ao menos, arte sonora; sobre a relação entre som artístico e sons cotidianos; sua inter-penetração, sua colocação em jogo na criação de um espaço do artístico).

Mas se uma nova estética, como disse Goehr evocando Adorno, não pode ser inferida a partir de uma ideia filosófica, certamente artistas filosoficamente inclinados podem produzir novas poéticas, usando para tal ideias filosóficas. Pois, como vimos no capítulo 2, parte C, quanto à tendência intelectual de isolar o campo da música ao chamado intramusical, à interioridade que Goehr se refere ao apelar ao "de dentro": simplesmente não é necessário seguir essa tendência. E um dos motivos pelos quais não é necessário é a existência consistente e importante de casos de obras musicais classificadas como "música conceitual", da qual algumas das obras de Cage e do grupo Fluxus são exemplares e precursoras.

E se a arte se desenvolveu, na década de 1960, de modo a ir o mais longe possível, a fim de levantar no crítico filosófico a pergunta "o que é arte" e retirar da filosofia o papel de dizer para a arte o que ela deveria ser, é porque esse movimento estava contaminado de aspirações filosóficas que eram, também, imanentemente artísticas. Ou que ao menos, parecem-me agora imanentemente artísticas; isto é, parecem aspirações que artistas teriam e que filósofos não-artistas não teriam. E certamente isso se dá pela maneira como tais aspirações resultaram em obras que integraram a história da arte, do passado até aquele momento e daquele momento até hoje. Houve, decerto, uma secularização da arte, uma de-sublimação da religião da arte, que Danto chamou, com uma pitada de humor, de *transfiguração*. Quando Warhol, entre outros, exigiam a admissão, no domínio da arte, de objetos indiscerníveis a mercadorias dos supermercados, isso marcaria para Danto "o gesto profundo de secularização na arte contemporânea" (ibidem, p. 287). Mas essas interpretações filosóficas não tornam uma postura filosófica por parte dos artistas, ou

melhor, uma estética filosófica, menos subversiva, ou menos interior à prática artística, como sugere Goehr. Se a arte trabalha seus assuntos de modo artístico, na falta de uma qualificação melhor, isso implica que, mesmo que esse trabalho não seja filosófico, fora de uma esfera alto-modernista, elementos ditos extramusicais (anacronicamente, na falta de um termo melhor) fazem parte do trabalho musical; do trabalho composicional inclusive. Mas o trabalho composicional continua precisando de interpretações filosóficas, seguidas de trabalho filosófico, para que possa consistentemente revelar questões filosóficas.

Pensando por essa via, voltemos a Cage. É verdade que tanto o evento *Birdcage*, quanto a obra *4'33"* são, em algum sentido, filosóficas. São músicas que também são feitas para dar o que pensar, no âmbito dos argumentos ontológicos. Mas para dar consistência e torná-las realmente consequentes com o que propõem, continua sendo necessária filosofia e o trabalho propriamente filosófico, ao interpretá-las. Vê-se isso no naturalismo cageano. Pois é preciso tomá-lo como um componente de sua estética. E mesmo que esta esteja envolta de preocupações éticas, é preciso recolocar o que este componente ético revela filosoficamente. Pois certamente não revela que no fundo todo o campo do sonoro já era música ou ainda que este é música, mas apenas que pode ser música. E essas technicalidades são específicas ao trabalho do filósofo. Não à toa, não é de causar espanto quando falamos sobre tomar os artistas com *um grão de sal*. Admoestamos que eles estariam muitas vezes a jogar com o *mercado das ideias*. Por vezes, tratamos seus argumentos da mesma forma que tratamos os filhos pequenos dos primos, em jogos diversos, de fim de ano. São *café-com-leite*. Há efetivamente vezes em que só suas boas jogadas realmente valem. Isso explica também porque Danto, um grande defensor da importância de darmos ouvidos aos artistas, darmos ouvidos ao que eles pensam sobre suas obras, também, como diz Goehr, sem papas na língua, ignorava "as afirmações em estilo metafísico dos próprios artistas sobre seus trabalhos" (ibidem, p. 284). Ignorar, no entanto, soa como exagero. Como mostrei na seção A do capítulo 2, procurar saber das intenções dos artistas é necessário para determinar o significado da obra. Então, não se trata de ignorar, mas de, tomado contato com as afirmações, considerar quando elas não são consequentes.

Assim, vejo como plenamente possível conciliar a colocação de *4'33"* como obra reveladora e crucial, dentro de uma reconstrução, no campo da música, de ideias dantianas, com as observações de Goehr sobre o modo de operar do filósofo e a interpretação interessante que ela fornece sobre as teses dele. Para ela, a tentativa de eliminar o abismo entre arte e objetos comuns tornava clara qual deveria ser a tarefa filosófica: explicar o significado da diferença entre ambos. Já abordamos isso no final do capítulo 3. O que é importante aqui é notar a interpretação desse momento como uma dialética: "explicar a diferença da negação de uma identidade, que estava sendo afirmada, não significava transformar a arte em filosofia, mas, ao contrário, significava conceder à arte sua liberdade em relação à filosofia" (p. 288). Esse seria o momento do fim da arte, ou do fim da música (que na verdade era o momento do fim da filosofia da arte dominante, ligado ao da história da arte dominante). Se Cage diz haver apagado a linha divisória entre arte e a vida e que agora caberia a vida apagar a linha divisória entre a vida e a arte (p. 283), é porque a arte estaria então liberta da exigência filosófica de ter uma definição construída, no meio artístico, para a arte (uma autodefinição para a arte). Essa tarefa poderia agora ser delegada à filosofia.

Carregada por essa necessidade [de submeter-se à exigência filosófica de uma autodefinição], a arte esteve por muito tempo contaminada por si mesma. Isso chegou ao fim quando a arte entrou em seu estágio pós-histórico, quando, sob condições muito mais democráticas (americanas), ela não mais carregava o peso da história do desenvolvimento (europeu) dos estilos ou dos materiais. Naquele momento, a arte se permitiu verdadeiramente *constituir um interesse próprio*, o que significa, paradoxalmente, 150 anos depois da primeira declaração da filosofia sobre a liberdade da arte. Essa virada histórica sugere que a declaração filosófica de 1800 satisfazia melhor a filosofia do que a arte. Não importa o que tenha acontecido em 1800. Para Danto, apenas na década de 60 (nos EUA) a arte foi libertada da sua história de tentativas sempre repetidas em busca de uma definição da arte. Agora ela poderia finalmente voar como um pássaro declarando sua independência - pelo menos da filosofia. (Goehr, 2007, p. 288)

5.5 *4'33"*, segunda objeção: seria música mesmo?

Na seção B do capítulo 2, ao objetar ao entendimento de Gracyk quanto ao não pertencimento da música ao mundo da arte, mencionei que Stephen Davies havia escrito um artigo defendendo que *4'33"* não seria, afinal, música (*John Cage's 4'33". Is it music? - "4'33", de John Cage. É música?*; Davies, 1997). E isso era importante

naquele momento porque se essa peça não era música, então ela e peças similares não serviriam para mostrar que a música era afinal uma arte, no sentido dantiano, nem que o mundo da música estaria incluído no mundo da arte, sendo um subconjunto do mesmo. Esses são motivos adicionais para firmar minha posição contra a ideia (de qualquer forma historicamente incorreta) de que a peça poderia não ser música. Como na seção anterior, sigo o texto do artigo, levantando os argumentos para contrariá-los em seguida.

4'33" está dividida na sua versão inicial, estreada em 1952, em três movimentos, de 30 segundos, 2 minutos e 23 segundos e 1 minuto e 40 segundos, indicando *tacet* e para qualquer número de instrumentos. A peça não é, entretanto, apenas uma peça em que ocorrem três movimentos de silêncio, separados por algum gesto do intérprete ou intérpretes. Uma peça musical pode de fato ser assim, mas não é o caso. Pois é canônica a interpretação, que tem também suporte em composições posteriores do autor (falarei sobre 0'00" logo mais), e declarações do mesmo - "minha peça, 4'33" se torna, em performance, os sons do ambiente" (Cage apud Kostelanetz, 1988, p. 188) - que os sons não-intencionais produzidos durante os intervalos temporais da peça passam a integrá-la, e devem ser escutados pelo público como música.

Davies argumenta então que, diferentemente da quinta sinfonia de Beethoven, ou de uma peça que fosse apenas silêncio mesmo, isso é, que fosse a não-colocação de sons por parte dos intérpretes, pura e simplesmente; diferentemente dessas, a tosse de alguém, ou o ruído do involuntário amassar e manuseio do programa, integrariam a obra de Cage. E esse conteúdo variaria de performance para performance. Aliás, na peça de silêncio purista, teríamos a tosse e os ruídos atrapalhando *ouvirmos a ausência de som*. Ao termos a experiência de 4'33" seria um erro considerar os sons que ocorrem tendo como parâmetro intenções composicionais tradicionais. Deveríamos ouvi-los pelo seu interesse estético inerente (o que equivale - pelo interesse que qualquer ocorrência natural tem o potencial de ter, uma vez que direcionamos nossa atenção para ela com a intenção de ouvi-la). Atribuímos também à peça uma desconstrução da distinção categorial entre musical e não-musical, convidando à revisão conceitual quanto ao que é música. Ademais a peça afirmaria a não-existência real de silêncio (audível) e

afirmaria o fato de que qualquer ocorrência de som não intencional poderia ser música. Que qualquer som (não produzindo intencionalmente por um humano) seria digno de atenção.

Contenção 1 de Davies: seguindo Daniel Herwitz, a desconstrução do conceito de música dado por Cage seria incoerente, pelo fato de que nossa percepção seria inerentemente atribuidora de estruturas [*structure-imputing*] e que a recomendação de Cage de que percebamos impessoalmente, rejeitando as aparências de organização, acabaria por tratar a nossa percepção como se ela funcionasse de outra maneira.

Aqui há um grave problema. A sugestão cageana que justificaria a produção de 4'33" deve ser contextualizada e tomada pragmaticamente como uma injunção a apreciação do que estaria, na época, ao menos, fora do espectro do musical. Hoje, ao ouvirmos sonoridades como aquelas que comparecem em 4'33", usamos "não-intencional", bem como sonoridade esparsa, frágil, mundana, como *categorias* para descrever o que percebemos em termos, justamente, cognitivos. Há estrutura e sonoridade lá, mas não se primeiro não percebermos que certos vocabulários e certos esquemas de apreensão não funcionarão. Assim, uma vez que cultivamos uma disposição a ouvir com interesse propriedades estéticas de sons nus e suas conjunções, uma vez que cultivamos talvez até mesmo um "ascetismo zen" para o musical (de um zen bastante estado-unidense, diga-se de passagem¹⁸), descobrimos outras possibilidades musicais (outros elementos e estruturas a serem exemplificados).

Contenção 2 de Davies: embora possamos escolher ouvir aconceitualmente em alguns contextos, isso não seria o caso quando escutamos 4'33". Não se aplicaria quando tomamos essa peça como uma obra musical de Cage. Isso seria atestado pela visão de Noël Carroll que, na mesma linha que sigo, diria que Cage elevara os sons não-intencionais ocorridos durante o período de tempo de sua peça ao status de arte. Cage criara assim um enquadramento espaço-temporal, nas performances de 4'33", no qual os sons são colocados em relação a outras músicas e à tradição da performance em concerto, que normalmente repudia sons externos como ruído não musical (Carroll, 1994).

18 Sobre isso ver o capítulo 5 de *How to reach Japan by subway - Satori in America: intellectuals and artists discover zen buddhism* (Mettler, 2018).

Como comentado na seção anterior, as afirmações dos artistas não devem ser tomadas como argumentos a serem imediatamente transportados para o jogo filosófico de dar e receber razões. Lembremos do tratamento de Danto ao caso do artista olfativo, comentado no capítulo 1, seção 3, tópico 1 e mencionado no capítulo 2, parágrafo A36. Ao propor que vejamos apenas tinta sobre suporte, o artista acaba por indicar que a significação da obra seria sua própria materialidade, que a volta às coisas elas mesmas seria feita a partir do estado avançado da cultura. Assim, de novo, é preciso considerar a força pragmática de considerarmos a injunção cageana a deixar os sons serem eles mesmos para ouvi-los. Pois não é porque a obra adquire significação maior que seus elementos, que o modo de escuta requerido não possa ser aquele em que prestamos atenção aos sons, afastando noções bem estabelecidas do que é musical, do que é um som musical, do que é uma ordenação musical. E isso porque a experiência de escuta de uma música (no caso, *dessa música, 4'33"*) não se confunde com o significado da mesma. Os componentes que dão significação aos sons que são acolhidos dentro da peça, fortuitamente, não obstruem a tentativa de renovação dos hábitos de escuta indicada. Quando Davies diz que "o ouvinte receptivo encontra essas qualidades transfiguradas, (...) de modo que elas não estão mais disponíveis" (Davies, 1997, p. 453)¹⁹ isso é falso, pois uma coisa não impede outra. Um som de tosse, agora musicalizado, ainda é um som de tosse, com as qualidades que um som de tosse tem, com seu caráter indicial de indicar que alguém tossiu (involuntariamente, se o espírito da obra de Cage está sendo respeitado). Escutar com atenção, abrindo-se a esse novo tipo de articulação rarefeita, de atuações discretas não relacionadas, é o que continua sendo exercitado. De todo modo, essa contenção não versa exatamente sobre o fato da obra ser ou não música.

Contenção 3 de Davies: se *4'33"* for música, então tem de ter uma organização sonora. Se não é uma peça que organiza sons, então não é música. Davies cita Jerrold Levinson, que acredita que a peça de Cage satisfaz a condição, ao organizar durações de silêncios por parte do intérprete e colocar a questão da organização dos sons ocasionais como uma de enquadramento [*framing*]. Eu concordo com a posição de Levinson, mas contra Davies, gostaria de enfatizar a

¹⁹ No original: "Indeed, the receptive listener finds those qualities transfigured, to use Danto's term, so that they are no longer available".

importância dada por Cage ao fato de que os sons produzidos durante 4'33" não sejam produzidos de propósito, por quem quer que seja. Pois sem isso descaracteriza-se o que está sendo organizado, de modo que passemos a aceitar descaracterizações da maneira *como* tal é organizado (uma música tocada durante a performance de 4'33" não é 4'33", mas uma música que impede de ouvirmos 4'33"). De toda forma, Davies pede que a condição de Levinson, de que a organização dos sons seja o resultado de ações dos envolvidos, seja atendida como fruto da ação do intérprete e apenas deste. Para isso ele fornece um primeiro argumento, que diz que o silêncio, para ser estruturador, precisa estar envolto em sons. E não seria o caso. Seu segundo argumento é de que se os sons são organizados, algumas possibilidades devem ser excluídas. E novamente não seria o caso.

Um argumento contra 2 já foi feito - sons humanos intencionais estão de fato excluídos de 4'33". Ademais, sons feitos antes, entre, e depois dos movimentos de 4'33" estão também excluídos. E são excluídos todo e qualquer conteúdo que o intérprete tocaria. Ademais, parece estranho que o silêncio que estruture, na performance, a duração, não estruture nada. Notemos - nesse sentido não é a duração que estrutura o silêncio. Porque o significado de *estruturar* utilizado aqui é o de realizar um processo de conformação. O silêncio, ou melhor, a pausa, a espera por parte dos intérpretes, se estende no tempo. Essa ação de espera prolongada estrutura, no sentido requerido por Davies, a peça, inclusive em três momentos. Abster-se de agir é só *não-agir* por estipulação. Quando nos abstermos de tocar notas no piano, por exemplo, certamente não tocamos notas no piano. E nesse sentido não agimos. Mas agir aí está sendo utilizado como *tocar notas no piano*. De modo que, em um sentido mais amplo, o pianista precisa manter-se sentado, esperar, estar quieto durante um tempo etc. E todas essas operações são ações, *strictu sensu*. Ademais: um espaço vazio de n metros quadrados está estruturado como um espaço vazio de n metros quadrados pela não colocação de nada nele nos n metros quadrados em questão. Essa não colocação pode se dar de várias maneiras - por exemplo, retirou-se os objetos do espaço; impediu-se que outros fossem colocados, ficando de guarda na entrada etc. E um adendo: existem várias maneiras de organizar sons que, como formas de organizar em geral, tem estruturas

não-fixas etc. Organizar é um termo geral, e há muitas formas de organização possíveis.

De todo modo Davies insiste que não haveria distinção entre o conteúdo das performances da obra e sons ambientes contidos no âmbito temporal das mesmas²⁰. E que isso implicaria que não haveria estruturação. Como adiantado acima, discordo. A afirmação é estranha, dado que estabelecemos uma série de distinções entre ambos: dado uma mudança em nossa maneira de encarar esses sons, seus conteúdos tornam-se bastante distintos (dentro da janela de indiscernibilidade de um sujeito transcendental dotado de ouvidos). Certamente os sons ouvidos com atenção em um lugar x, recortados em 3 blocos de durações diferentes são distintos de sons ocorridos em um lugar y. Mesmo se fossem coincidentes. Toca-se 4'33" em uma praça. Há um senhor correndo com seu cachorro que ali faz uma pausa, coincidentemente de mesma duração. É claro que os sons que escuta são distintos daqueles que a platéia escuta (lembrem das duas cidades, no capítulo 3, parágrafo B18). Os sons são em um sentido mais ou menos os mesmos. E por isso são indiscerníveis. Mas certamente são distintos. Se não o fossem, não seriam indiscerníveis (de novo, vide capítulo 3 - conceito de *janela de indiscernibilidade*, parágrafo A6).

