

## SEMIÓTICA GOODMANIANA E OS MODOS DE PRESENÇA\*

Henrique Iwao Jardim da Silveira; Walter Romero Menon Junior\*\*

**Resumo:** Desenvolvemos uma primeira aproximação entre a semiótica elaborada por Nelson Goodman e o diagrama dos modos de presença nos fenômenos estéticos contemporâneos de Rodrigo Duarte. Partimos do entendimento de que o modo da irrepresentação se liga à operação simbólica da exemplificação. Explicamos essa ligação, mostrando como o ganho conceitual motiva a investigação presente – a irrepresentação, para além da ligação com a sonoridade, se estabelece como lugar do formalismo estético ligado não só à musicalidade, mas à abstração, e favorece operações simbólicas que exibem suas próprias qualidades, mais do que referenciam objetos externos. Introduzimos conceitos goodmanianos e traçamos paralelos, para além do par exemplificação-irrepresentação. Assim, estabelecemos três outros pares: representação (goodmaniana)-apresentação, descrição-representação (duartiana), referência múltipla-perrepresentação. Discutimos a ideia de D'Orey de que a exemplificação marcaria a presença do estético em geral. Defendendo a função catalizadora das operações exemplificativas (em especial, daquelas expressivas), ainda assim argumentamos em favor de nossa posição inicial, mantendo a exemplificação como ligada a um modo específico. As operações de denotação fictícia e representação-como são então apresentadas, abrindo o caminho para uma discussão futura sobre os movimentos entre os modos da irrepresentação e apresentação, indicados pelas setas da pantomima e da música concreta, no diagrama de Duarte.

**Palavras-chave:** Modos de presença; semiótica; exemplificação; representação; denotação.

## GOODMAN'S SEMIOTICS AND DUARTE'S MODES OF PRESENCE

**Abstract:** In this article we develop an approximation between the semiotics elaborated by Nelson Goodman and Rodrigo Duarte's diagram of the "modes of presence in the contemporary aesthetic phenomena". We start from the understanding that the mode of irrepresentation is linked to the symbolic operation of exemplification. We explain this connection, showing how the conceptual gain involved motivates the present investigation - irrepresentation, beyond its link with sonority, is established as a locus of aesthetic formalism related not only to musicality, but also to abstraction, a mode that favors symbolic operations that display their own qualities, rather than reference external objects. We introduce goodmanian concepts and draw parallels beyond the exemplification-irrepresentation pair. Thus, we establish three other pairs: (goodmanian) representation-presentation, description-(duartian) representation, multiple reference-perrepresentation. We discuss D'Orey's idea that exemplification marks the presence of the aesthetic in general. Defending the catalyzing function of exemplifying operations (especially expressive ones), we nevertheless argue in favor of our initial position, in which exemplification has a specific place, together with the irrepresentation mode. The operations of fictitious denotation and representation-as are then presented, paving the way for a future discussion on the combinations between the modes of irrepresentation and presentation, indicated by the arrows of pantomime and concrete music in Duarte's diagram.

**Keywords:** Modes of presence, semiotics, exemplification, representation, denotation.

\* Artigo recebido em 29/01/2025. Aprovado em 08/05/2025.

\*\* Músico experimental, escritor e pesquisador; Doutor em Filosofia pela UFMG. E-mail:henriqueiwao@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-4066>; Professor associado de Filosofia da UFMG. E-mail: menonromero@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-9792-2033>.

## 1 EXEMPLIFICAÇÃO E IRREPRESENTAÇÃO

Entre 2021 e 2022, como atividade junto ao grupo de pesquisa *Modos de Presença nas Manifestações Estéticas Contemporâneas*, Iwao investigou duas abordagens sobre o modo da *irrepresentação*. A primeira partiu do que foi proposto por Rodrigo Duarte, no artigo homônimo ao grupo de pesquisa (DUARTE, 2020, p. 119-124), no qual a irrepresentação é associada ao meio da sonoridade e à arte musical. Esse modo foi explorado em sua ligação com a operação simbólica da exemplificação, tal como caracterizada por Nelson Goodman em *Linguagens da Arte* (2006, p. 80-84). Na segunda, o questionamento de Rancière sobre a existência do irrepresentável, apresentada por Duarte ao final do mesmo artigo (DUARTE, 2020, p. 130-131), foi aproximado à posição elaborada por Lidya Goehr sobre a significação musical no romantismo europeu (GOEHR, 2007, capítulo 6).

A segunda abordagem deu origem ao texto *O regime musical romântico e a irrepresentação*, escrito por Iwao e Pedro Hussak (2023). Interessa, neste presente artigo, continuar a desenvolver a primeira, que acabou incorporada ao primeiro capítulo da tese de doutoramento de Iwao, *A música como arte: significação musical e a ontologia da obra de arte de Arthur C. Danto* (SILVEIRA, 2023). Neste, a pergunta sobre o que contaria como representação é feita e, então, também aquela do que contaria como significado. Adicionalmente, o texto também indaga se a música teria dificuldades especiais em lidar com a representação. A posição de Peter Kivy quanto a essas questões serviu de contraponto: ele defende que não devemos estender o neo-representacionalismo à música e considerá-la como algo que tem um sobre-o-quê, um assunto. A dita música absoluta, isto é, a música instrumental de concerto, teria como especificidade a ausência de um conteúdo semântico, sua construção sendo antes sintática (KIVY, 1997, p.216). Assim, ao explicitarmos alguma qualidade expressiva ou formal da música, não estaríamos explicando o que aquela música representa, mas antes descrevendo como aquela música é.

