

Três problemas na aplicação da exemplificação metafórica à música

TIAGO SOUSA(*)

Introdução

A noção de expressão como exemplificação metafórica, proposta por Nelson Goodman, exerceu uma enorme influência na filosofia da arte. Dedico este artigo à análise dessa noção goodmaniana enquanto instrumento para explicar a expressividade da música puramente instrumental (*i.e.* música que pode ser *também* vocal (a voz é um instrumento), mas desde que *sem* texto, títulos sugestivos ou programa). A partir de algumas críticas que foram dirigidas directa e indirectamente a Goodman – de George Dickie, Peter Kivy, Noël Carroll, James O. Young e Julian Dodd – enumero três problemas na aplicação da exemplificação metafórica à música puramente instrumental.

1. O conceito de expressão aplicado à música instrumental

O conceito de expressão emocional, seja nas obras de arte em geral ou nas obras musicais em particular, tem sido objecto de intenso debate na filosofia da arte e da música. A música puramente instrumental, não associada a um texto ou a um tema identificado (como sucede na ópera ou numa canção), é um caso particularmente difícil, justamente porque não podemos remeter o eventual conteúdo expressivo desse tipo de música para esse conteúdo (extramusical) que lhe poderia

(*) Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

estar associado. Por outro lado, por mais difícil que seja, entender a expressividade na música puramente instrumental tem a vantagem de nos garantir que tal explicação se dirige tão somente à música, isto é, permite-nos «filtrar» os elementos exógenos que poderiam confundir e deturpar a nossa análise acerca da natureza específica da música.

Com efeito, não existe – e provavelmente nunca virá a existir – um consenso em relação ao conceito e à explicação da expressividade musical. Poderei, contudo, enumerar seis formas influentes que foram avançadas para compreender este conceito. Segundo estas perspectivas, a música instrumental emocionalmente expressiva 1) transmite a emoção do compositor (e.g. Tolstói 1995 [1897]); ou 2) provoca uma emoção no ouvinte de uma forma adequada à evocação da emoção expressa (e.g. Robinson 2005); ou 3) representa a emoção (e.g. Young 2014); ou 4) possui a emoção como uma qualidade perceptiva, por relações de semelhança com o comportamento expressivo de alguém que experiencia a emoção expressa (e.g. Davies 2006; Kivy 1980); ou 5) expressa a emoção de uma *persona* imaginada (Levinson 2006); ou 6) exemplifica metaforicamente a emoção (Goodman, 2009). Interessa-nos, para os propósitos deste artigo, analisar esta última hipótese – a noção de exemplificação metafórica de Nelson Goodman.

2. A expressão como exemplificação metafórica

A exemplificação é uma forma de representação fundamental para perceber o poder cognitivo que Goodman pretende atribuir à arte. Se uma obra de arte representa um conteúdo que ela mesma possui, poder-se-á dizer que essa obra *exemplifica* esse conteúdo. Contudo, quando Goodman nos fala em expressão emocional na arte, não nos fala em exemplificação *simpliciter*, mas defende que a expressão emocional se deve entender como aquilo que designa por «exemplificação metafórica» – e será através desta noção que se explicará a expressão emocional na música instrumental.

Tornemos para já um pouco mais clara a ideia de exemplificação no sentido geral. Considere-se um catálogo de um alfaiate com pequenas amostras de tecido. Cada amostra exemplifica um subconjunto das suas propriedades – a cor, a textura, o padrão. Mas não exemplifica uma série

de outras, como o tamanho, a forma ou o peso. O contexto e objectivo comunicacional determinará que propriedades serão exemplificadas. Neste caso, como se pretende dar ao cliente uma ideia do tipo de tecido com o qual se fará uma roupa, as amostras exemplificam as propriedades partilhadas pelos tecidos que podem ser escolhidos. Em suma, através da exemplificação podemos usar coisas para referir propriedades que essas mesmas coisas possuem.

A partir desta noção-base, Goodman procura explicar a natureza da expressividade na arte. De acordo com o filósofo americano, uma obra expressa uma propriedade na medida em que exemplifica uma propriedade que essa obra metaforicamente possui, isto é, que possui realmente, mas não literalmente. Assim, uma música é triste na medida em que exemplifica a propriedade de tristeza que metaforicamente possui.

