

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

**VI
S
O**

**O que expressa a música
senão a própria música:
Observações sobre a natureza
da expressão na arte**

Walter Menon Junior

Universidade de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

O que expressa a música senão a própria música: Observações sobre a natureza da expressão na arte

Este texto foi desenvolvido a partir da leitura e da discussão do texto *Linguagem e expressão na música* de Ricardo Barbosa, apresentado por este no encontro do GT de Estética ocorrido em março de 2021. Nele, busco apresentar de forma resumida a tese de Barbosa acerca do caráter expressivo da música e sua análise da relação entre música e linguagem. A resposta que proponho longe de definir se há relação e de que tipo entre linguagem e música, procura simplesmente mostrar que não há uma equivalência direta entre sons, significados e expressão. Ademais, haveria um tipo de expressão própria à obra de arte que pressupõe, necessariamente, a intencionalidade de se expressar algo artisticamente. O “algo” seria o significado da obra, sua intencionalidade, identificado pelo público. Este seria um esquema geral para toda expressão artística e, portanto, para a música.

Palavras-chave

expressão; música; intencionalidade; sentido

ABSTRACT

What Expresses Music If Not Music: Notes on the Nature of Expression in Art

This paper was developed as a consequence of the reading and discussion of the text *Language and expression in music* written by Ricardo Barbosa and presented by him at the meeting of the Aesthetics GT held in March 2021. I seek to present, in a summarized form, Barbosa's thesis on the expressive character of music and his analysis of the relationship between music and language. The answer I propose, far from defining whether there is a relationship, and what kind, between language and music, simply seeks to show that there is no direct equivalence between sounds, meanings and expression in music. Furthermore, I sustain, there would be a type of expression specific to the work of art that necessarily presupposes the intentionality of express something artistically. The “something” would be the meaning of the work, its intencionalidade, identified by the audience with the intencionalidade express in the work of art. This would be a general scheme for all artistic expression and therefore for music

Keywords

expression; music; intentionality; meaning

MENON JUNIOR, Walter. "O que expressa a música senão a própria música: Observações sobre a natureza da expressão na arte". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 413-434.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/425](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/425)

Aprovado: 22.12.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Walter Menon Junior. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 22.12.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Walter Menon Junior. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

1. Introdução

O problema da expressão na música se apresenta como um problema histórico, isto é, da origem e do desenvolvimento desse conceito fundamental para a música que Barbosa compreende de maneira próxima à da elaboração de Tugendhat: haveria para este como que um conjunto de conceitos, contrários aos empíricos, mas também não dados a priori, os quais ao se tentar compreendê-los chegaríamos sempre à conclusão de sua necessidade constitutiva para a própria compreensão. Assim, a expressão seria um desses conceitos. Se por um lado se pode reconstituir a história do seu aparecimento como conceito base na história da música ocidental, por outro pode-se analisar sua estrutura conceitual que se apresenta, justamente, naquelas ocasiões na filosofia da música em que se lança mão de seu uso para esclarecer o que é a música, ou pelo menos seu traço fundamental.

Nesse sentido, Ricardo Barbosa expõe não só a presença incontornável deste conceito para se compreender, pelo menos desde o século XVI, a natureza da música, mas também a dificuldade que é circunscrevê-lo com relação a outros conceitos não menos presentes na história da música, tais como os de representação, significação, mas sobretudo o da música como linguagem, por ser semelhante a esta em sua estrutura formal e semântica. Em um outro sentido, e devido mesmo ao uso do termo “expressão” e suas possíveis declinações, “expressivo”, “expressividade”, “expressar”, e assim por diante, nota o autor que esses tornam-se sinônimos, substitutos habituais para se referir concepções musicais ligadas ao uso, ou mesmo ao sentido de certas práticas musicais. Assim, o termo “expressão” seria usado para expressar aquilo que em música, ou teoria musical, tem-se dificuldade em expressar: “algo que remete a momentos e a aspectos essencialmente qualitativos da nossa experiência prática e receptiva com a música, algo de difícil... expressão...”.¹

O que parece estar evidenciado neste trecho concerne a duas posições excludentes: a extrema “maleabilidade” conceitual dos

termos ligados à expressão ou expressividade, que permite que sejam usados para significar diferentes práticas musicais (composição, interpretação, escrita e mesmo recepção), subsumindo-as ao termo de expressão por uma “pobreza” terminológica que nos aproximaria sempre da comparação com a linguagem verbal; segundo: os aspectos qualitativos da experiência musical, bem como de toda experiência artística, podem, não obstante, serem vistos como intrinsecamente expressivos e passíveis de serem utilizados para exprimirem “algo”. À primeira vista, este “algo” não precisa ser musical: são afetos, sentimentos, etc., tornados música. No entanto, como defenderemos mais adiante, o “algo” que expressa a música é o que denominamos música. Não significa aqui que pretendo defender uma tese substancial, a música em si mesma, nem tampouco uma simples tautologia, mas simplesmente ressaltar a importância da intencionalidade e a estrutura comunicacional da música. Ressalte-se, portanto, o cuidado para que não reste dúvida de que as estruturas lógico-conceituais da expressão e da representação em arte podem coincidir de maneira geral, mas nunca necessariamente, bem como também esclarecer que “significado”, ou “significação”, são termos essenciais à natureza da arte que se pretende expressiva.