Contrariamente, Monroe Beardsley, baseando-se em Goodman, defende a validade de contar operações simbólicas não-denotativas, como a exemplificação e a expressão, como aptas a, justamente, falar sobre o que a música significa, atribuindo-lhe

assim um caráter semântico (BEARDSLEY, 1981, p. 65-67). Essa posição foi resumida no trecho a seguir:

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 (SILVEIRA, 2023, p. 36).

Assim, muito do que Kivy teria tomado por mera descrição acabaria por revelar-se exemplificação. Isso implicaria que na semântica musical, de fato, a exemplificação teria um papel central. A hipótese era, então, a de que a ligação entre irrepresentação e música poderia ser explicada principalmente por esse papel. E a solução para esta era de que a música se apresentaria no modo da irrepresentação por (a) lidar pouco com operações simbólicas denotativas, afastando-se do modo da representação; (b) lidar muito com operações simbólicas exemplificadoras (incluindo a da expressão, em um sentido a ser esclarecido a seguir); (c) envolver, na materialidade de sua execução, operações simbólicas exemplificadoras não linguísticas; (d) nosso vocabulário para tratar dessas exemplificações não linguísticas ser restrito; (e) os objetos musicais abordados serem relativamente saturados e, portanto, interpretados a partir de sistemas simbólicos densos.

## **2 EXEMPLIFICAÇÃO, EXPRESSÃO E CARÁTER NÃO LINGUÍSTICO NA SEMIÓTICA GOODMANIANA**

Como a solução para a hipótese da ligação da música à irrepresentação recorreu ostensivamente ao vocabulário goodmaniano, devemos esclarecer o que quisemos dizer e assim explicar o uso dos conceitos empregados<sup>1</sup>.

Vamos começar contextualizando, a partir do trabalho metucioso de Carmo D'Orey, que para Goodman “a compreensão e a construção do mundo vão de par. E uma

---

<sup>1</sup> Uma boa exposição sinóptica da filosofia de Goodman foi realizada por Caron (2023).

vez que o homem nasceu confinado à utilização de símbolos, a construção do mundo consiste na construção de sistemas de símbolos” (D'OREY, p. 11). Goodman possui, portanto, uma visão amplamente cognitivista – as obras de arte funcionam como símbolos e são, portanto, passíveis de interpretação dentro de sistemas simbólicos. Esses sistemas são “construções humanas, produtos de habituação, convenção ou estipulação, escolhidos em função de nossos objetivos e interesses” (*idem*, p. 30). A arte nos proporciona acesso cognitivo a coisas que não conheceríamos de outra forma, ou seja, a certas versões *de* mundo, na medida em que para Goodman não há versões do mundo (entendido como algo único e unificado)<sup>2</sup>.

Esse acesso não precisa necessariamente ser mediado por conteúdos linguísticos. As duas relações fundamentais da referência – a *denotação* e a *exemplificação*, podem ser realizadas por símbolos não linguísticos, como pinturas e músicas, incluindo também caracteres/marcas empregados em diferentes tipos de notação, como aqueles pertencentes a partituras de música na tradição de concerto ocidental. Esse ponto é importante porque implica que, para Goodman, não é necessário dizer que não há conhecimento ou que há algo de inefável ou inapreensível toda vez que um tipo simbólico se afasta do linguageiro. Aquilo que não se põe facilmente em palavras pode ser apreendido de outras formas, em notações, desenhos, gráficos e diagramas. E de modo complementar, aquilo que não tem um referente, isto é, não se refere a algo externo ao sistema simbólico ao qual o símbolo pertence, não deixa de ser símbolo. Um símbolo pode apresentar alguma propriedade, ou um conjunto de propriedades consideradas relevantes para a sua tipificação, em um sistema simbólico qualquer, simplesmente exibindo-as e assim exemplificando-as<sup>3</sup>. Essas duas colocações ajudam a esclarecer os pontos (c) e (d) da nossa solução: a música realiza operações simbólicas através de sua materialidade sonora; essas consistem, em grande parte, de sons que fazem referência a propriedades que eles possuem, de modo isolado e em conjunto (em suas estruturas, articulações, frases etc), exibindo essas propriedades de modo a exemplificá-las. Mas mesmo que tenhamos meios para notar todos esses sons e

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, vale a pena lembrar: Goodman usa o termo versões-mundo (Goodman, 2006, p. 255-259), para se referir às versões de mundo.

<sup>3</sup> Goodman diz preferir o termo devidamente nominalista *etiqueta* ao termo mais comum, *propriedade*. Usamos propriedade e, na verdade, Goodman também o faz, com fins de facilitação (GOODMAN, 2006, p. 84, nota 8).

analisar a música em questão (quicá, com a ajuda de grafismos), isso não implica necessariamente que dominamos o vocabulário linguístico necessário para falar do que foi notado ou grafado. Quer dizer que, mesmo no caso de uma música notada e inspecionada musicologicamente, nosso vocabulário quanto a ela pode ser restrito. Assim, quando a música não tem uma notação que prescreve determinadamente sua execução, a situação é ainda mais incerta (como no caso de obras abertas, indeterminadas e estruturas composicionais com elementos de improvisação). E como os próprios objetos artísticos, na concepção goodmaniana, são símbolos, eles permitem discriminações que nem sempre são fáceis de trazer à tona, por faltar vocabulário, tanto linguístico quanto gráfico.