Esta ideia tornou-se muito influente na filosofia da arte e da música. Todavia, creio que nela podemos encontrar alguns problemas quando nos focamos na música puramente instrumental.

3. Três problemas na noção de exemplificação metafórica

1.1. O problema do carácter metafórico

Em primeiro lugar, não é claro que a atribuição do predicado – digamos, «triste» – a uma música seja, genuinamente, um caso de atribuição metafórica.

Antes de incidirmos directamente no problema do carácter metafórico deste tipo de atribuição, comecemos por assinalar que, tal como defendem autores como Peter Kivy ou George Dickie, uma propriedade expressiva de uma peça musical pode ser entendida como uma propriedade perceptiva dessa mesma peça. Com efeito, podemos reconhecer que uma dada peça musical é triste ou melancólica independentemente do modo como nos afecta ou da intenção com que foi criada. Começando pela intenção, não é plausível que o teor triste que reconhecemos na famosa *Sonata ao Luar* (Sonata n.º 14 em Dó menor) dependa de forma relevante das intenções que Beethoven manteve quando a compôs. Beethoven poderia perfeitamente ter

composto essa obra em resposta a uma encomenda, usando o seu talento criativo. Do lado do ouvinte, podemos admitir que uma peça triste poderá, em certas circunstâncias, provocar tristeza em quem a escuta e que uma peça alegre possa despertar alegria. Mas não é necessário que assim aconteça. Poderei estar demasiado alegre para ficar triste, ou demasiado triste para ficar alegre e, ainda assim, reconhecer sem dificuldades que a peça que ouço é triste ou alegre. Como assinala George Dickie, semelhante divergência entre carácter expressivo e emoção provocada fica ainda mais clara no caso das peças alegres: se me encontro triste e escuto uma música alegre, é até provável que fique mais triste ainda (Dickie 1997: 118) – ou talvez até irritado.

Uma vez que a expressão de uma emoção na música não está necessariamente ligada a nenhum sentimento efectivamente vivido, Dickie afirma que é enganador usar uma locução do género «a música exprime tristeza» para exprimir o carácter emocional da música. «Exprimir» é um verbo relacional que, neste caso, denota uma relação entre a música e uma instância de tristeza que simplesmente não existe. Daí que seja mais apropriado dizer «a música é triste», ou, como Kivy prefere, assumir que a música possui, ela mesma, a qualidade perceptiva da tristeza.

Dickie considera que esta atribuição de tristeza é, de facto, uma atribuição metafórica. E temos boas razões para pensar que assim seja. De facto, a música não pode sentir tristeza porque não é uma entidade senciente, dotada de estados mentais. Neste sentido estrito, a música não pode ser literalmente triste. Ora, Kivy não aceita este pensamento e defende que o nosso uso do termo «triste», neste contexto, é literal, argumentando que quando empregamos termos relativos a emoções para descrever uma obra musical ou trechos da mesma, o nosso uso não é menos literal do que quando os aplicamos a pessoas ou a outros seres dotados de senciência. Noël Carroll acompanha esta ideia começando por assinalar que é falso que seja necessário algo possuir estados mentais reais para que lhe sejam literalmente aplicáveis predicados para propriedades mentais, como emoções. Lembra-nos que na arte representacional as personagens fictícias são descritas com os termos emocionais que usaríamos caso fossem personagens reais. Melhor dizendo, as personagens fictícias possuem literalmente (embora não realmente) características mentais. A distinção entre sentido literal

e metafórico não equivale à distinção entre real e ficcional. Além disso, as obras representacionais, no seu todo, apresentam tipicamente um ponto de vista geral que não se confunde com os pontos de vista dos seus personagens particulares – diz-se que um filme de Tarantino é irónico ou um filme de Lars Von Trier é pessimista numa acepção não menos literal do que aquela que usamos comumente para descrever alguém irónico ou pessimista. No caso das obras de arte, somos tentados a atribuir o ponto de vista da obra ao seu criador real. Mas nem sempre assim acontece – este ponto de vista pode ser atribuído a uma personagem fictícia subentendida que dá voz à perspectiva global da obra. Na poesia isso é manifesto. A personagem do poema que através dele exprime os seus sentimentos não tem de ser o seu autor real (Carroll 2010: 116–117).

