

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

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

**Viso.**

**Sobre "linguagem e expressão na música"**

Luciano Gatti

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)  
Guarulhos (SP)

## **RESUMO**

### **Sobre "linguagem e expressão na música"**

Comentário do texto apresentado por Ricardo Barbosa no X Encontro do GT de Estética da ANPOF.

#### **Palavras-chave**

música; linguagem; expressão

## **ABSTRACT**

### **On "Language and Expression in Music"**

A commentary of Ricardo Barbosa's paper presented at the X Encontro do GT de Estética da ANPOF.

#### **Keywords**

music; language; expression

GATTI, Luciano. "Sobre "linguagem e expressão na música"". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 435-450.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/410](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/410)

Aprovado: 23.11.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Luciano Gatti. 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](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 23.11.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Luciano Gatti. 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/>

Com o título de “Linguagem e expressão na música”, Ricardo Barbosa propõe de forma concentrada duas equações conceituais interligadas para a abordagem da estética musical: a primeira nos diz que problemas centrais da estética da música podem ser mais bem compreendidos à luz das relações entre música e linguagem; a segunda nos apresenta o conceito de expressão com uma palavra-chave (um *Stichwort* adorniano) para compreender a música como *semelhante* à linguagem. Justamente ao apontar a “semelhança” no lugar da identidade ou da diferença absoluta, o texto abre caminho próprio por um terreno bastante acidentado, repisado por séculos e séculos de disputas em torno da relação entre música e linguagem. Simultaneamente, ele se apropria de maneira original da reflexão musical de Adorno, responsável por qualificar tal relação como uma semelhança, a *Sprachähnlichkeit* da música.

Em sua primeira parte, o artigo realiza um percurso de fôlego, rastreando com erudição, desde a Antiguidade, os percalços da relação entre música e linguagem, sempre pelo prisma do conceito de expressão. Um dos resultados do percurso é evidenciar um movimento pendular do tratamento do conceito. Inicialmente identificado à imitação, que lhe dá feições mais objetivos, o conceito sofre uma inflexão subjetiva à medida que expressão passa a se diferenciar, modernidade adentro, de imitação. Curiosamente, tal inflexão vem acompanhada, a partir de Schopenhauer, de uma metafísica da música com alcance ao menos até Schönberg. Nas palavras do autor, “num arco que se estende da tese da identidade entre imitação e expressão ao abandono dessa tese em proveito de uma ênfase cada vez maior na subjetividade”.

Neste comentário, vou me deter apenas em algumas consequências desse percurso para a formulação da hipótese exposta na segunda parte do artigo, a qual vejo dividida em dois momentos. No primeiro deles, Ricardo propõe um entendimento do conceito de expressão como um “conceito constitutivo” da nossa compreensão da música como linguagem, uma estratégia que tem suas fontes em Tugendhat (o autor da expressão “conceito constitutivo”) e numa prática da linguagem cujas

fontes vão de Karl Bühler e Roman Jakobson à racionalidade comunicativa de Apel e Habermas. No segundo momento, por sua vez, propõe-se então uma maior aproximação de problemas especificamente musicais, em particular a execução musical, a partir da estética de Adorno e de sua compreensão da obra de arte (e do conceito de expressão) como uma relação entre sujeito e objeto. Salvo engano, parece-me que a ênfase do primeiro momento recai no uso que fazemos do conceito de expressão em nossa linguagem cotidiana ao falarmos da música, enquanto que no segundo momento, graças à força de gravidade da reflexão adorniana, o pêndulo pende para a obra musical. Meu comentário diz respeito à continuidade proposta por Ricardo entre esses dois momentos.

Comparado com o percurso histórico da primeira metade do artigo, a hipótese segundo a qual o conceito de expressão seria “constitutivo” da nossa compreensão da música opera uma espécie de mudança de ângulo na investigação das relações entre música e linguagem. Até então, a relação dizia respeito à música mesma, enquanto um sistema organizado de signos. “Linguagem” dizia respeito à organização interna da música, o que levava a tradição a perguntar o que tal linguagem imitava, o que ela dizia, movia ou expressava. Em suma, tratava-se de um debate orientado pela natureza mesma da música. A hipótese do conceito constitutivo desloca a ênfase para a nossa linguagem, para a linguagem não musical que mobilizamos para falar da música. Parece-me que aí o mais importante não é mais tanto a organização interna do material musical, que poderíamos chamar de linguagem, mas, muito mais, a “nossa compreensão” da música como linguagem. É nesse contexto que o conceito de expressão se destaca como constitutivo da nossa compreensão da música. Um trecho é exemplar:

A frequência com a qual o conceito de expressão é usado (e também criticado) na vida musical atesta o seu poder de sugestão, sua maleabilidade e suas ambiguidades. Sua vigência no nosso vocabulário parece ser tão problemática quanto incontornável, pois como não admitir que tal conceito não seja *constitutivo* da nossa compreensão da música

como linguagem – ou como *semelhante* à linguagem – e, antes de tudo, da nossa *prática* musical? Palavras como “expressivo” e “expressão” são recorrentes quando falamos sobre música.

Dois elementos se destacam nessa mudança de ângulo. Como muitos outros conceitos, o conceito de expressão traria consigo um sentido, derivado de um conjunto de práticas cotidianas de comunicação no qual se encontra acumulado um certo saber que dominamos intuitivamente. Dado seu uso disseminado e universal, o conceito de expressão torna-se, justamente, constitutivo da “nossa compreensão” da música (enquanto linguagem). Além disso, o conceito de expressão também diz algo a respeito da nossa linguagem, a saber, sua *função* expressiva. Esses dois elementos estão bem explicitados na seguinte passagem do artigo:

Os esquemas de Bühler e Jakobson das funções da linguagem e da estrutura da comunicação são tentativas de tornar explícito um saber que dominamos intuitivamente, como é também o caso da teoria das incontornáveis condições de possibilidade da comunicação e do entendimento mútuo que Jürgen Habermas e Karl-Otto Apel propuseram na esteira da teoria dos atos de fala, iniciada por John L. Austin via Wittgenstein e desenvolvida por John Searle. De acordo com Habermas e Apel, todo ato de fala ergue consigo quatro pretensões de validade, a saber: à inteligibilidade, à verdade, à correção normativa e à veracidade. O momento expressivo corresponde a essa última pretensão de validade, a *veracidade*, acedendo ao primeiro plano da comunicação quando externamos emoções, sentimentos, desejos, intenções. Assim, o momento expressivo envolve antes de tudo a *pessoa* do falante como uma pessoa digna de *crédito*, portanto, a veracidade *da expressão* num ato de fala atesta a sua *autenticidade* porque é imputável antes de tudo à veracidade *do falante*. Enquanto a inteligibilidade, a verdade e a correção normativa são propriedades dos proferimentos, a veracidade é antes um atributo pessoal.

É a partir daí que Ricardo situa sua hipótese a respeito da semelhança entre música e linguagem, afirmando que “tudo se passa como se a música fosse uma potencialização da função expressiva da linguagem”, a qual pressupõe, por sua vez, que toda manifestação humana traria consigo uma dimensão expressiva.

Comparada aos problemas levantados ao longo do percurso histórico, a hipótese teria duas importantes consequências: primeiro, ela resolveria aquele movimento pendular entre sujeito e objeto, deslocando-o para o caráter objetivo da linguagem. A expressividade da música assumiria caráter objetivo ao ser mediada pelo *logos* da linguagem, também responsável por conferir comunicabilidade a tal expressão. Nesse sentido, Ricardo afirma: “Como ela não é o *logos*, o significativo e o expressivo se dissociam, embora nunca completamente, pois a expressão parece suprir a falta de significado ao mesmo tempo em que o que resta de semelhante à significação parece dar à expressão um foco, uma direção”; a segunda consequência seria livrar o conceito de expressão de seus resquícios metafísicos, devidamente assinalados naquele movimento que vai de Schopenhauer a Schönberg em direção a uma noção “expressivista” de expressão. Ancorar a expressão nas condições de comunicação entre falantes permitiria pensar a dimensão expressiva da linguagem como pós-metafísica. Se bem entendi, esse movimento torna-se possível à medida que o conceito de expressão é deslocado da música para a nossa linguagem, uma virada kantiana que lhe confere um uso transcendental, regulador ou metafórico, que atribui racionalidade comunicativa às obras musicais. Passamos a falar da música *como* se fosse linguagem, mas não dizemos que ela de fato é linguagem: eis o sentido de empregar o idioma kantiano para falar em semelhança: “na medida em que se *assemelha* à linguagem, a música parece mimetizar a unidade verbal do significativo e do expressivo”. Talvez não seja um equívoco ou um exagero afirmar que Ricardo busca extrair para o âmbito da música consequências da passagem habermasiana da filosofia do sujeito para a linguagem, o que evidenciaria a

afinidade de seu o projeto intelectual com o de Albrecht Wellmer, cujo último livro é, justamente, sobre música e linguagem.<sup>1</sup>