Denotação é a operação simbólica binária em que um símbolo faz referência ao que ele se aplica. Goodman chama os símbolos denotativos de *etiquetas*. Símbolos que denotam de modo linguístico pertencem à classe das *descrições*<sup>4</sup>. Símbolos que denotam através de imagens e que são interpretados dentro de sistemas ditos representacionais, são ditas *representações*<sup>5</sup>. A mais comum delas é a representação pictórica (lembrando que o termo imagem não precisa ter aplicação restrita ao domínio visual – existem também imagens acústicas e sonoras<sup>6</sup>). De todo modo, tal como em sistemas linguísticos, em que não é necessário que a palavra e o que ela significa tenham alguma relação mimética, de maneira geral o esquema denotativo não pressupõe relação de semelhança entre o que denota e o denotado. Certos diagramas e mesmo voltímetros em instrumentos não graduados (VUs de equipamentos de som antigos, por exemplo), representam sem ter nenhuma relação de semelhança com o que representam (no caso do VU – a intensidade sonora em uma gravação musical). Mapas têm relações convencionadas de proporcionalidade, mas não necessariamente uma semelhança visual com o território mapeado. Ademais, como já Charles Sanders Peirce havia observado quase um século

---

<sup>4</sup> GOODMAN, 2006, p. 69.

<sup>5</sup> GOODMAN, 2006, p. 36, nota 1.

<sup>6</sup> Por exemplo: uma imagem acústica de uma palavra é a impressão psíquica imaginada do som daquela palavra. Outro: usamos a expressão "imagem acústica" para falar da representação em áudio de um determinado espaço sonoro; quando ouvimos aquele áudio, temos uma imagem sonora de como as fontes sonoras estariam dispostas no espaço. Uma imagem-de-som (*i-son*, no vocabulário de François Bayle) é um som que foi gravado, em analogia ao fato de que uma foto traria uma imagem do que foi fotografado. Para uma discussão sobre imagem sonora, ver (CAESAR, 2012).

antes de Goodman, símbolos funcionam sempre em termos convencionados, diferentemente dos índices e dos ícones, que pressupõem algum tipo de relação causal entre referente e referência, como no caso das pegadas ou do registro documental fotográfico.

Na exemplificação, temos uma direção de referência contrária à denotação: um símbolo que exemplifica faz referência a etiquetas que o denotam ou a características que possui. Este símbolo é denominado *amostra*. “A exemplificação é a posse mais a 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.” (GOODMAN, 2006, p. 80). Uma amostra é denotada por uma etiqueta, ou em vocabulário usual, possui uma propriedade, e, adicionalmente, faz referência a essa etiqueta/propriedade.

Músicas instrumentais, de fato, raramente denotam algo; raramente representam sonoramente situações ou coisas. Embora, em muitos momentos da música clássica de concerto, especialmente envolvendo formas indiretas e mistas de denotação (como quintas paralelas que evocam/aludem chamadas de caça, marchas que reproduzem paradas militares e assim por diante), surja uma tendência para o uso indicial de sons e mesmo um uso representativo, há um grande convencionalismo neste emprego. As músicas, antes de tudo, exibem sons, gestos, frases, motivos, objetos sonoros. Isso explica nossa colocação (a): "lidar pouco com operações simbólicas denotativas, afastando-se do modo da representação".

Adicionalmente, uma música pode também expressar qualidades e dentre estas, damos destaque, cotidianamente, àquelas relacionadas a emoções diversas: tristeza, melancolia, nostalgia, alegria, esperança. Diferentemente dos formalistas, Goodman não descarta que obras de arte possuam essas qualidades: uma obra que exprime tristeza é efetivamente triste, embora não de modo literal, mas metafórico (GOODMAN, 2006, p. 95-97). De fato, para Goodman, *expressão* é o nome dado para a operação de *exemplificação metafórica* e metáforas são explicadas como a "aplicação de um predicado (1) com um uso estabelecido, (2) numa extensão contraindicada, (3) sob a sugestão das regras e hábitos que determinam a sua aplicação original" (D'OREY, 1999, p. 416). Assim, normalmente tristeza é um predicado relativo a emoções, moldado em respostas

emocionais humanas, e dependente, na sua aplicação, do objeto em questão ser um vivente capaz de sentir emoções. Um objeto inanimado como uma música pertence, portanto, a uma extensão contraindicada. Ao usar tristeza para qualificar uma música, entretanto, acabamos por dizer que ela não é alegre; o uso de um predicado emocional traz todo o campo dos predicados similares como componente comparativo. Ao expressar tristeza, portanto, na visão goodmaniana, uma música se mostra, de modo metafórico, triste (o que pode ser equivalente a: “é corretamente predicada pela etiqueta *triste*”) e como faz referência a essa qualidade (ou etiqueta), exhibe/exemplifica, metaforicamente, tristeza<sup>7</sup>. Isso dá conta de especificar a parte (b) de nossa solução: “lidar muito com operações simbólicas exemplificadoras (incluindo a da expressão, em um sentido a ser esclarecido a seguir)”. Mas e quanto a (e): “os objetos musicais abordados serem relativamente saturados e, portanto, interpretados a partir de sistemas simbólicos densos”?

Para entendermos (e) é preciso retomar algumas das ideias que Goodman desenvolve em suas obras sobre arte e estética. Ele pensa uma classificação para sistemas simbólicos, avaliando se sua dimensão sintática é articulada ou densa, e o mesmo para a dimensão semântica. Dessa diferenciação, propõe três grupos – sistemas *notacionais* (articulados nos dois eixos, isto é, sistemas que atendem aos critérios da disjunção sintática e diferenciação finita, no lado sintático; e da determinação unívoca, disjunção semântica e diferenciação finita, do lado semântico); *representacionais* (denso nos dois eixos) e *lingüísticos* (articulados sintaticamente, porém semanticamente densos). Sintaxe, no caso, diz respeito a caracteres: classes de marcas gráficas ou sonoras que constituem um esquema e fazem referência a um campo de conformantes – o lado semântico dos sistemas.