Há pelo menos um significado que toda obra musical deve assumir, o de ser uma peça musical, ou obra musical. Mas o que é uma obra musical? Talvez seja essa a pergunta que subjaz à investigação sobre a expressão em música e sua relação com a linguagem como levada a cabo por Ricardo Barbosa. Para tanto, como afirmamos, recupera Barbosa, para além da análise puramente conceitual da “expressão”, a sua história. Essa é a história do objeto da música, daquele “algo” que a música expressa e da maneira com que o expressa. Em outras palavras, a história de como e quando se começa a fazer uso deste termo e o que se quer com ele indicar na teoria musical.

2. História da expressão musical

O ponto de partida, quero crer, é o da inflexão apontada por Charles Batteaux que ocorre entre a definição do objeto da arte

ser a natureza e a sua função de imitação desta, para aquela da expressão da natureza por meio da arte. Ao tomar como ponto de partida essa mudança no modelo da natureza da arte, Ricardo Barbosa percorre os desdobramentos e dissoluções entre imitação, representação e expressão no desenvolvimento da teoria musical, até chegarmos à solução da expressão como conceito “regulativo”, aproximando-o da visão adorniana da dialética entre o subjetivo e o objetivo na própria expressão musical, derivando daí suas implicações no que concerne à interpretação musical.

Importante é o trecho citado do tratado de Batteaux *Les beaux arts réduits à un même principe*, de 1746, no qual este preconiza ao artista o mesmo procedimento do filósofo natural: a representação seria como que uma síntese conceitual que se dá a partir da observação empírica.² O tratado em questão seria o primeiro a tentar com sucesso sistematizar aquelas artes que se ocupariam do belo, diferenciando-se, por exemplo, das artes mecânicas. O princípio sobre o que discorre Batteaux não é outro que a imitação da bela natureza, da natureza idealizada, ou o belo natural. Nesse sentido, o que o artista deve expressar, ou o que é expresso nas belas artes, por definição, é a representação dessa “síntese” bela, a qual apenas ao gênio e ao homem de gosto é dado conhecer, que, portanto, obedece sempre leis de ordem, regularidade e variação, simetria, harmonia, etc. A ideia de expressão ganha relevo no tratado de Batteaux ao ser associada necessariamente a signos ordenados que tanto são naturais como artificiais, isto é, dados na natureza ou produzidos pelo humano. Deste modo, ao expressar, o artista não cria, mas evidencia, refina, melhora, idealiza segundo o modelo de natureza constituído por princípios estéticos fornecidos na tradição e reforçados pela “observação intelectual” dos mesmos. Como observa Ricardo Barbosa, a expressão é uma imitação, já que o princípio fundamental de todas belas artes é a imitação. Se uma pintura de paisagem expressa serenidade, equilíbrio, harmonia, etc., isto ocorre porque o pintor soube, por meio do uso da composição das formas e elementos plásticos, recriar os mesmos signos que se encontram na natureza, cores, volumes, luz e sombra e assim

por diante, a fim de expressar aqueles valores. A expressão dos sentimentos próprios ao artista interessa na medida em que reforça a força da expressão que se espera encontrar na expressão do modelo.

Desta maneira, é de fundamental importância no argumento de Ricardo Barbosa a retomada e modificação radical que a tese de Batteaux sofre por Morellet. Difícil é se desfazer do princípio da imitação e de seu modelo pictórico, por assim dizer. A música, por ter uma menor capacidade de “pintar” a natureza e suas expressões, estaria, em termos comparativos, liberada da exigência imitativa. A música poderia, desta maneira, metaforicamente expressar com mais liberdade a idealidade natural. Um próximo passo na dissociação entre imitação e expressão seria dado por Boyé, que afirma a não ligação, ou comparação, entre imitação e expressão da imitação, ou ainda a expressão como imitação na música, ao notar que sua natureza é muito mais a de despertar, provocar, produzir sentimentos e emoções do que copiá-los. Isto é, não seria necessário ser a música uma imitação de um sentimento qualquer para ser percebida, apreciada como este sentimento traduzido em música. Ao despertar esses sentidos e emoções, visa exclusivamente à não conceituação, à não racionalidade e, portanto, à recepção puramente sensitiva. Assim, ressalta Ricardo Barbosa, haveria um afastamento da relação entre música e linguagem, visto que não haveria a necessidade de um “tema” ou “conteúdo” a ser expresso que despertaria sentimentos no público. À música cabe despertar sentimentos, mas não expressá-los.³