Diante do uso transcendental do conceito, surge então a questão: como passar da nossa prática linguística, que não é nem artística nem musical, aos problemas colocados pelas obras de arte, em particular as musicais? A solução é bastante engenhosa e passa pela dialética de sujeito e objeto que caracteriza o uso adorniano do conceito de expressão. Caso o conceito de expressão seja lido pelo viés da interpretação musical, ou seja, da execução, seria então possível incorporar a “dialética de sujeito e objeto”, que permite a Adorno falar da coisa mesma, à nossa “compreensão da música”. Em última instância, o artigo teria no horizonte uma convergência entre a execução musical e o uso transcendental do conceito de expressão. Aqui o texto dá margem para uma pergunta: seria de fato possível encontrar subsídios em Adorno para o emprego regulativo do conceito, conferindo à *semelhança* de música e linguagem uma conotação kantiana? Em outras palavras, gostaria de explorar um certo atrito entre a racionalidade comunicativa e a dialética adorniana de sujeito e objeto. Para isso, recorro ao próprio Adorno.

Adorno entende a expressão artística como a mediação bem-sucedida entre sujeito e objeto. Como ele diz num trecho da *Teoria estética* citado por Ricardo, “a arte é plena de expressão quando algo objetivo, subjetivamente mediatizado, fala a partir dela”. Para explicitar essa mediação, Adorno não recorre a uma metafísica da obra de arte, mas à história dos problemas artísticos, sedimentada nas técnicas e materiais necessários à produção e reconfigurada em obras de arte autônomas, coerentes consigo mesmas. O conceito de material artístico não diz respeito, portanto, a uma matéria inerte a ser plasmada pelo artista como expressão única de sua subjetividade, mas a algo que traz consigo uma organização imanente, uma legalidade objetiva, que se impõe ao sujeito. É nesse processo que o trabalho subjetivo conquista objetividade.



Sendo assim, o conceito de expressão aponta para a organização mesma da obra de arte e torna-se, inclusive, um critério decisivo para Adorno pensar sua dialética de construção e expressão, sua articulação entre a técnica, inscrita num processo de racionalização, e os elementos miméticos que só alcançam expressão mediante a técnica, nunca a despeito dela. Polêmicas em torno do progresso do material têm aqui um ponto de aglutinação, como aquela em torno de uma certa perda do caráter expressivo no serialismo integral de Pierre Boulez, sobretudo se comparado ao atonalismo de *Erwartung*, de Schönberg. Os motivos da superioridade expressiva dessa última peça foram bem discutidos pelo próprio Ricardo num artigo recente, diretamente relacionado a este que comento.<sup>2</sup>

Se na estética de Adorno o conceito de expressão evidencia problemas da obra mesma, em certa medida irredutíveis à linguagem que empregamos para compreender as obras, não ficaria em questão o uso regulativo do conceito, ao menos no âmbito de tal relação entre sujeito e objeto? A questão naturalmente diz respeito à maneira mesma pela qual Adorno entende a relação entre música e linguagem, tal como ele a expõe no “Fragmento sobre música e linguagem”, ensaio de abertura do volume *Quasi una fantasia*, também analisado por Ricardo em outro artigo recente.<sup>3</sup> De início, a semelhança se dá pela organização da música no tempo, como ele afirma logo na primeira página:

Sua [da música] semelhança com a linguagem vai desde o todo, desde a coerência organizada de sons significativos, até o som individual, a nota [*Ton*] como o limiar de sua existência, puro suporte da expressão. A analogia da música com a fala se justifica não só pela coerência organizada dos sons, semelhante à linguagem, mas também por sua estruturação concreta. A teoria tradicional das formas musicais utiliza termos como frase, segmento, período, pontuação, pergunta, resposta, parêntese; frases subordinadas são frequentes, vozes aumentam ou diminuem. O gesto musical deriva todos esses termos da fala.<sup>4</sup>