Para nossos propósitos, será suficiente entender que, em *sistemas notacionais* é sempre possível determinar a que caractere uma marca/inscrição pertence, dado que esse tipo de sistema atende aos requisitos da disjunção sintática (os caracteres são disjuntos –

---

<sup>7</sup> Uma maneira mais formalista de explicar isso é a de que o que está sendo exemplificado de fato são certos sons, certa articulação de sons que a tradição musical ocidental aprendeu a identificar como tristes, ou melancólicos, o que necessariamente não funciona em outras tradições musicais. Um tratamento formalista na música das teorias de Goodman pode ser encontrado em (BORETZ, 1970).

não possuem nenhuma inscrição em comum) e diferenciação finita (dado uma marca, conseguimos dizer a qual caractere ela pertence). Do lado semântico, há o requisito da determinação unívoca (ou ausência de ambiguidade)<sup>8</sup>, em que um caractere deve remeter a uma única classe de conformidade (de modo que todas as inscrições daquele carácter tenham a mesma extensão, mesmo conjunto de referentes possíveis), e da diferenciação e disjunção semântica – dado um objeto, será possível determinar a qual classe de conformidade seus elementos concordam, de modo a evitar intersecções entre classes concordantes. Dito isso, Goodman fornece um exemplo controverso para sua classificação de notacional: a partitura musical ocidental. Isso coloca a música instrumental de concerto no estranho lugar de produzir objetos sempre passíveis de serem transcritos em partituras que, seguidas à risca, determinariam a execução daquela única obra musical e não outra.

Essa posição vai ser amplamente criticada, mas por hora queremos apontar apenas que uma vez que assim definimos o notacional, devemos concluir que linguagens escritas não são notacionais no sentido de Goodman. Decerto, do lado sintático, elas possuem marcas – letras, acentos etc. – diferenciados uma das outras; e é possível dizer de uma marca a qual caractere ela pertence. Já do lado semântico, há muitos objetos aos quais uma palavra faz referência e que podem ser abarcados por outras palavras. Além de permitir ambiguidades em seu significado, as linguagens se abrem para momentos em que não é possível definir com exatidão sobre o que se está falando, ainda mais nos casos de intersecções entre conceitos e referentes, como naquele em que algo é um *som*, mas também um *ruído*, e ainda um *som musical*, por exemplo. Por isso *sistemas linguísticos* são ditos sintaticamente articulados, *mas* semanticamente densos.

Já os sistemas *representacionais* são densos nos dois eixos, o que implica dificuldades em determinar quais são as marcas utilizadas e quais os referentes apontados. Não à toa, D'Orey identifica que a maior parte dos símbolos e sistemas densos se

---

<sup>8</sup> Goodman tem uma visão um pouco antiquada da linguagem e por isso tem uma postura largamente extensionalista, em detrimento de uma posição mais completa, incluindo o aspecto normativo (em sua época, exposta por Sellars, por exemplo, em *Some reflections on language games* (SELLARS, 2007). Semântica é, portanto, uma questão de identificação de referentes. Não acreditamos que isso, entretanto, enfraqueça a utilidade de suas colocações, embora seja um assunto complexo demais para desenvolver aqui.

encontrariam no domínio das artes e que “mesmo um sistema notacional<sup>9</sup> como a música se torna denso quando funciona esteticamente porque então tomamos em conta o espectro completo dos sons, o qual inclui características como a expressividade e o tempo. Além disso, ao funcionarem exemplificativamente, todos os sistemas são densos” (D'OREY, 1999, p. 234). Aqui, abordamos o tópico (e) da nossa solução e retomamos a posição de Beardsley, na qual obras musicais exemplificam propriedades cuja presença ou ausência se relaciona diretamente com a capacidade da música de nos interessar esteticamente. A música não é algo a ser abordado notacionalmente, algo a ser transcrito completamente por uma notação padrão, mas sim algo cuja materialidade sonora exemplifica e expressa inúmeras propriedades/etiquetas.

O problema é que a música não simplesmente exemplifica/expressa tudo o que possui, isto é, que pode ser predicado dela. Ela não é simplesmente um símbolo autorreferencial, porque ao amostrar certas propriedades, não realiza uma amostragem de todas elas; antes, seleciona quais vai exibir (possuir e também fazer referência). Adicionalmente, o que exemplifica/expressa não se esgota na particularidade das suas ocorrências, mas antes aponta para propriedades / qualidades / etiquetas que podem ser utilizadas em outras ocasiões. Temos então que saber o que está sendo referenciado no caso da música. Mas o que está sendo referenciado não é nem o todo de sua apresentação, e nem apenas elementos bem definidos a serem captados por uma notação musical. Beardsley, de maneira acertada, coloca o problema como aquele de sabermos o que é esteticamente relevante em uma música. O caráter denso do símbolo, dito *relativamente saturado* impede, entretanto que isso seja uma tarefa fácil – não seria claro, sem investigações, por vezes inconclusas, o que seria relevante e, portanto, o que estaria sendo exemplificado em uma obra musical. Tampouco todos os elementos relevantes seriam redutíveis a classes de concordância a serem notadas em uma partitura. Por fim, nem sempre o que estaria sendo exemplificado já estaria repertoriado, isto é, catalogado como propriedade possivelmente relevante. Isso porque toda arte, como prática criativa, acaba

---

<sup>9</sup> Sistema notacional, na visão de Goodman de *Linguagens da Arte*. D'Orey, mesmo que desviando aqui e ali das posições de Goodman, sempre as toma como ponto de partida.

por inventar novas propriedades, estabelecer novos elementos, que por sua vez pedem novas etiquetas e classificações.