Assim, a conclusão de Davies parece, no mínimo, apressada: de que 4'33" é apenas "uma peça conceitual que reflete o mundo da música sem ela mesmo ser obra musical" (Davies, 1997, p. 460)²¹. Seria uma peça de performance cujo assunto seria música. Como visto no capítulo 2, existe uma tendência histórica, quanto à música, de expurgar, do que pode ser considerado como realmente musical, elementos conceituais e que dizem respeito à relações semânticas diferentes daquelas de exemplificação de componentes exclusivos (no sentido requerido, de componentes da dita linguagem musical). Conceitualidade e teatralidade aparecerão, então, não como indícios do enlace entre diferentes artes e operações semânticas nos símbolos artísticos, mas como provas de inadequação à categoria (tal como estabelecida conservadoramente).

20 No original: "there is no distinction between the contents of performances of his work and ambient sounds falling within their temporal parameters" (Davies, 1997, p. 460).

21 No original: "It is an artistic happening, a conceptual piece that reflects on the world of music without itself being a musical work".

Davies evoca *0'0"* (1962), também de Cage, para reforçar sua colocação de *4'33"* como teatral e não musical, citando Pritchett e sua caracterização de *0'0"* como obra de arte da performance (Pritchett, 1993, p. 139). Nela, os intérpretes realizam uma ação disciplinada em uma situação de máxima amplificação. Um exemplo seria aquele de Cage e Duchamp jogando uma partida de xadrez, com microfones amplificando todos os sons produzidos durante a jogatina, todos eles resultados simplesmente da atitude de ambos de jogar xadrez a sério. A ideia é que, realizando outras ações que não visam intencionalmente produzir som, os sons produzidos possam assim, enquadrados sob a performance de *0'0"*, serem música. A disciplina na ação não musical torna o humano parte de uma natureza, que então, por produzir sons fortuitamente, pode ser musicalizada, ao ser corretamente enquadrada para a escuta. A amplificação reforça o enquadramento, retirando então o foco da atenção do público e sua fruição do jogo de xadrez, no caso, para os sons produzidos sem querer durante o mesmo. Onde sem querer não implica que os artistas tentem evitá-los, mas que eles agem de modo a operarem com indiferença em relação à produção ou não dos mesmos.

Dada essa interpretação minha sobre *0'0"*, não hesitaria em dizer que se trata de obra musical. Seu significado estaria ligado ao que apresentei. Já quanto a *4'33"*, além de todos os problemas levantados, para Davies fica parecendo que teatralidade não é de fato um componente da arte musical, quando na verdade é, ou ao menos, pode ser. Fica implícito, por parte de Davies, o argumento da exclusividade das formas artísticas, um resquício alto-modernista da ideia de que cada arte desenvolve seus próprios meios. E não estou certo de que esse tipo de categorização onde as esferas do artístico não possuiriam intersecções, seriam exclusionárias, é uma boa categorização. Há obras que pertencem a mais de uma categoria do artístico ao mesmo tempo. Podem ser arte da performance e música. Teatro e música. E isso é algo observável em algumas cenas artísticas, embora também, combatido em outras.

Combatido, aliás, transformando as categorias em adjetivos de uso conveniente. Minha performance musical *O Brasil Não Chega às Oitavas* (2014), misto de panelaço, música de barulho e vídeo-arte futebolístico foi considerada, em âmbitos de vídeo-performance, como musical demais (imagino que por exigir

microfones e caixas de som para sua realização, além de envolver batuque, em algum sentido), assim como em edital de performance (talvez pelos mesmos motivos, mas com a explicitação de que eu deveria procurar eventos de música para apresentá-la). Fora da cena da música experimental, mas ainda na música, seria performática demais, demasiado conceitual. A maneira de bater painéis não suficientemente percussiva (dado que tento destruí-los e evito ritmos estáveis). A ideia seria muito apoiada naquela do protesto, um protesto contra a situação futebolística brasileira (o vídeo projeta o primeiro tempo da fatídica partida em que a seleção do Brasil perde de 7 a 1 contra a da Alemanha, refilmado de modo a quase vermos só a bola). Nada disso intrinsecamente musical... Por outro lado, problema nenhum dentro das cenas de música experimental e da performance menos institucionalizada. A obra é música com elementos de vídeo e performance. É performance, com elementos de música e vídeo.

Duas coisas na peça, entretanto, são realmente tipicamente musicais: a ideia de que a estruturação temporal é importante e a maneira de realizá-la. Pois trata-se de 45 minutos de painelação, seguindo o jogo até os acréscimos. De 5 em 5 minutos, para ajudar a marcar a passagem do tempo para o público, uma escala de dó maior é tocada, do dó central até o si acima, não chegando à oitava (a obra exultaria os torcedores brasileiros, em uma atitude, segundo meu entendimento, bastante brasileira, de torcer contra a seleção, de modo que ela não classificasse na copa do mundo para a etapa eliminatória. A noção era de que somente quando sua nação é tida como eterna favorita, torna-se tentador torcer contra ela mesma). Nos acréscimos, essa escala voltaria, sendo repetida à exaustão, até o final da filmagem do primeiro tempo. Em 4'33", há também o elemento da estrutura temporal, de pré-estruturação, na divisão em três movimentos e escolha das durações rígidas dos mesmos. Esse elemento é bastante familiar e parte do ofício do compositor musical. O uso da cronometragem, e talvez haja uma influência da música experimental estadunidense nisso, também é língua corrente entre compositores. Essas preocupações e usos, aliás, encontram-se, ao menos dentro dos círculos que eu frequento, completamente fora do radar das pessoas que atuam em arte da performance. E em geral, encontram-se bastante diluídas naqueles que fazem

música ou arte sonora a partir de uma atuação anterior nas artes visuais e na performance.

Ao invés de sugerir que 4'33" não é música e expurgar para a arte da performance significados semânticos, acredito que o exemplo fornecido por Cage é, na verdade, revelador. Revela não apenas que (quase) todo som e sonoridade pode ser transfigurado em arte e no caso, em música, mas que música não é algo essencialmente conectado com significados estabelecidos por exemplificação de componentes formais.

5.6 Uma prece silenciosa e o não-coclear

Seguindo a pista de Danto e concentrando meu esforço sobre 4'33", até o momento deixei de considerar que, também no campo musical, pudesse haver outros candidatos para nossa vaga de exemplo crucial, mesmo que menos canônicos. Kim-Cohen menciona dois outros precursores menores, além de uma peça, idealizada mas não realizada, por Cage (Kim-Cohen, 2013, p. 17-18). Fato é que alguns anos antes de compor sua obra-prima silenciosa, no ano de 1948, John Cage confessava, em uma palestra: possuía alguns desejos, dentre os quais aquele de compor uma peça de silêncio ininterrupto, de duração comercialmente padrão (entre três e quatro minutos e meio) e vendê-la para a companhia Muzak. A ideia era que a empresa colocasse a obra *A Silent Prayer* - uma prece silenciosa - em seu catálogo, reproduzindo-a em suas transmissões. A Muzak, afinal, especializava-se em fornecer música funcional (no sentido de utilitária): não apenas música-mobília²², música para mobiliar o ambiente, tornando-o mais agradável, mas música que, vestindo um ar científico, pudesse regular o humor de ambientes corporativos e comerciais, de modo a propiciar um clima produtivo e eficiente de trabalho. Um acompanhamento sonoro psicologicamente ativo, desenhado cuidadosamente para não chamar muita atenção. Afinal os efeitos seriam sub-reptícios (idem, p. 19-20).

A tentativa abandonada daria certo, entretanto? Na programação de rádio convencional é padronizado que não existam silêncios, levando a sério a injunção heideggeriana de que quando algo para de funcionar, nossa atenção volta-se para a

²² Música-mobília (*musique d'ameublement*) é um conceito desenvolvido pelo músico iconoclasta Erik Satie, ver Roquet (2016, p. 39).

ferramenta ou o meio²³. No caso da transmissão radiofônica, o silêncio apareceria como defeito, não-funcionamento. E isso direcionaria os ouvintes para considerações sobre o rádio como um meio, quebrando sua aura de integração naturalizada ao ambiente. Os ouvintes, entretanto, não predispostos a considerações filosóficas, simplesmente achariam ruim ou então, para o horror dos programadores, rapidamente trocariam de canal. Afinal, o que eles buscariam teria como componente essa obtenção de um ambiente sonoro tipicamente humano, constante e ordenado. A sensação reconfortante de conquista do espaço acústico.

Penso que o mesmo ocorreria com a prece de Cage. Os ouvintes estariam desprovidos das informações necessárias para distinguir que não se trataria da percepção de falta de música, mas sim da recepção de música silenciosa executada, indiscernível à última. Eles prestariam atenção no fato de que algo ocorreu - a música de fundo parara de tocar. E talvez houvesse algo de disruptivo nisso, algo de rebeldia. Mas disrupção não contribui para um ambiente sonoro fluido. É verdade, poderíamos pensar em uma sequência de músicas em que aquela imediatamente anterior a *A Silent Prayer* terminasse com um decrescendo suave até o silêncio e em que a imediatamente posterior começasse com um crescendo suave, a partir do silêncio. A pausa de cerca de 4 minutos talvez então atendessem à prece cageana de que o ambiente sonoro fosse ouvido como música, que ele se transformasse em música. No contexto do Muzak, em contraposição ao enquadramento de concerto de 4'33", a ideia teria de ser que esses sons fossem ouvidos como música de fundo. Mas esses sons poderiam ser ouvidos como música, nos contextos em que alguém ouviria pequenas peças fornecidas por essa corporação? Um dos objetivos, afinal, do fornecimento de música funcional era o de mascarar os pequenos sons do ambiente, sons de conversas alheias e ruídos distraidores. Mascarar, isto é, torná-los não audíveis, pelo fato de que a música seria mais intensa que estes. Ou ainda integrá-los de modo que se perdessem entre os sons da música, perdendo relevo e capacidade de perturbar ou desviar o foco do

23 Refiro-me aos parágrafos 15 e 16 de *O Ser e o Tempo*, localizados na primeira seção (*O ser do ente que vem-de-encontro no mundo-ambiente e A conformidade-a-mundo do mundo-ambiente que se anuncia no ente do-interior-do-mundo*; consulte a edição traduzida por Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, 2012). Sobre músicas que utilizam defeitos como forma de trazer esteticamente à tona a questão elencada, conferir o trabalho de Caleb Kelly sobre *glitch music* ("música-falha"): *Cracked Media: the Sound of Malfunction* ("mídia quebrada: o som do mal-funcionamento").

trabalhador. Não há, ao menos em ambientes humanos, algo como um raio silenciador - ondas que anulem os sons ambientes, de modo que o resultado seja ausência quaisquer de som. E de toda forma, não é essa a prece de Cage, por mais tentador que seja pensar em algo assim, algo para apagar um pouco a presença humana dos nossos ambientes, demasiado humanos.

Mesmo assim, *A Silent Prayer* provavelmente teria sido um exemplar de arte política, arte de guerrilha, se o plano fosse realizado. Arte que se introduz em ambiente que não a enquadra adequadamente, tornando seu status *qua* arte problemático, mesmo enquanto se coloca como arte. Trabalhei variações desse tema no capítulo 3²⁴. Aqui o importante é notar que, com essa caracterização e após abordar *4'33"* com certa delonga, podemos notar um certo caráter antagonista em ambas. Quando abordei os *ready-mades* de Duchamp, na seção 3, explorei rapidamente a característica não-retiniana daquelas obras. Será que haveria aqui algo análogo, uma característica não-coclear?

Kim-Cohen posiciona a arte sonora não-coclear como aquela que resiste à ideia de som-em-si e se opõe à conceber a materialidade como questão central da prática artística, também se opondo à própria ideia de que exista uma questão central (ibidem, p. 259). Quanto a Cage o importante é que se, por um lado, as duas peças que aborda-mos forem contra a beleza musical, tal como tradicionalmente concebida, e nesse âmbito realizassem um paralelo com os *ready-mades* de Duchamp; por outro lado, ao invocar uma escuta dos sons do mundo como musicais, forjariam um naturalismo que Kim-Cohen identifica como remetendo à ideia de som-em-si. Cage falaria de deixar os sons serem eles mesmos, afinal. A pá de neve de Duchamp não remeteria à ideia de deixarmos a visualidade ser ela mesma, de apreciarmos sua recém descoberta beleza, a emergir de um novo olhar que voltar-se-ia para aquilo que simplesmente é visualidade.

Perseguindo ainda a comparação, há no par de obras de Cage alguma seletividade, tal como a exigida por Duchamp para seus objetos? Em *4'33"* sim: nem todos os sons são admitidos como parte da música. Isso, em certo sentido, pode implicar que existe uma função seletiva, orientada a combater uma característica

24 Uma outra abordagem sobre esse tipo de operação pode ser encontrada em (Caron, 2015, terceira seção do capítulo 3), ao falar do conceito de dissociação constitutiva, formulado por Henry Flynt. Voltarei a abordar essa ideia na seção 10.

artística dominante da época. Para Duchamp, essa característica seria a preocupação com a beleza e a função seletiva operaria em prol do que ele chamou de inestético. Em Cage a característica seria o domínio da egolatria, na qual a música apareceria como expressão das escolhas humanas realizadas no nível do som. O que a função eliminaria seria os sons humanos intencionais.

Quanto aos aspectos, tanto anti-retiniano, quanto anti-coclear, que remeteriam ao intelectual, a uma arte menos voltada ao sensual, podemos reinterpretá-los do seguinte modo, quanto a Cage: como um voltar às coisas elas mesmas, voltar ao som ele mesmo só pode ser feito a partir de um estado da cultura em que certos hábitos de escuta podem ser combatidos reflexivamente. Em que um certo caráter de segunda natureza envolto nos hábitos de escuta instituídos pode ser desconstruído, e uma noção estanque de musical pode ser questionada. E essa operação tem, ao menos, seu momento de intelectualismo, como abordei já na seção anterior.

Aproximei Cage de Duchamp também com vistas a abrir uma outra possibilidade. Danto insiste na sua avaliação de que, ao mostrar objetos indiscerníveis às caixas de supermercado, então até mesmo objetos comerciais, contendo desenhos artísticos em suas embalagens, poderiam ser arte. E nisso a oposição entre arte e mercadoria, bem como aquela entre alta arte e arte comercial se veem implicadas. Aqui não há espaço para abordar propriamente esse tópico. Basta seguir Danto (1) no seu reconhecimento de que o desenho, estampado nas embalagens das caixas de esponjas Brillo, era arte (Danto, 2020, p. 90) e que (2) a arte comercial não era tematizada como arte na época, sendo antes ignorada ou condenada (idem, p. 89). Como aquilo que está suficientemente próximo para ser colocado como substancialmente distante, a arte comercial, uma vez apropriada pela arte de galeria, propiciaria também um segundo contraste: o de como duas artes indiscerníveis teriam significados tão diferentes.

Levando em conta esses dois fatores, vemos claramente que não há analogia possível com *A Silent Prayer*. De fato, mesmo em obras como *Imaginary Landscape no. 4* (para 24 intérpretes, tocando 12 rádios; Pritchett, 1993, p. 89), onde eventualmente surgem trechos de música comercial como conteúdo das performances, não há propriamente uma celebração da arte comercial. Ela não é

tematizada. Ela eventualmente aparece como parte da palheta de sons possíveis, agora expandida para receber também este tipo de possibilidade. A colocação, em uma textura de interpenetração sonora que torna o lado fragmentário mais suave e usando bastante silêncio, posiciona essas amostras de música comercial como mais um tipo sonoro dentre outros, integrado como som, tal como os demais. As figuras da interpenetração e indeterminação aparecem como mais importantes e são, essas sim, tematizadas.

Acredito que uma analogia mais apropriada poderia ser buscada em produções dos anos 2010, agrupadas sob a denominação de gênero *Vaporwave*. Pois, em muitas delas, há um trabalho que parte de apropriações de *jingles*; especialmente canções de comerciais de TV. E também de trechos de hits desgastados dos anos 80 e 90, sucessos caídos na obscuridade. E frequentemente há uma postura celebratória em relação ao ideal de vida neoliberal daquela época, muito embora contendo ambiguidade, melancolia, fantasmagoria. Apenas indico essa possibilidade aqui. Aos curiosos, indico o livro de Grafton Tanner (2016), muito embora eu tenha graves objeções a alguns de seus argumentos. Espero poder desenvolver o assunto em outra oportunidade.

5.7 A coletânea de músicas silenciosas

Nosso exemplo crucial musical também abre a música para o silencioso. Isto é, abre a prática musical para a noção de que são possíveis peças silenciosas. Afinal, os significados destas não estão determinados integralmente pelo material utilizado - que no todo, pode muitas vezes ser o mesmo - silêncio, ausência de som, ausência de ação por parte dos músicos. Os significados podem ser articulados por outros fatores - intenções dos compositores, maneira como a obra contextualiza o silêncio que apresenta, diferentes maneiras de entender o silêncio, diferentes maneiras de projetar para o público atitudes interpretativas e de escuta perante aqueles silêncios.

