

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

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

Viso.

Linguagem e expressão na música

Ricardo Barbosa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Rio de Janeiro (RJ)

RESUMO

Linguagem e expressão na música

O artigo é orientado pela hipótese metodológica de que problemas centrais da estética da música – como o é o caso do problema da expressão – se deixam compreender melhor à luz das relações entre música e linguagem. Na primeira parte, procuramos mostrar em perspectiva histórica como a concepção de expressão varia sintomaticamente de acordo com as diferentes visões acerca de tais relações. Essa análise histórico-sistemática conecta nossa hipótese metodológica a uma hipótese teórica, desenvolvida na segunda parte: a de que o conceito de expressão não é um simples conceito empírico e sim um conceito constitutivo, do qual, no entanto, fazemos um uso regulativo na medida em que emprestamos nossa competência comunicativa a objetos como as peças musicais.

Palavras-chave

expressão; música e linguagem; comunicação; Kant; Adorno

ABSTRACT

Language and Expression in Music

The article is guided by the methodological hypothesis that central problems of music aesthetics – such as the problem of expression – are best understood in the light of the relations between music and language. In the first part, we try to show in historical perspective how the conception of expression varies symptomatically according to the different visions about such relations. This historical-systematic analysis connects our methodological hypothesis to a theoretical hypothesis, developed in the second part: that the concept of expression is not a simple empirical concept but a constitutive one, of which, however, we make a regulative use to the extent that we lend our communicative competence to objects like musical pieces.

Keywords

expression; music and language; communication; Kant; Adorno

BARBOSA, Ricardo. “Linguagem e expressão na música”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 375-412.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/418](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/418)

Aprovado: 27.10.2021. Publicado: 30.01.2022.

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

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

Accepted: 27.10.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Ricardo Barbosa. 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/>

I

O problema da expressão remete à pergunta (um tanto enganosa) pelo “objeto” da música. De que ela “fala”? Desde as primeiras reflexões sobre a música, que remontam aos gregos, um motivo se destaca: a música “fala” dos – e aos – sentimentos. Entretanto, apesar da crença fortemente estabelecida numa correspondência entre os sons e os movimentos da alma – uma crença da qual Platão e Aristóteles deram largo testemunho –, os gregos nunca entenderam a música como “expressão de sentimentos”, tal como ela passaria a ser e ainda é entendida pelo senso comum, e mesmo pelo senso comum dos músicos. Aliás, a língua grega não possui um termo equivalente a “expressão”.¹ A palavra provém do latim, remetendo ao verbo *exprimere* e ao substantivo *expressio*. Seu uso remonta à retórica e à estilística dos primeiros séculos da era cristã, quando o discurso é entendido como a “expressão dos afetos através das palavras”, designando a exposição dos “movimentos do ânimo”.² A “expressão” é entendida nesses termos no âmbito da música, das artes figurativas e da teoria da fisionomia e do desenho. Os vínculos com a retórica clássica ainda mantêm-se vivos nos inícios da estética, na segunda metade do séc. XVIII; “mas, por outro lado, torna-se clara a guinada da tradição retórica à *subjetividade* [...]. Em torno de 1800, sob a influência de Winckelmann, Klopstock, Lessing, Kant e Herder, o significado *subjetivo* de expressão se impôs”.³

Esquemáticamente, podemos distinguir quatro figuras ou constelações marcantes na história do problema a partir de meados do séc. XVIII, às quais correspondem: a concepção de expressão *como* imitação **(a)**, a recusa dessa identidade seja pela tese de que a música não seria uma arte imitativa e, por isso, tampouco expressiva **(b)**, seja pela reivindicação da expressão *contra* a imitação, como na *Affektenlehre*, mas também em nome de uma concepção comunicativa de expressão, exemplarmente representada por Kant **(c)**, porém logo sucedida por uma concepção expressivista de expressão, que se estendeu – não sem sofrer transformações importantes e críticas rigorosas, como a de Eduard Hanslick – do

romantismo ao expressionismo, como veremos pelo caso de Schönberg (d).⁴

Ad a) O tratado de Charles *Batteux* (1713-1780), *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746), é a obra mais representativa daquela primeira figura. Inspirado pelas investigações científicas sobre a natureza, foi nelas que Batteux encontrou o seu modelo: “Imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem as experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio”.⁵ O princípio ao qual Batteux reduziu as belas-artes é o princípio da *imitação*, tal como ele o encontrou na *Poética* de Aristóteles, que também traduziu para o francês. Seu tratado tornou-se assim uma explícita tentativa de *universalização* do princípio da imitação⁶ e de *identificação* entre imitação e expressão. De acordo com ele, o propósito da arte é a “expressão da natureza em sua beleza”.⁷ O artista “deve imitar a natureza”, mas “não deve imitá-la tal como ela é”, pois a “bela natureza” se afigura livre de toda verossimilhança que possa tolher a imaginação.⁸ O paradigma dessa imitação idealizante é a relação entre o modelo e a cópia, tal como ela se apresenta nas artes plásticas. Como o pintor e o escultor, o escritor “pinta” com as palavras e o músico com os sons. Pelo seu próprio caráter imitativo, a música e mesmo a dança devem apenas aparentar convincentemente os sentimentos e as paixões que expressam: “que o músico ou o dançarino experimentem realmente o sentimento que exprimem”, diz Batteux, é somente “uma circunstância acidental”.⁹

A estética da imitação do séc. XVIII, à qual Charles Batteux proporcionou a versão mais rigorosa e mais eficaz [...], concebia a expressão afetiva musical como representação e descrição das paixões. Ao ouvinte cabe o papel de um espectador sereno, de um observador que julga da semelhança ou dessemelhança de uma pintura. Nem ele se sente exposto aos afetos que se encontram musicalmente representados, nem o compositor revela o seu íntimo agitado numa manifestação ressonante, pela qual espera do ouvinte compaixão, “simpatia”. É mais o pintor

de sentimentos estranhos do que exibicionista dos próprios.¹⁰

O fundamental é a exigência de que a música, como qualquer arte, deve ter o poder da significação. Por isso, Batteux se detém nas expressões de que as artes se servem. Tais expressões, ele diz, “não são, por elas mesmas, nem naturais nem artificiais: elas são apenas signos”.¹¹ Esses signos – as palavras, os sons, os gestos, as cores – são os mesmos, seja na realidade, seja na aparência. “A arte não cria as expressões nem as destrói, mas somente as regra, as fortifica e as pole”.¹² Todo sentido estético resulta disso. Assim como um pintor pinta paisagens e retratos, o músico também imita “os sons e os ruídos não-apaixonados”, que seriam as suas paisagens, e os “sons animados”, cheios de “sentimentos”, que seriam os seus retratos.¹³ Como as demais artes, a música seria uma expressão mimética da natureza externa e da natureza interna ao homem.