Com a tese de Chabanon, chega-se à formulação que interessa a Ricardo Barbosa, a da dissociação conceitual entre música e linguagem tal qual foi conduzida sob o primado da relação entre imitação e expressão. A ênfase, se posso reduzir assim o comentário de Barbosa ao texto de Chabanon, é na materialidade dos sons e no modo como são compostos, arranjados, organizados. A questão é esvaziar a música de todo “tema” ou conteúdo que se dirige naturalmente ao “espírito” e ressaltar a recepção do “ouvido” livre de significado. Sugere

Chabanon, o exercício da recepção dos sons musicais até sua purificação de todo significado. A música instrumental serviria a esse exercício, na medida em que eliminaria originalmente a tematização explícita. Na recepção pura que se deve ao exercício de uma “intuição musical” estaria de uma certa maneira demarcada a diferença estrutural entre música e linguagem. Para a primeira, os sons são os próprios sons, ou seja se referem a eles próprios, enquanto para a linguagem verbal os sons se referem a algo extrínseco ao som, correlativo a este de maneira convencional. O som musical, observe-se, perde seu caráter convencional na medida em que não representa algo fora da música.

Sem me deter na análise da sequência histórica proposta por Ricardo Barbosa, surge a ideia de que a música “manifesta” sentimentos, afetos, sensações e não as representa, nem tampouco as significa. Essa ideia um tanto radical e, portanto, sujeita a objeções contundentes, tende, no entanto, a resistir absorvendo certas nuances conceituais. Do lado dos teóricos alemães do século XVII e mais adiante até o romantismo, a proeminência dos sentimentos do artista, do compositor é cada vez maior e, logo, se a música é manifestação de afetos, etc., é natural que sejam esses os do artista. Não apenas como fruto do contato com o que o afeta do exterior e inflama seus sentimentos, mas sobretudo os afetos e sentimentos que emergem de seu interior, de sua alma, sem razão, mas que eventualmente coincidem com estados da natureza, devem ser expressos na música.

Sob o influxo das teses românticas, a música, assim como o poema, parecem ser os meios mais apropriados, quase diretos, de expressão desses afetos e sentimentos que brotam da alma poética, do gênio artístico. Uma pintura que figura uma tempestade, ou as ruínas numa paisagem desolada, as imagens densas e obscuras da fase negra de Goya, sem dúvida evocam os sentimentos, terrores e assim por diante, de que a alma do artista é tomada. Da mesma forma, mas de maneira menos “figurativa” e mais evocativa, a música composta no fim do século XVIII e no século posterior, dita romântica, traz à tona

como elemento fundamental a expressão dos sentimentos do compositor, por exemplo, os de Beethoven na sinfonia pastoral com relação à sua experiência campestre. Surge uma ambiguidade: dado o seu afastamento paulatino do primado da imitação da natureza, a música se configura como um jogo de sensações e, portanto, incapaz de cultivar, pela ausência de representação clara, o “ânimo”. Por outro lado, ao mobilizar as sensações, os afetos acabam por produzir “ânimo”. Nesse sentido, à pretensa autonomia da música instrumental um fim se impõe que não aquele do mero estímulo sensível, mas o da busca por formar o caráter, isto é, um fim pedagógico.

A ideia chave que ressalta da discussão schilleriana, como sugere Ricardo Barbosa, é a da associação entre autonomia musical (composição, execução) e liberdade. Assim, se conforma a “abstração” instrumental da música, com sua capacidade de se liberar dos conteúdos e “emular” o livre jogo das faculdades, já não no espírito, mas no mundo da ação, com a formação do caráter.⁴ Daí a importância da música na formação do homem livre. A obra musical sofre uma crítica contundente abrindo espaço para o fim de uma centralidade não apenas do conteúdo sentimental, da expressão dos sons, ou dos sentimentos do artista, mas de toda possibilidade de figuração que não seja aquela da liberdade de invenção longe das determinações retóricas, das formulas constituídas.

3. A natureza metafísica da música

Curiosa é a passagem que ocorre, observa Ricardo Barbosa, entre uma crescente visão da autonomia da música quanto às regras da pintura e da retórica, e sua identificação com uma natureza de fundo metafísico. É como se, aponta Barbosa, o vago, o impreciso, flutuante que surge dessa busca pela natureza da música levasse à conclusão de que na sua materialidade sonora, na composição, no arranjo dos sons se atingisse ou se manifestasse algo que não essa música material, mas algo de uma instância superior e imaterial que seria o mais próprio da música: uma música “pura”, “absoluta”, espécie de ordem, harmonia cósmica que se apreende, de

maneira parcial, pelos sentidos. “A música instrumental deixa de ser suspeita, para ser celebrada como música “pura”, “absoluta”.