O silêncio cageano, embora não tivesse essa intenção, abre-nos para uma reconsideração de outras possibilidades semânticas, visto dentro do esquema dantiano. Uma vez que o material sonoro utilizado por certas obras pode ser considerado como o mesmo - silêncio - as diferenças entre elas passam a ser

determinadas do lado semântico, antes entendido como extramusical. O trabalho em cima de pares de indiscerníveis, no caso, nos quais duas obras diferentes são indiscerníveis - por exemplo, ambas são descritas como "consistindo apenas de silêncio" - torna-se proveitoso.

Quando, no adendo do capítulo 3, eu discuti sobre o procedimento dos experimentos de pensamento, faltou acrescentar algo sobre um certo ceticismo que eu valorizo. Este me leva a crer que os argumentos resultantes daqueles experimentos mentais seriam mais convincentes se eu pudesse testá-los na prática, realizando análises que envolvessem obras artísticas reais. E é de fato possível fazê-lo, pois obras análogas existem. A partir da ideia de uma *coletânea de músicas silenciosas* explorarei a seguir três conjuntos de obras que se aproximam da ideia da *Galeria dos Quadros Vermelhos* (explorada principalmente no capítulo 2). Ademais, imagino que muitos, ao lerem a TLC de Danto, tenham pensado em realizar obras de arte ou exposições a partir das ideias ali expostas. Por ser um livro bastante criativo, seria estranho se não fosse inspirador. Ainda mais em um contexto como o brasileiro, em que me parece sempre haver artistas interessados em filosofia contemporânea. Isto é, onde os artistas compõem o público que consome filosofia contemporânea. De certa forma, esse engajamento ativo poderia dar um caráter hipersticional ao complexo teórico em questão: artistas aplicariam em suas obras o que aprenderam teoricamente com o texto de Danto. Um pouco como certos empresários e investidores costumam fazer com teorias econômicas neoclássicas²⁵. A teoria, ao realizar-se na prática, ganharia em termos de confirmação e consistência. Uma exposição real moldada no experimento mental poderia convenientemente servir de confirmação da validade do mesmo.

Minha preocupação era com a possibilidade de que uma passagem muito rápida pela generalidade obtida no imaginado obnubilasse particularidades interessantes. E mesmo que muitos exemplos tenham sido vistos no capítulo 3, a articulação mais direta entre silêncio e significado traz alguns aspectos novos à

25 Vide, por exemplo, essa passagem de uma entrevista dada por Nick Land: "Hiperstição é um circuito de retroalimentação positivo que inclui a cultura como componente. Pode ser definido como a (tecno-)ciência experimental de profecias auto-realizantes. Superstições são meramente crenças falsas, mas hiperstições - por sua mera existência enquanto ideias - funcionam causalmente a fim de trazer à tona sua própria realidade. A economia capitalista é extremamente sensível à hiperstições, onde a confiança age como um tônico efetivo e inversamente" (Land, 2009). Para uma crítica filosófica ácida das teorias econômicas neoclássicas, ver *To live and think like pigs* (Châtelet, 2014).

minha investigação. Uma vez que a conveniência do experimento mental foi utilizada com sucesso, podemos matar a curiosidade sobre o que acontece quando confrontamo-nos com exemplos de obras reais e verificar se nesses confrontos algo se adiciona ou não.

Ainda no adendo do capítulo 3 falei sobre como quadros vermelhos poderiam variar visualmente, dada a materialidade da pincelada, a qualidade da tinta, a textura do suporte etc. E como poderia ser problemático, sem maiores informações, dizer que dois quadros vermelhos deveriam ou não ser considerados iguais. Esse problema foi abordado de modo bastante técnico por Nelson Goodman, com o conceito de densidade semântica. O conceito apareceu no capítulo 1. Aqui o importante é notar como em arte é difícil definir limites para o que pode contar como significativo.

Essa delimitação, entretanto, é desnecessária caso estejamos a lidar com materiais artísticos que não são semanticamente densos. É o caso do silêncio digital. O silêncio digital é uma representação numérica fixa dentro de um arquivo de áudio que envia aos sistemas reprodutores de som uma mensagem a ser transduzida, mas que diz "fiquem parados". E o que importa, a partir dessa representação, nomeada *silêncio digital*, é que um tocador de som que receba essa mensagem produza em uma caixa de som o estado de repouso. Um silêncio digital, como mensagem iterável, será então, sempre exatamente o mesmo material, código para produzir um comportamento padronizado igual. Totalmente diferente seriam silêncios gravados, onde elementos ativos da situação permaneceriam em silêncio, enquanto ocorreria a captação do resultado dessa ação de pausa. Pois daí cada faixa musical ou arquivo sonoro resultante teria sons de fundo ou sons residuais diferentes. Se estes silêncios fossem suficientemente baixos, quase-inaudíveis, e cada um resultasse em uma obra musical específica, então estaríamos numa situação equivalente da *Galeria dos Quadros Vermelhos*, caso recriada no mundo real. Agora, quando várias obras musicais utilizam como único material musical o silêncio digital, então temos um exemplo que realiza uma equivalência mais radical do que aquela, não apenas de uma possível transposição real do experimento radical, como do próprio experimento enquanto imaginado. Porque a equivalência entre silêncios digitais não exige lidar com pressuposições quanto ao que é ou não

suficiente para causar uma diferença relevante, quanto ao material artístico empregado. Silêncio digital é um elemento codificado, sujeito a uma lógica de igualdade que só os elementos desse tipo acessam.

Algo próximo do aventado acima ocorre no álbum musical digital *Dadaforma - a de-compilation of Plataforma Records* (2014). Trata-se de uma compilação idealizada por Guilherme Darisbo para a comemoração de centésimo lançamento do selo Plataforma Records. Os artistas, eu incluso, foram convidados a enviar músicas com no máximo 3 minutos de duração, utilizando apenas silêncio digital como material sonoro. O que, evidentemente, era uma proposta absurda, no mesmo sentido da absurda possibilidade da *Galeria dos Quadros Vermelhos*. "Neo-dada" também descreveria bem o convite. Um álbum comemorativo mas preenchido apenas de ausência de conteúdo. E não de maneira programática, como que para, pelos silêncios, falar sobre algo, mas simplesmente como realização de uma possibilidade extrema. É claro, os artistas poderiam querer dizer algo através de suas músicas silenciosas, como aliás eu quis. E isso a ponto de ter escrito um artigo inteiro sobre a tentativa e seus desdobramentos. Ele não foi exatamente publicado, mas circulou um pouco. Na última seção do presente texto voltarei à obra que resultou dessa inquietação. De toda forma, o álbum em si acabou possuindo como significado o absurdo de perseguir a possibilidade extrema que este persegue.

Olhando os trabalhos contidos, fica claro que há 4 maneiras de diferenciar entre si as músicas: a atribuição de autoria; o título da obra; a duração do silêncio; o número da faixa que contém a obra. Em uma análise individual, o número da faixa não importa. Ele seria o equivalente da posição de certo quadro em uma galeria. Mas existe uma certa ordenação das músicas, que leva em conta as durações para ser realizada. Penso que esse desenho das durações, entretanto, é irrelevante do ponto de vista da escuta do álbum, em termos práticos. Porque a escuta do álbum é a escuta de um único silêncio longo e irreverente, excentricamente dividido em faixas com títulos extravagantes, atribuídos a diversos artistas. Avaliando o álbum assim, encontro mais uma pressuposição existente no experimento de pensamento de Danto: lá não se está a testar as características que o conjunto de obras adquire quando agrupadas, mas apenas as diferenças individuais quando comparamos uma obra aparentemente igual à outra. Com isso, é afastado o fato de que o contexto

pode ser bastante relevante para o estabelecimento ou não de uma obra, para que ela obtenha ou não sucesso naquilo que o seu autor a ela propôs. No caso de *Dadaforma*, eu mesmo considerei que minha contribuição, perdida no meio de outras, não atingia de modo algum o que eu pretendia, quando pensava sobre questões como "uma música que atuasse contra a noção de experiência". E é como se sua existência individual naquele contexto fosse tênue demais. Certamente subordinada à do álbum como um todo. Assim, senti a necessidade de re-elaborar minha contribuição algures, batalhando seu direito a uma existência independente.

Voltando às músicas do álbum, poderemos notar que há várias durações listadas como tendo o mesmo valor. Isto é, são durações que são tomadas, pela maioria dos tocadores de música, como as mesmas. Henrique Iwao: §6.4311; Lavajato: *Berenice (ou Errático Olhar Termal que Trocamos a 100km Daqui)*; Pilgerowski: *Audacity3AFASP (as Fast as Possible)*, constam como tendo duração de 1 segundo. Na verdade, suas durações respectivas são, em uma visualização dos arquivos ogg no *software* Reaper: 52ms; 365ms; 1 segundo e 2ms. Se eu tivesse de compará-las, sabendo que seu conteúdo sonoro é idêntico, certamente consideraria essas durações como relevantes. Consideraria que de alguma forma sutil ou ainda não muito eficiente, essas durações diferenciam as obras. Assim, ficaria incomodado se alguém as diferenciasse apenas quanto à autoria e a partir de seus títulos. Dissesse que a primeira é filosófica, por remeter a Wittgenstein, a segunda tem um tom de deboche absurdo, e a terceira deve ter algo de formalismo ou processualismo irônico, por referir-se a um software de produção e a uma indicação de tempo musical ("o mais rápido possível"). Ademais, 1 segundo é uma duração bastante apreensível. O mesmo não pode ser dito de uma duração inferior a um décimo de segundo. Aqui, paira o pensamento de que, em uma galeria de quadros tidos como indiscerníveis, poderíamos de fato ter problemas com a ideia de que todas as tonalidades ou pinceladas contam como exatamente as mesmas.

Também *A mente é o grande assassino do real*, de editH10Sdat e *mixórdia (rapsódia)*, de Mário Del Nunzio, aparecem como tendo mesma duração: 3 minutos. Visualizando no *software* Reaper, a fim de medi-las com mais precisão, aparecem com 3 minutos ambas, a primeira adicionada de 295ms e a segunda de 216ms. Nesse caso as durações são tão próximas que eu não tomaria como algo relevante

a diferença entre elas. Confesso que esperava que fossem idênticas, afim de apoiar plenamente a possibilidade de identidade completa que aventei, quando busquei esse álbum como exemplo. Mas tudo bem. Se levamos os títulos a sério, temos um contraste. Da experiência de 3 minutos de silêncio, sob os auspícios da ideia de que a mente produz ilusões, assassina o real, e que talvez fosse melhor buscarmos o vazio, experimentar um silêncio interior; com a experiência de um nada, uma ausência de conteúdo musical que se quer música, um livre ausentar-se de elementos musicais durante uma certa duração. Reforço: não obstante essas observações críticas individualizadas sobre cada peça, a experiência de ouvi-las nunca se deu, para mim, desse modo. Suas durações individuais são englobadas por aquela do álbum como um todo, e a sugestão dos diferentes temas que realizam através de seus títulos, menos determinam significados e experiências individuais, que contribuem para o significado multifacetado-absurdo-vazio do álbum como um todo. E o que pretendo com essa colocação é sugerir que uma exposição real de quadros monocromáticos, em algum nível indiscerníveis, possivelmente poderia provocar um efeito similar de indiferenciação para o espectador. De toda forma, há a possibilidade de uma tensão entre a indiferenciação do particular, quando estes se encontram subordinados ao todo, para com o apuramento da diferenciação dos iguais, frente à individualidade de cada um.

5.8 A biblioteca dos livros em branco

Craig Dworkin escreveu um livro inteiro abordando obras sem conteúdo, ou sem material artístico, ou ainda, cujo conteúdo consiste em um suporte de trabalho não preenchido. Ou então, cujo conteúdo consiste no meio de apresentação purificado de adições. Ou ainda, o livro trata de obras cujo material artístico é o meio. "No Medium" (Dworkin, 2013), apresenta e trabalha obras vazias, apagadas e silenciosas. O título soa um tanto estranho, depois dessa explicação, mas é que Dworkin prefere usar a palavra substrato para o que me referi como meio e *meio* para algo que se aproxima da ideia de conteúdo. Quero comentar duas obras que aparecem no capítulo "a lógica do substrato" (*The Logic of Substrate*): *Nudisme*, do autor ficcional Jacques Cégeste, do filme *Orphée* (1950), de Jean Cocteau, realizada

extra-ficcionalmente por Fullford e Shopsin, anos depois. E a resma de folhas em branco de Aram Saroyan, publicada em 1968. Trago também uma obra de Raquel Stolf, *plena pausa* (2000-2001). As três lidam com a ideia do livro cujas páginas estão em branco; as três utilizam páginas em branco como material. No meu vocabulário, isso significa que o meio no qual as obras se realizam é o do livro, e que o principal material artístico empregado são as páginas em branco. Eu gosto de pensar dessa forma porque isso permite desde já indicar que há um trabalho com um material em um meio; que esse material forma obras específicas. Mas, diferentemente de silêncios digitais, páginas em branco não estão sob o signo da iteração e da relação tipo-token, isto é, elas constituem material concreto, no sentido de não-informacional, variado e físico. Há diferentes possibilidades de páginas em branco e de materiais a compor essas páginas. Evoco no título da seção a ideia de uma biblioteca de livros em branco apenas como maneira de manter presente a analogia com o exemplo da galeria de Danto.

No início do filme *Orphée*, Orfeu folheia com desdém o livro do jovem poeta rival Jacques Cégeste, descobrindo que todas suas páginas estão em branco. Na folha de capa, vemos escrito seu título, *Nudisme*, tipografada em Didot, além de linhas finas que emolduram a margem da página. Segundo Dworkin, evocação dos volumes das Éditions de Minuit (2013, p. 5). O livro é curto, algo como 40 páginas, e de formato razoavelmente grande, não tão facilmente transportável. Orfeu acha aquilo ridículo, mas seu interlocutor defende a obra, segundo ele menos ridícula do que se suas páginas estivessem cobertas de textos estúpidos. O interlocutor, afinal, não tem escrito já há tempos, por não ter nada a dizer. Cégeste, por sua vez, ao invés de optar pela inação, achou uma maneira de dizer que não tinha nada a dizer. E o disse sem disfarçar sua intenção - ela estaria nua, transparente. O livro exporia um vazio à plena vista. Além do jogo do título com "o rei está nu", há também no termo uma conotação erótica, como que para atizar os ânimos de um leitor desavisado e depois decepcioná-lo. Por fim, se as palavras cobriam a página, há algo de explícito em deixá-las assim em branco, nuas. Jason Fulford e Tamara Shopsin realizaram uma edição do livro, de data incerta²⁶. Não se trata de um fac-

²⁶ Ela não aparece nem no livro de Dworkin nem nos sites ligados a ele, <http://shopsinsgeneralstore.com/> e <https://www.jasonfulford.com/008h.html> (acessados em 12 de março de 2021). A página de venda Amazon.com consultada na mesma data indica 2011 como o ano de publicação.

símile. Há aparentemente diferenças no papel utilizado e a edição de Fulford/Shopsin parece um pouco mais grossa (64 páginas). A edição é também menor, mais manuseável e num formato mais comum, especialmente para um público estadunidense. No contexto espirituoso chique em que se faz acessível, e com os dizeres "pode ser usado como caderno de anotações ou não" no site de vendas, soa como um produto baseado no filme, tingido de ironia pós-moderna, já com alguma nostalgia e certamente referencialidade (ao original do filme).

Hornick Kultur Imprint publicou, em 1968, uma resma de 500 folhas de papéis como uma obra de autoria de Aram Saroyan, em sua coleção de poesia nova. Além das configurações de fábrica contidas no invólucro da resma, a publicação só continha a informação do preço, dois dólares, e uma capa carimbada "© ARAM SAROYAN 1968 KULCHUR PRESS". Saroyan, já um autor estabelecido, disse da ocasião que aquele era seu primeiro livro para valer²⁷. A história dessa publicação pode ser lida no livro de Dworkin, bem como a interpretação que ele faz da obra em meio a um jogo edipiano entre Aram e seu pai. O que me importa aqui é o caráter de pré-publicação do livro, as páginas soltas dentro da embalagem, o tamanho apropriado para uso em máquinas de escrever. Como se o trabalho da escrita ainda devesse ser feito. Mas se o invólucro com a capa for retirado, a resma de Saroyan tornar-se-ia indiscernível de qualquer outra resma, constituindo uma espécie de dessacralização da obra, processo de des-transfiguração da obra em objeto cotidiano. O elemento *papel* tem um enorme valor ao escritor que lida com a materialidade, que se confronta com a brancura da página e sua abertura a inúmeras possibilidades, que o encara como um meio a ser preenchido com materiais = palavras. De modo que a resma no pacote, entendida como obra de arte, fala sobre o valor do papel para o escritor. Ao mesmo tempo, remove-se do escrever. Remove-se também do ler, é claro, mas de modo menos contundente. Rasgar o papel da embalagem é destruir a obra porque a obra é a resma fechada, embalada, contendo a capa, a indicar que, embora seja uma resma, não seria *qualquer resma*. Curiosamente, um dos planos abandonados do autor era utilizar papel vermelho, de modo que o livro seria "lido" (red = vermelho, sendo homófono do verbo ler no passado, "read") (ibidem, p.15 e nota 25 respectiva). Assim como os quadros

27 Como citado em Dworkin (idem, p. 12): "first real book of work". A tradução é difícil, mas a mensagem é a que utilizei.

vermelhos da *Galeria dos Quadros Vermelhos*, esse livro seria vermelho (*red*) e lido (*read*), embora como obra de arte, isto é, interpretado como tendo um significado, e não como livro ordinário, onde, em contraste, leríamos o conteúdo (as palavras e/ou figuras). A solução do branco, no entanto, era mais precisa. A resma era a culminação de uma trajetória cuja poética (no sentido amplo, de 'estética do autor') se aproximava do minimalismo das esculturas, como as de Donald Judd e do neo-dada (o pop), como o dos trabalhos de Andy Warhol. Um poeta que havia trabalhado poemas de uma única palavra, como *eyeye* e que havia realizado um outro que consistia unicamente na imagem da letra *m* (Saroyan, 1968). Saroyan havia finalmente chegado ao grau zero da escritura.