Poderá objectar-se que estes casos não são convincentes porque não refutam substancialmente a ideia de que uma atribuição literal de um sentimento requer que o objecto dessa atribuição seja uma entidade dotada de estados mentais. Simplesmente acrescentou-se que estas entidades podem ser ficcionais. Afinal, alguém estaria realmente disposto a negar que Sherlock Holmes é literalmente (e não metaforicamente) perspicaz? Ora, será mais difícil argumentar a favor da literalidade da atribuição no caso da música instrumental porque, dir-se-á, a música não é nem representa uma entidade real ou ficcional dotada de estados mentais. Todavia, Carroll diz-nos que é possível proceder adequadamente à atribuição literal de estados emocionais a coisas que não são susceptíveis de possuírem, real ou ficcionalmente, estados emocionais em virtude da sua aparência ou configuração perceptiva:

Vemos os ramos nodosos das árvores despidas e chamamos-lhes angustiadas porque nos fazem lembrar a aparência retorcida do sofrimento humano. É claro que quando chamamos angustiada à árvore não queremos dizer, de forma literal, que ela está em sofrimento. Mas isso não significa que não estejamos a falar literalmente. Não estamos a dizer que a árvore sofre (que possui um estado psicológico), mas que tem um aspecto angustiado – que exhibe os traços característicos da fisionomia da angústia. E essa atribuição é literal; a árvore parece-nos angustiada, seja como for que os psicólogos um dia expliquem por que motivo assim é. (Carroll 2010: 119)

Seguindo esta linha de pensamento, Julian Dodd assinala que a aplicação de termos emocionais a objectos não sencientes é *secundária*, mas não obviamente metafórica. Dodd diz-nos que a forma natural como aceitamos estas atribuições sugere que se trata de atribuições verdadeiras, o que contrasta com as afirmações metafóricas que, com raras excepções, quando consideradas literalmente, são claramente falsas. Se estas atribuições foram um dia metafóricas, hoje são metáforas mortas (Dodd 2014: 308).

Se Kivy, Carroll e Dodd tiverem razão, a atribuição do predicado «triste» a uma música poderá ser entendida como uma atribuição secundária, mas não propriamente metafórica. Trata-se antes de uma extensão do seu uso comum a qualidades salientes da obra musical que preservam uma relação relevante com aspectos do mundo referidos por esses predicados de modo primário.

1.2. O problema da singularidade do que é expresso

Em segundo lugar, supondo que a música expressa tristeza porque exemplifica a tristeza que possui, a pergunta que interessa saber é que tristeza é exemplificada. A exemplificação é um modo de a obra referir a propriedade que possui. Presume-se, então, que essa propriedade é instanciada por outros objectos que não a própria obra. Um objecto que exemplifique uma propriedade que só ele possui refere uma propriedade que é instanciada apenas por ele mesmo – não seria realmente uma amostra, porque nada haveria a amostrar. Uma amostra do tom de cor azul-turquesa pode exemplificar, dependendo do contexto comunicacional, a propriedade «azul» ou a propriedade «cor» porque a amostra é de facto azul e é uma cor. Mas em nenhum contexto poderá exemplificar a propriedade «azul-marinho», muito menos a cor «vermelho». Se nos interessa saber como é a cor azul-marinho, uma amostra de azul-turquesa não será suficiente para satisfazer a nossa curiosidade. Agora imaginemos uma cor X que é instanciada por um único objecto: existe apenas um objecto no mundo com essa cor. Dificilmente diremos que esse objecto serve de amostra para a cor X, ou que a cor X poderá ser apreendida através de uma amostra. Se a cor X desse objecto for a sua qualidade mais interessante, então por um