Não é sem propósito que ao escrever o ensaio *Do espiritual na arte*, de 1911, Kandinsky já preconizasse para a pintura uma “purificação”, uma redução da pintura a seus elementos plásticos e de desenho mais elementares: plano, linha, ponto e cor. Tinha como modelo de abstração, de metafísica estética, por assim dizer, a música na sua abstração e capacidade de despertar, evocar os mais diversos sentimentos e emoções com formas sonoras puras. O fim da arte era o espiritual, isto é, a arte desprovida de obrigações com a representação da materialidade na sua organização natural empírica ou a figuração com base cultural. Uma pintura que expressasse o espiritual era de composição com elementos formais. Não é excessivo recordar aqui a influência que doutrinas como a Teosofia e a Antroposofia exerceram sobre Kandinsky e toda essa geração de artistas.⁵ Evidentemente, uma ordem tal que nenhuma linguagem expressa, apenas o espiritual alcança, posto que é essencialmente espiritual torna-se o objeto da arte. Como observa Barbosa, há já no romantismo uma volta à ideia de uma linguagem para além de qualquer linguagem e que apenas a arte poderia tocar. Sobretudo a música instrumental. Essa fundamentação metafísica da música não é abandonada pelo atonalismo, antes se encontra paradoxalmente reforçada pela palavra cantada em Schönberg. Segundo o compositor, esta seria elevada a uma condição “sobre-individual”, na música, sendo expressão de algo maior que o próprio poeta compositor busca expressar, ultrapassando a semântica do texto. Schönberg aponta para uma tensão entre linguagem e expressão na música que se resolve em uma dialética. Algo que Adorno explorará.

4. Linguagem e expressão

Ao citar o linguista Karl Bühler, é considerável que Ricardo Barbosa tenha em conta que, na definição apresentada da linguagem por Bühler, se o elemento expressivo falta, a linguagem não deixa de existir, ela subsiste com recursos

representacionais, alusivos, apelativos ou outros. Uma bula de medicamento não precisa ser expressiva. E podemos expressar nossos sentimentos a outras espécies de animais e estes a nós, dentro de um regime comunicacional, sem que lancemos mão da linguagem verbal. Observa Barbosa ao apresentar a apropriação de Jakobson do esquema de Bühler: “Tal fenômeno implica a existência de um emissor, um receptor, uma mensagem, um referente, um canal ou meio pelo qual essa é veiculada e um código através do qual é formulada”.⁶ Se é verdade que este esquema serve à linguagem verbal em sua pragmática, não é menos verdade que é mais abrangente ao resumir toda e qualquer pragmática comunicacional.

Não é sem propósito que Ricardo Barbosa evoca, ainda que de maneira breve, as teorias comunicacionais de Habermas e Apel fundadas na pragmática comunicacional dos *speech acts*. Embora se trate de pensar argumentos, enunciados, frases etc., em um contexto comunicacional, uma pragmática deste tipo pode ser ampliada para abarcar o caso de processos comunicacionais não linguísticos. Improvisamos frequentemente alguns sons com o objetivo de chamar a atenção de um interlocutor e de passar alguma mensagem, a de que estamos entediados, por exemplo, expirando o ar com força e fazendo uma careta que queremos expressar como tédio e que esperamos que nosso interlocutor compreenda. Por outro lado, também uma placa de proibido fumar não “expressa”, no sentido que uma obra musical expressa algo, a proibição de fumar, a menos que alarguemos demais o sentido de expressar. Tal placa apenas indica, sinaliza a partir de um código que deve ser comum, que no local onde se encontra a placa com o sinal: “é proibido fumar”. Nada disso implica linguagem verbal, nem expressão artística. Desenvolvemos sistemas de sinalização, simbolização, expressão, etc., para nos comunicar sem precisarmos traduzi-los para a linguagem verbal. Se o fazemos, pelo menos podemos afirmar, não é por necessidade. Talvez seja um fator de aumento de eficiência comunicacional a fim de reduzir possíveis ruídos. No mesmo sentido, podemos afirmar que a música prescinde de todo o aparato linguístico, do esquema linguístico como apresentado sem, entretanto, pela

sua característica expressiva, deixar de pertencer a uma pragmática comunicacional.

5. O problema do expressivismo

Ricardo Barbosa denomina expressivismo a tendência segundo a qual,

[...] tudo se passa como se a música fosse uma potencialização da função expressiva da linguagem – uma potencialização paradoxal, pois ao reter da linguagem somente o som e o ritmo, livrando-se assim do *logos*, ela estaria supostamente ainda mais livre para “falar” dos sentimentos ou para deixá-los “falar”, assim como a “leve pomba” (Kant) voaria mais e melhor, caso se livrasse da resistência do ar...