O contexto de publicação de *plena pausa*, de Raquel Stolf, difere daquele dos outros dois exemplos, primeiro por a autora atuar em um contexto mais ligado ao das artes visuais do que o da poesia. Podemos debater se é melhor olhar para essas obras todas sob a chancela da arte conceitual, o que as unificaria, ou sob aquelas diferentes, da música (na seção anterior), da poesia e das artes visuais. A questão é que, se aqui não é o espaço para discutir sobre a delimitação do que seria a arte conceitual, gostaria de reforçar a ideia de que podemos testar as opções, extraindo delas o que acharmos interessante. Há uma tendência das pessoas de pensar obras como pertencendo a enquadramentos artísticos específicos, exclusivos. Mas todo enquadramento ou delimitação abre espaço para a atuação em suas bordas, para o teste de seus limites, a investigação de áreas nebulosas e que possam interseccionar com outros enquadramentos. Podemos ainda pensar esses enquadramentos como uma série de descritores que se acumulam em padrões recorrentes, mas que não são obrigatoriamente unidos. O que é importante salientar é que o significado da obra também se articula a partir de sua colocação contextual. E, embora outros fatores atuem também para tornar uma obra de arte significativa, não há como descartar esses fatores contextuais quando interpretamos uma obra. E se porventura a colocação dentro de uma atuação nas artes visuais é uma informação vaga, essa vagueza tem valor informativo - diferentemente de *Nudisme* e da resma de Saroyan, não haverá uma ligação com a poesia, com a história da poesia, com a crítica que a acompanha.

Voltando à Raquel Stolf, a obra que comento faz parte de uma trajetória artística que investiga uma constelação conceitual-artística específica, abordada em sua dissertação de mestrado. Já no início da mesma a artista declara: "construo proposições artísticas onde tento investigar o *branco* enquanto matéria / experiência / conceito através de seu desdobramento nas passagens *branco* → *em branco* → *deu branco*" (Stolf, 2002, p. 9). Como uma das paragens desse processo artístico-investigativo, *plena pausa* consiste em dez livros brancos tamanho A5, contendo páginas em branco, com apenas seus nomes (*plena pausa*) gravados em baixo-relevo nas capas-duras. Um deles tem 50 páginas, outro 100, quatro deles 150, dois 200 e dois 250 páginas. Os livros têm como proposta que sejam instalados em bibliotecas públicas ou privadas por certos períodos de tempo, entre outros livros, configurando-se como uma intervenção da artista no espaço selecionado.

A princípio, havia a ideia de realizar livros vazios, mas que não era suficientemente forte para motivar a artista a produzi-los. Quando ela se colocou em meio à citada constelação conceitual-artística, a proposta ganhou sentido e ligou-se ao poema homônimo de Paulo Leminski. Este articula a oposição entre o branco da página como pausa plena e este mesmo espaço como aquele da soma de todos os textos, numa espécie de palimpsesto puro. O poema, de *Distraídos Venceremos*, diz:

Lugar onde se faz / o que já foi feito, / branco da página, / soma de todos os textos, / foi-se o tempo / quando, escrevendo, / era preciso / uma folha isenta. // Nenhuma página / jamais foi limpa. / Mesmo a mais Saara, / ártica, significa. / Nunca houve isso, uma página em branco. / No fundo, todas gritam, / pálidas de tanto. (Leminski, 1995, p. 29)

O começo *em branco* remete à infinitude de possibilidades. Quando essas são excessivas, temos o pólo oposto, do bloqueio de qualquer coisa, o *deu branco*. Há nesses dois estados, a partir do branco como materialidade, uma insinuação que oscila entre a situação do vazio de sentido e do sentido de vazio, entre o esvaziamento e a potencialização. O branco, como cor da página, também levanta uma relação em que ele é ora fundo não preenchido, a base sob a qual se inscreveriam palavras, ora a cor específica que preenche, que ocupa o lugar onde estariam normalmente as palavras. Se é possível relacionar esse branco que remete à soma de todas as cores-luminosas ao de uma página tanto vazia quanto cheia,

temos a articulação de uma espécie de enciclopédia absurda, porque afirma o nada e o tudo, justamente objetos inalcançáveis. Stolf fala de um plano virtualmente impossível e nem iniciado, a fim de tornar o branco de *plena pausa* infinito, produzindo cada vez mais livros. Um movimento de enciclopedismo absurdo onde os livros abarcariam o indeterminável, o inabarcável.

Encarado como livro vazio, suas páginas em branco se abrem à angústia do *a fazer*, ou do *não feito*, enquanto também invocam o desejo de fazer e a possibilidade da fatura. Encarado como livro cheio de branco, o objeto se configura como uma estranha totalidade simples, pura, completa. Entre esses dois pólos, a autora tateia: "Talvez *plena pausa* insinue palidamente os *vazios* do saber, a ilegibilidade do mundo ou ainda a falta de espaço nas bibliotecas para livros de artista (...)" (idem, p. 108). É interessante a colocação do significado da obra, pela autora, em tom de indagação: ela assim afirma a obra como parte de um processo, como um ponto de parada em uma investigação em movimento. Exploração que se materializa de modo determinado e bastante preciso, mas que utiliza a ação artística como um dos elementos exploratórios, na construção da trajetória. Sua inserção na estante de livro provoca um estranhamento, um ruído vazio. Curiosa ressonância, ao lembrar de ruído branco, pois este, em termos sonoros, é caracterizado como constituído pela soma de todas as frequências.

5.9 Um concerto de músicas silêncio

Quero terminar esse pequeno grupo de estudos de caso com a comparação seletiva de aspectos de três peças musicais silenciosas, comentando suas diferenças. A primeira delas é nossa canônica *4'33"* (1952), de John Cage. A segunda, *70'00"/17* (2003), de Jarrod Fowler. A terceira, minha obra *Éter 2*, a versão álbum digital (2014). A primeira coisa a notar é a importância histórica da obra de Cage, e a estatura mais elevada desse compositor. Isso implica em uma fortuna crítica muito mais numerosa, que acaba tornando a posição da mesma mais complexa e intrincada, além de remeter dela a várias outras obras posteriores, de um número grande de artistas / músicos / compositores, influenciadas pela mesma. De toda forma, há muitas informações disponíveis sobre o autor e a obra. Sabemos também

que se trata de uma peça central no pensamento musical de Cage, também espécie de grau zero da escritura composicional para o autor - uma música que é pura duração e divisão de durações (considerando seus três movimentos curtos), e na qual a duração acolhe os sons não intencionais produzidos no local de apresentação. É então um desenvolvimento de preocupações composicionais que culmina em um ato radical, tomado como liberador pelo artista. Baseando-se na primeira versão, trata-se de um ato de estruturação do acaso, em que o silêncio enquanto pausa do músico e concentração do público, transforma-se em oportunidade para a escuta do mundo, dos sons do mundo, como música; estes, entretanto, são subordinados a um ato de transfiguração artística proporcionado pelo músico intérprete, que afinal, se apresenta, mesmo que ficando em pausa. A peça é estruturada em 3 durações diferentes - 33", 2'40" e 1'20", totalizando quatro minutos e trinta e três segundos de pausa, a ser executada por um intérprete e respeitada pelo público.

O CD *70'00"/17*, de Jarrod Fowler, possui 17 faixas de 4 minutos de silêncio, mais 2 minutos de entrefaixas. Seth Kim-Cohen aborda a produção do artista no capítulo *A Dot on a line* ("um ponto em uma linha"), de seu livro *In the Blink of an Ear: non cochlear sonic art* ("em uma piscada de orelha: arte sônica não coclear", Kim-Cohen, 2013). O CD vem em uma caixinha inteiramente branca, exceto pelo título e o endereço da página de internet do autor. Dentro deste, em um envelope de papel encerado, há notas curtas descrevendo a obra como "uma exploração metódica de uma ilha" em que "uma ilha é definida como uma área estabelecida por uma fronteira. Essa fronteira pode ser geográfica (ex: um volume de água), feito por humanos (ex: uma partição), ou imaginária (ex: uma municipalidade)."²⁸ Há nas notas uma grade numérica contendo o número 1 no centro, seguido de seus sucessores inteiros, com as posições rotacionando no sentido horário (como uma espécie de espiral virtual). O ouvinte é re-designado como um participante. Se for um participante ativo, deve seguir as instruções e eleger (metaforicamente) uma ilha, por exemplo, geograficamente, em termos de algum espaço, e navegar as posições conforme a grade, dentro dos tempos estipulados pelo CD silencioso. Caso o

²⁸ Citado em Kim-Cohen, 2013, p. 240: "a methodical exploration of an island." e "An island is an area established by a border. This border can be geographical (e.g.: a body of water), man-made (e.g.: a partition), or imaginary (e.g.: a municipality)."

participante seja passivo, o CD servirá ao menos como um marcador de tempo, que dará uma forma em termos de duração temporal às ações que o participante fizer, ou ao menos indicará uma forma de estruturação ordenada de durações no leitor de CD (a obra depende que estes possuam um mostrador de tempo para as faixas, transcorrido ou a transcorrer). Se o CD está vazio quanto a sons, ele possui uma estrutura formal de durações que deve ser experienciada. Mas primeiramente, não como abertura à escuta, mas como exploração ligada a uma ideia aberta e não muito determinada de arquipélago. Secundariamente, liga-se à experiência de seções do tempo, marcadas de modo duro-arbitrário como blocos de 4 minutos, com alguns segundos de preparação entre os mesmos. Essa experiência é considerada pelo autor como musical, embora não exista nela nenhuma conexão necessária com a experiência da escuta. Musical para o Fowler dessa época, seguindo Kim-Cohen, relaciona-se principalmente com o que o compositor identifica como rítmico e construtor de ritmos e durações, em sua relação com abstrações.

Por fim, em 2014 produzi uma versão álbum digital de meu CD *Éter*, lançado no mesmo ano, chamando esta de *Éter 2*. O CD consistia em uma única faixa de 74 minutos de silêncio. A ideia era preencher de silêncio digital um CD inteiro, em sua totalidade. Mas eu queria integrar a obra, já mencionada, que ficara apagada na coletânea *Dadaforma*. Apagada no sentido de *sem o destaque* que eu gostaria que ela tivesse. §6.4311 tem como nome o fragmento do *Tractatus Logico-Philosophicus* em que Wittgenstein re-elabora o argumento sobre a morte da *Carta Sobre a Felicidade*, de Epicuro. Aproveitar a ideia de que não se vive a morte, tentando formular uma música para a qual não é possível estabelecer uma experiência, uma música que não seria experienciável. Minha primeira solução foi então tentar fazer um fragmento de silêncio curto demais para poder ser integrado na percepção, e vazio demais para diferenciar-se de um não-evento. Depois, ajustei a faixa para ocupar o menor valor de duração possível e cheguei a conseguir inclusive a fazer uma versão em que a duração era zero - só havia um cabeçalho de arquivo de som sem duração. Já em *Éter 2*, queria continuar a explorar durações de silêncio digital grandes, como aquelas do primeiro *Éter*. Mas eu também queria continuar enfatizando a ideia de não-experienciável. Então, eu queria que a obra combinasse aspectos de §6.4311 e de *Éter*. Que fosse um convite à não-escuta, por envolver

durações que não pudessem ser adequadamente experienciadas ou integradas a nosso sentido temporal, e por fornecer um conteúdo vazio, impossível de ser escutado (afinal, escutaremos os sons ambientes e não o conteúdo vazio da obra, o não-som dela).

Dessa forma eu queria que a obra se contrapusesse tematicamente à 4'33" quanto à escuta, mas que não incitasse um tipo de tempo ligado mais à prática da performance, como, a meu ver, o de 70'00"/17. A solução para as faixas foi então, começando com uma faixa de duração mínima (uma versão de §6.4311), brincar com uma série numérica bem definida - a série de fibonacci, mas dispô-la de modo que as relações temporais não fossem apreensíveis. Esse processo foi simples, porque se eu começasse com uma unidade = 1ms, mesmo quando eu chegasse em faixas com durações já adequadas à percepção, a relação entre as duas durações, que estaria em razão áurea, só era percebida, apesar dos meus sinceros esforços, como de uma maior para uma menor, sem organicidade de constituição. Essa dificuldade era claramente influenciada pela falta de contexto que acompanhava o conteúdo totalmente silencioso/vazio. Ademais, das trinta partes, a duração das 14 primeiras é tão pequena - 1, 2, 3, 5, 8, 13, ..., 377 ms - que todas elas passam durante o intervalo de 1 segundo. Olhar as faixas mudando assim, com alguma dificuldade eventual por parte do tocador de música, que acaba demorando-se entre-faixas, é desconcertante.

A princípio, materiais vazios, esvaziados, nus, purificados em seu meio, em branco... podem parecer pouco profícuos. Sua simplicidade pode aparentar uma redução de recursos restritora. Como se as obras fossem ser simples, meramente variações insossas de uma ideia. Como se um material estóico a tal ponto transformasse todas as iniciativas artísticas em reiterações de uma mesma peça conceitual. E como se a arte conceitual estivesse fadada ao simples, como alguns artistas da década de 60 advogaram²⁹.

29 Por exemplo: *Parágrafos sobre arte conceitual*, de Sol LeWitt., originalmente 1967 (Ferreira, 2011). Uma reformulação para a música contemporânea está sendo feita por Harry Lehmann, ver Lehmann (2015). Relego ao futuro uma discussão mais pormenorizada dessa posição, com vista a mostrar que ela é insuficiente. O objetivo aqui é mostrar apenas que, embora o domínio do semântico não seja de modo algum privilégio de artes declaradas ou identificadas como *arte conceitual*, dado que toda obra de arte é sobre algo, nem por isso a arte conceitual precisa procurar a simplicidade. Deixo também para outra ocasião a discussão de como a ideia de simplicidade se confunde com a de pureza, da manutenção de uma identidade do conceitual clara e distinta.

Longe de ser uma ideia batida, que meramente se repete para reiterar-se em novos contextos, para insistir em sua existência, marcando presença, espero ter mostrado que a utilização de materiais simples permite inúmeras possibilidades de desenvolvimento artístico. Estas se dão, tanto pelos diferentes significados que podemos extrair das obras, tais como aqueles retirados da *Galeria dos Quadros Vermelhos*, quanto através dos diferentes arranjos e nuances dentro dos materiais empregados. Eles são sim muito restritos, é verdade. Mas restritos no sentido de que oferecem um tipo de resistência que os artistas precisam trabalhar para descobrir uma gama, se não grande, ao menos numerosa, de opções empolgantes. Empolgado, no encarte de *Éter 2*, escrevi:

Começamos pela possibilidade de colocar um objeto nu (4'33", de John Cage). Depois, de usá-lo, dizendo: é preciso escutar. E então ampliar esse ato disciplinado de atenção (0'00"). Esfumaçar as fronteiras entremundos. Ou estabelecer e habitar fronteiras: Mieko Shiomi pedindo o som mais sutil. Muito tempo depois, o grupo Wandelweiser.

Brincar com a possibilidade de indiscerníveis. Dizer: a ocorrência no tempo diferencia as partes, as músicas. Ou ainda, o toca-CDs é um relógio de quatro minutos (70'00"/17, de Jarrod Fowler). Dizer: a duração e a autoridade diferenciam as partes, as músicas: o convite de Guilherme Darisbo para coletânea DADA do selo Plataforma Records.

Querer, como Cage, silenciar um pouco a presença humana (*Silent Prayer*), seus sons, suas imagens. No estilo o melhor da internet, usuários postam uma, cinco ou dez horas de nada e/ou de "absolutamente" nada. *Zen for Film* (Nam June Paik) ampliado, planejado. Se a conexão é estável, muito pouco ruído. 'Se seu computador dormir, acordará sem pedir a senha. Desculpe-me não estar em qualidade HD' (SpritePix). Alguns desses vídeos usam tela branca. Mas o transparente não deveria aparecer como preto, em um vídeo para internet? Erro conceitual? - Uso expressivo do branco/fala em *Hurlements en Faveur de Sade*, de Guy Debord.