lado não temos outra forma de conhecer essa qualidade senão através de X, nem, por outro lado, o contacto com X nos permite saber a cor de qualquer outro objecto. Uma obra triste exemplifica tristeza de que modo? Em certos contextos, uma música triste poderá exemplificar o sentimento de tristeza de uma forma muito genérica. Se alguém me perguntar o que tenho em mente quando falo de música triste, posso mostrar um prelúdio de Chopin, o *Adagio* de Samuel Barber, o segundo andamento do *Concerto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, ou um andamento lento em modo menor de Vivaldi. Todas estas peças servirão como exemplos elucidativos. Mas que tipo de qualidade nos interessa que a música exemplifique? Aceitando a hipótese, para efeitos argumentativos, de que a música exemplifica as suas qualidades, supõe-se que as propriedades que exemplificará no contexto da apreciação estética e artística são aquelas directamente associadas ao seu estatuto estético e artístico. A tristeza que pode ser igualmente exemplificada por um conjunto de obras substancialmente diferentes entre si não é uma dessas qualidades, justamente por ser demasiado genérica. Não nos fornece nenhuma informação relevante sobre a importância artística de uma dada obra. A tristeza é um sentimento que pode ocorrer de infinitas maneiras, com infinitos graus de intensidade. Desde o desgosto que sentimos quando perdemos um relógio com valor afectivo até ao mais trágico desespero que nos assola quando um familiar querido deixa de estar entre nós. Ora, uma música triste exhibe um tipo de tristeza específico, intrinsecamente ligado à própria estrutura particular da obra. É essa tristeza singular da obra, inalienável do seu material musical particular, que lhe confere o seu valor artístico. Mas essa tristeza particular, justamente por ser particular, não pode ser uma amostra no sentido próprio porque não é instanciada por nenhuma outra obra musical ou nenhum outro objecto no mundo. Se quero conhecer essa tristeza, tenho de ouvir a obra, e ouvindo a obra não poderei encontrar essa tristeza em nenhum outro lugar⁽¹⁾.

(1) Poder-se-á alegar contra esta objecção que mesmo neste caso a música é capaz de ter valor cognitivo porque nos apresenta uma «nova tristeza» que até então desconhecíamos. Ao fazê-lo, a nossa concepção de tristeza densifica-se de certa forma. Se nos lembrarmos de que o objectivo de Goodman passa por justificar o valor cognitivo da arte, então este é um ponto que deverá ser reconhecido. Contudo, devo salientar que o que aqui me ocupa é a adequação do emprego da

Uma consideração suplementar para apoiar este argumento poderá ser dada recorrendo àquilo que Malcolm Budd (1985: 152) designou «heresia da experiência separável». Budd refere-se à experiência emocional que o ouvinte tem quando aprecia o carácter expressivo da peça. Nesse sentido, a «heresia» de Budd aplica-se mais directamente à experiência emocional que o ouvinte tem quando aprecia a expressividade da peça. Vimos que emoção expressa e emoção despertada podem não ser idênticas. Contudo, Budd usa o seu argumento quer em relação à experiência da emoção, quer quanto à expressão da emoção (como qualidade da obra, no sentido que tem vindo a ser usado).

Segundo Budd, seria uma espécie de heresia afirmar que o tipo de experiência emocional que um ouvinte tem quando ouve música poderia ser obtido por algo que não a própria audição dessa música – por exemplo, tomando alguma droga. Quando Malcolm Budd expõe esta ideia tem especial cuidado em explicar que não apreciamos música tomando-a como um mero veículo de transmissão de uma emoção previamente sentida pelo compositor, independente da obra por ele criada (como seria de esperar se seguíssemos a proposta expressionista de Tolstói mencionada no início deste artigo, por exemplo), ou como veículo de *qualquer* emoção que pudesse ser sentida independentemente da apreciação musical. Budd defende que ouvimos música como um fim em si – isto é, tomando-a como o objecto central da nossa atenção, mesmo quando a música é expressiva de uma emoção:

Pois mesmo no caso da música que expressa a emoção e que é valorizada pela sua expressividade, a razão pela qual a música nos atrai não é porque produz uma experiência que, em princípio, poderia ser separada da experiência da música. Na verdade, a música pode ser avaliada como

noção de exemplificação para compreender a expressividade musical. O suposto valor cognitivo da música associada à sua expressividade não torna esta noção adequada. Apresentar ou criar um *item* de um dado domínio não é o mesmo que exemplificar esse domínio. Se alguém cria um chapéu com uma forma nova e inusitada, pode essa pessoa não ter qualquer intenção de que o chapéu criado exemplifique o conceito de chapéu ou sequer um dado tipo de chapéu – não ter, afinal, qualquer intenção de que esse chapéu represente seja o que for. Apesar disso, a minha concepção de chapéu densifica-se a partir do momento em que tomo conhecimento desse chapéu.