Músicas, assim como pinturas, podem ser consideradas então como símbolos de caráter denso, símbolos *relativamente repletos / saturados*, ou para simplificar, símbolos *saturados*<sup>10</sup>, em contraste àqueles ditos *relativamente atenuados* ou simplesmente, *atenuados*. Esta é nossa aposta. Vale insistir que ela vai contra a concepção estrita do Goodman de *Linguagens da Arte* na qual a obra musical está intrinsecamente ligada à partitura, interpretada sob a ideia de sistema notacional.

### 3 A EXEMPLIFICAÇÃO COMO SINTOMA GERAL DO ESTÉTICO

Tratando a música dessa forma, dentro de sistemas simbólicos representacionais goodmanianos, parece que a aproximamos da pintura. E de fato, se considerarmos o domínio do exemplificativo no quadro dos modos de presença como qualificando a irrepresentação, ao invés de colocá-la sob os auspícios da sonoridade, podemos sugerir que uma pintura abstrata, mais exemplificativa do que pinturas figurativas, estariam ligadas ao modo da irrepresentação. Ao mesmo tempo, citamos a colocação de D'Orey que nos permite entender que o funcionamento estético de qualquer símbolo, bem como a ênfase em suas operações exemplificativas, daria a ele um caráter denso<sup>11</sup>. Podemos então nos perguntar: não seria a operação da exemplificação algo ligado à arte em geral e não apenas à música?

Goodman não tem propriamente uma ontologia da obra de arte, mas formulou cinco características que seriam sintomas do estético – indícios de que um símbolo estaria a funcionar esteticamente: densidade sintática, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação, referência múltipla e complexa (GOODMAN, 1978, p. 67-8)<sup>12</sup>. Destes,

---

<sup>10</sup> O termo em inglês é "*replete*".

<sup>11</sup> Justamente, ligado ao que Goodman chama de *sistemas representacionais*.

<sup>12</sup> Na arte, isso implica uma tendência para redução da transparência do símbolo. A partir dos sintomas, D'Orey explica esse aspecto da seguinte forma: "No que respeita à *densidade*, porque diferenças mínimas entre os símbolos podem contar como relevantes para distinguir entre si e porque, sendo os referentes incertos, o seu ajustamento com os símbolos requer a maior atenção a estes. Em relação à *saturação*, porque

D'Orey argumenta por uma prioridade da exemplificação, dizendo que “os únicos casos em que uma O.A. [obra de arte] não tem qualquer função exemplificativa são as situações em que não está a funcionar como O.A.” (D'OREY, 1999, p. 279). A exemplificação seria o sintoma que modifica os restantes: os símbolos não-estéticos podem até possuir os outros; não obstante, somente dando mais força à exemplificação é que eles exibiriam esses sintomas, passando assim a um funcionamento estético. Um símbolo meramente denotativo seria meramente descritivo e não possuiria qualidades expressivas (que seriam, por sua vez, metaforicamente exemplificadas). Denotações e mesmo representações ficcionais, sem referente, isto é, que não seriam estritamente denotativas, acabariam, de todo modo, envolvendo aspectos exemplificacionais, como defende D'Orey. Ao seguirmos o diagnóstico de Beardsley e a noção de sintoma estético de Goodman, fica claro que o carácter amostral da obra de arte, seu aspecto exemplificacional, não é secundário. Há uma ligação forte, intrínseca, entre arte e exemplificação.

Em práticas não-artísticas a exemplificação é em geral uma “forma de referência subsidiária que apoia as formas de referências predominantes que são as descrições e representações” (D'OREY, 1999, p. 280). O que pensar a partir disso? Para os fins de nosso argumento e inspirados no poder explicativo que o alinhamento irrepresentação-exemplificação forneceu, vamos insistir na manutenção desse par e reescrever o diagrama dos modos de presença de Duarte a fim de ligar o modo da apresentação à operação simbólica da representação (denotação não-linguística), o modo da representação à operação simbólica da descrição (denotação linguística) e o modo da perrepresentação às operações que combinam as outras em cadeias referenciais complexas. Teremos, inicialmente:

---

numerosas, variadas e, por vezes, muito subtis características dos símbolos têm de ser comparadas umas com as outras para podermos determinar a sua importância relativa. Quanto à *exemplificação*, a concentração é exigida porque, dado que as propriedades referidas são possuídas, têm de ser detectadas no próprio símbolo. Finalmente, também é necessária no que respeita à *referência múltipla complexa*, uma vez que faz intervir várias funções referenciais inter-relacionadas e interactuantes.” (D'Orey, 1999, p. 306)