Além disso, Adorno ressalta uma semelhança por meio das intenções da música. Tal como a linguagem denotativa, ela também manifesta significados. Caso contrário, estaria reduzida à “mera conexão fenomênica de sons” ou ainda a um “equivalente acústico do caleidoscópio”.<sup>5</sup> As diferenças, contudo, não tardam a aparecer, pois, na música, a intenção apontaria para a negação de tal semelhança: “a música visa a uma linguagem sem intenção. [...] a uma linguagem verdadeira, na qual o próprio teor se torna manifesto, mas paga por isso o preço da equivocidade, o que não ocorre com a linguagem denotativa”.<sup>6</sup> Por causa de tal intenção “negativa”, uma linguagem como “morte da intenção”, para usar a formulação de Benjamin, Adorno julga legítimo comparar a semelhança entre música e linguagem com a erosão de significações convencionais promovida pela obra de Kafka, ou seja, com aquela tendência ao alegórico que, na realidade, não é alegoria alguma, pois o que as parábolas indecifráveis de Kafka fazem é erodir os nexos entre a obra de arte e a significação.<sup>7</sup> Sua prosa torna-se musical, não pela sonoridade, ritmo ou cadência, mas por subverter a transmissão unívoca de significados, uma operação que produz sentido estético, mas distancia a linguagem literária de nossa prática linguística corrente. Naturalmente, Adorno entende essa operação como algo especificamente moderno (ou a entende a partir da arte moderna), com desenvolvimentos em Joyce e Beckett. A arte moderna traz à tona e exacerba o descompasso entre a prática artística mais avançada e o saber acumulado em nossa linguagem cotidiana, cada vez mais distante da compreensão das obras. O problema foi inclusive alçado a título de seu ensaio sobre Beckett: “Tentativas de entender *Fim de partida*”. O hermetismo, a dificuldade mesma colocada pelas obras modernas à recepção, tem suas raízes aí, na negação dos significados de nossa prática linguística cotidiana, tanto na literatura como na música.

Diante disso, não causa surpresa que Adorno conclua seu ensaio com uma reversão dialética da semelhança de música e linguagem: “Sua semelhança com a linguagem realiza-se enquanto se afasta da linguagem”.<sup>8</sup> O último ensaio de *Quasi*

*una fantasia*, “*Vers une musique informelle*”, exemplifica esse afastamento com uma epígrafe retirada da primeira página de *O inominável*, de Beckett: “dizer isso, sem saber o quê”, enigma do qual Adorno extrai uma utopia para a obra de arte, formulada na conclusão do ensaio: “A forma de toda utopia na arte hoje é: fazer coisas que não sabemos o que são”.<sup>9</sup> Se não sabemos o que são, como fazer? Não é fácil caracterizar a formulação. Da perspectiva mais imediata dos debates musicais discutidos no ensaio, Adorno está referindo-se à liberdade da música informal como uma espécie de antídoto contra a determinação completa implicada no serialismo da época. A música informal, mais que uma realidade, é também um *ideal*, ainda que com os dois pés bem calcados nos problemas da época. Num artigo a respeito desse ensaio, Ricardo com razão aproxima esse desconhecido do engendramento da arte moderna a partir do *novo* baudelaireano, tal como anunciado no último verso no poema *A viagem*: “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*”. Um programa para o futuro a partir da ruptura com o passado é o que estaria inscrito na certidão de uma modernidade nascida sob o signo do choque. Da literatura de Beckett à música informal, teríamos reatualizações desse ímpeto moderno que esvazia o passado como diretriz para o futuro. A dimensão programática, kantiana mesmo, do conceito de música informal, como *exposição* de um ideal de liberdade inscrito no vir a ser da música, não encobre, contudo, descontinuidades históricas, pelo contrário. O novo é engendrado pelo presente, sem que seja dada uma régua para medi-lo. *O inominável* é, simultaneamente, uma radicalização dos problemas narrativos de *Malone morre* e uma ruptura com os parâmetros do romance anterior de Beckett. É, por fim, uma descontinuidade semelhante que permitiria a Adorno pensar a música informal a partir de uma recuperação não conservadora de elementos do passado em nova constelação, possível como descontinuidade. É o que Adorno indica nas possibilidades inexploradas do atonalismo do Schönberg de *Erwartung*, uma resposta possível aos impasses do serialismo.