Embora com reservas significativas, essa concepção ainda foi secundada por André Morellet (1727-1819) em “Da expressão em música e da imitação nas artes” (1771). Morellet considerava o problema da expressão um importante problema da *poética* musical¹⁴ e também não fugia ao paradigma clássico da *pictura*. Não é, pois, surpreendente que, como tantos outros autores, tomasse a expressão como imitação da natureza. “Considero como sinônimos, ao menos na presente questão, os termos *exprimir* e *pintar* (que talvez o sejam sempre); e como toda pintura é uma imitação, perguntar se a música tem expressão e em que consiste essa expressão é perguntar se a música imita e como”.¹⁵ De acordo com Morellet, a música pinta ou exprime duas ordens de objetos: “os objetos físicos, suas diversas ações, seus movimentos, seus efeitos; e as paixões ou, de uma maneira mais geral, todas as afecções do coração humano”.¹⁶ Morellet reiterou inteiramente a pretensão de universalidade do princípio da imitação, embora enfraquecendo a sua vigência para a música, pois, entre as artes, ela seria a menos capaz de “pintar”. Essa reduzida capacidade, porém, não a rebaixaria, pois as imitações artísticas não visariam à verdade, e sim à beleza, para o que a linguagem *metafórica* da música – sua capacidade de

restituir mediante sons o que não é sonoro na natureza – revelaria todo o seu poder.

Ad b) A tese da identidade entre imitação e expressão logo sofreu dois fortes ataques. O primeiro partiu do escritor e músico francês Pascal Boyer (1743-1794), conhecido como Boyé, em *A expressão musical posta ao nível das quimeras* (1779). De acordo com ele, a música jamais poderia imitar seja a natureza externa, seja a interna, “expressando” assim os sentimentos e as paixões.

O objetivo principal da música é o de nos aprazer fisicamente, sem que o espírito se dê ao trabalho de procurar inúteis comparações. Deve-se vê-la absolutamente como um prazer dos sentidos e não da inteligência. Por mais que nos esforcemos por atribuir a um princípio moral a causa das impressões que ela nos faz experimentar, não faremos senão nos perder num labirinto de extravagâncias: em vão procuraremos nele pela música, ela escapará sem cessar aos esforços da nossa razão; mas quando nos convenceremos de que um concerto é para o ouvido o que um festim é para o gosto, o que os perfumes são para o olfato e o que um fogo de artifício é para os olhos, então poderemos nos lisonjear por adotar o sistema da verdade e, conseqüentemente, o único que convém ao princípio das sensações musicais.¹⁷

Na medida em que a música jamais poderia ser considerada uma arte imitativa, tampouco seria correto entendê-la como uma linguagem, dotada do poder de “expressar” o que quer que fosse. O jogo das sensações certamente possui um *caráter*, capaz de despertar sentimentos (afinal, como confundir o caráter de uma marcha com o de um minueto?); mas não se deve tomar o que a música pode suscitar nos ouvintes como se isso fosse o seu conteúdo. Assim, embora a música seja “susceptível de vários caracteres”¹⁸, que não se confunda caráter com expressão; portanto, que se entenda o caráter independentemente da equivalência entre imitação e expressão, pois a música é capaz de provocar sentimentos, mas não de expressá-los. Tomar seus efeitos pelos seus conteúdos é o pior dos equívocos, pois é a

raiz da “quimera” da “expressão musical”.¹⁹ Note-se que a tese da expressão como imitação permanece intacta, mas sofre uma restrição decisiva, pois, entre as artes, a música seria a grande exceção: somente ela não imita – e, por isso, também nada expressa.

O segundo ataque partiu de Michel-Paul Guy de *Chabanon* (1730-1792) em *Da música considerada nela mesma e em suas relações com a palavra, as línguas, a poesia e o teatro* (1785). Chabanon secundou os principais argumentos de Boyé e Morellet sobre o poder imitativo da música, considerando sob quais condições tal poder pode ser admitido, como Morellet o fez, mesmo já não mais aceitando que a música pudesse ser entendida como uma linguagem dos sentimentos e das paixões, no que concordava com Boyé, pois, como esse, também fez apelo à dignidade das sensações. Assim, Chabanon criticou vivamente a tese da identidade de música e linguagem, expressão e imitação. “A música é a arte dos sons. Um som musical não traz consigo nenhuma significação; ele não diz nada ao espírito, existindo apenas para o ouvido”.²⁰ Para que façam sentido e proporcionem algum prazer, é preciso que os sons se sucedam, formando “um conjunto melódico”, pois “cada som, tomado em si e separadamente é quase nulo, não possuindo nem sentido, nem caráter próprio, nem expressão, nem atrativo”.²¹ Por isso, Chabanon questionava a universalidade do princípio da imitação. Pleno de sentido para a pintura, seria mais que duvidoso para a arquitetura e a música.²² Mas

se a música não é a imitação da natureza, o que ela é então? Que estranha necessidade do espírito humano de se atormentar com dificuldades que se forja a bel-prazer e que não pode resolver, pois são vazias de sentido! A música é para o ouvido o que são para cada um dos nossos sentidos os objetos que os afetam agradavelmente. Por que então não desejais que o ouvido, como a visão e o olfato, tenha seus gozos imediatos, suas sensações voluptuosas?²³

Enquanto enaltece a imanência e a autonomia de um sentido sonoro propriamente musical, livre de toda pretensão de

significação, Chabanon enaltece a música instrumental. Os ouvintes incultos são socorridos pelo texto na música cantada, ao passo que os ouvintes refinados podem dispensar esse apoio, pois “a música puramente instrumental deixa o seu espírito suspenso e na inquietude sobre a significação do que eles ouvem. Quanto mais se tem o ouvido exercitado, sensível e dotado do instinto musical, mais facilmente se passa sem as palavras, mesmo quando a voz canta [...]”.²⁴ Ao contrário das palavras e das expressões da nossa linguagem, que são “apenas signos convencionais das coisas” e intercambiáveis pela sinonímia e por equivalências, “os sons na música não são os signos que exprimem o canto, e sim o canto mesmo [...], não são a expressão da coisa, e sim a coisa mesma”.²⁵

Ad c) A identidade de expressão e imitação também foi rompida no ambiente da cultura musical luterana, com a *musica poetica* e a chamada *Affektenlehre*. Autores como Athanasius Kircher (1601-1680), Andreas Werckmeister (1645-1706), Johann Mattheson (1681-1764), Johann Adolph Scheibe (1708-1776) – assim como Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764), na França – empenharam-se no sentido de estabelecer todas as supostas correlações entre os afetos humanos e diferentes configurações sonoras (intervalos, tonalidades, tipos de acordes, figuras melódicas e rítmicas etc.) em vista de algo como um léxico, um vocabulário musical.²⁶ De certo modo, a expressão é reivindicada *contra* a imitação, embora seja mantida a identidade entre música e linguagem. Por deliberada analogia com a retórica clássica, a música é entendida como expressão de sentimentos, uma vez que se destina a mover os afetos. Ela seria essencialmente uma linguagem dos afetos – uma tese indefensável, como se pode ver pelos débeis argumentos formulados a seu favor por *Mattheson*²⁷, embora tenha desempenhado um papel muito importante em obras didáticas que se tornaram determinantes para a performance musical, como os tratados de Joaquim Quantz para a flauta, de Carl Ph. E. Bach para o cravo e o clavicórdio, e de Leopold Mozart para o violino.