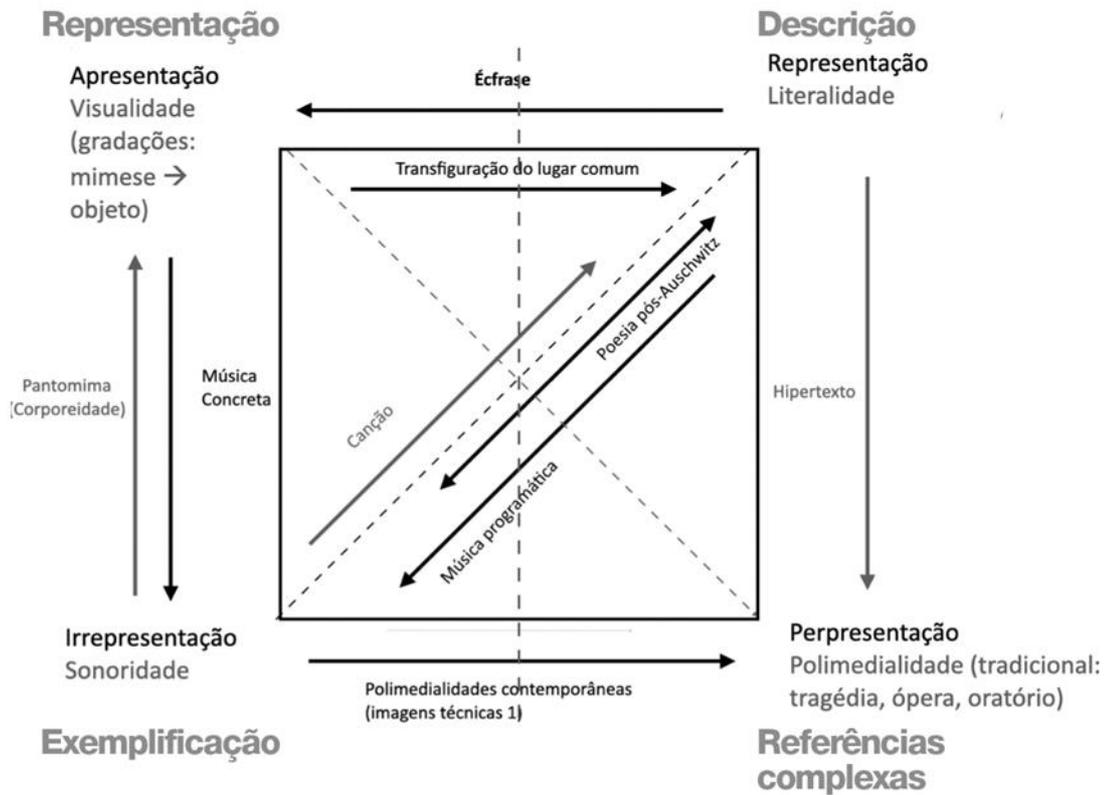


Figura 1: Diagrama adaptado dos modos de presença nos fenômenos estéticos (DUARTE, 2023, p.182). Adicionamos os termos da semiótica goodmaniana, em cinza negrito: Representação, Exemplificação, Descrição e Referências complexas.

A questão que então se coloca é a de se, tomando a exemplificação como principal sintoma do estético, podemos ainda distribuir as outras operações básicas como ligadas aos vértices do quadrado dos diferentes modos de presença. Como já adiantamos, vamos defender a hipótese de que sim. Se simplesmente olharmos para os modos e a qualificação inicial dos seus vértices como ligados a sonoridade, visualidade, literalidade e polimedialidade, veremos que a participação dos fenômenos estéticos em uma ou outra categoria é uma relação não de exclusividade, mas de prioridade ou ênfase. A música, afinal, tem componentes visuais (exceto na música acusmática, há sempre o que ver – músicos tocam, gestos físicos são observados); há algo de literalidade, mesmo que apenas quanto ao fato daquela música possuir um nome, que acena a alguma forma musical ou ainda a uma cena qualquer; por vezes as coisas se combinam em performances com outros

componentes visuais – como projeções de vídeo, jogos de luzes ou dança. Entretanto, o foco do fenômeno musical continua sendo a sonoridade. Na música as outras materialidades apoiam a sonoridade.

Assim, a partir do exemplo da música, podemos pensar em um espaço teórico em que os dois tipos de denotação e referências complexas também possam o caráter de preponderância dentro de certas manifestações estéticas, permitindo a recriação do quadro esboçado segundo nossa proposta inicial.

Dito isso, é preciso estabelecer que apenas a exemplificação literal ocuparia a posição ligada à irrepresentação. A exemplificação metafórica, ou seja, a *expressão*, seria uma operação comum a todas as manifestações estéticas e o que de fato daria liga para todas elas. Aqui, cremos que basta pensar, novamente, na expressão das emoções, realizadas por obras de arte – pensar em como todas as formas artísticas conseguem expressá-las, isto é, exemplificá-las, independentemente se essas formas são descritivas, representacionais ou performáticas. A exemplificação literal de gestos, movimentos, sonoridades, estruturas, entretanto, ligar-se-ia ao conteúdo irrepresentativo, pois apontaria mais fortemente para si, para sua própria materialidade – faria referência enfática ao que possui. Essa opção ajuda a entender por que artes mais literalmente exemplificativas, quer dizer, irrepresentacionais, seriam também tomadas como as mais formais – a música instrumental, a abstração plástica em geral e a dança.

A função catalisadora geral da exemplificação, apontada por D'Orey, seria mantida como ligada à expressão, mas também como ligada a um chamar atenção para si que os fenômenos estéticos, em geral, e notoriamente as obras de arte, realizam. De fato, mesmo obras de arte com fortes elementos denotativos ainda assim chamam atenção pelo modo como mobilizam uma série de propriedades formais e materiais a fim de realizar essas referências. Essa maneira é normalmente entendida como estilo; obras de arte projetam um estilo, isto é, não apenas carregam indícios de como foram feitas, mas apontam para certos traços simbólicos como uma questão de estilo, exibindo que foram feitas daquele modo. Estes traços auxiliam-nos a justificar atribuições de autoria, período, região, escola e assim por diante. E permitem então associar, quando pertinente, uma obra a outras, do mesmo autor, mesma escola, mesmo período etc. Estabelecem simbolicamente um estilo, que se exemplifica, e também permitem que traços deste estilo

individual possam exemplificar, por sua vez, um estilo de uma escola, de uma vertente, de um movimento artístico.

Como as propriedades estéticas de uma obra de arte não são apenas aquelas que encontramos quando a percebemos, antes incluindo aquelas que determinariam como ela deve ser percebida, fruir obras de arte envolve procurar saber como percebê-las. Nesse sentido, aquilo que localiza as obras em certas interpretações, intenções, preocupações e questões possíveis, pode ser entendido como algo que catalisa sua percepção como arte. Todos objetos artísticos, independentemente do modo de presença enfatizado, se beneficiam assim do funcionamento exemplificativo estilístico de certas propriedades/etiquetas. Mas para outros modos que não o da irrepresentação, o funcionamento exemplificativo ou daria suporte ao funcionamento simbólico denotativo (torna ele estético) ou integraria outros funcionamentos, incluindo componentes denotativos (no caso da perrepresentação).