Esses elementos são importantes para notarmos não apenas as descontinuidades entre os caminhos da arte moderna e o

conhecimento sedimentado em nossa linguagem corriqueira para compreender o que é *novo* nelas, mas também para questionar se Adorno, mesmo quando se aproxima de reflexões de cunho mais programático, na conjunção do ideal e do factível, não coloca dificuldades a um uso estritamente regulativo dos conceitos que mobiliza para compreender a arte moderna, dentre eles o de expressão, em particular por referir-se aos problemas das coisas mesmas. Sua questão da não-identidade de conceito e conceituado, que não se satisfaz nem com a subsunção de um ao outro, como na filosofia da identidade hegeliana, nem com a distinção kantiana entre coisa-em-si e fenômeno, mas mobiliza uma contra a outra, aparece por inteiro aí. Em suma, ao menos da perspectiva de Adorno, fica a questão: se o uso regulativo não resultaria numa tradução das obras nos termos da nossa linguagem, do novo no já conhecido, da primazia do objeto na linguagem dos sujeitos.

Essa me parece uma questão em aberto no artigo, pois o que chamei de um atrito entre a racionalidade comunicativa e a primazia do objeto pretende resolver-se na execução musical, meu último ponto. Antes disso, porém, um breve parêntese: ainda que não toque no assunto, o artigo não aponta para uma transformação do nosso entendimento da arte moderna? Vejamos: Adorno é fiel ao momento disruptivo da arte moderna, em que cada obra de arte fala uma linguagem desconhecida e toca de maneira radicalmente individualizada no fim da arte. Quando a arte moderna começa a se distanciar no tempo e o *novo* assume para nós o caráter de uma tradição, haveria então lugar para um apaziguamento do ímpeto pela ruptura e, conseqüentemente, maiores condições para uma sedimentação desse legado, inclusive em nossa prática linguística cotidiana, condição de possibilidade para o uso regulativo de conceitos como o de expressão. Acredito que essa seja uma questão à margem do argumento do Ricardo, mas possível de ser colocada a partir de seu argumento. Fecho o parêntese.

Algo dessa distância em relação ao modernismo de Adorno transparece num outro tratamento da distância entre nós e as obras, distância que está na base de qualquer consideração a

respeito da nossa abordagem das obras. No âmbito das obras musicais, há uma particularidade, pois, além de falarmos de música com o intuito de compreendê-las, também fazemos música quando pegamos um instrumento para executar a música notada na partitura. As últimas páginas do artigo do Ricardo são inteiramente dedicadas à execução musical como uma forma de expor a dimensão expressiva da música. O recurso à dialética adorniana de sujeito e objeto se faz aqui novamente presente: a obra traz consigo uma organização objetiva capaz de mediar emoções e intenções de seus compositores. O sujeito que a interpreta busca essa dimensão objetiva presente na organização da obra, mas não a descobriria sem ater-se também à espontaneidade de sua própria fantasia subjetiva. Mais uma vez, a subjetividade (agora, do intérprete) é mediada pela objetividade da partitura. Há uma série de elementos a que o intérprete pode recorrer – indicações de andamento, fraseado, dinâmica, além daquelas notadas com palavras, frequentemente em italiano – com o intuito de expor o caráter da peça, sua fisionomia, como diria Adorno. Obviamente, não se trata de decifrar a música em palavras, mas de fazer música a partir da escrita musical. Última citação de Adorno:

Música e linguagem exigem interpretação em igual medida, porém de maneiras distintas. Interpretar uma linguagem significa entender a linguagem: interpretar música significa fazer música. Interpretação musical é a execução que, como síntese, estabelece uma semelhança geral com a linguagem, mas que, ao mesmo tempo, liquida toda semelhança particular com a linguagem. Por isso, a ideia de interpretação pertence à música de maneira essencial. Tocar música corretamente significa, acima de tudo, falar corretamente sua linguagem. Para tanto, requer a imitação de si mesma, e não uma decifração. Apenas na práxis mimética, que evidentemente pode ser interiorizada pela imaginação silenciosa, assim como em uma leitura silenciosa, é que a música se desvenda: nunca em uma contemplação independente da execução. Caso se queira comparar o ato musical a um ato de fala da linguagem denotativa, ele seria mais a transcrição de um texto do que