A *Affektenlehre* foi sem dúvida uma posição extrema; mas o que nos interessa são antes as transformações no modo mesmo de conceber a expressão musical. Dahlhaus chama a atenção para um aspecto central:

A ideia de que os sons são “sinais naturais” dos sentimentos, concepção essa que, desde Dubos, dominava a estética musical, proporcionou a transição do princípio da representação para o princípio da expressão. A teoria da imitação, que prescrevia ao compositor o papel de um observador sereno, foi rejeitada por Carl Philipp Emanuel Bach, Daniel Schubart, Herder e Heinse como muito limitada e trivial. [...] A “pintura” dos afetos transforma-se na sua manifestação eruptiva.²⁸

Como um ator que não se contenta em apenas fingir, o intérprete, para ser convincente, deve estar inteiramente sob as emoções da peça que interpreta. Caso execute suas próprias obras, será todo ele mesmo; caso as de um outro, “terá que experimentar as mesmas paixões que o compositor da peça teve ao compô-la”.²⁹ Essa exigência é exorbitante e pouco convincente, seja na música, seja no teatro, mas não deve ser tomada cruamente.

Até os “expressionistas” extremos do séc. XVIII, Daniel Schubart e Carl Philipp Emanuel Bach, revelaram, ao “expressarem-se pela música”, não a sua pessoa privada empírica, mas o seu “eu inteligível”, o análogo ao “eu lírico” da poesia. A sentimentalidade (que, no século da Ilustração, foi o complemento e o reverso da racionalidade estrita) não estava tão desprovida de gosto como, por vezes, nos pode parecer a nós, que nascemos depois.³⁰

Como vimos, a concepção objetivista ou objetivante de expressão, desenvolvida no ambiente da teoria da imitação, foi rejeitada em nome de coisas distintas. *Por um lado*, e no contexto francês, Boyé e Chabanon afirmaram a dignidade da música como um jogo sonoro destinado a proporcionar prazer pela simples sensação; *por outro lado*, e já no contexto alemão, o poder especial da música de mover o ânimo é reiterado, mas o fulcro da expressão dos afetos ainda não é deslocado a ponto

de recair sobre a primeira pessoa, como acontecerá já sob o romantismo. Como Dahlhaus e Gadamer mostraram, estava-se ainda longe de uma concepção expressivista de expressão, conforme a qual ela seria uma manifestação de vivências interiores.³¹ Kant desempenhou um papel importante naquele contexto com a tese segundo a qual a beleza seria a “*expressão* de ideias estéticas”.³² Como Gadamer enfatizou, a expressão, enquanto *comunicação* de tais “ideias”, visa a provocar uma impressão no receptor, promovendo uma “disposição subjetiva do ânimo”³³ capaz de ser *partilhada*. O artista não expressa os seus próprios sentimentos. Se a música expressa algo, são os afetos; e são eles que devem causar uma impressão e suscitar no ouvinte os sentimentos correspondentes. Os afetos se afiguram com uma certa objetividade; e é como tal que devem ser movidos pela música.³⁴

As ambigüidades típicas da concepção da música em Kant se devem a que ele acolheu duas posições tendencialmente excludentes e altamente representativas de um estado de coisas da cultura musical do seu tempo, já que em sua teoria das “artes belas” ele acomodou tanto a compreensão da música como um jogo de sensações desprovidas de qualquer significação (brilantemente defendida por Boyé e Chabanon), quanto a de que ela seria uma “linguagem dos afetos”.³⁵ Por um lado, a música puramente instrumental era ainda largamente depreciada como pouco convincente em sua pretensão de autossuficiência; por outro lado, mantendo-se subordinada ao texto, a música vocal já passa a ser tida como heterônoma. Kant não só acolherá como, de certo modo, legitimará essa ambigüidade. Em sua comparação das artes umas com as outras sob o aspecto do seu valor estético, a música se deixa ver tanto na mais baixa posição entre as “artes belas”, por ser um mero jogo de sensações, incapaz de *cultivar* o ânimo, quanto na mais alta entre as “artes agradáveis”, por ser capaz de, através desse jogo – e como nenhuma outra arte – *mover* o ânimo com a máxima intensidade. Ela é “certamente mais gozo que cultura”, ou seja, mais gozo dos sentidos que cultura do ânimo; e por isso, “ajuizada pela razão, possui valor menor que qualquer outra das artes belas”.³⁶ Entre a autonomia e a heteronomia, a arte e o

entretenimento, o belo e o agradável, a condição da música é ambígua, assim como a do músico profissional. Ao mesmo tempo em que é aplaudida por ter chegado a si mesma simplesmente como música, é deplorada por ter se deixado reduzir a um simples jogo sonoro, tão simpático quanto vago.

Em contraste com a artificiosa solução dessa tensão sugerida por Reinhold – para quem a música desempenharia a função sistemática de operar a transição das artes belas às artes agradáveis³⁷ – Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) e Christian Gottfried Körner empenharam-se em dar à música autônoma a estética que ela merecia. Ambos ligados a Schiller – o primeiro como seu ouvinte em Jena³⁸, o segundo como seu interlocutor mais constante e amigo mais íntimo –, não é surpreendente que ambos também tenham se servido dos meios da filosofia kantiana para tal fim.³⁹ O caso de Körner é o mais interessante para o nosso problema. Seu artigo “Sobre a apresentação do caráter na música”, publicado no número de maio de 1795 da revista *Die Horen*, é um desenvolvimento original da tentativa de Schiller de estabelecer, com e contra Kant, um princípio objetivo para o belo⁴⁰, porém voltado para a esfera da música e empenhado em mostrar o que nela, enquanto uma arte autônoma, seria digno de apresentação. Alfred Brendel observou a propósito desse artigo que o conceito de caráter surgiu na literatura musical daquele momento “destinado a corrigir o que poderia haver de depreciativo no ponto de vista de Kant sobre a música instrumental”.⁴¹ O artigo de Körner é certamente uma resposta a Kant, mas de certo modo também ao próprio Schiller, que via na materialidade do poder da música uma tendência ao aprisionamento do ânimo.