#### **4 REPRESENTAÇÃO-COMO, DESCRIÇÃO FICTÍCIA**

Dentro da denotação há ainda duas formas de referência que envolvem, na verdade, componentes exemplificativos. Vamos discuti-las e argumentar pela manutenção das mesmas no âmbito denotativo e ligado aos modos da apresentação e representação (duartiana). Como extensionalista, Goodman acha que não vale a pena hipostasiar entidades não-atuais para que elas atuem como referentes de denotações fictícias. Denotar entidades fictícias não seria então denotar entidades, na sua visão – a extensão seria nula, isto é, não haveria referente. Mas então o que acontece quando alguém desenha, por exemplo, um unicórnio? Goodman diz tratar-se de um desenho-de-unicórnio; um desenho que, efetivamente, não denota um unicórnio (pois um unicórnio não é uma entidade real, mas algo fictício), mas que é, contrariamente, um desenho descrito pela etiqueta "desenho-de-unicórnio" (GOODMAN, 1983, p. 60). Assim, embora ao descrever ou representar qualquer criatura imaginária não estejamos de fato denotando nada, distinguimos um unicórnio de uma mula sem cabeça, por exemplo, porque ambos os desenhos são tipificados por etiquetas diferentes. Embora atuem a partir

do âmbito da denotação, denotações nulas (sejam representações fictícias ou descrições fictícias) acabam por realizar operações de classificação ou tipificação.

Representações-como e descrições-como, por sua vez, envolvem uma operação de denotação, ou mesmo de representação ficcional, e ainda uma operação de exemplificação do tipo de operação de referenciação que aquela denotação é. Assim, no caso da denotação, denotam exemplificando o tipo de denotação que fazem, classificando aquela denotação. Denotam algo e são classificados por uma etiqueta do tipo *descrição-de-algo* ou *imagem-de-algo*. Há aí então uma diferença entre o que o símbolo denota e que tipo de símbolo ele é (dado que ele exemplifica aquele tipo de símbolo). Abrimos aqui a possibilidade para o caso de realizar uma representação-como de uma entidade fictícia, em uma representação-de-entidade-como-outra, empilhando duas classificações na mesma imagem, por exemplo.

Também é importante notar que denotações figurativas (representações) não requerem semelhança. A semelhança é um traço possível que facilita o vínculo denotativo em imagens, ao acenar para propriedades que têm alguma semelhança ao denotado, e não apenas confiar em convenções referenciais. Assim, uma representação icônica de um violino apresenta uma imagem que se parece com uma rabeça, mas que pode não referenciar rabeças, mas sim, apenas violinos. Em certo sentido, toda representação, no quadro goodmaniano, é representação-como, porque denota via imagens e ao mesmo tempo é imagem de algum tipo, sendo classificada por uma etiqueta da qual ela é amostra. O importante, entretanto, é que, em termos de funcionamento simbólico, há imagens que se apresentam como fazendo referência a algo, enquanto o representam como outra coisa. Assim, podemos ter uma imagem, ou descrição de um menino que o representa como um menino, bem como podemos ter uma imagem ou descrição de um menino que o representa como um anjo. Podemos ter uma imagem de Pinóquio como um menino, ou outra imagem, ou descrição que o representa como boneco.

Fornecemos um breve exemplo. Em *Vox 5* (1986), música eletroacústica de Trevor Wishart<sup>13</sup>, diversos sons representacionais, isto é, sons que trazem consigo imagens de suas fontes sonoras (sons de pássaros, de água borbulhando, de moscas), são apresentados como sendo transformações do som da voz, como se um ser humanoide performasse gestos mágicos de transmutação, evocando uma zona de confusão entre a materialidade sonora e a materialização imaginada da fonte daquele som. Quando ouvimos, podemos imaginar que os ruídos que saem de sua boca se transformam em pássaros, água e moscas, que por sua vez produzem novos sons que nos permitem identificá-los como pássaros, água e moscas. Acompanhamos seu trajeto, em um espaço imaginado, para depois voltarmos-nos ao humanoide, que agora consideramos sob o aspecto da bruxaria e do fictício.

As duas operações – denotação fictícia e representação-como – podem também reforçar o importante papel catalisador da exemplificação, para continuar a usar a expressão que empregamos em apoio à posição de D'Orey. De fato, ao analisar fenômenos estéticos, existem muitas imagens e descrições com denotação indeterminada, como se nosso interesse estético tendesse a ficcionalizar os objetos (D'OREY, 1999, p. 386). Tendemos a alterar nosso comportamento e tratar símbolos com denotação real como se fossem ficções, dado que acabamos por nos concentrar sobre o próprio símbolo, dada nossa sensibilidade a propriedades estéticas. "Essa subvalorização da denotação real, resultante do interesse estético, é efetuada a favor dessa outra forma de referência que é a exemplificação. (...) O processo consiste numa inversão do *trajeto referencial* que leva a que uma O.A. [obra de arte] seja tratada não como uma etiqueta, mas como amostra" (*idem*, p. 387).

De todo modo, o fato de que a exemplificação seja um catalisador não impede que percebamos uma ênfase diferente, quanto à referencialidade, nessas ficções e estetizações das operações de denotação. Isto é, continuamos a considerar essas operações de representação/descrição fictícia e representação/descrição-como a partir da esfera do denotativo, ligado, no caso da visualidade ou do imagético em geral, ao modo duartiano

---

<sup>13</sup> Uma música realizada em estúdio, apresentada sob “suporte fixo”, isto é, como uma gravação já completamente realizada, em contextos de música acusmática, ou ainda como uma faixa de um álbum musical.

da apresentação (operação simbólica da representação), e no caso da textualidade, ao modo da representação (operação simbólica da descrição). Não obstante, reconhecemos que há nelas uma ênfase estetizante mais imediata, mais acentuada.