música em virtude do seu aspecto expressivo apenas se a experiência da música como expressiva de um estado de espírito não for pensada como uma mera combinação de experiências – uma experiência da música que não se relaciona com o estado de espírito e uma experiência do estado de espírito – cada um dos quais seria possível sem o outro (Budd 1985: 124).⁽²⁾

Isto é, se uma obra musical for considerada o veículo de transmissão de uma emoção previamente sentida, poderíamos apreciar essa obra de duas formas: 1) com o foco na emoção veiculada através da música ou 2) com o foco nas qualidades estéticas da própria música. Mas nenhum dos dois modos parece adequado. O primeiro implica a não apreciação do carácter propriamente musical da música – a música não seria assim apreciada como objecto estético. O segundo modo de apreciação implicaria ouvir uma obra expressiva de uma emoção afastando do âmbito da apreciação essa mesma emoção. Isto significaria simplesmente não ouvir a expressividade musical, a qualidade emocional da música em jogo. Contudo, tão-pouco podemos pensar a apreciação musical como uma espécie de composto destas duas experiências:

Portanto, como afirmei, a música pode ser avaliada pelo seu aspecto expressivo apenas se a experiência da música como expressiva de uma emoção (ou mais genericamente, um estado de espírito) não for pensada como uma mera combinação de experiências dos tipos indicados. Portanto, o que é necessário para uma teoria da expressão musical é uma conexão menos externa, mais íntima, entre a experiência do que a música expressa e a experiência da própria música: é necessário, de alguma forma, fundir a experiência do estado de espírito, do sentimento ou emoção expressa por

⁽²⁾ Tradução minha. No original inglês: «For even in the case of music which is expressive of emotion, and which is valued for its expressiveness, the reason the music is attractive to us is not because it yields an experience which in principle could be detached from the experience of the music. In fact, music can be valued as music in virtue of its expressive aspect only if the experience of music as expressive of a state of mind is not thought of as a mere combination of experiences—an experience of the music which does not relate it to the state of mind and an experience of the state of mind—each of which would be possible without the other.»

uma obra musical com a experiência da música que lhe dá expressão, ou para integrar a experiência do que a música expressa com a experiência da música. É necessário evitar a heresia da experiência separável (Budd 1985: 125).⁽³⁾

Considero que Budd tem razão quando nos diz que precisamos de pensar o sentimento ouvido numa obra integrado no arranjo artístico específico dessa obra. Isto não significa que as respostas emocionais não possam ser variadas e, por vezes, em certa medida, ambivalentes. Há peças cujo arranjo musical é suficientemente complexo para suscitar respostas múltiplas e até contraditórias. Contudo, mesmo nos casos em que existe um certo desdobramento emocional, tal desdobramento não se dá entre emoções «familiares» (independentes do material musical) e emoções «cognitivas» (dependentes desse material). O desdobramento ocorre sempre *dentro* da cognição do material musical específico da obra, como uma exigência de apreensão de vários aspectos do arranjo sonoro que contrastam entre si, que se sobrepõem e requerem um esforço de conciliação – como a assimilação de duas ou três melodias em contraponto. A tristeza que registo e aprecio no *Prelúdio n.º 4* de Chopin está intrinsecamente ligada à forma como registo cognitivamente a progressiva resolução de dissonâncias, as inflexões melódicas, as variações agógicas.