Em sua crítica à primeira versão do artigo – hoje infelizmente perdida – Schiller reclamou mais atenção “à parte material da música, unicamente sobre a qual se baseia todo o seu poder *específico*”.⁴² Körner teria descurado do

seu efeito peculiar, que se baseia na específica peculiaridade de sua parte corpórea, do som [...]. Manifestamente, o *poder* da música se baseia em sua parte corpórea, material. Mas porque no reino da beleza todo *poder*, na

medida em que é cego, deve ser superado [*aufgehoben*], a música só se torna estética através da *forma*. A forma, porém, não faz de modo algum que ela opere efeitos [*wirkt*] como música, e sim apenas que ela opere esteticamente pelo seu poder musical. Sem forma ela imperaria cegamente sobre nós; sua forma salva a nossa liberdade. Mas a liberdade não constitui sozinha o estético, e sim a liberdade na medida em que ela se afirma no padecer [*Leiden*]. Esse padecer é produzido aqui através do som, cuja influência sobre nós e cuja afinidade com as nossas paixões baseiam-se apenas em leis da natureza. No estético, porém, também as leis da liberdade devem dominar *ao mesmo tempo* com as leis naturais. Daí a necessidade do caráter na música, se ela deve operar efeitos enquanto arte bela. Se você tirar da música toda a *forma*, ela em verdade perde todo o seu poder *estético*, mas não todo o seu poder musical. Se você tirar dela toda a *matéria* e ficar apenas com a sua parte pura, ela perde ao mesmo tempo seu poder musical e seu poder estético, tornando-se meramente num objeto do entendimento. Isso prova então que a parte corpórea da música tem de ser levada mais em consideração do que você a levou. Humboldt e Goethe também julgaram do mesmo modo.⁴³

Körner acolheu como pôde as críticas de Schiller e as de Humboldt, que também as formulara por escrito.⁴⁴ A versão retrabalhada do texto foi recebida por Schiller com aprovação. De acordo com Körner, a música não é inevitavelmente um simples jogo sonoro agradável, que apraz apenas na mera sensação. Ela só se deixa reduzir a essa condição quando o próprio músico se submete sem mais ao público, ao “domínio exterior dos preconceitos, das modas e dos humores de sua época”.⁴⁵ A música como arte agradável é o que resulta da aceitação desse regime heterônimo. Körner especifica as condições sob as quais é legítimo entender-se a música como uma arte bela, plenamente capaz de cultivar o ânimo. Seu artigo é uma defesa da autonomia da música, no sentido da dignidade da música instrumental em sua independência do texto e da dança. A música como arte não é nem “imitação da natureza” nem “expressão do sentimento humano”.⁴⁶ “À expressão de

afetos, que em toda a estética do séc. XVIII, inclusive em Kant, vigorava como o conteúdo da música, ele contrapõe a apresentação do caráter”.⁴⁷

À maneira de Schiller, que distinguia entre a “pessoa” e os seus “estados”⁴⁸, Körner distingue na alma humana “algo permanente e algo transitório, o ânimo e os movimentos do ânimo, o caráter (*ethos*) e o estado apaixonado (*pathos*)”.⁴⁹ A música não deve visar ao *pathos* – seja à maneira da teoria barroca dos afetos, seja à do *Sturm und Drang* – e sim ao *ethos*. Para isso, é preciso que ela penetre no “reino da *beleza*” e se ponha sob a “lei da unidade”⁵⁰, desprendendo-se do sensível em proveito do ideal.

O que na realidade efetiva sentimos falta num fenômeno isolado, o artista nos deve restituir; ele deve *idealizar* a sua matéria. Nas criações de sua fantasia deve aparecer a dignidade da natureza humana. De uma esfera inferior de dependência e limitação, deve ele nos alçar a si mesmo e apresentar numa intuição o infinito, o que, fora da arte, nos é permitido apenas pensar.⁵¹

Körner é aqui tão kantiano quanto Schiller. “Na natureza humana não há nada de infinito, a não ser a *liberdade*. A força que afirma sua independência contra todos os efeitos do mundo exterior e contra todas as tormentas interiores da paixão excede qualquer grandeza conhecida, e essa liberdade é o que nos é sensificado através da apresentação de um caráter”.⁵²

Os *signos* do caráter se deixam ver primeiro nos múltiplos matizes da *sonoridade* [*Klang*], mas também nas “diferenças de *duração*” encontradas no próprio “*movimento* da sonoridade”, portanto no ritmo.⁵³ “A regularidade na mudança das extensões do som (ritmo) assinala a autossuficiência do movimento. O que percebemos nessa regra é o permanente no ser vivo que, com todas as alterações exteriores, afirma a sua independência”.⁵⁴ Em contrapartida, a melodia é a apresentação do *pathos*, mas na medida em que a progressão melódica é polarizada pela tonalidade, que lhe põe limites, algo de permanente se faz presente também aqui. “E nesse elemento permanente reconhecemos uma determinada força ou delicadeza do

caráter”.⁵⁵ Em razão disso, também a harmonia desempenha um papel central na apresentação do caráter.

Através de uma ligação de vozes que soam simultaneamente torna-se possível repartir a melodia e o ritmo entre essas vozes. Paixão e caráter podem ambos separadamente ser sensificados da maneira mais viva e determinada através de diferentes movimentos sem que o equilíbrio entre ambos seja suprimido, o que é exigido para o mais perfeito efeito do todo. Cada pensamento, cada sensação que é despertada através do estado e que, como se fora um ser vivo isolado, se anuncia através dos sons de uma voz humana ou de um instrumento imitativo, enriquece o ideal da fantasia e eleva a representação da força, que não sucumbe numa tal luta. Nesse âmbito e grau talvez não haja nenhuma outra apresentação na música para o *sublime* do caráter.⁵⁶

Com esse sugestivo aceno ao sublime, Körner concluiu o artigo pelo qual seria lembrado como um dos primeiros a formular os princípios estéticos do classicismo musical.

(d) “Com a exigência de que o artista tem de abandonar-se aos sentimentos e aos afetos para poder dar-lhes expressão”, não só “a tradição retórica da expressão e da poética é deixada”⁵⁷, como também o novo marco kantiano. A emergente concepção expressivista de expressão, também duramente criticada por Hanslick, é de origem romântica e muito alemã. Sua forma mais pregnante é certamente a de uma *metafísica* da música, formulada como uma orgulhosa resposta a uma antiga objeção: a de que o significado da música seria vago, impreciso, flutuante. Toda essa indeterminação é agora reverenciada como manifestação do profundo, do inesgotável, do infinito; e a música instrumental deixa de ser suspeita para ser celebrada como a música “pura”, “absoluta”. O que fora tido como a maior debilidade da música é reconhecido agora como a sua força; a crença de que ela seria incapaz de sustentar-se a si mesma, carecendo sempre de um texto que lhe desse sentido e significação, já não mais se sustenta.

Com o romantismo, a música não só ganha uma metafísica: ela é simplesmente entronizada *como* metafísica. Que se pense nas especulações de Schopenhauer sobre a música como *expressão* da “vontade”⁵⁸ e no seu impacto sobre Wagner; e que se pense também em sua acolhida por Schönberg à época do expressionismo, como no artigo “A relação com o texto”, publicado em 1912 em *Der Blaue Reiter*, o almanaque expressionista editado em Munique por Franz Marc e Wassily Kandinsky. O texto é uma defesa enfática da autonomia da música. Como o título sugere, essa defesa é realizada especialmente a propósito da relação da música com o texto, seja ele os versos de um *Lied*, seja o libreto de uma ópera. Ao reivindicar a autonomia da música colocando em evidência sua relação com o texto, Schönberg situa o problema no contexto mais amplo das relações entre música e linguagem.