Uma música como a de Wishart deve ser pensada como, dentro do quadro dos modos de presença? Se levarmos a sério a ideia de imagem sonora, e pensarmos o modo da apresentação como mais ligado à imagem do que à visualidade, poderíamos compreendê-la sob o modo da apresentação. Isto porque ela trabalha com sons gravados de fontes reconhecíveis e exibe sons e transformações sonoras que evocam fontes sonoras e gestos produtores de sons, tanto reais quanto fictícios. Nesse sentido, teríamos de investigar melhor o quanto poderíamos pensar essa música como efetuando o movimento da pantomima (do modo da irrepresentação para o da apresentação / da operação de exemplificação para a da representação). Existe uma certa proto-narratividade surreal, mas também uma estrutura musical energética-material que dá suporte ao todo. Muitos dos gestos sonoros podem ser ouvidos como exibindo a si mesmos, ligando-se ao exemplificativo e à irrepresentação, especialmente quando não é clara a imagem que está sendo gerada. Mesmo assim, não seria correto posicionar Wishart junto ao movimento da *música concreta*, posicionado por Duarte como uma passagem dos modos da apresentação para o da irrepresentação. Pois a ideia dominante na música concreta é a de "musicalização" de um material sonoro, composto a partir de gravações. *Musicalização* no sentido dado por Pierre Schaeffer (1966) – os sons são utilizados com a intenção de exemplificação de sua materialidade, contrariamente à evocação de imagens e identificação das fontes sonoras, como parece ser o caso em *Vox 5*.

## CONCLUSÃO

Começamos o trabalho, nesse artigo, de aproximar a semiótica goodmaniana do quadro dos modos de presença nos fenômenos estéticos de Duarte. Motivados pela boa experiência em relação ao par exemplificação - irrepresentação, trabalhada em (SILVEIRA, 2023), acreditamos que seja uma operação frutífera. Assim, introduzimos o vocabulário necessário e realizamos as primeiras correspondências. Partimos da ideia de que obras de arte são objetos estéticos privilegiados e discutimos a posição de D'Orey,

para quem a exemplificação seria o principal sintoma do estético, propondo uma solução para o problema da prioridade do exemplificativo e sugerindo que expressão e estilo são catalisadores do modo de apreensão estético. Adicionalmente, fizemos uma breve discussão sobre o problema da ficcionalidade na visão de Goodman. Como fomos breves, apenas preparamos o terreno para a discussão futura das setas que realizam movimentos entre os modos de presença, no diagrama de Duarte, e ligam os vértices deste. Estamos, de fato, interessados em discutir mais detidamente, em outra oportunidade, os casos da pantomima e da música concreta, bem como abordar a canção e a música programática, presentes no diagrama, assim como comentar sobre a tendência musical recente que Lehmann chamou de música relacional (LEHMANN, 2017).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEARDSLEY, Monroe C. *Understanding Music*. In: Price, Kingsley (Ed.). **On criticizing music: five philosophical perspectives**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 55-73, 1981.

BORETZ, Benjamin. *Nelson Goodman's Languages of Art from a Musical Point of View*. **The Journal of Philosophy**, Vol. 67, No. 16 (Aug. 20, 1970), pp. 540-552.

CAESAR, Rodolfo. *O som como imagem*. In: **Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**. São Paulo: ECA-USP, 2012. v. 1. p. 255-262.

CARON, J.-P. *O nominalismo de Nelson Goodman e o paradigma notacional da arte*. In: MOROKAWA, Rosi L.; CID, Rodrigo R. L.; SCARAMAL, Eliot S. **Estética e filosofia da arte: coletânea de artigos e ensaios**. Pelotas: Dissertatio Filosofia, 2023, p. 123-147.

D'OREY, Carmo. **A exemplificação na arte: um estudo sobre Nelson Goodman**. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

DUARTE, Rodrigo. *Do irrepresentável à perrepresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos*. Em: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio A. (Org.). **A história nas artes**. Curitiba: Appris, 2023, p. 167-182.

\_\_\_\_\_. *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.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music**. New York: Oxford University Press, 2007 (revised edition).

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

\_\_\_\_\_. **Of mind and other matters.** Harvard University Press, Cambridge 1984.

\_\_\_\_\_. **Ways of worldmaking.** Hackett publishing company, 1978.

HUSSAK, Pedro; IWAO, Henrique. *O regime musical romântico e a irrepresentação.* In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (Org.). **Modos de presença nos fenômenos estéticos.** Belo Horizonte: Relicário, 2023. pp. 65-77.

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

LEHMANN, Harry. **La révolution digitale dans la musique: une philosophie de la musique.** Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker. Paris: Éditions Allia, 2017.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicax: essai interdisciplines.** Paris: Editions du Seuil, 1966.

SELLARS, Wilfrid. *Some reflections on language games.* In: SCHARP, Kevin; BRANDOM, Robert B. (Eds). **In the space of reasons: selected essays of Wilfrid Sellars.** Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 28-56.

SILVEIRA, Henrique Iwao J. **A música como arte: significação musical e a ontologia da obra de arte de Arthur C. Danto.** Tese de doutoramento. Universidade Federal de Minas Gerais.

#### **LISTA DE FIGURAS:**

**Figura 1:** Diagrama adaptado dos modos de presença nos fenômenos estéticos (DUARTE, 2023, p.182).