propriamente a compreensão de seus significados.<sup>10</sup>

Como falar corretamente essa linguagem? Indicações escritas dos compositores e tradições de interpretação ajudam a compreender as obras, ou seja, a executá-las, mas o que fazer quando elas não existem? Inversamente, as interpretações históricas, que recuperam a instrumentação da época, seriam as mais corretas? Adorno respondeu mais uma vez que não. As condições de execução da obra de Bach na sua época, por exemplo, estavam aquém de sua própria música, uma posição que confere às interpretações com instrumentos de época a pecha de “historicismo”. Glenn Gould, que viu na disponibilidade de um acervo fonográfico repleto de interpretações consagradas um ensejo para suas gravações historicamente “erradas”, concordaria com Adorno. Seria possível desenrolar esse fio infinitamente, mas, para ficarmos na nossa questão, a organização da nossa linguagem nos dá subsídios para nos orientar nesse labirinto? Ou a música nos fala com “outra linguagem”? Adorno reitera que linguagem musical e linguagem denotativa se aproximam, mas não se identificam. No limite, são irreduzíveis uma à outra, resguardam sua estranheza recíproca, o que tende a limitar nossa linguagem para falar da música, por mais que continuemos a falar dela. Parecem antes problemas da música que nossos. Nas últimas páginas do texto do Ricardo, quando se detém sobre o problema do caráter das peças musicais, o conceito de expressão diz respeito, salvo engano, aos problemas colocados pelas peças ao intérprete. Naturalmente, o conceito de expressão serve à problematização verbal do que ele faz diante da partitura e do que a partitura demanda dele, mas parece ser antes um problema da relação entre sujeito e objeto, de como alcançar pela linguagem conceitual algo que não é conceitual, e não tanto de atribuir ao objeto do discurso a racionalidade desse discurso. Quando assistimos a uma *masterclass* (e há excelentes no *Youtube*, como as de Andrés Schiff e Daniel Barenboim), não estamos diante de uma concorrência entre duas linguagens desiguais, uma concorrência em que a linguagem comunicativa logo cede terreno para que se estabeleça o diálogo de fato, aquele em que

dois músicos deixam as palavras de lado para se alternarem no instrumento em busca da expressão do caráter da peça? Como os trechos finais do texto parecem tender para essa irreducibilidade de uma linguagem à outra, condição para que Adorno reconheça sua *semelhança*, acredito que a continuidade anteriormente proposta entre o uso regulador do conceito de expressão e os problemas da execução musical permaneça em aberto. Concluo assim na expectativa de que Ricardo retorne em breve ao tema que dá tanto a pensar.<sup>11</sup>

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor Wiesengrund. "Anotações sobre Kafka". In: *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. "Fragmento sobre música e linguagem". In: *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Ed. Unesp, 2018a.

\_\_\_\_\_. "Vers une musique informelle". In: *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Ed. Unesp, 2018b.

BARBOSA, Ricardo "Zur Dialektik von Musik und Sprache. Die Sprachähnlichkeit der Musik nach Adorno". *Musik & Ästhetik*, v. 24, n. 93 (2020a), p. 42-57.

\_\_\_\_\_. "T. W. Adorno e a dialética da expressão na música". *ArteFilosofia*, v. 15 (2020b), p. 171-186.

WELLER, Albrecht. *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser, 2009.

---

Luciano Gatti é professor de Departamento de Filosofia da UNIFESP.

<sup>1</sup> Cf. WELLMER, 2009.

<sup>2</sup> Cf. BARBOSA, 2020b, p. 174.

<sup>3</sup> Cf. BARBOSA, 2020a.

<sup>4</sup> ADORNO, 2018a, p. 35-36.

<sup>5</sup> ADORNO, 2018a, p. 37.

<sup>6</sup> ADORNO, 2018a, p. 37.

<sup>7</sup> ADORNO, 2018a, p. 38. Cf. também ADORNO, 2008, p. 240-241.

<sup>8</sup> ADORNO, 2018a, p. 42.

<sup>9</sup> ADORNO, 2018b, p. 442.

<sup>10</sup> ADORNO, 2018a, p. 38.

<sup>11</sup> De certa forma, ele já retornou, no artigo anteriormente citado “Zur Dialektik von Musik und Sprache”, que desenvolve as hipóteses aqui comentadas e, antecipadamente, responde às questões que levantei. Uma dica e tanto aos interessados.