Schönberg deixa claro que seus argumentos são representativos do que pensa e sente uma pequena fração dos ouvintes e dos músicos: aqueles “em condições de compreender de modo puramente musical o que a música tem a dizer”.⁵⁹ Para a maioria, prevaleceria a falsa crença de que uma peça musical deve suscitar “representações” nos ouvintes e que, se isso não ocorre, é porque a peça não foi compreendida ou simplesmente não tem valor. “Como falta à música uma materialidade imediatamente reconhecível, uns procuram uma beleza puramente formal por trás dos seus efeitos e, outros, processos poéticos”.⁶⁰ Mesmo um autor como Schopenhauer, cuja metafísica da música Schönberg aprovava, teria sucumbido à tentativa de restituir pela palavra o que ele mesmo julgava inacessível à razão: a linguagem da música, que seria a “linguagem do mundo”.⁶¹

Mesmo a música *vocal* é antes de tudo *música*. Sua pretensão de autonomia não deve ser limitada ou enfraquecida por sua relação com o texto. A convicção de que a música deveria “fazer justiça” ao texto mobilizando seus recursos expressivos – sobretudo dinâmicos – em proveito do que diz o texto é totalmente rechaçada por Schönberg. Ele atribui a banalidade dessa convicção a um “esquema convencional, de acordo com

o qual a determinados processos na poesia tem de corresponder uma certa intensidade sonora e uma certa velocidade na música, através de um absoluto paralelismo”.⁶² O que torna esse esquema “condenável” é justamente seu caráter “convencional”: “Pois ele levou a que se fizesse também da música uma linguagem que ‘poetiza e pensa’ para cada um”.⁶³ A música não deve corresponder ao texto, ajustando-se como que mimeticamente a ele. A relação entre a música e o texto deve ser em tudo análoga àquela entre uma obra literária e um tema de caráter histórico ou entre um retrato e a figura retratada, pois a obra deve sustentar-se por si mesma, e não pela verdade histórica ou pela estrita semelhança com o modelo.

Compreendendo-se isso, é também fácil entender que a concordância externa entre música e texto, como ela se apresenta na declamação, no tempo e nas intensidades sonoras, tem pouco a ver com a interna, encontrando-se no mesmo nível da primitiva imitação da natureza, como a cópia de um modelo. E que um aparente divergir na superfície pode ser necessário por causa de um paralelismo num plano mais alto. Que, assim, o ajuizamento a partir do texto é tão confiável quanto o ajuizamento da albumina a partir das propriedades do carbono.⁶⁴

Ao sair em defesa de uma relação mais profunda – ou “mais alta” – entre a música e o texto contra o que seria uma relação ingênua, mimética e superficial entre ambos, Schönberg parece tomar partido por uma compreensão *musical* da poesia. Seu depoimento sobre as canções de Schubert e sobre suas próprias canções com poemas de Stefan Georg atesta isso. Uma compreensão musical da poesia seria uma compreensão daquilo que, na linguagem, parece resistir à própria linguagem; algo cujo sentido não se concretiza pelas palavras, à maneira do sentido linguístico comum, mas pela musicalidade do som verbal. Schönberg confessa que a sonoridade inicial de certos poemas de George fora suficiente para que compusesse suas canções, e que só depois de concluído o trabalho deu-se conta do seu conteúdo poético e das íntimas conexões entre o texto e a música que escrevera. O impacto imediato dessa “sonoridade inicial” [*Anfangsklang*] bastara para que ele “adivinhasse tudo o

que justamente, de modo manifesto, tinha de seguir com necessidade dessa sonoridade inicial”.⁶⁵

Schönberg também vincula suas reflexões e sua prática de compositor a um motivo de Karl Kraus – a linguagem como “mãe do pensamento” – e aos quadros de Kandinsky e Kokoschka, “para os quais o objeto material externo quase não é mais que uma ocasião para fantasiarem com cores e formas e, assim, se expressarem como até agora somente os músicos se expressaram”, o que seria um

sintoma de um conhecimento, pouco a pouco disseminado, da verdadeira essência da arte. E com grande alegria leio o livro de Kandinsky, *Sobre o espiritual na arte*, no qual é apontado o caminho para a pintura e despertada a esperança de que aqueles que perguntam pelo texto, pelo elemento material [*Stofflicher*], logo não mais perguntarão.⁶⁶

Ao que parece, a “verdadeira essência da arte” – ou seja, das diferentes artes, como a poesia, a música e a pintura – só se deixa ver na pureza de sua autonomia, o que, por sua vez, exigiria inteira liberdade em face do “objeto material externo”. Assim estaria aberto o espaço para a fantasia do artista com as cores, as formas, os sons, ou seja, para a expressão do artista. Ele se expressa na medida em que expressa o que a linguagem nunca alcança: a própria “linguagem do mundo”, no sentido em que Schopenhauer entendeu a música como expressão da essência do mundo.

Dahlhaus detectou aqui uma tensão entre um procedimento artesanal e uma convicção estético-metafísica. O atonalismo trouxera muitas dificuldades para o desenvolvimento coerente dos pensamentos musicais, particularmente no caso das grandes formas. Schönberg superou tal dificuldade recorrendo justamente ao apoio dos textos, dissolvendo assim a aparente arbitrariedade de um nexo de sentido musical já não mais tonal. Ao mesmo tempo, Schönberg abraçou a metafísica da música de Schopenhauer, secundada e de certo modo popularizada por Wagner. Assim, ele também abraçou a inversão dos pesos na relação entre música e texto, pois, de acordo com essa

metafísica, a instância secundária é o texto, o qual deve e pode apenas ilustrar o que a música soberanamente diz em sua linguagem inalcançável. Para Schönberg, a música é substancialmente *Ausdruck*, expressão. “A música, da qual no artigo ‘A relação com o texto’, Schönberg afirma possuir, na música vocal, uma primazia estético-metafísica em face do poema é uma forma de expressão na qual o sujeito compositor ultrapassa a si mesmo e atinge uma região que é sobre-individual”.⁶⁷

II

Problemas centrais da estética da música se deixam compreender melhor à luz das relações entre música e linguagem. Essa é a *hipótese metodológica* que tem orientado minhas pesquisas. O problema da *expressão* é certamente um dos mais centrais da estética da música e também um caso muito especial. O arco que se estende de Batteux ao expressionismo de Schönberg, aqui apenas esboçado, não se confunde com uma sucessão de momentos bem marcados. Como advertiu Violaine Anger, “devemos renunciar a pensar a história da música entre 1750 e 1900 como um desenvolvimento dialético cujos três tempos chamar-se-iam imitação, expressão e autonomia musical”.⁶⁸ Entretanto, se examinarmos esse arco histórico com um *interesse sistemático*, veremos que as concepções de expressão variam significativamente conforme se admita ou se negue a identidade entre música e linguagem – portanto, conforme se admita ou se negue que a música não só disponha de uma “gramática” como também de um “dicionário”, uma vez que os sons musicais formariam um sistema de signos. A afirmação da identidade entre música e linguagem, pela qual a música é como que dotada de um “objeto” sobre o qual “falaria”, é tendencialmente objetivante, seja pela assimilação da mimese à expressão da natureza externa e interna, como para Batteux e Morellet, seja pela assimilação da expressão à comunicação mobilizadora dos afetos, como para a *Affektenlehre*, à qual Kant paga o seu tributo, mas da qual se distingue fortemente pela sua concepção da beleza como