Seguindo Raquel Stolf (*Assonâncias de Silêncios*), é possível empilhar silêncios? E se pensarmos em termos de mascaramento: não estariam os sons mascarando um silêncio subjacente? Um negativo de substância, vazios e nadas permeando. Ou então: soterrados. Tal qual a noção de espaço, quando lhe tiramos todos os objetos. Que inexistência e omnipresença sejam homoefetivas não garante que suas ideias correspondentes também sejam. (Iwao, 2016, p. 2-3)

5.10 Nem tudo a todo momento

Após tanto falar sobre encontros, devo dizer que nunca encontrei as *Caixas Brillo*, de Warhol, embora tenha, nessa vida, ido algumas vezes à Bienal de São Paulo, deparado-me com obras que pareciam meros objetos cotidianos. Nada marcante, entretanto e por isso me esquivo de fornecer exemplos. Já o encontro com 4'33"

merece ser contado. Ele se deu em meio à descoberta da obra de Cage, talvez por influência de Valério Fiel da Costa, que também frequentava o departamento de música da Unicamp, na época (entre 2001 e 2003). Eu era aluno de graduação, ingressante e ávido por novidades. Ao vasculhar livros, partituras, gravações e vídeos, fiquei muito impressionado com a ideia de que o músico, como intelectual e como artista, poderia fazer muitas coisas. Poesia, vídeo, performance, partitura, palestra. E que Cage tinha achado um jeito de fazer todas essas coisas bem e mantendo uma estética bem definida. Poderia me estender sobre isso, mas para não fugir muito ao assunto, volto à peça silenciosa. Encontrei-a já em meio a anedotas contadas pelo próprio compositor sobre sua recepção. Anedotas que contavam como o público havia ficado revoltado ao se defrontar com o silêncio e de como o compositor sentia-se frustrado. Certamente, simpatizei com a situação. A música, afinal, era para ser escutada, e eu também ficaria decepcionado com quebras de etiqueta por parte do público (como fico até hoje). Em geral, ficamos em silêncio, nas pausas, afinal. E então devemos ficar em silêncio, se a música é silenciosa. Agora, a duração me incomodava, por ser breve demais. Talvez, breve a ponto de não exigir demais do público (se a duração fosse maior, talvez fosse melhor avisar a duração total, como já fiz algumas vezes antes de apresentar coisas muito silenciosas). Talvez, breve por ter sido definida a partir do projeto anterior de *A Silent Prayer*. De todo modo, quatro minutos era muito pouco. E meus esforços por inclusão de silêncio em composições subsequentes procuraram honrar essa avaliação.

Em 2002, fizemos um experimento, nos concertos das classes de composição da Unicamp³⁰, em que começávamos com 60 minutos de silêncio, no palco do auditório do Instituto de Artes, a partir do meio dia, provavelmente. O concerto estava marcado para cerca de uma hora depois. Assim, ao ficarem parados por 60 minutos, os músicos estariam, na verdade, se preparando para os 12 minutos de improviso que realizariam às 12h30. A cada 12 minutos soava um pequeno sino. A cada 12 minutos cada músico imaginava o que estaria a tocar nos 12 minutos finais. E a cada repetição do processo imaginativo, poderiam então imaginar mais detalhadamente (ou ao menos, é isso que minha versão jovem acreditava ser

30 Para uma visão geral desse período ver "O Grupo de Compositores da UNICAMP e o ENCUN", de Valério Fiel da Costa, publicado em 17 de fevereiro de 2007 no blogue Overmundo. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-grupo-de-compositores-da-unicamp-e-o-encun>, acesso em 06 de fevereiro de 2023.

possível). O silêncio estaria prenhe de imaginação; a pausa por parte dos músicos, de preparação.

Eu tinha 19 anos e estava também fascinado com as ideias e pinturas modernistas do suprematismo russo. Especialmente, de Malevitch. O silêncio estaria prenhe de dinamismo cósmico, então. De toda forma, para o público, se houvesse algum, a tarefa era a mesma de sempre: observar e ouvir, em silêncio, com alguma atenção. Esse experimento se transformaria em peças musicais juvenis como *Suprematismo em 5 partes* e *Suprematismo em n partes*. Assim, se tal encontro teve desdobramentos artísticos instigantes e produtivos, eles não foram muito filosóficos, em sentido estrito. A ideia depreendida era a de expansão do possível - dava para fazer boa música usando ideias e usando silêncio. E também dava para abordar tarefas não musicais usando operações de estruturação testadas primeiro no âmbito da música. A ideia de perguntar se aquilo era mesmo música não me ocorria. Evidentemente, eu achava, aquilo era música. Não havia bons motivos para dizer que não. E as pessoas que dispensavam Cage o faziam usando a qualificação "música" como honorífico, em uma operação retórica (tal como aquelas abordadas no capítulo 1, seção 7). Eu tampouco havia desenvolvido a verve de filósofo, como é o caso agora. Verdade que tinha adquirido o *Zettel*, de Wittgenstein, edições 70. Mas é que esse livro de fichas, de anotações, era estilisticamente muito próximo ao meu jeito de escrever habitual.

Diferentes situações, com pessoas diferentes e contextos diferentes, configuram encontros diferentes. Esse truísmo pode ser complementado com uma das frases prediletas de Danto, tomada de empréstimo ao historiador da arte Heinrich Wölfflin, de que *nem tudo é possível em toda época* (por exemplo, Danto, 2009, p. 91). Em seu livro de filosofia da história, de 1968, Danto nos fornece um exemplo:

"Imagine um artista, que subscrevia à Teoria Imitativa da Arte, e que ficou tão obcecado com a imitação da realidade, sempre aquém de reproduzir seu tema, que decidira que apenas a coisa ela mesmo contaria como imitação aceitável de si. Ele tenta, de acordo, realmente duplicar a paisagem, usando árvores de verdade, água de verdade, pássaros de verdade. Um sucesso perfeito seria, é claro, fracasso completo. Pois ele teria produzido, como consequência de seu trabalho, não uma obra de arte

mas o tema para uma, e o trabalho de realizar uma pintura agora, restaria por fazer." (Danto, 1968, p. 114)³¹

Antes de ser incompatível com sua teoria ontológica posterior, o trecho sustenta-se ao notarmos que, na época em que o imaginado artista poderia subscrever a uma teoria imitativa da arte, a ponto de ficar por ela obcecado... nessa época, produzir uma paisagem artística, indiscernível de uma paisagem natural, não poderia ser encarado como *land-art* ou outra modalidade de obra artística. Uma vez, entretanto, que a natureza da arte começa a ser revelada, isto é, com os desenvolvimentos artísticos que ocasionam o encontro fortuito de Danto, essa possibilidade se abre e vai se tornando cada vez mais consolidada. O fato de eu ter encontrado *4'33"* e a obra de John Cage quando este já tinha sua posição como músico canonizada, tornava a recepção da peça como música a norma e diminuía o escopo possível de desdobramentos do encontro. Suponhamos, entretanto, que eu estivesse, ainda no Brasil e ainda em torno de 2001, em um departamento de música ultra-conservador, onde John Cage e experimentalistas pós-serialistas em geral fossem vistos como músicos degenerados. Adicionalmente, vamos supor que quando eles bradassem que aquilo não se trataria de música, eles de algum modo saíssem do registro honorífico, dizendo que, realmente, não era a mera questão daquilo ser música horrível, não-edificante etc., mas que não se trataria de música propriamente. Acontece que, mesmo nessa situação, nada disso mudaria o fato de que as teorias, livros, registros sobre *4'33"* levariam, em um ambiente intelectualmente honesto, a considerá-la como música, ou, ao menos, a considerar pontos de vista como aqueles de Davies. A história continuar-se-ia fazendo presente, junto ao mundo da música (como já argumentei no capítulo 2, parte B, seção 2). O conhecimento produzido continua disponível. E há argumentos robustos e consistentes, apenas esperando para serem resgatados e reiterados. A propósito, é por esse motivo que regimes totalitários à moda antiga procuram tornar difícil o acesso à informação. Se determinadas informações se tornarem impossíveis de

31 No original: "Imagine an artist who subscribed to the Imitation Theory of Art, and who became so obsessed with the imitation of reality, which falls always short of reproducing the subject, that he decided only the thing itself will do as an imitation of itself. He tries, accordingly, to go all the way duplicating the landscape, using real trees, real water, real birds. Perfect success would, of course, be utter failure. For he would have produced, as a consequence of all his labours, not a work of art but the subject for one, and the labour of now making paintings of it would remain to be done."

acessar, então os encontros / acontecimentos, que dão origem a possibilidade do desenvolvimento do conhecimento relacionado, deverão ocorrer de novo. E esses encontros são raros e custosos (e não há garantia de que reacontecerão, conduzindo a desenvolvimentos equivalentes).

Aqui posso retomar a crítica de Carroll à ideia dantiana de exemplo crucial (no meu vocabulário). A começar pela que deixarei de lado: Carroll acredita que possam haver inovações artísticas em âmbitos não perceptivos, obras de arte com propriedades não-manifestas, que futuramente possam se configurar como contra-exemplos a teorias ontológicas essencialistas das obras de arte, estabelecidas após o acontecimento de um exemplo crucial dantiano (Carroll; in Rollins, 2012, p. 134). Trata-se de um bom argumento. A dificuldade restante é aquela a toda especulação feita em abstrato. Há, entretanto, um conceito interessante, de Henry Flynt, resgatado por J.-P. Caron, em sua tese, que aponta na direção invocada por Carroll. Uma dissociação constitutiva, que Caron chama também de *contradição constitutiva*, (Caron, 2015, p. 167-170), envolve, a partir de um gênero, alterar a finalidade do mesmo, sem o declarar, esquivando-se dos enquadramentos estabelecidos (no meu vocabulário, tal como abordei no capítulo 3, parágrafo B7), ou substituindo-os por um protocolo inescrutável. De modo que nesse tipo de operação "É como se a música experimental usasse a prática comum como trampolim para a própria ruptura com esta própria" (idem, p. 168)³².

Às interessadas, tenho essa como uma boa pista de como seguir nessa direção, dentro do âmbito musical. A crítica que perseguirei é outra: trata-se daquela que levanta a possibilidade de que o entendimento geral sobre o que é arte possa mudar. Ele pode mudar porque a sociedade mudaria seus valores. O primeiro caso seria aquele similar ao levantado quanto a uma postura revisionista e autoritária do que seria a música, alguns parágrafos atrás. Trata-se de um caso que nos indica que a manutenção do espaço de razões, do mundo da música, é um trabalho. O trabalho propriamente humano da constante modificação e manutenção do mundo da arte (ou do mundo inteligível como um todo), diríamos. Mas é importante notar que nem toda diferenciação que surge, e certamente nem toda diferenciação entre indiscerníveis, deve ser mantida. Um exemplo de diferenciação fictícia, mas

32 No original: "C'est comme si la musique expérimentale utilisait la pratique commune comme tremplin pour rompre avec celle-ci."

socialmente problemática, apareceu no capítulo 3, parágrafo B18: aquele entre as cidades de Ul Qoma e Beszel, no romance *A Cidade e A Cidade*, de China Mieville. Um exemplo real em que uma diferenciação entre indiscerníveis é eticamente espúria é fornecido pelo caso dos Burakumin, no Japão.

Os Burakumin, maior segmento minoritário da população japonesa (Gottlieb, 1998, p. 158), são discriminados socialmente, mas diferentemente do costureiro, não possuem um elemento fenotípico ou étnico agindo como facilitador da instituição da diferença discriminatória (no sentido ético, ruim, em que uma parcela da população identifica a outra como de alguma forma inferior). O caso tem seu interesse por não envolver ideias racistas ou xenófobas, dado que japoneses Burakumin contemporâneos seriam indiscerníveis etnicamente, legalmente e fenotipicamente de japoneses não-Burakumins.

Segundo Shimahara (1971, cap. 2), os Burakumin, ou 特殊部落民 (pessoas do vilarejo especial), são tidos como "pessoas especiais" por descenderem de uma casta marginalizada durante o período Tokugawa (1603-1867). São chamados derogatoriamente de Eta (穢多), algo como "cheios de impureza". O surgimento da classe é complexo, mas vem historicamente de um subgrupo das classes baixas do período feudal que, sob a influência do budismo, entre o século VI e IX, passou a ser visto como tendo ocupações impuras, muito embora exigissem habilidades apuradas. A ideia era que matar animais era uma condição impura dentro do budismo. E havia ainda a influência shintoísta, para a qual a carne dos animais seria também suja e desagradável aos deuses. Essas ocupações eram especialmente aquelas ligadas a práticas do açougue e da tinturaria - que usava urina na época, além da lida com couro. Adicionalmente, o trabalho de coveiro e remoção de lixo, bem como trabalhos com bambu e cerâmica, eram mal vistos. Muito tempo depois, no longo período feudal japonês, o sistema que regia o status social, as áreas residenciais e tipos de ocupações torna-se mais rígido. Assim, já no período Tokugawa, século XVII, os Eta se veem marginalizados, excluídos dos quatro estratos hierárquicos oficiais - aristocratas e guerreiros, fazendeiros, artesãos, comerciantes. Embora houvesse outra classe marginalizada, dos Hinin (não-humanos, 非人), incluindo vagabundos, prostitutas, pedintes e plebeus desertores,

apenas os Eta eram considerados permanentemente impuros, dadas suas ocupações.

Na época restrições de vestimenta e comportamento eram adicionalmente instituídos para os Burakumin. Entretanto, mesmo com o recebimento do status de novos plebeus (新平民), por ocasião da modernização do Japão, na era Meiji, e por meio de um édito, em 1871, essa minoria permaneceu discriminada. Há uma cultura de registros familiares detalhados que torna possível traçar a árvore genealógica das pessoas no Japão. Esses registros podem então ser utilizados, até hoje, para checar se alguém tem como antepassado alguém da classe dos Burakumin, tornando possível a discriminação contemporânea - dificultando a aquisição de empregos em grandes empresas e casamentos envolvendo membros da alta sociedade (Gottlieb, 2003, p. 192 e 201).

O assunto é interessante mas pararei por aqui. É evidente que a prática discriminatória deve cessar nesse caso. E o que funda essa convicção, elaborado de modo simples, é que cidadãos membros de uma sociedade devem ter a oportunidade de ter uma boa vida, independentemente da ocupação de seus antepassados. A relação que incorpora a impureza nas pessoas dos "vilarejos especiais" não é necessária nem desejável. De modo que a sociedade japonesa deveria comportar-se de modo a desfazer essa relação, que de resto é fortuita e em processo. O argumento geral é então que relações de incorporação são facultativas e devem ser mantidas caso existam bons motivos para mantê-las. No caso da arte, a manutenção da incorporação do significado em objetos, de modo que eles sejam obras de arte, isto é, devam ser tomados como obras de arte, deve ter bons motivos. Devo então terminar fornecendo um bom motivo para tal. Um motivo dantiano.

5.11 Defesa do pluralismo

Quando falei nesse capítulo de essência da arte, é preciso também colocar: Danto não nos dá o que propriamente é a arte, se entendermos arte de modo amplo. E o que quero dizer com isso é que um modo amplo de entender a arte não a reduz à existência na forma obra. A seção 7 do capítulo 1 lida com a necessidade de adaptar abordagens a obras musicais para práticas artísticas que não configuram

propriamente obras (a improvisação livre sendo um caso paradigmático de forma artística profissional; *fazer um som* sendo um caso típico de uma forma artística recreativa). Assim, quando, em sua tese, Débora Pazetto Ferreira defende uma noção não-restrita de arte (2014, p. 22), não acredito tanto que deva haver oposição, mas apenas circunscrição dos campos. Em outros lugares, em minha tese, defendi que ser obra de arte não seria uma qualificação valorativa e que a teoria de Danto, posicionando-se no campo da ontologia, não recairia no que Weitz criticou como teorias da arte que na verdade defenderiam uma visão específica do que é arte, de modo a serem, no fundo, críticas de arte disfarçadas. Mas acredito que Danto vá além: não fornecendo tampouco uma teoria honorífica sobre a obra de arte (ela não é, por exemplo, promessa de *bonheur*), a teoria ontológica de Danto quer-se neutra acerca do valor de um objeto ser ou não arte. Pois efetivamente, há obras de arte de todos os tipos e todos os valores. E por isso discordaria de Pazetto, que quer ver na noção restrita um certo elitismo: a ideia de significação mínima (cap. 2, A44), acompanhada daquela de sentido mínimo para teoria e instituição (cap. 2, parte B, seção 2) procura facilitar a aceitação de que existem significados pobres ou amplamente irrelevantes em certas obras de arte, que existem instituições e artistas que são completamente amadoras e que obter o status de obra de arte é bastante fácil e corriqueiro; que ser obra de arte, por tudo isso, não é algo especial, mas apenas algo diferente.

Que algo seja igualmente uma obra de arte, se exposto na casa de um amigo ou em um prestigiado museu, ou, para usar um exemplo que me é próximo, trata-se de música mesmo que, como a música experimental, seja apresentado por músicos, em geral amadores, em situações financeiramente desvantajosas, com equipamentos de som muitas vezes precários, em locais improvisados, para um público de pouco mais de uma dezena de pessoas, muitas delas também participantes da cena. E se a musicista quiser, o que ela apresentar vai ser obra musical. É verdade, muitos dessa mesma cena terão como fator motivador, além do amor pelo que fazem e pelo que a cena fornece, algum discurso evocativo de alguma espécie de superioridade moral. Mas esse tipo de compensação existe em todas as ocupações para as quais ainda há, na sociedade atual, uma tensão que justifica pensar uma sociedade futura em que essa tensão se esvai - uma sociedade

em que há menos conflito entre fazer música experimental e atuar como cidadão. Por exemplo, porque há dinheiro abundante; porque não há noções que pretendem normalizar o que a música deve ser etc. E comentários similares poderiam ser feitos sobre a militância política³³. O ponto importante é que, no campo da ontologia, não há porque já associar valor intrínseco a algo ser arte, dado que no campo da prática social (ou da partilha do sensível, pra falar em outros termos), esse valor estará em disputa.