7

Nesse sentido, o paradoxo de que fala Barbosa seria de que a música não se livra da função mimética ao se assemelhar estruturalmente à linguagem, unindo expressão e significado. Porém, sem ter como função o *logos*, ao mesmo tempo os dois estariam dissociados na música, mas não totalmente separados. Nela, logo, haveria como que uma simultânea aproximação (semelhança) e afastamento (diferença) entre a expressão e o significado: na medida em que à expressão musical parece faltar significado, esta supriria tal falta por um procedimento analógico: “como se” [*als ob*] tivesse significado, e “como se” expressar em música fosse significar. No lugar da analogia proposta por Ricardo Barbosa com a relação entre conceito e intuição em Kant, preferi a analogia tal qual proposta por Kant pela fórmula “como se”.⁸ Assim, me parece que à “indeterminação semântica” que derivaria da relação entre significação e expressão se sobrepõe a determinação dada pela analogia entre expressão e significado. Pode não se saber qual o significado de uma expressão artística, ou “o que se quer expressar” com uma obra de arte, o que ela expressa, mas é difícil, ao sabermos que estamos lidando com uma obra de arte, lhe negar um significado qualquer. “Não ter um significado” pode ser justamente o significado da obra, como exemplificam inúmeras obras contemporâneas.

Dentro da fórmula expressivista proposta dois polos se evidenciam, o da subjetividade e o da objetividade, sem que estes se confundam com sujeito e objeto, sendo que pertencem, isto sim, à dialética que comanda a estrutura musical na sua relação com a linguagem. Assim, seguindo a formulação de Adorno que busco entender aqui, algo é expresso em música por meio da subjetividade da expressão musical, algo objetivo como, por exemplo, uma situação vivida. Esse algo, esse sentimento, ao ser subjetivamente vivido na música, não seria a expressão de um sentimento mimetizado “musicalmente”, mas a expressão ela mesma como o “objetivo, subjetivamente mediatizado”. Assim, nos apresenta Ricardo Barbosa o “primado do objeto” na música para Adorno que se aproxima da força ilocucionária da linguagem verbal, ou nas palavras de Barbosa: “que a mimetiza”.⁹

Desta constatação se chega ao problema do interprete, da execução da obra. Como a ênfase é no meio sonoro, nos sons articulados em uma composição musical, a expressão pode se dividir tanto em quantitativa, quanto em qualitativa-subjetiva. O executor, que deve interpretar os andamentos, intensidades, tempos e assim por diante, é um vetor de expressividade. Embora haja na história da música uma crescente codificação escrita de como se deve executar uma obra, a execução é sempre um ato de interpretação em dois tempos: o primeiro consiste em se definir como executar a obra, já o segundo é a própria execução desta. Tem-se novamente o primado do objeto, a partitura que deve ser interpretada e depois executada. O ponto é o da liberdade do interprete que implica diretamente na expressividade da execução. Cabe aqui uma observação: isto tanto mais é verdade quanto mais nos deparamos com partituras que se afastam, até mesmo visualmente, da escrita musical tradicional e são, muitas vezes, apenas indicações vagas de como se deve executar a obra. Muitas partituras escritas a partir do século passado para música eletroacústica, ou outras peças musicais de vanguarda, ganharam autonomia em relação à própria execução, tornando-se objetos de valor artístico por si só.

6. Música como expressão musical

Passo agora a uma análise mais direta do conceito de expressão musical a partir de uma concepção de expressão artística em geral. Embora concorde com Ricardo Barbosa que o termo “expressão” e suas declinações sejam um daqueles conceitos vagos dos quais nos utilizamos ao lidarmos com a tentativa de compreender certas práticas que definem um domínio artístico, acredito que se pode: primeiro, diferenciar o uso que se faz do termo expressão em arte daqueles que fazemos em outras práticas, inclusive seu uso banal cotidiano; segundo, que apesar de semelhanças entre esses usos, a expressão artística obedece a um esquema lógico-conceitual relativamente específico. Digo relativamente, porque não há como saber se se aplica a todos os casos. Entra em jogo, na especificidade da expressão artística, as noções de intencionalidade e de intensionalidade, sem as quais qualquer expressão poderia ser considerada expressão artística, bem como a necessidade de se levar em conta o contexto que envolve a produção e recepção de uma obra.

Em um primeiro momento, sigo as análises de Noel Carroll¹⁰ acerca da expressão artística, por meio das quais tento mostrar sua especificidade e a ligação intrínseca com a noção de significado, para daí derivar, em um segundo momento, a necessidade da intencionalidade e da intensionalidade na definição, embora não exata, da expressão musical. Quanto ao fato de a música ser essencialmente expressão, essa pressupõe, de maneira trivial, um meio no qual essa expressão se dá, um agente na origem da expressão e uma instância receptora. Essa é a parte que Carroll identifica ser comum a toda forma de expressão que vai de um simples gesto a uma expressão musical, passando pela expressão verbal. No entanto, o que há de comum aí não é o que faz, evidentemente, certas expressões serem consideradas artísticas e outras não. Carroll verifica que existem duas formas de se encarar a expressão artística: a primeira em que alguém, o autor, transmite, comunica algo para outro alguém, o público. Algo interno a si, os sentimentos do autor, suas vivências pessoais, por exemplo,

seriam transmitidas por meio de formas, cores, sons (materiais). Os materiais seriam escolhidos e organizados a fim de “transmitir” ao receptor aquilo que sente o autor, o que significa “estimular” os mesmos sentimentos que o autor teve, ou tem, no público (já vimos isso no excelente percurso histórico levado a cabo por Ricardo Barbosa).