“*expressão* de ideias estéticas”, seja pela submissão da expressão dos afetos (*pathos*) à apresentação do caráter (*ethos*), como para Körner, seja ainda pela assimilação da linguagem musical à “*linguagem do mundo*”, como para o Schopenhauer revivido pelo expressionismo de Schönberg. A afirmação da identidade entre música e linguagem é tendencialmente objetivante nesses casos, mas não no do expressivismo romântico, para o qual a música seria a linguagem dos sentimentos, mas como que à flor da pele da primeira pessoa. Já a afirmação da não-identidade entre música e linguagem, pela qual o sentido musical é desonerado do peso da significação, tende ao primado da imanência do sentido musical, constituído unicamente pelo jogo sonoro, que de certo modo significa o que é e é o que significa, como Boyé e Chabanon já haviam sugerido, jogo ao qual as peças musicais devem o seu caráter e o ouvinte o seu prazer.

Essa constatação histórico-sistemática conecta nossa *hipótese metodológica* a uma *hipótese teórica*: a de que o conceito de expressão não é um simples conceito empírico e sim um conceito *constitutivo*. Uso o termo “conceito constitutivo” num sentido muito próximo ao que Tugendhat lhe deu. De acordo com ele, a filosofia sempre se ocupou da elucidação de conceitos e, particularmente, de *certos* conceitos: justo aqueles que seriam “constitutivos para a nossa compreensão [*Verstehen*] em sua totalidade”.⁶⁹ Tais conceitos seriam pura e simplesmente *necessários*, ou seja, conceitos que *não poderíamos não ter*, ao contrário dos conceitos empíricos, cuja posse seria sempre contingente. Sua necessidade parece talhada à medida de sua universalidade. Tais conceitos são constitutivos porque estão pré-compreendidos em tudo o que podemos compreender. “Ter” um conceito não significa saber recitar definições e sim dominar espontaneamente um vocabulário característico do seu campo semântico, como é o caso, por exemplo, do nosso vocabulário temporal e espacial. Assim como o espaço e o tempo estão pré-compreendidos em tudo o que podemos compreender, a expressão é também uma condição da possibilidade de todo compreender. A universalidade e a necessidade de tais conceitos têm aqui antes

de tudo um sentido prático-vital, pois dizem respeito a competências sem as quais não poderíamos viver. Por um lado, qualquer um simplesmente *se expressa*. Temos uma compreensão certa e imediata do que significa “expressão” e “expressar-se”. Intuitivamente, sabemos que toda expressão é a expressão de *algo* por *alguém*, que assim *se expressa* para um *outro* através de um certo *meio* e num *contexto* determinado. Por outro lado, não é trivial tornar explícito o que nos é tão trivial.

A “expressão” é uma função vertebral da linguagem, como sustentaram muitos teóricos. Karl Bühler a vinculou diretamente ao emissor.⁷⁰ Além da função expressiva, a linguagem também teria uma função representativa (de objetos e estados de coisas) e uma função apelativa, diretamente referida ao receptor. De acordo com Bühler, apenas a função representativa é especificamente humana, pois supõe um sistema simbólico, como é o caso dos sistemas de signos das nossas línguas naturais. Já as funções expressiva e apelativa são mais amplas, pois envolvem sinais e outros recursos dos quais muitas espécies animais dispõem instintivamente. Nosso domínio intuitivo da expressão remete diretamente a esse aspecto instintivo e à força com a qual ele nos vincula tanto uns aos outros quanto a esses animais, cujas expressões reconhecemos assim como eles muitas vezes reconhecem as nossas. – A posição de Bühler foi posteriormente desenvolvida por Roman Jakobson à base de uma análise do fenômeno da comunicação.⁷¹ Tal fenômeno implica a existência de um emissor, um receptor, uma mensagem, um referente, um canal ou meio pelo qual essa é veiculada e um código através do qual é formulada. Além das funções representativa, apelativa e expressiva (também chamada de “emotiva”), Jakobson distingue entre as funções poética, fática e metalinguística.

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.⁷² 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.

A crença ainda vigente na média dos ouvintes e mesmo dos músicos, conforme a qual a música teria como conteúdo os *sentimentos* e como finalidade a *expressão dos sentimentos*, certamente se alimenta da força do tonalismo tornado em segunda natureza, mas parece ter suas raízes fincadas antes aqui, na nossa prática linguística comum. Esse expressivismo se vale de uma estreita analogia com a linguagem, distinguindo-se da “expressão dos afetos” não só dos antigos e medievais, como também dos modernos à época do barroco.

A “doutrina dos afetos” da Antiguidade e da Idade Média não seria, pois, uma “estética da expressão”; como afirmava Santo Isidoro, os afetos eram “movidados”, por conseguinte, “desencadeados”, e não “manifestados”. E também o modo de falar do séc. XVII e do princípio do séc. XVIII, de que o objetivo da música é “*affectus exprimere*”, seria mal entendido se se falasse de “expressão” e se pensasse na manifestação das moções sentimentais do compositor ou do intérprete. Os afetos eram representados, retratados, mas não “extraídos da alma”, arrancados do íntimo agitado.⁷³

Com essa distinção entre “ser movido” e “ser manifestado”, Dahlhaus alude a Karl Bühler e sua teoria das funções da linguagem, segundo a qual nossos proferimentos podem

desencadear ações, representar estados de coisas e manifestar estados anímicos. No que chamo aqui de expressivismo, tudo se passa como se a música fosse uma potencialização da função expressiva da linguagem – uma potencialização paradoxal, pois ao reter da linguagem somente o som e o ritmo, livrando-se assim do *logos*, a música estaria supostamente ainda mais livre para “falar” dos sentimentos ou para deixá-los “falar”, assim como a “leve pomba” (Kant) voaria mais e melhor, caso se livrasse da resistência do ar...

Em sua visão da música, Kant estava evidentemente muito mais próximo da doutrina dos afetos; no entanto, sua teoria da beleza como “*expressão* de ideias estéticas” tem um alcance bem mais amplo. De acordo com Kant, uma ideia estética seria “aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”.⁷⁴ Uma ideia estética seria assim algo como uma intuição conceitualmente inesgotável. “Vê-se facilmente”, diz Kant, “que ela é a contrapartida (*Pendant*) de uma *ideia da razão*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada”.⁷⁵ Em suma, uma ideia estética seria

uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito (B 197).⁷⁶

O gênio seria a “feliz disposição” não só “de encontrar ideias para um conceito dado” como também “de encontrar para elas a *expressão* pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros”.⁷⁷ O êxito de toda comunicação, ou

seja, do compartilhamento do prazer, depende de tal modo de uma expressão adequada enquanto um feito decisivo do gênio, que Kant não hesitará em definir a própria beleza como a “*expressão* de ideias estéticas”.