Voltando para Danto, essa neutralidade, entretanto, deve servir para, em outro âmbito, defender um valor que justificará a manutenção do estado pós-histórico (pós exemplo crucial) do mundo da arte. E esse valor é o pluralismo. Pois seria preciso *viver o pluralismo*, como Lydia Goehr bem explicita nessa passagem, que cito extensamente:

Quando todas obras de arte estão permitidas, entramos na contestada arena da interpretação e do valor. Julgar tornara-se mais e não menos urgente, a fim de combater toda anomia, seja de frieza, cinismo ou oportunismo. Ele [Danto] nos lembrou da coragem de fugir das expectativas, coragem que havia inspirado Warhol a mostrar, no fim da arte, que, se aquilo era arte, então muito mais arte de tipos inesperados poderia aparecer em seguida. Uma vez que isso fosse compreendido, os artistas, agindo como filósofos, para o bem e para o mal, tiveram que entregar o bastão aos filósofos, que reiteraram que o pluralismo era verdadeiro, não como uma verdade absoluta, mas como condição histórica objetiva da arte. A verdade que afirmava um monismo para o conceito da arte e uma pluralidade para as particularidades da arte, ele continuou, surgira de uma boa filosofia da arte, digna do nome de filosofia, e qualquer outra filosofia com um resultado diferente não seria uma boa filosofia, mas apenas crítica. Novamente, ele estava condenando não a crítica, mas apenas a suposta transformação da filosofia em uma teoria voltada ao poder.

Referindo-se à filosofia da religião de Hegel, ele notou a tendência da religião à intolerância, quando a pluralidade de variações da crença era desalojada por um único poder que *torna herege, anatematiza, converte à força, ou abate*. A única boa filosofia, insistiu ele, era uma filosofia finalmente imune à história. Que o conceito de arte fosse imune à história seguira dele ter se tornado historicamente imune a uma história que havia negado ao conceito de arte sua pluralidade objetiva. Com esta história (e ideologia e religião) deixada para trás, a essência abstraída do conceito foi liberada, em teoria, de quaisquer outras tiranias da história. Uma boa filosofia da arte, concedida sua imunidade, garantiria o futuro da arte como objetivamente aberto. *Um estado pluralista é o único estado filosoficamente*

33 Sobre a ideia de certas práticas artísticas explicitarem o desejo de que as mesmas possam acontecer de modo menos tenso no futuro, simplesmente por acontecerem, ver *Gato Tosco Contra Tigres de Papel* (Caron; Trchmnn, 2020). Sobre a tendência ao discurso de compensação moral por parte da militância, consultar os escritos de filosofia política de Rodrigo Nunes; por exemplo: *Do Transe à Vertigem: Ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição* (Ubu Editora, 2022). Também, a colaboração de Edemilson Paraná e Gabriel Tupinambá: *Arquitetura de Arestas: as Esquerdas em Tempos de Periferização do Mundo* (Autonomia Literária, 2022).

justificado. Em 1998, ele reafirmou sua defesa vitalícia do essencialismo, aliada a um conceito monístico, como uma defesa vitalícia do pluralismo da arte: O que fazia o essencialismo parecer impossível era a condição de total pluralismo, já que as obras de arte tinham tão pouco em comum, externamente. Minha contribuição foi deixar claro que somente quando estas diferenças extremas estavam disponíveis, poder-se-ia ver a possibilidade de um conceito único e universal. (Goehr, 2022, p. 42)³⁴

Voltando à tese de Pazetto (*Investigações Acerca do Conceito de Arte*), devo dizer que, ao ler o tópico 1.5: *A teleologia latente nas teorias* (Ferreira, 2014), acabei por embarcar em algumas de suas suspeitas e formular algumas perguntas, que responderei a seguir, a fim de concluir o capítulo. A autora traça críticas à concepção de história da arte de Danto, em sintonia com as críticas que Carroll também realiza, mas que, diferentemente, enfatizam o arranjo nacionalista estadunidense que Danto transpira, ao montar a narrativa que conduz até seu encontro com as *Caixas Brillo*. Danto, afinal, é assumidamente cria de seu tempo e valoriza seus próprios encontros. Mas e se seu pluralismo traçar um falso universalismo, um jeito plural especificamente estadunidense?³⁵ E de todo modo, um encontro equivalente não poderia ter acontecido em outro lugar, com outras referências, outra narrativa

34 Seção *Living with Pluralism*, de *Red Sea—Red Square—Red Thread*. Trechos entre aspas são citações, que a autora optou por realizar de modo mais livre nesse livro. No original: "With all artworks permitted, one entered the contested arena of interpretation and value. Judgment became more urgent not less, to counter all anomie of coldness, cynicism, or opportunism. He recalled the courage to flout expectations that had inspired Warhol to show at the end of art that if this is art, then so much more art of an unexpected sort could follow. Once this was understood, artists, acting like philosophers for good and for bad, had to hand over the baton to philosophers who reiterated that pluralism was true not as an absolute truth, but of art's objective historical condition. The truth that affirmed a monism for art's concept and a plurality for art's particulars, he continued, fell out of a good philosophy of art worthy of philosophy's name, and any other philosophy with a different outcome was not a good philosophy, only criticism. Again, he was condemning not criticism, only the alleged turn of philosophy to a power-laden theory. // Referring to Hegel's philosophy of religion, he noted religion's tendency to intolerance when the plurality of variant beliefs was displaced by a single power that *hereticizes, anathematizes, forcibly converts, or slaughters*. The only good philosophy, he insisted, was one finally immune from history. For art's concept to be immune from history followed from its having historically become immune to a history that had denied art's concept its objective plurality. With this history (ideology and religion) left behind, the concept's abstracted essence was released in theory from any further tyrannies of history. A good philosophy of art, granted its immunity, secured the future of art as objectively open. *A pluralistic state is the only philosophically justified state there can be.* In 1998, he reasserted his lifelong defense of essentialism, allied to a monistic concept, as a lifelong defense of art's pluralism: *What made essentialism seem impossible was the condition of ultimate pluralism, since works of art had outwardly so little in common. My contribution was to make plain that only when these extreme differences were available could one see the possibility of a single, universal concept.*"

35 Pra ecoar as palavras de Jameson na introdução de seu livro sobre o pós-modernismo, em que este seria o primeiro estilo global especificamente norte-americano: "the development of the cultural forms of Postmodernism may be said to be the first specifically North American global style" (Jameson, 1991, p. xix).

condutora? Por exemplo, uma que desembocasse em um encontro com os Parangolés de Hélio Oiticica, como sugerido pela filósofa (idem, p. 140)?

Optei por não abordar questões históricas, dando assim ênfase às noções de encontro e acontecimento, em detrimento da narrativa que poderia ser traçada para justificar e dar mais consistência aos desdobramentos desse encontro / acontecimento. Por isso, sinto que posso tanto concordar com a visão de Pazetto de que Danto era inteiramente uma criatura do *Downtown* nova-iorquino e que isso se reflete em sua filosofia da arte, quanto sustentar que o resultado se mantém, a despeito da maneira como ele monta sua narrativa justificatória. Pois sim, o resultado, isto é, a teoria que resulta, pode ser destacada e tratada em separado. Seus argumentos emancipam-se e entram em uma rede racional que pode identificar os aspectos suspeitosamente nacionalistas no discurso, inclusive. Mas a narrativa e os exemplos poderiam ser outros. E narrativas alternativas de justificação podem ainda ser realizadas, a fim de ampliar o escopo que apoia a validade do resultado alcançado (mesmo que julgemos que este tem problemas, é incompleto em algum aspecto, ou precisa de revisões em outros).

Pazetto não critica Danto por afirmar o cenário pluralista da arte contemporânea, mas apenas a narrativa que leva ao encontro, a importância do mesmo e da obra de Warhol, dentro de um âmbito, que eu entendo como Institucional com I maiúsculo. O âmbito do que deve valer como importante em instituições filosóficas e artísticas tidas como importantes. Como não tenho intenção de afirmar ou não a importância das *Caixas Brillo*, mas apenas afirmar a importância dela como exemplo crucial para Danto, não preciso me posicionar sobre sua importância artística. Fosse uma obra menos icônica, de um autor menos conhecido, em uma cena artística menos central, por um filósofo menos proeminente, obtendo o mesmo resultado (uma instanciação de exemplo crucial), aceita-lo-íamos da mesma forma. Muito embora, é claro, pudesse haver problemas de ordem ideológica - menor aceitação geral da teoria, menor difusão das ideias etc. O pluralismo não é um traço tipicamente estadunidense, muito embora possam existir discursos e narrativas pluralistas tipicamente estadunidenses, ou que se inclinam a julgar mais benevolmente, mesmo que não explicitamente, obras e teorias de origem estadunidense.

Na seção anterior comentei sobre meu encontro com 4'33". Não comentei sobre meu encontro com a *Instrução 61* de L. C. Vinholes, ou uma performance de Paulo Bruscky, ou uma peça eletroacústica de Reginaldo de Carvalho. E não o fiz, porque esses encontros efetivamente não aconteceram. E não é que eu tenha conhecido Cage por conviver com estadunidófilos. Talvez a conjunção de ter encontrado Cage e não Vinholes ou Carvalho possa ser explicada sociologicamente com base em alguma teoria que levanta os fantasmas, muitas vezes reais, da hegemonia cultural. Mas a vida é complexa e haverá ainda assim imprevistos, como a fascinação dos meus colegas mais próximos, incluindo-me, por Karkowski e Masonna como modelos de música eletroacústica, em um contexto de clara alternância de dominância franco-germânica. Danto viveu uma vida cultural artística intensa e levou a sério suas vivências e encontros. Nesse aspecto, tomo o filósofo como modelo.

Ao escrever sobre tudo isso, não pude deixar de lembrar como eu poderia ter fornecido um candidato alternativo a 4'33", ainda mais convincente, em sua conexão com a ideia de que existiriam contrapartes materiais a obras musicais. Convincente demais, alertaria Goehr. Talvez muito convenientemente. Como amante do intercâmbio entre teoria e arte, termino com a descrição de Peter Ablinger de sua peça *Weiss / Weisslich 36, Kopfhörer / Headphones* ("branco / brancura 36, fones de ouvido", 1999):

Fones de ouvido fechados com microfones fixos; os microfones estão conectados aos fones de ouvido através dos quais ouvimos o que o microfone capta, enquanto ele o faz.

Como o microfone está diretamente conectado aos fones de ouvido, o que ouvimos nos fones de ouvido é o mesmo que sem eles. Mas: o mesmo não é o mesmo. Há uma diferença. Ao menos, a diferença entre apenas estar aqui e: ouvir. Essa diferença é a peça. (Ablinger, 2008, p. 71)³⁶

36 No original: "Ear-covering headphones with fixed microphones; microphones are connected to the headphones through which you hear what the microphone picks up as it does. // As the microphone is directly connected to the headphones what you hear with headphones is the same as without. But: the same is not the same. There is a difference. At least the difference between just being here and: listening. That difference is the piece."

6. CONCLUSÃO

6.1 Resultados gerais

Resgatando a tese estabelecida no início da introdução deste trabalho, creio ter cumprido o programa proposto, ao estabelecer um texto que (i) pressupõe que a ontologia da obra de arte de Danto vale para todas as artes e (ii) trabalhar com temas que relacionam esta à (arte da) música. Decerto, houve tergiversações, desvios ou ainda trajetos que passam por outras áreas do artístico ou do filosófico. Espero que estes tenham sido proveitosos às leitoras, tanto quanto pareceram proveitosos a mim. Ao tratar o mundo da música como contido no mundo da arte, a partir de considerações históricas focadas na consolidação do conceito de obra musical e expansão da aplicação desse conceito, (iii) mostrei um modo de entender o campo da música como um campo do artístico, em que (iv) há um objeto classificado como obra de arte, qual seja, a obra musical (cap. 2). Como obras de arte, obras musicais, mesmo nos casos ligados à música instrumental de concerto, (v) possuem significados (cap. 1). Nestes casos, (vi) seu campo de significação é composto por operações de exemplificação de estruturas, elementos e propriedades, identificadas, em uma adaptação do vocabulário corrente, como intramusicais. Isto é, em um entendimento alto-modernista das artes como estabelecendo e desenvolvendo linguagens próprias, estes seriam identificados como da *linguagem musical*. De toda forma, essas operações simbólicas de exemplificação valem como operações que conferem significado às obras que as realizam, cumprindo com o requisito semântico de Danto. Entretanto, (vii) por seu campo de significação ser muitas vezes complexo, por esse campo possuir uma tendência simbólica à saturação, dada a proficuidade do objeto, e por razões históricas ligadas ao romantismo europeu, o significado musical foi muitas vezes ligado ao não-significável, ao inefável. Trabalhei essas questões, inicialmente, a partir da noção da irrepresentação, sugerida por Rodrigo Duarte. (viii) Redescrevi esse aspecto elusivo do musical como a necessidade dos objetos-músicas serem, justamente, interpretados, uma vez que o que eles exemplificam não é simplesmente dado e, nem sempre, evidente (cap. 1).

Aqui, começo a me voltar, ainda remetendo à introdução, aos problemas que acompanham as definições de essência da obra de arte, invocadas por lá. A primeira definição, configurou-se como o resumo, em forma de parágrafo, de Carroll; a segunda, a fórmula condensada de Danto da obra de arte como "significado incorporado". Assim, (ix) resgatei as condições dantianas da contextualização arte-histórica e da necessidade de levar em conta a intenção do autor, a fim de ordenar o discurso das razões sobre obras de arte, ajudando a dar consistência ao que se institui como o campo de significação específico de cada obra (cap. 2). (x) Para a operação de fruição ou ainda para algumas operações de crítica de arte, as interpretações podem variar. (xi) A obra, ao se constituir em sua unicidade, entretanto, deve incorporar seu significado e não outro, estando sujeita a constringências quanto ao modo como deve ser interpretada como sendo a obra que ela é (cap. 2). Adicionalmente, (xii) uma obra precisa instanciar uma diferença material mínima que permita sua qualificação como algo específico, diferenciável (cap. 3). Para chegar a esse resultado, (xiii) desenvolvi em maior profundidade a ideia de indiscernível, condicionando-a ao que chamei de *janelas de indiscernibilidade*. Forneci (xiv) uma definição de *incorporação* a partir do vocabulário normativo que trabalhei, procurando tornar mais consistente socialmente o trânsito entre as ideias de mundo da arte e significado incorporado (cap. 3), acrescentando (xv) a ideia de *enquadramento musical* (cap. 3) e (xvi) a possibilidade de tratamento de objetos mundanos como obras de arte (cap. 1, cap. 3), através da noção de uso derivativo do conceito de obra. Esse uso derivativo desencadeia um tratamento dos objetos mundanos em questão equivalente àquele a ser demandado no caso do encontro com obras de arte, fornecendo (xvii) uma solução dantiana para o problema da integração entre arte e vida (cap. 3).

Nesse percurso, considerações sobre estilo musical e seu papel na determinação do significado da obra foram deixados de lado. Penso que D'Orey resolveu, com seu programa de extensão da noção goodmaniana de exemplificação, as possíveis dificuldades específicas da música, ao abordar diferentes noções de estilo em seu livro sobre Goodman (estilo pessoal, de época etc., vide D'Orey, 1999, cap. 10). Preocupações quanto ao que Carroll colocou, em sua formulação da ontologia de Danto, como elipses retóricas e elipses metafóricas, ambas figuras

ligadas ao capítulo 7 da TLC (Danto, 2005), simplesmente não me ocorreram - não pareceram especificamente frutíferas em seu embate com a música. O que mostra que, ao final de tudo, acabei por conduzir minha pesquisa seguindo muito mais a fórmula condensada de Danto, acrescida da necessidade do mundo da arte, mundo esse entendido como uma condensação do que Carroll colocou como sendo a necessidade de interpretações em um contexto arte-histórico.

(xviii) A ontologia de Danto é motivada por um programa pós-alto-modernista pluralista (cap. 4). Por isso (xix) o fechamento de uma essência para o significado dito "propriamente" musical como realizada por Beardsley foi criticada (cap. 1). E se não há um tipo de significação privilegiada, é porque o campo da música engloba mais do que aquilo que lhe é específico (cap. 2, cap. 4), podendo, inclusive, (xx) possuir intersecções com outros campos do artístico (cap. 4).

6.2 Que tipo de objeto é a obra musical

Também na primeira parte da introdução, eu afirmei que não trataria diretamente o problema quanto a que tipo de objeto uma obra musical é, uma vez que temos certeza de que este qualifica como uma obra de arte. Danto mesmo não aborda a questão correlata, para as obras de arte visual seriadas, em que conjuntos de objetos, todos eles, correspondem a uma única obra (como as célebres *Caixas Brillo*, de Andy Warhol, compostas de várias unidades). Há um problema mereológico - se as caixas são uma obra, como cada caixa é parte da obra *Caixas*? E na música esse problema se agravaria, com a pergunta de Ingarden do que seria a obra, dado que não seria nem a performance, nem a partitura, nem a experiência estética (cap. 1, seção 8). Também afirmei, adicionalmente, que desenvolveria, durante a tese, um vocabulário que permitiria indicar por onde investigar uma solução para essa questão, ainda em um quadro dantiano.