Poder-se-ia objectar que a heresia da experiência separada tem algo de vazio em dois sentidos diametralmente opostos: parece ser, ao mesmo tempo, demasiado inclusivista e demasiado exclusivista. Por um lado, em certo sentido, toda e qualquer emoção escapa a tal

⁽³⁾ Tradução minha. No original inglês: «Therefore, as I claimed, music can be valued for its expressive aspect only if the experience of music as expressive of an emotion (more generally, a state of mind) is not thought of as a mere combination of experiences of the kinds indicated. Hence what is needed from a theory of musical expression is a less external, a more intimate, connection between the experience of what music expresses and the experience of the music itself: it is necessary in some way to fuse the experience of the mood, feeling or emotion expressed by a musical work with the experience of the music which gives it expression, or to integrate the experience of what music expresses with the experience of the music. It is necessary to avoid the heresy of the separable experience.»

heresia. Não há nenhuma emoção susceptível de ser verdadeiramente experienciada por via de outra causa ou acontecimento que não o que a provocou. Imaginemos a tristeza que alguém sente quando vê um amigo partir. Não há no mundo nenhum outro acontecimento capaz de provocar nessa pessoa essa mesma tristeza. Nesse sentido, a emoção expressa ou despertada pela música não seria, segundo esta perspectiva, diferente de qualquer outra emoção expressa ou sentida noutro qualquer contexto não musical. Por outro lado e de outra perspectiva, parece que nenhuma emoção escapa à heresia da experiência separada porque praticamente todas as emoções apresentam suficientes semelhanças entre si para poderem ser enquadradas num *tipo* de emoção que nos é familiar. A pessoa que perde o amigo sente algo que, em certo grau, se assemelha a outros sentimentos susceptíveis de serem agrupados numa categoria mais abrangente como «tristeza». Quando designamos a música como «triste», estamos a fazer o mesmo: a incluí-la numa categoria mais vasta de emoções que podem ser vividas sem ter a obra musical como sua causa ou objecto. Como resolver este problema? Julgo que responder a esta questão passará por insistir no *grau* a que o sentimento na música se distingue de todos os outros sentimentos não musicais. Ainda que o sentimento expresso por uma dada obra se possa incluir numa categoria identificável mais lata – por exemplo, dentro do que designamos como «tristeza» –, o contorno e a coloração fenomenológica deste sentimento particular são significativamente distintos de todos os outros sentimentos vivenciados e expressáveis fora da experiência musical. Não existe nada fora do âmbito da apreciação da obra capaz de nos dar uma ideia minimamente satisfatória do que seria esse sentimento. Se perco um amigo, fico com uma ideia minimamente satisfatória do que será o luto. Luto esse que poderei sentir noutro momento, por outro amigo ou familiar. No caso da música, o sentimento de tristeza expresso pelo *Prelúdio n.º 4* de Chopin é de tal modo singular, que, por um lado, não haverá nenhuma outra obra nem circunstância que me dê uma ideia minimamente adequada desse sentimento, nem, por outro lado, a experiência desse prelúdio me esclarecerá acerca de qualquer sentimento que poderei sentir através de outra obra musical ou de outra circunstância de vida. Por isso faz sentido dizer-se que, quando uma pessoa perde alguém de grande significado para a sua vida, passa a conhecer a tristeza do luto – uma

espécie de subclasse de sentimentos dentro da classe maior que seria a tristeza. Mas fará sentido dizer-se que a partir do momento em que alguém ouve um prelúdio de Chopin passou a ter conhecimento do que seria um certo subtipo de sentimento dentro do tipo mais vasto que designamos por «tristeza» ou «melancolia»? Que tipo de sentimento seria esse? O sentimento de alguém que perde um ente querido é muito diferente do sentimento de alguém que vê falir a sua empresa. São subtipos de tristeza consideravelmente diferentes, por isso faz sentido introduzir categorias suplementares para os distinguir. A diferença entre um nocturno de Chopin, uma ária em modo menor de Bach ou um andamento fúnebre de um concerto de Rachmaninov pode ser vista como uma diferença deste género. Tudo se passa como se cada peça de música fosse uma espécie de novo subtipo de tristeza, e não apenas uma nova instância de um tipo de «tristeza musical» que nos é familiar e que, por sua vez, se pudesse incluir noutra subcategoria de tristeza não musical que também nos seria familiar. (Não se poderá tratar, claro está, de um novo tipo em sentido próprio porque seria um tipo com uma única instância.)

Em suma, a singularidade do que poderíamos designar «tristeza musical» está vinculada à singularidade da estrutura e do conteúdo da obra, que, por sua vez, dá à obra o seu valor artístico. Se a tristeza que a música expressa é indissociável desse arranjo artístico específico, tal tristeza deverá, ela mesma, herdar a singularidade desse arranjo – colocando-a fora da possibilidade de exemplificação goodmaniana.