Essa definição é formulada na abertura do § 51, “Da divisão das artes belas”: “Pode-se em geral denominar a beleza (quer ela seja beleza da natureza ou da arte) a *expressão* de ideias estéticas[...]”.⁷⁸ Enquanto no juízo da arte é preciso “um conceito do objeto”, pois é um produto teleológico do trabalho humano, no da natureza a “simples reflexão [...] é suficiente para despertar e comunicar a ideia da qual aquele objeto é considerado a *expressão*”.⁷⁹ Em sintonia com o caráter comunicativo do gosto, Kant adverte que, para a divisão das artes belas, não há “nenhum princípio mais cômodo que o da analogia da arte com o modo de expressão de que os homens se servem no falar para comunicarem-se entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é, não simplesmente segundo conceitos, mas também segundo suas sensações”.⁸⁰ Embora sem visar a uma “teoria proposital”⁸¹, o critério proposto por Kant é o mais simples, o mais razoável e o mais livre dos ônus metafísicos que já recaíam e continuariam a recair sobre a estética. O que então significa proceder por aquela analogia com o “modo de expressão” de que nos servimos quando falamos uns com os outros?

Este modo de expressão consiste na *palavra*, no *gesto* e no *som* (articulação, gesticulação e modulação). Somente a ligação destes três modos de expressão constitui a comunicação completa do falante. Pois pensamento, intuição e sensação são assim simultânea e unificadamente transmitidos aos outros.⁸²

Eis o princípio proposto por Kant com engenho e simplicidade: um princípio comunicativo para a classificação e divisão das artes. De acordo com ele, há “somente três espécies de belas artes: as *elocutivas* (*redende*), as *figurativas* (*bildende*) e a arte do *jogo das sensações* (enquanto impressões externas dos sentidos)”.⁸³ As *artes elocutivas* são a eloquência e a poesia; as *figurativas* são, por um lado, a plástica, que compreende a

escultura e a arquitetura, e, por outro, a arte pictórica, que compreende a pintura e a jardinagem ornamental; por fim, as *artes do belo jogo das sensações* seriam a música e a arte das cores.

O interessante aqui não é propriamente a divisão, e sim a solução *metodológica*: a adoção de um critério resultante de uma analogia com a fala humana. Assim, o problema da expressão na arte é posto numa relação direta com o da comunicação linguística. Aliás, essa analogia com a linguagem já é introduzida no §42, “Do interesse intelectual pelo belo”. Kant argumenta que o prazer com o belo natural pode despertar o sentimento moral; e “essa interpretação dos juízos estéticos sobre a base de um parentesco com o sentimento moral” seria então a chave da

verdadeira exegese da linguagem cifrada pela qual a natureza, em suas belas formas, fala-nos figuradamente. [...] Os atrativos na bela natureza, que tão frequentemente são encontrados como que amalgamados com a bela forma, pertencem ou às modificações da luz (na coloração) ou às do som (em tons) [...] e assim contêm como que uma linguagem que a natureza dirige a nós e que parece ter um sentido superior.⁸⁴

Nessa sugestiva teoria comunicativa da beleza como expressão de ideias estéticas, o objeto estético – seja ele um produto da natureza ou da arte – já não mais se apresenta como algo simplesmente postado diante de nós, e sim como um *outro* que se dirige a nós, que nos interpela, que interage conosco. Ele é antes um *Gegenspieler* que um *Gegenstand*. Schiller fez um movimento semelhante, só que bem mais explícito e consciente, embora não por analogia com a comunicação, ao dizer que o que sentimos com a beleza não é outra coisa senão uma fulguração da *liberdade* no próprio fenômeno, pois quando contemplamos um objeto, independentemente de quaisquer interesses, inclinações ou conceitos, o que fazemos é emprestar-lhe o nosso próprio poder de autodeterminação. Fazemos com isso um uso *regulativo* da razão prática⁸⁵ semelhante ao que Kant

fizera com a nossa competência comunicativa para a divisão das artes.

As obras de arte vêm ao nosso encontro erguendo consigo uma pretensão de validade estética. Essa pretensão de validade é um “fenômeno de interferência” entre as dimensões da validade linguística metaforicamente atribuídas a elas.⁸⁶ A rigor, fazemos um uso regulativo de conceitos constitutivos – como é o caso do conceito de expressão – na medida em que emprestamos a racionalidade comunicativa a objetos como peças musicais.⁸⁷ Os equívocos mais comuns (e o expressivismo é talvez o principal) surgem quando fazemos um *ingênuo* uso “transcendente” de conceitos pragmático-linguísticos, mas também quando não nos permitimos usá-los metaforicamente. No primeiro caso, a música é simplesmente tomada como linguagem, seja no sentido tendencialmente objetivante da imitação musical da natureza interna e externa ou da mobilização dos afetos, seja no sentido subjetivista da música como linguagem dos sentimentos; no segundo, não se admite nenhum vínculo significativo entre música e linguagem, seja porque a música nada imita e, portanto, nada expressa, seja porque o sentido musical se sustenta em sua imanência, não carecendo do apoio da significação. No entanto, a relação entre música e linguagem não é nem de identidade, nem de não-identidade, e sim de *semelhança*. “A música é semelhante à linguagem [*sprachänlich*]”, disse Adorno. “Expressões como idioma musical, intonação musical não são metáforas. Mas a música não é linguagem. Sua semelhança à linguagem indica o caminho para o seu âmago, mas também para o vago. Quem toma a música literalmente como linguagem se engana”.⁸⁸ Enquanto se *assemelha* à linguagem, a música parece mimetizar a unidade verbal do significativo e do expressivo juntamente com “o gesto tomado emprestado [...] à voz que fala”.⁸⁹ No entanto, 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. Kant dizia que as nossas intuições seriam cegas sem os conceitos e que os conceitos seriam vazios sem

as intuições. Pode-se dizer que, na música, a expressão seria cega sem a semelhança à significação, e a semelhança à significação seria vazia sem a expressão. A expressão vive dessa indeterminação semântica, contra a qual também se volta. Assim é o jogo das “ideias estéticas” na música.⁹⁰

Contudo, a dialética do objetivo e do subjetivo se adensa quando não mais se afirma apenas a identidade ou a não-identidade entre música e linguagem – em outras palavras, quando se admite, como Adorno, a *Sprachähnlichkeit* da música. Como ainda veremos com mais detalhes, Adorno empenhou-se em formular um conceito de expressão que fosse amplo e, ao mesmo tempo, diferenciado o bastante para integrar aquela dialética.