Entretanto, como exemplifica Carroll¹¹, se um artista em um ataque de fúria, por um motivo qualquer, atirar contra a parede branca de seu apartamento tubos de tinta que a mancham de cores, o artista estará expressando seus sentimentos, tentando externá-los a alguém que esteja presenciando esta cena e compartilhe do seu sentimento de fúria, indignação, etc. O esquema expressivo está “preenchido”, mas o resultado não é uma expressão artística. Mesmo se alguém vier a contemplar esta parede manchada de cores fora do contexto em que foi produzida no ataque de fúria e tomá-la por uma obra “expressiva” daquele artista, ela ainda assim não será uma expressão artística. Do mesmo modo, alguém pode ver “formas expressivas” em uma calçada ou em um muro desgastado, pode escutar sons expressivos sem que sejam estas obras de arte. Nesse caso, há como que uma “projeção” de intencionalidade nessas formas e materiais, ou diz-se que são em si mesmas expressivas, e que o modo em que estão relacionados entre si é expressivo, pois evocam algo, um sentimento, ou uma sensação qualquer. Também certos fenômenos naturais podem evocar sentimentos sem serem obras de arte. Em todos esses casos, parece claro que ou a intenção não corresponde ao ato de produzir uma obra de arte, ou simplesmente não há intenção alguma, não há um agente intencional na origem do objeto ou evento.

Formas e materiais são desprovidos de expressividade em si, eles o são apenas para alguém. Observe-se que ter intencionalidade não significa ter controle ou consciência de todo o processo de transmissão, de agenciamento dos materiais a fim de expressar seja lá o que for que haja intenção de se expressar. A intencionalidade está restrita à ação de fazer algo, e a intencionalidade artística na de expressar algo

artisticamente por meio desse fazer. Ao escolher o melhor meio, os melhores materiais e a melhor maneira de compor ou agenciar os mesmos, se tem em vista um certo fim que pode ser, por exemplo, o de realizar uma obra de arte. Por conseguinte, uma obra de arte deve ter um tipo específico de intenção na sua origem, que pode ser a de se expressar algo por meio de uma obra de arte, e donde, portanto, esta deve ser expressiva.

Insisto, este algo pode escapar apenas parcialmente ao artista, mas não de maneira absoluta; caso tal ocorresse, todo o processo seria um puro acaso, impossível de se repetir. Mesmo nas experimentações em que o acaso ou o aleatório entram como material a ser trabalhado, por exemplo, em uma partitura, ou na execução de uma peça musical, ou mesmo em uma pintura como já foi realizado à exaustão por dadaístas, pelos surrealistas, etc., estes são trabalhados como elemento expressivo em um processo artístico. Também não há necessidade de que haja uma correspondência entre os estados de espírito do artista, a materialidade da obra e a recepção para que se possa reconhecer que uma obra expressa tal ou tal sentimento, ou tenha tal ou tal sentido. Desde que certos procedimentos e usos de materiais quaisquer estejam suficientemente codificados e repertoriados, podem ser mobilizados para se alcançar ou produzir certos efeitos desejados. Este tipo de procedimento é mais claro na literatura ou no cinema popular temático, de horror, de “amor”, comédia etc. Lança-se mão de uma série de recursos formais, composicionais e materiais para despertar no público ou no leitor determinados sentimentos. Aqui fica mais evidente, neste tipo de estética finalista, o uso de recursos “retóricos”, perlocutórios, a que se refere Ricardo Barbosa para se produzir ou transmitir certos sentimentos. Isso não significa, entretanto, que o mesmo procedimento não esteja presente em obras de arte ditas superiores, mais complexas, eruditas. Apenas os contextos e os processos nelas implicados são mais complexos e menos evidentes, assim como seus efeitos mais ricos. É preciso aprender a reconhecê-los, e aprender a reconhecê-los pressupõe o reconhecimento da intencionalidade.