O desenvolvimento de uma aproximação, em um vocabulário normativo, de base brandomiana (vide Brandom, 1994), para tratar da incorporação do significado nas obras de arte e a diferença entre os compromissos normativos relacionados a tratar e dever tratar algo como obra de arte ou não, estabelecem uma via (cap. 2 e cap. 3). Se a solução provisória, ao passar brevemente pela teorização de Ingarden,

era aceitar sua postulação de obras como entidades quase-transcendentais, há como agora voltá-las ao social, considerando a obra em seu caráter regulativo, a partir de Goehr (1992). Esse caráter regulativo é, ao meu ver, eminentemente normativo. A pergunta de *como o significado se incorporaria nesse objeto normativo* teria de ser trabalhada, em sua remissão às instanciações físicas dessa obra (muitas chamadas de *performances musicais da obra*). Ademais, essa via aponta para uma compatibilização com a noção estabelecida na tese de doutoramento, de J.-P. Caron, de um nominalismo estético para as obras musicais, onde elas realizariam auto-colocações das condições de sua identidade (Caron, 2015, p. 243-245). Em obras musicais indeterminadas, como é o caso de algumas trabalhadas durante essa tese - por exemplo, *Jaguares*, de Valério Fiel da Costa, no capítulo 2 -, devemos levar ainda mais em conta a pluralidade de estratégias de invariância (Fiel da Costa, 2016), que procurariam garantir a identidade da obra, a fixação própria a cada de um campo de significados. Há aí um jogo interessante entre condições explícitas e implícitas de conformações de identidade. A incorporação do significado em algo, tomando a obra como um conjunto de normas, implicaria uma regulação do trânsito entre as performances destas e suas interpretações, por músicos e público. Essas observações são evidentemente apressadas e de fato, restaria bastante trabalho a fazer. Não obstante, há um caminho. Enquanto, ao concluir, muito se fecha, muito se abre.

REFERÊNCIAS

Ablinger, Peter. **HÖREN hören / hearing LISTENING**. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2008.

Adono, Theodor W. **A arte e as artes e primeira introdução à Teoria estética**. Trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

_____. **Quasi una Fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Bacon, Francis. **The New Organon**. Jardine, Lisa (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Beardsley, Monroe C. Understanding Music. In: Price, Kingsley (Ed.). **On criticizing music: five philosophical perspectives**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 55-73, 1981.

Bell, Clive. *Off Site: Improvised Music From Japan*. In: Red Bull Music Academy Daily (blogue), 24 de outubro de 2014. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/10/off-site-improvised-music-from-japan>, acessado em 29 de janeiro de 2023.

Berkeley, George. **The Works of George Berkeley, D.D., Formerly Bishop of Cloyne: Including His Posthumous Works, Vol. 1: Philosophical Works, 1705-21**. Fraser, Alexander Campbell (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1901.

Brandom, Robert B. **Making it explicit: reasoning, representing & discursive commitment**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

Bürger, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Cage, John. 4'33". Partitura e informações. Larson, Larry & Associates. Site: https://www.johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=17, acessado 23 de janeiro de 2023.

_____. **Silêncio**. Trad. Beatriz Bastos; Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Caron, Jean-Pierre. *Da Ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical*. In: Quaranta, D.; Fenerich, A. S. (Ed.). 10 Olhares sobre a Música de Hoje. São Bernardo do Campo: Garcia edizioni, p. 45-82, 2015a.

Caron, C. Jean-Pierre. L'indétermination à l'œuvre : John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale. Tese de doutoramento. Université Paris 8; Universidade de São Paulo, 2015b.

Caron, J.-P.; Trchmnn, Bruno. *Gato Tosco Contra Tigres de Papel*. Site do LavraPalavra, 04 de junho de 2020. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2020/06/04/gato-tosco-contra-tigres-de-papel/>, acessado em 20 de fevereiro de 2023.

Carroll, Noël. *Cage and Philosophy*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 52, 1994, p. 93-98.

Châtelet, Gilles. **To Live and Think Like Pigs: The Incitement of Envy and Boredom in Market Democracies**. Trad. Robin Mackay. Windsor Quarry: Urbanomic / Sequence Press, 2014.

Cottingham, John. **Cartesian Reflections: Essays on Descartes's Philosophy**. Oxford University Press, 2008.

Cusack, Peter. *Field Recording as Sonic Journalism*. 2016. Disponível em: <https://www.sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism>, acessado em 23 de janeiro de 2023.

Danto, Arthur C. *The Artworld*. In: *The Journal of Philosophy*. Nova York, v. 61, no. 19, p. 571-584, 1964.

_____. **Analytical Philosophy of History**. London: Cambridge University Press, 1968.

_____. **Nietzsche as Philosopher**. New York: Columbia University Press, 1980.

_____. **Beyond the brilho box: the visual arts in post-historical perspective**. New York: Farrar-Straus-Giroux, 1992.

_____. **A Transfiguração do Lugar-comum**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005a.

_____. **Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life**. New York: Columbia University Press, 2005b.

_____. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. **Andy Warhol**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O Descredenciamento filosófico da arte**. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **O que é a arte**. Trad. Rachel Cecília de Oliveira; Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

Darisbo, Guilherme (Org.). Vários Artistas: DadaForma, a de-Compilation of Plataforma Records. Outubro de 2014, PLATARECS100. Disponível em <https://archive.org/details/PLATARECS100>, acessado em 21 de março de 2021.

Davidson, Donald. *Knowing One's Own Mind*. In: **Subjective, Intersubjective, Objective**. Oxônia: Oxford University Press, 2002 (2ª ed.), p. 15-38.

Davies, Stephen. *John Cage's 4'33": Is it Music?* Australasian Journal of Philosophy. No. 75, 1997, p. 448-462.

Deleuze, Gilles. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Editora 34, 2001.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Kafka: por uma literatura menor**. trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Demers, Joanna. **Listening Through the Noise - The Aesthetics of Experimental Electronic Music**. New York, Oxford University Press, 2010.

Dick, Philip K. **O homem do castelo alto**. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2019.

Dickie, George. *The Institutional Theory of Art*. In: Carroll, Noël (Ed). **Theories of Art Today**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, p.93-108.

D'Orey, Carmo. **A exemplificação na arte: um estudo sobre Nelson Goodman**. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

Duarte, Rodrigo. *Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas*. Em: Heman, Nadja; Rajobac, Raimundo (orgs). **A Questão do Estético: ensaios**. Porto Alegre: ediPUCRS, 2020, p. 117-132.

Duchamp, Marcel. **The essential writings of Marcel Duchamp**. New York: Oxford University Press, 1975.

Dworkin , Craig. **No Medium**. Cambridge:The MIT Press, 2013.

Dyment, Dave. Site: Artists' Books and Multiples: Aram Saroyan | Untitled, 2 de agosto de 2013. Página na internet, disponível em: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2013/08/aram-saroyan-untitled.html>, acessado em 23 de janeiro de 2023.

Elgin, Catherine Z. Goodman, Nelson. **Reconceptions in philosophy and others arts and sciences**. London: Routledge, 1988.

Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (Org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011 (2ª ed.).

Ferreira, Debora Pazetto. *Investigações Acerca do Conceito de Arte*. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

Feyerabend, Paul. *A teoria de pesquisa em Ernst Mach e sua relação com Einstein*. Trad. Vera Joscelyne. Em: **Adeus à Razão**. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 231-262.

Fiel da Costa, Valério. *Jaguares*. Partitura, Campinas: edição do autor, 2004.

_____. **Morfologia da Obra Aberta: Esboço de uma teoria geral da forma musical**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

Fisk, Charles. **Returning Cycles: contexts for the interpretation of Schubert's impromptus and last sonatas**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

Frege, Gottlob. **Lógica e Filosofia da Linguagem**. Tradução, seleção e introdução: Paulo Alcoforado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Garber, Daniel. **Descartes' Metaphysical Physics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Goehr, Lydia. **The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music**. New York: Oxford University Press, 1992.

_____. *As Narrativas Modernistas de Danto e Adorno (e Cage)*. Trad. Eduardo Socha e Felipe Casadei. Em: **Ensaio Sobre Música e Filosofia**. Duarte, Rodrigo; Safatle, Vladimir (Org.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007, p. 269-309.

_____. **Red Sea—Red Square—Red Thread: A Philosophical Detective Story**. New York: Oxford University Press, 2022.

Goodman, Nelson. **Ways of Worldmaking**. Indianápolis: Hackett publishing company, 1978.

_____. **Of Mind and Other Matters**. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

_____. **Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

Gottlieb, Nanette. *Discriminatory language in Japan: Burakumin, the disabled and women*. *Asian Studies Review*, 22:2, 1998, p. 157-173.

_____. *Language, representation and power: Burakumin and the*

Internet. In: McLelland, Mark (Ed.). *Japanese Cybercultures*. Londres: Routledge, 2003, p. 191-204.

Gracyk, Theodore. *Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration*. Bermuda: Evental Aesthetics. Vol. 2, no. 3, 2013, p. 58-86.

Hanslick, Eduard. **Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2ed, 1992.

Heidegger, Martin. **The Question Concerning Technology and Other Essays**. Trad. William Lovitt. New York: Harper Torchbooks, 1977.

Ingarden, Roman. **The Work of Music and the Problem of its Identity**. Trad. Adam Czerniawski. Londres: Macmillan Press, 1986.

Ionesco, Eugène. **Macbett**. Paris: Éditions Gallimard, 1972

Iwao, Henrique. *Éter 2: Encarte*. Belo Horizonte: Seminal Records, 2014. Disponível em <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/ter-2>, acessado em outubro de 2015.

Jameson, Fredric. **Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

Jupitter-Larsen, GX. **Adventures on the High Seas**. Ontário: Enigmatic Ink, 2010.

Kant, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2020.

Kim-Cohen, Seth. **In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art**. New York: Bloomsbury Academic, 2013..

Kivy, Peter. **Philosophies of arts: an essay in differences**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Klossowski, Pierre. **Nietzsche e o círculo vicioso**. Trad. Hortencia S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

Koenig, Maya. *RRayen: Samples 8 bit*. Álbum digital, 2020. Disponível em: <https://maia-koenig.bandcamp.com/album/samples-8-bit-2>, acessado em 23 de janeiro de 2023.

Kostelanetz, Richard. **Conversing with Cage**. Nova Iorque: Limelight Editions, 1988.

Kuhns, Richard. *Music as a representational art*. *British journal of aesthetics* 18, p. 120-125, 1978.

Land, Nick; Cartens, Delphi. *Delphi Carstens Interviews Nick Land. O(rphan)d(rift> archive,* 2009. Disponível em: <https://www.orphandrifarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction/>, acessado em 09 de março de 2021.

Landy, Leigh. **Understanding the art of sound organization**. Cambridge: The MIT Press, 2007.

Lehmann, Harry. **La Révolution digitale dans la musique: une philosophie de la musique**. Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker. Paris: Éditions Allia, 2017.

Leibniz, Gottfried W. **Correspondence / G. W. Leibniz and Samuel Clarke**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2000.

Lely, John; Saunders, James (Ed.). **Word Events: Perspectives on Verbal Notation**. New York: Continuum, 2012.

Leminski, Paulo. **Distraídos Venceremos**. São Paulo, Brasiliense, 1995.

Marques, António. *Racionalidade prática e autoridade deda primeira pessoa*. Em: *Analytica*, v. 6, n. 2, 2001, p. 119-141.

Mettler, Meghan W. **How to reach Japan by subway: America's fascination with Japanese culture, 1945-1965**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.

Mutarelli, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Nyman, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (2ª ed.).

Ono, Yoko. **Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono**. New York: Simon & Schuster, 2000.

Pfungst, Oskar. **Clever Hans (The horse of Mr. Von Osten): A contribution to experimental animal and human psychology**. Trad. para o inglês por Carl L. Rahn. Project Gutenberg, 2010.

Pisaro, Michael. Wandelweiser, 2009. Postagem no blog *erstwords*. Disponível em: <http://erstwords.blogspot.com/2009/09/wandelweiser.html>, acessado em 29 de janeiro de 2023.

Plassmann, Hilke; O'Doherty, John; Shiv, Baba; Rangel, Antonio. *Marketing actions can modulate neural representations of experienced pleasantness*. PNAS (anais da academia nacional de ciências dos Estados Unidos), janeiro de 2008, vol. 105, no. 3, p. 1050-1054.

Plourde, Lorraine. *Disciplined Listening in Tokyo: Onkyō and Non-Intentional Sounds*. In: *Ethnomusicology*, Vol. 52, No. 2, 2008, p. 270-295.

Pritchett, James. **The music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Rollins, Mark. (Ed.). **Danto and His Critics**. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

Roquet, Paul. **Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

Saroyan, Aram. **Aram Saroyan**. Nova Iorque: Random House, 1968.

Schindler, Anton. **Life of Beethoven**. Project Gutenberg, 2012.

Sellars, Wilfrid. *Philosophy and the Scientific Image of Man*. In: Sellars, Wilfrid. **Science, Perception and Reality**. Atascadero: Ridgeview Publishing Company, 1991, p. 1-40.

_____. **Empiricism and the philosophy of mind**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Shimahara, Nobuo. **Burakumin: A Japanese Minority and Education**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1971.

Silveira, Henrique Iwao J. Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *Enquadramento Musical e o Fim da Música*. Em: Revista do SEFIM, v.3 no.4, 2017, p. 193-205.

_____. *O fim do noise: pop como ruído*. Em: Anais do III Seminário de Estética e Crítica de Arte do Depto. de Filosofia da USP, 2018, p. 272-281.

_____. *Aura na música eletrônica de concerto*. Em: Rajobac, Raimundo; Bombassaro, Luiz Carlos (Org.). **Música, linguagens e sensibilidades: ensaios**. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2021, p. 239-254.

Smalley, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. In: Organised Sound, Vol 2, No. 2, agosto de 1997, p. 107–126.

Spinoza, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

Stolf, (Maria) Raquel S. Espaços em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

_____. Sobre plena pausa. Página de internet, disponível em: <https://www.raquelstolf.com/?p=1070>, acessada em 29 de janeiro de 2022.

Tanner, Grafton. **Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts**. Winchester: Zer0 Books, 2016.

Terra, Vera. "Every Something is an Echo of Nothing": Notes on The John Cage Project in Halberstadt. *Revista Debates / Unirio*, no. 23, 2019, p.179-209.

Tregear, Peter. *Schoenberg, satire, and the Zeitoper*. In: Shaw, Jennifer; Auner, Joseph (Eds), **The Cambridge Companion to Schoenberg**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 147-156.

Wall, John. Alterstill. Álbum musical. Disponível em <https://johnwall.bandcamp.com/album/alterstill>, acesso em 19 de agosto de 2022.

Weitz, Morris. O papel da teoria na estética. In: D'Orey, Carmo (Org.). **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Trad. Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007.

Winkler, Kenneth P. *Berkeley: an interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 1989 (2002, 2ª Ed.).

Wimsatt, W. K.; Beardsley, M., C. *The Intentional Fallacy*. *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3 (Jul. - Sep., 1946), pp. 468-488.

Wittgenstein, Ludwig. **Cultura e Valor**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.

Wollheim, Richard. **Arte e seus objetos**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

APÊNDICE: Estrutura dos Capítulos

Inicialmente e de modo um tanto ingênuo, eu acreditei que fornecer, na introdução, o que eu via como estruturas de cada capítulo, facilitaria a abordagem interpretativa das leitoras. Logo suspeitei, entretanto, que tal complementação aos resumos introdutórios adicionava complexidade sem necessariamente conduzir a um maior esclarecimento e que seu formato de lista talvez não agradasse tanto. Após a qualificação, retirei-os do texto. Mas voltei atrás e os incluí neste apêndice. Tenho um grande apreço, tanto pelo formato da listagem, em geral, quanto por esse tipo de guia/fichamento de si¹. Há sempre aquelas que compartilham destes gostos. Com isso, não tão secretamente (pois aqui me expressei), desejo que sirvam de improváveis bons resumos.

Capítulo 1: O Caso da Exemplificação

1. Irrepresentação e música: a partir de *Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas*, de Rodrigo Duarte (2019) - apresentação da associação da música à categoria da irrepresentação; definição adicional de irrepresentação como ligada a regimes estéticos que regulam o que deve ser tomado como dizível.
2. Duas questões acerca do irrepresentável: busca de uma estratégia para melhor especificar a associação música-irrepresentação. Desdobramento de duas perguntas (2A) "o que vale como representação?"; (2B) "teria a música especiais dificuldades em lidar com a representação?". Definição metodológica - procurar possíveis respostas em alguns autores, tomando como ponto de partida o trabalho de Peter Kivy - *Philosophies of Art: an*

¹ Em 2005 frequentei uma oficina ministrada por José Mojica Martins sobre o universo de seu personagem cinematográfico Zé do Caixão. Em um dado momento, Mojica contou que havia recebido um prêmio por melhor roteiro, não lembro de que filme. Ele explicou então que isso era natural, dado que realizava os roteiros após o término da montagem dos filmes...

Essay in Differences ("Filosofias da arte: um ensaio acerca das diferenças", 1997).

3. Respostas: exibição das possíveis respostas (de diferentes orientações), a partir de Arthur C. Danto, Richard Kuhns, Peter Kivy, Richard Wollheim, Nelson Goodman, Monroe Beardsley.

4. O papel da exemplificação; as dificuldades da saturação: tentativa de apreensão sinóptica. Centralidade da ideia de exemplificação e de dificuldade de determinação simbólica. Exposição do conceito de exemplificação, a partir de *Linguagens da Arte*, de Nelson Goodman (2006). Substituição da noção de inefabilidade pela de saturação.