1.3. Confusão entre descrição metafórica e atribuição de propriedades

Em terceiro lugar, autores como James O. Young (2014: 97) ou Julian Dodd (2014: 308) assinalam, mesmo supondo que a atribuição é genuinamente metafórica, a possibilidade de usar metáforas para descrever objectos não lhes confere novas propriedades. Dizer que um objecto possui X metafóricamente significa dizer que ele *não* possui realmente X, mas outra qualidade – digamos, Y – que constitui a referência da metáfora. A metáfora é um modo de *descrever* a qualidade Y através de X, não um modo de instanciar Y. Na descrição metafórica «Julieta é o Sol», a Julieta não exemplifica o Sol. Poderá

exemplificar aquilo que a metáfora pretende significar – um certo tipo de personalidade, por exemplo – enquanto a alusão ao Sol serve apenas para descrever algo de tal forma rico e intangível que nenhuma descrição literal lhe poderá fazer justiça. Se digo que uma música pode ser descrita metaforicamente como triste, estou a dizer que ela não é realmente triste, mas que a tristeza é uma forma indirecta de descrever ou sugerir outra qualidade que a música tem. Se quisermos manter a noção de exemplificação no caso da tristeza na música, será o objecto de tal descrição que constitui a propriedade exemplificada. É a atribuição do predicado «triste» que é (supostamente) metafórico, e não a instanciação da tristeza (Dodd 2014: 308)⁽⁴⁾.

Conclusão

Se as críticas que apresentei à ideia de exemplificação metafórica de Goodman foram adequadas, torna-se ainda mais claro quão complexo poderá ser o problema da expressão emocional na música instrumental. Vimos que a música expressa uma emoção de forma literal, mas não expressa uma emoção existente porque a emoção não tem de ter sido experienciada nem pelo compositor, nem pelo público para ser reconhecida. Por sua vez, a emoção existente não pode estar na música como uma propriedade que esta possa possuir ou sentir, porque a música não é um ser senciente. Mais ainda, tal emoção terá de ser uma emoção singular intrinsecamente associada ao material formal específico do qual o valor artístico da obra depende.

O estudo da proposta de Goodman conduziu-nos a estas encruzilhadas teóricas. Encruzilhadas que servem certamente como frutuosas vias de investigação para o entendimento da expressividade musical.

⁽⁴⁾ Existe ainda outra forma de dar sentido ao uso da metáfora na caracterização do carácter expressivo da música. Christopher Peacocke defende que a metáfora pertence ao próprio conteúdo intencional da *experiência* de uma peça musical expressiva e não à descrição desse tipo de música (cf. Peacocke 2009: 257). Para críticas a Peacocke, ver Boghossian 2010 e Davies 2011.

Referências

- BOGHOSSIAN, Paul. «The Perception of Music: Comments on Peacocke». *British Journal of Aesthetics*. 50, 2010. 71–6.
- BUDD, Malcolm. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1985.
- CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Traduzido por Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia. 2010.
- DAVIES, Stephen. «Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music». Matthew Kieran (org.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2006. 179–91.
- DAVIES, Stephen. «Music and Metaphor». *Musical Understandings & Other Essays on the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 21–33.
- DICKIE, George. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. Nova Iorque: Oxford University Press. 1997.
- DODD, Julian. «The Possibility of Profound Music». *The British Journal of Aesthetics*. 54. 3, 2014. 299–322.
- GOODMAN, Nelson. «Como os Edifícios Representam». *Arte em Teoria*. V. Moura (org.). Traduzido por Vítor Moura. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2009. 25–38.
- KIVY, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press. 1980.
- LEVINSON, Jerrold. «Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression». Matthew Kieran (org.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2006. 192–206.
- PEACOCKE, Christopher. «The Perception of Music: Sources of Significance». *British Journal of Aesthetics*, 49(3), 257–275, 2009.
- ROBINSON, Jenefer. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- TOLSTOY, Lev. *What is Art?* Traduzido por P. Pevear e L. Volokhonsky. Londres: Penguin, 1995.
- YOUNG, James. *Critique of Pure Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.