7. Quando escutar ruídos é escutar música

Gostaria de introduzir nesta altura um *Gedankenexperiment* na tentativa de deixar mais claro o ponto que estou defendendo acerca da intencionalidade como elemento fundamental para se entender a expressão artística. Suponha que W. ao chegar em seu apartamento escute um percussionista tocando em sua área de serviço, reconheça o compasso 4x4 e até mesmo algumas variações feitas. Apesar da estranheza do incidente, não havia ninguém em seu apartamento quando saiu, sobretudo um músico, reconhece essa batida e até assovia uma melodia para acompanhá-la. Vai até a área de serviço na expectativa de encontrar esse percussionista misterioso e se dá conta de que é sua máquina de lavar roupa que produz este compasso percussivo. W. havia esquecido a máquina de lavar roupa ligada antes de sair de casa e agora ela estava girando no modo “bater roupa” com algumas polias soltas. Essa era a fonte da “música” que evidentemente W. sabe agora ser o barulho mecânico devido a um problema no “tambor” da máquina.

W. resolve sair novamente para dar uma volta a pé com seu cachorro, quando é abordado por uma pessoa que lhe diz ser pesquisador da Universidade de Minas Gerais. Sua pesquisa consiste em pedir aleatoriamente para as pessoas na rua que escutem com fones de ouvido sons e os descrevam contando o que sentiram, que tipo de sentimento ou sensação esses sons evocaram. W. sem entender bem o objetivo de tal pesquisa, “provavelmente dinheiro público jogado fora”, aceita o teste. Ao colocar o fone, escuta uma série de ruídos que produzem um som quase que homogêneo, grave, cuja intensidade varia. O descreve ao pesquisador dessa maneira: “escuto uma série de ruídos que se unem para produzir um som quase que homogêneo, grave, cuja intensidade varia”. “Tive a sensação de escutar algo envolvente e grandioso, cósmico”. Em seguida o pesquisador pede para W. escutar outros sons e descrevê-los. W. escuta atentamente. Alguns sons podem ser feitos por máquinas, objetos metálicos friccionando-se aos outros, sons de animais misturados com trompetes, piano, guitarra, tudo ao mesmo tempo, seguido de momentos de silêncio e momentos

em que esses sons são modulados, mais fortes, mais vagarosos. Ao descrever o que escutou, W. responde: “sons de máquinas, objetos metálicos, sons de animais, vários instrumentos musicais, tudo fazendo barulho ao mesmo tempo, seguido de momentos de silêncio e depois os mesmos barulhos mais fortes, ou mais fracos”. “Esses sons me causaram angústia, confusão, irritação”. Ao final o pesquisador lhe revela que havia acabado de escutar trechos de duas obras de música erudita contemporânea.

A questão que se coloca aqui é que W. é incapaz de identificar nos dois casos a intencionalidade na origem dos sons apenas pela escuta. No primeiro caso atribui intencionalidade a uma máquina de lavar roupa porque “reconhece” os sons que escuta como música, no segundo caso não atribui intencionalidade aos sons que escuta porque “reconhece” apenas ruídos. É certo que tais ruídos lhe despertam sentimentos e sensações, mas é bastante difícil acreditar que W. atribua expressividade a esses sons, não obstante serem de fato expressões musicais.

Verifica-se, portanto, a não identidade necessária entre meio material, expressão, intencionalidade e significados possíveis expressos. A relação entre intencionalidade e expressão é necessária, mas não a relação entre expressão, meio material e significado. A expressão não é consequência direta de um significado qualquer, nem o contrário, mas depende da intencionalidade. Faz-se necessário, nesse sentido, que haja não só uma recepção sensível da música, mas um elemento cognitivo que pressupõe informação teórica e experiência. É verdade que, ao escutar as composições musicais contemporâneas, W. tenha escutado apenas ruídos sem identificá-los como música, mas esses ruídos eram intencionalmente música e isso W. foi incapaz de reconhecer até o momento em que esta informação lhe foi fornecida. Pode ser até mesmo que os sentimentos despertados em W. pelos ruídos sejam aqueles, mais ou menos, que os compositores procuraram expressar e esperavam despertar, o que não é de maneira alguma uma obrigatoriedade, mas nesse caso a relação entre sons e sentimentos não foi “vívida”, “experimentada” por

W. como sendo significativa, isto é, como querendo expressar algo, mas como uma simples reação física, psicológica, como um ato reflexo diante de um estímulo externo qualquer.

Assim como o músico deve ter acesso ou ter tido acesso a informações históricas, a práticas e assim por diante, denominadas musicais, isto é, ter tido algum tipo de formação ou contato com a música mesmo que precário, assim também o público deve ter tido ou deve ter acesso a este tipo de informações e às informações sobre se pelo menos está ou não diante de uma obra de arte. Ele deve ser capaz de reconhecer e distinguir a intencionalidade da não intencionalidade e daí derivar uma hipótese, ou “teoria” da expressão, do que está sendo expresso e que certamente, pelo menos, pode afirmar que tal expressão é uma obra de arte, o que não pode se dar apenas com a escuta dos sons sem sua contextualização, ou marcos de referência conceituais que sirvam para demarcar as fronteiras da obra de arte em questão, mesmo que estas sejam por vezes pouco definidas.