5. Exemplificação como operação semântica: defesa da exemplificação como operação simbólica válida em um quadro neo-representacional do significado (contra Kivy).

6. Afirmação do irrepresentável e origem do conceito de obra musical: retomada da segunda concepção de irrepresentação, a partir de *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music* ("O museu imaginário das obras musicais: um ensaio em filosofia da música"), de Lydia Goehr (1992). A associação do irrepresentável à ideia romântica de significado transcendente é apresentada. Isso se dá quando da consolidação do conceito de obra musical. Proponho entender essa conjunção como regulando o que vale como significado de uma obra musical, dentro do romantismo. Defendo a neutralização posterior dessa conjunção, de modo a diminuir nossa possível resistência a admitirmos que obras musicais têm significado.

7. Reavaliação terapêutica: uma vez que forneci tanto uma resposta a que tipo operação de significação seria prioritária para as obras musicais, quanto ao motivo pelo qual há resistência a aceitar que esta seja uma significação

válida, passo a elencar outras possíveis fontes de confusão, quanto à ideia de que obras musicais significam. Essas aparecem como casos de usos da linguagem e a seção busca desfazer as perplexidades que essas confusões poderiam gerar, ao exemplificar vários casos.

8. *Obra musical e significado derivado*: a investigação começada na seção anterior continua, considerando o fazer musical como ação e perguntando quais compromissos esse fazer mobiliza. Esta investigação desemboca em considerações sobre a ligação entre o objeto música e sua significação, que reinvoca a seção 6. Em seguida, relaciona a operação de exemplificação (seção 4) à constituição da obra como objeto, invocando provisoriamente a concepção de Roman Ingarden (*The work of music and the problem of its identity* - "A obra musical e o problema de sua identidade", 1986). Contrapõe a mesma à ideia de improvisação, para avançar o conceito de significado derivado.

9. *Campo de significação*: trata dos níveis de especificação, eventualmente requeridos, quando queremos determinar o significado de uma música. É estabelecida o conceito de significado mínimo e procura-se conciliar a abertura de determinação do significado com a possibilidade de uma univocidade do mesmo.

10. *Abertura semântica*: o texto *Understanding Music*, de Beardsley (1981), utilizado na seção 3, é retomado, a fim de discutir sua parte final, em que ele sugere um âmbito que especifica o tipo de significados que deveríamos procurar na arte musical, relacionado à expressão de dinamismos. Termina o capítulo com uma crítica a essa tentativa, acenando para as preocupações estabelecidas na parte C do capítulo 2.

Capítulo 2: Mundo da Arte, Mundo da Música

A1. Introdução: Danto postula que (a) obras de artes são dependentes de interpretações; (b) um objeto artístico, quando sob uma determinada interpretação, ocasiona uma obra de arte; (c) que é possível ser idealista quanto às obras de arte, mesmo sendo realista quanto aos objetos.

A2-A14. Interlúdio Berkeley: e se ao invés de *esse is interpretari*, ser obra de arte fosse *ser percebida*? Radicalização do empirismo: imaterialismo + nominalismo. Nisso, o que fica de fora na obra de arte? A ideia de guardião da constância (Deus, Mundo).

A15-A16. Exemplo musical: *Jaguares*, de Valério Fiel da Costa.

A17-A19. Interlúdio Sellars: não existe perceber imediato. Importância da mediatidade para a ideia de que percebemos elementos musicais. Exemplo musical: *Deus Cantando*, de Peter Ablinger.

A20-A23. *Esse is interpretari* e sua problemática. Tipologia dos problemas. (i) Problema da multiplicidade: uma obra, mais de uma interpretação. (ii) Problema da Multiplicidade-diacrônica: não projetividade - um objeto, no tempo t, muda de interpretação. Análise musical: gravações do *World Trade Center*, por Stephen Vitiello. (iii) Problema da multiplicidade-sincrônica: metaquadro vermelho. (iv) Problema da intermitência: modelo da fênix virtual. (v) Problema da indefinição: empirismo transcendental e externalidade entre objeto e interpretação. Mais de um objeto para uma mesma interpretação.

A24-A25. Analogia entre o mundo da arte e Deus.

A26-A29. O mundo da arte: identificação artística e normatividade. Revisão do papel da matriz de estilos. Ideia de *Zeugganzes* e construção histórica.

A30-A31. Teoria institucional da arte e a importância do artista e da colocação de um artefato como candidato à apreciação. Visão geral e crítica do não aprofundamento em razões.

A32-A33. O mundo da arte revisitado. Contraposição com o mundo da vida. Identificação com um discurso de razões. Identificação com um espaço das razões.

A35-A38. Soluções dos problemas expostos em A20-A23. Exemplo musical: *Harsh Wall Noise*. Heceidade e intencionalidade derivada. Exemplo musical adicional: Aquiles Guimarães, *A vida dos nossos animais*.

A39. Intelúdio: a crítica de arte como *etiologia* e não *ontologia*. Desvios e derivações a partir de interpretações ontológicas.

A40-A44. Solução do problema da intermitência na manutenção do mundo da arte. Definição de significado mínimo. Problemas de manutenção do mundo da arte. Exemplo das três gravatas azuis de Danto.

A45-A46. Problema da falácia intencional e sua dissolução.

A47. Fechamento do argumento da manutenção do mundo da arte.

A48-A50. Exemplo musical de fechamento da seção: *ASLSP* e *ORGAN2/ASLSP*, de John Cage.

B1. Exposição da posição de Gracyk contra Danto, em *Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration*. Aceita que história e teoria sejam essenciais para a individuação de músicas, mas nega que teorias e histórias da arte sejam essenciais para essa individuação. Nega também que teorias e

histórias locais e situadas da música estejam contidas sobre uma classe que englobaria teorias da arte em geral e outra que englobaria histórias da arte em geral. Não admite a necessidade de um mundo da arte que conectaria as interpretações de obras artísticas em um só espaço de razões.

B2. Diferenciação entre sentido forte e fraco de teoria e de história (da arte) e então de interpretação. Diferenciação entre registro ontológico e etiológico/crítico. Diferenciação entre registro mínimo e especificante, quanto ao significado de obras de arte. Processo de derivação de comprometimentos, de um sentido para o outro.

B3. Problema da conexão entre níveis locais e globais de teorias e histórias. Conectividade do espaço de razões.

B4-B5. Problema da conexão música-belas artes #1: dissolução do antagonismo entre alta e baixa cultura. Dissolução da hierarquização entre formas musicais e acesso ao conceito de obra. Necessidade da ênfase, para o projeto dantiano, em obras de arte e conseqüentemente, obras musicais.

B6. Problema da conexão música-belas artes #2: origem histórica do conceito de obra musical conectada com as práticas das belas artes. Exposição da origem, tal como elaborada por Lydia Goehr (*O museu imaginário das obras musicais*).

B7. Defesa da possibilidade de uso generalizado do conceito de obra musical. Trabalho racional de neutralização e revisão dos componentes românticos antes associados.

B8. Comentários sobre alguns dos exemplos de indiscerníveis musicais fornecidos por Gracyk.

C1-C3. Afirmção da existência do mundo da música como parte do mundo da arte.

C4-C5. Problema da diferenciação entre música, arte conceitual e música conceitual, em relação a seus possíveis mundos. Pequena incursão histórica sobre a conexão entre música e arte conceitual, a partir de *A revolução digital na música*, de Harry Lehmann.

C6. Exemplificação e formalismo nas artes. Especificação modernista explicada através de uma ênfase em operações simbólicas exemplificativas, ligadas à não intersecção de áreas dos mundos do artístico.

C7-C10. A música nova como anteriormente atrelada a componentes semânticos exemplificativos exclusivos e atualmente se abrindo a outros tipos de operações de significação. Conexão do problema da diferenciação entre música e arte conceitual e o de determinação do significado de obras musicais. Conexão entre capítulo 1 e 2.

Capítulo 3: Do Indiscernível ao Idêntico

A1-A4. Apresentação do método dos indiscerníveis de Danto (MID). Importância das intenções - exemplo dos dois vinhos. Introdução à ideia de propriedades imateriais. Problema da não especificação das condições de indiscernibilidade. Exemplo das *Caixas Brillo* e a sensação tátil. O tipo de percepção a ser considerada deve ser especificada.

A5. Apresentação da dificuldade, uma vez especificado o tipo de percepção relevante, da indiscernibilidade perene. O problema da falsificação em Goodman. Consideração da necessidade de estabelecer janelas temporais para a indiscernibilidade.

A6-A7. Conceito de *janela de indiscernibilidade* e diferença como garantia de indiscernibilidade. Caso das pinturas de Van meegeren e Veermer; casa da diferença entre a foto das *Caixas Brillo* e as próprias caixas, além daquela entre essas duas e as caixas Brillo comerciais.

A8-A9. Caso do Dom Quixote de Menard e seus problemas. Introdução da ideia goodmaniana de arte alográfica, i.e., não-falsificável. Conceito de igualdade como envolvendo instanciação de uma mesma composição de certos *tokens*. Refutação da crítica de Danto a Goodman, de que este reduziria diferenças estéticas a perceptivas.

A10-A11. Importância dos paratextos na *Galeria dos Quadros Vermelhos*. Discussão sobre interioridade, do título e autoria, a uma obra de arte.

A12-A15. Apresentação da tese Leibniziana da impossibilidade ontológica da existência de idênticos. Recapitulação das condições para a indiscernibilidade fraca. Desenvolvimento da tese Leibniziana de (A12).

A16. Exemplo 1: Mieko Shiomi - *Boundary Music*. A constatação de alguma indiscernibilidade entre uma obra e sua possível contraparte material não impede elementos completamente discerníveis de serem importantes para a obra.

A17-A18. Reconceituação do MID e apresentação da busca por casos de indiscernibilidade forte. Possibilidade de indiscernibilidade forte quando dois objetos são o mesmo. Possibilidade assíncronica (objeto mundano antes de t , obra de arte após t) não gera indiscernibilidade. Exemplo 2: Henrique Iwao - *Cartografia Quarentena*.

A19-A20. Possibilidade da instanciação de duas obras alográficas no mesmo suporte material. Exemplo 3: Dom Quixote do sebo do Maletta. Indiscernibilidade forte da diferenciação *fuzzy* se dissolve em oposição lógica.

Impossibilidade da atribuição de duas autorias diferentes excludentes. Exemplo 4: o caso da atribuição de autoria fraudulenta de LeRoy.

A21-A22. Confirmação da formulação fraca de indiscernibilidade. Exemplo 5: masterização mínima. Possibilidade de indiscernibilidade como qualidade estética evocada por uma obra. Exemplos 6: Eugene Ionesco - *Macbet*; GX Jupiter-Larsen - *Adventures in the High Seas*.

A23-A24. Possibilidade da suspensão da determinação de plágio - coincidência entre obra e plágio da obra. Retomada da noção de alografia. Exemplo 6: Von Bingen e o compositor indeciso. De novo, como em (A19-A20), a solução não pode conciliar os excludentes.

A25-A28. Possibilidade de duas obras coincidirem em uma performance. Noção dupla de peça parasita e peça hospedeira. Exemplo 7: Henrique Iwao - *Azpas*. Impossibilidade de interpretações excludentes possíveis. Estipulação de possível disjunção integradora. Os Goyas dos irmãos Chapman.

B1. Recapitulação. Ideia de identidade deôntica. Aceno para o problema de incorporação do significado (exemplo das balas de Gonzales-Torres).

B2-B6. Síntese disjuntiva e tipos de funcionamento deônticos (artísticos ou não-artísticos). A ideia do ontológico como regime normativo instituído perenemente, i. e., como passível de ser tratado sem referência a um "quando". Ligação dessa ideia com a da diferença que dá consistência à janela de indiscernibilidade.

B7-B9. Resposta à ênfase goodmaniana na ideia do "quando é arte", em um quadro funcionalista do que é arte. Noção de enquadramento artístico /

musical e de conveniência artística, em oposição à arte indiscernível (que possuiria hipotéticas contrapartes materiais).

B10. Definição de incorporação do significado para obras de arte.

B11-B13. Preâmbulo para exploração de exemplos que, tentativamente, realizariam sínteses disjuntivas (indiscernibilidade forte). Exemplo 9: *Samples 8 Bit*, de Rrayen; álbum de música conceitual e coleção de amostras sonoras.

B14-B15. Exemplo 10: jornalismo sônico como modalidade não-artística para gravações de campo. Estipulação de uma zona intermediária. Menção da discussão em torno da neutralidade e autenticidade em gravações de campo.

B16-B18. Noção de sonhos acordados de Danto e a dificuldade de aproximar arte e vida no sentido de que devemos tratar situações artísticas de modo diferente que situações não-artísticas. Exemplo 11: *Praça 6*; disjunção entre encarar algo como ruído ou como música.

B19. Exemplo 12: esculturas sonoras e tensão entre instrumentalidade e plasticidade.

B20-B26. Questão da aproximação entre arte e vida. Gesto artístico e vanguarda, tal como encarados por Peter Bürger. Disjuntividade entre esferas da arte e da vida. Possibilidade de derivação comportamental. A ideia do mundo da vida como formado por contrapartes materiais.

C. Considerações metodológicas sobre experimentos de pensamento e sobre a importância de contra-experimentos de pensamento.

Capítulo 4: Silêncio e Significado

1. O encontro com as *Caixas Brillo*: as *Caixas Brillo*, de Andy Warhol, como momento da revelação da essência das obras de arte. Noção de acontecimento como gerando desdobramentos vistos como importantes a partir de uma avaliação retrospectiva. Contingência e acontecimento: que tenha ocorrido não o torna necessário; a não necessidade não o torna menos importante. Possibilidade de outros encontros equivalentes, em outras áreas do artístico. Primeiro argumento contra a colocação dos *ready-mades* de Duchamp como reveladores da essência da arte.

2. Exemplos cruciais: a partir das instâncias cruciais de Francis Bacon, definição de exemplo crucial como uma instância crucial em acepção forte. Papel retrospectivamente único e decisivo. *Caixas Brillo* como exemplo crucial. Redescrição, por Noël Carroll, do argumento da revelação da essência da obra de arte, de Danto.

3. Os *ready-mades* de Duchamp: complementação do argumento histórico sobre a não centralidade dos *ready-mades* para a teoria de Danto. Segundo argumento: seleção do anestético. Caráter não-retiniano e campanha contra a centralidade estética da beleza.

4. *4'33"*, primeira objeção: filosófica demais. Colocação de *4'33"*, de John Cage, como possível exemplo crucial para o campo da música. Exposição e resposta às objeções de Lidya Goehr ao paralelismo com as *Caixas Brillo*, em *As Narrativas Modernistas de Danto e Adorno (e Cage)*. Afirmação da relação profícua entre ideias filosóficas e inventividade musical. Manutenção da tarefa, propriamente filosófica, da interpretação.

5. *4'33"*, segunda objeção: seria música mesmo? Refutação das objeções de Stephen Davies, em *4'33"*, de John Cage. *É música?*. Importância da expansão normativa da noção de musical e renovação de hábitos de escuta. Possibilidade de erros de execução e erros de apreciação. Conceitualidade e

teatralidade como possíveis elementos musicais. Interpretação de *0'00"* como obra musical.

6. Uma prece silenciosa e o não-coclear: muzak, música utilitária e *A Silent Prayer*, de Cage. Noção de arte sonora não-coclear, de Kim-Cohen, e ênfase no intelectualismo. Combate cageano ao ego. Ainda investigações sobre paralelismos com as *Caixas Brillo*. Menção do caso Vaporwave.

7. A coletânea de músicas silenciosas: abertura do musical ao silencioso e sua pluralidade de significados. Paralelo com a *Galeria dos Quadros Vermelhos* e resgate da preocupação com contra-experimentos de pensamento. Silêncio digital. Exemplo: álbum digital *Dadaforma - a de-compilation of Plataforma Records*.

8. A biblioteca dos livros em branco: a ideia de obras sem conteúdo (mas com significado). Análise de exemplos literários via Craig Dworkin: (i) *Nudisme*, do autor ficcional Jacques Cégeste, do filme *Orphée* (1950), de Jean Cocteau; (ii) resma de páginas em branco de Aram Saroyan. Concretude da página em branco como material. 3º exemplo: *Plena Pausa*, série de livros em branco de Raquel Stolf.

9. Um concerto de músicas silêncio: análise comparativa de (i) *4'33"*, (ii) *70'00"/17*, de Jarrod Fowler e (iii) *Éter 2* (versão álbum digital), de minha autoria. Pluralidade de significados em músicas silêncio.

10. Nem tudo a todo momento: meu encontro com *4'33"* e seus desdobramentos. Máxima de Wölfflin e determinação histórica do campo de possibilidades artísticas. Tarefa humana da manutenção e modificação do espaço das razões. Exemplo de necessidade de modificação da diferenciação entre indiscerníveis: o caso Burakumin.

11. Defesa do pluralismo: concepção restrita de arte como ancorada na noção de obra de arte. Pluralismo como motivador do projeto dantiano. Suspeitas críticas de Debora Pazetto Ferreira: nacionalismo dantiano. Pluralismo e aceitação do conceitual como material musical. *Weiss / Weisslich 36, Kopfhörer / Headphones*, de Peter Ablinger.