Finalmente, a noção de intencionalidade se faz imprescindível para que se esclareça a relação entre expressão e significado expresso, caso haja um significado a ser expresso, ou para se saber se toda expressão é significativa. Aqui, creio, o problema é o mesmo da forma significante defendida por um formalista como Clive Bell. De fato, é difícil defender, frente à diversidade de formas, materiais e modos de se fazer arte que surgiram nos últimos 100 anos pelo menos, algo como forma significativa ou mesmo forma expressiva, materiais expressivos, e assim por diante. Depois dos *readymade* de Duchamp, sabemos à exaustão, quase tudo, senão tudo que nos cerca, pode ter uma forma expressiva e ser significativo em determinado momento, no sentido de se tornar uma obra de arte. Mais uma vez tudo depende do contexto e dos referenciais histórico-conceituais e de sabermos reconhecê-los. Ruídos completamente banais, sem expressividade artística, podem tornar-se expressivos e ganharem significação artística. Este tema já foi bastante explorado na *Transfiguração do lugar comum* de Danto.¹² Nos interessa, ao nos referirmos a esta obra, entender como ocorre

essa transfiguração, ou melhor, essa “incorporação” do significado que transfigura o objeto banal em obra. A chave para se entender esse processo está na ideia de intencionalidade utilizada por Danto. No capítulo 7 da *Transfiguração*, em que trata da metáfora e da expressão, Danto introduz a ideia de significado incorporado na obra, que é sempre metafórico e teria a ver com crenças compartilhadas e intencionalidade. Não analisarei a tese elaborada por Danto. Apenas me deterei em apresentar rapidamente a ideia de intencionalidade.

Segundo o verbete extensão da *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*¹³, dois termos singulares diferem em extensão quando diferem de conteúdo conceitual, quer dizer, quando significam coisas diferentes, embora possam ter o mesmo referente, a mesma extensão. “O marido de Xantipa” e “o mestre de Platão” têm a mesma extensão, porém diferem nos seus significados. A primeira frase significa uma relação de parentesco, enquanto a segunda uma relação pedagógica. Da mesma forma, a *Brillo box* de Andy Warhol tem por referente uma caixa da marca Brillo de palha de aço, mas significa: “obra de arte”, “obra de pop-arte” e assim por diante. O ruído produzido por uma máquina de lavar roupa na área de serviço de um apartamento e o mesmo ruído produzido por uma máquina de lavar roupa incorporado numa composição musical por um compositor contemporâneo têm a mesma extensão, mas são significativamente, ou intencionalmente, diferentes. Uma vez esse ruído incorporado na composição executada e reproduzida, ele incorpora o significado de “obra de arte”, isto é, de música, e pode assim ser percebido como expressivo, expressando significados possíveis, muitas vezes vagos, associados aos sentimentos que desperta no público, o qual por sua vez necessariamente reconhece sua intencionalidade primeira (a de se fazer uma obra musical e expressar algo). Embora não seja preciso saber qual seja a intencionalidade do artista no que a obra expressa, esta informação sempre contribui para se formar a “crença” em torno do significado da obra. O reconhecimento desta intencionalidade é o reconhecimento de pelo menos um significado possível desta obra de arte, ou seja, de uma intencionalidade (conteúdo conceitual): “música feita com ruído

de máquina de lavar roupa”. Tal significado se configura como a condição necessária para que outras interpretações, significados, atribuídos à obra, sejam compartilhados. Essa atribuição é sempre metafórica, como se pode perceber, não sendo, evidentemente, efeito direto das propriedades materiais (sonoras) da obra.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Ricardo. “Linguagem e expressão na música”. Manuscrito apresentado no encontro do GT de Estética em março de 2021.

CAROLL, Noël. *Philosophy of Art, a Contemporary Introduction*. London and New York: Routledge, 1999.

BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson. (orgs.) *Enciclopédia de termos lógicos-filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DANTO, Arthur. *Transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RINGBOM, Sixten. “Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting”. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 29 (1966), p. 386-418.

Walter Menon Junior é professor do Departamento de Filosofia da UFMG.

¹ BARBOSA, 2021, p. 14.

² BARBOSA, 2021, p. 2.

³ BARBOSA, 2021, p. 5.

⁴ BARBOSA, 2021, p. 10.

⁵ RINGBOM, 1966, p. 386-418

⁶ JAKOBSON apud BARBOSA, 2021, p. 16

⁷ BARBOSA, 2021, p. 17

⁸ KANT, 2016.

⁹ BARBOSA, 2021, p. 19.

¹⁰ CARROLL, 1999, capítulo 2.

¹¹ CARROLL, 1999, p. 62.

¹² DANTO, 2011, capítulo 7.

¹³ BRANQUINHO, 2006, p. 321-323