A arte é plena de expressão quando algo objetivo, subjetivamente mediatizado, fala a partir dela: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto queixoso das obras. Elas o mostram a quem responde ao seu olhar, mesmo quando compostas numa tonalidade alegre ou glorificam a *vie opportune* do rococó. Se a expressão fosse a mera duplicação do subjetivamente sentido, ela restaria nulo; o escárnio do artista diante de um produto que foi sentido, mas não inventado, sabe disso com muita exatidão. Mais do que tais sentimentos, seu modelo é a expressão de coisas e situações extra-artísticas. Processos históricos e funções já se sedimentaram nelas e falam a partir delas.⁹¹

O “primado do objeto” [*Vorrang des Objekts*] evidentemente dá o tom das reflexões de Adorno sobre a expressão, como também mostra este pequeno e significativo exemplo: “A resignação de Schubert tem o seu lugar não na pretensa disposição afetiva [*Stimmung*] de sua música, não no que ele sentia, como se a obra traísse algo disso, e sim no ‘É assim’ [*So ist es*] que ela manifesta com o gesto do deixar cair: ele é a sua expressão”.⁹² Sua semelhança à linguagem é tanto mais intensa quanto mais ela mimetiza a força ilocucionária, “o gesto da voz que fala”.⁹³

O êxito na articulação dessa força remete diretamente ao problema da *interpretação*. É também nesse âmbito, o da *prática*

musical, que o conceito de expressão se impõe como um constitutivo da nossa compreensão da música. Sob o aspecto tendencialmente quantitativo, o conceito de expressão se refere ao *andamento* das peças musicais (*largo, andante, allegro* etc., como também *rubato, a tempo* etc.), algo que se tornou mensurável e comunicável com mais precisão somente a partir do início do século XIX, com a invenção do metrônomo, usado pela primeira vez por Beethoven. Sob o aspecto qualitativo-subjetivo, a expressão diz respeito a todos os matizes de intensidade e de volume, ou seja, à *dinâmica* das peças musicais (*piano, forte, crescendo, diminuendo, vibrato* etc.). Entre ambos os aspectos, digamos assim, situam-se aqueles problemas em parte técnicos (dedilhado, divisão do arco, respiração, etc.), em parte de dicção e fraseado (acentuação, *legato, staccato, portato*, etc.), relativos à *articulação*. Sob todos esses aspectos, a expressão é reveladora do *caráter* de uma peça. “Mais comumente, aplica-se ‘expressão’ a elementos da execução musical que dependem de uma reação pessoal e variam entre diferentes interpretações, i. e., nuances como as que podem ser criadas a partir de articulação, andamento e dinâmica”.⁹⁴ A sistematização das indicações de andamento e dinâmica remonta ao século XVIII. O predomínio da língua italiana nessas indicações reflete o prestígio da música italiana naquele momento. Todos os sinais gráficos e verbais em uso desde então, e com certa abundância desde o romantismo, vieram como que a reduzir a distância entre a partitura e sua execução, uma vez que “a escritura musical e o fenômeno realmente percebido não coincidem de modo algum”.⁹⁵

Ao tratar do problema do *caráter*, Schönberg observou que esse termo, “quando aplicado à música, refere-se não somente à emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que foi composta, mas também à maneira pela qual ela deve ser executada”.⁹⁶ É ingênuo crer que exista uma conexão necessária e imediatamente veraz entre o caráter de uma peça e o “estado de ânimo em que foi composta”. – “As emoções dos autores apagam-se no conteúdo objetivo que captam”, escreveu Adorno, mas para observar logo em seguida: “E, no entanto, a objetiva pletora de significações encapsuladas em cada

fenômeno espiritual exige de seu receptor, para ser descoberta, exatamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que se condena em nome da disciplina objetiva".⁹⁷ A situação do intérprete diante da partitura não é diferente. O primado do objeto implica essa exigência subjetiva. Por outro lado, Schönberg tinha razão em rejeitar que as indicações de andamento pudessem determinar o caráter de uma peça. Cabe ao intérprete determinar o indeterminado; pois a música não se deixa escrever totalmente. Não há expressão sem liberdade, sobretudo em face do indeterminado, que carece de interpretação, nem expressão que não seja expressão da liberdade, mesmo em face do determinado, que nem por isso carece menos de interpretação. Penso aqui em dois fragmentos de Adorno. O primeiro é sobre Beethoven e Schönberg:

Beethoven faz uma observação sobre a cadência do *Concerto em mi bemol maior*. '*Non si fa cadenza, ma s'attaca subito il seguente*'. Já Schönberg utiliza a palavra *frei* como indicação expressiva de interpretação. As exceções confirmam, desse modo, as regras de seu tempo: em Beethoven, a cadência, último vestígio de liberdade de improvisação, é eliminada para que a liberdade se submeta à intenção subjetiva do compositor; nos dias de hoje, a liberdade é estritamente exigida do intérprete a fim de atenuar o rigor interpretativo que a liberdade da composição prescreve.⁹⁸

Beethoven elimina a liberdade do intérprete tomando-a para si, ampliando assim sua própria liberdade de composição. Além disso, toma ao ouvinte a expectativa da *cadenza*, deixando ao intérprete a tarefa de interpretar sua orientação de execução de tal modo que a súbita passagem ao seguinte não seja percebida como um erro ou como vergonhosa defecção. Já ao indicar *frei*, Schönberg faz o contrário – ou *divide* sua liberdade com o intérprete.

O segundo fragmento é sobre Schumann. Ele ensina como uma indicação de dinâmica é histórica; e como pode envelhecer e tornar-se dolorosa.

Nada demonstra melhor o quanto a tristeza é o fundamento de toda música direcionada à interioridade do que a indicação de Schumann: '*Im fröhlichen Ton*'. O nome da felicidade desmente sua realidade, e o *Im*, que pressupõe a existência de um tom alegre já conhecido e vivido, anuncia que esse tom está perdido e que se pretende conjurá-lo.⁹⁹

Ainda que se queira atribuir esse anúncio ao próprio Schumann, a interpretação que quiser fazer justiça ao *caráter da peça* conta com algo bem mais objetivo que as intenções e os sentimentos do autor: a própria peça, à qual já não mais atribuirá o anúncio, e sim fará com que ele soe como tal, pois ela já *é* o que anuncia.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor Wiesengrund. "Fragment über Musik und Sprache". In: *Quasi una fantasia. Gesammelte Schriften*. Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

_____. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

_____. "Por que é difícil a nova música". Tradução de Flávio Kothe. In: COHN, Gabriel (org.). *Adorno*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 54. São Paulo: Ática, 1986.

_____. "O ensaio como forma". Tradução de Flávio Kothe. In: COHN, Gabriel (org.). *Adorno*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 54. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2018.

ANGER, Violaine (org.). *Le sens de la musique (1750-1900)*, v. I. Paris: Editions Rue Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2005.

BACH, Carl Phillip Emmanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Unicamp, 2009.

BARBOSA, Ricardo. “Experiência estética e racionalidade comunicativa”. In: GUIMARÃES, César et al. (org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. “Música, racionalidade e linguagem”. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.

_____. “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.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natalia Maruyana. São Paulo: Humanitas e Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BOYÉ, M. *L'Expression musicale mise au rang des chimères*. Paris e Amsterdam: Vve Duchesne, 1779.

BRENDEL, Alfred. “Caractère et traits caractéristiques dans la musique de Beethoven”. *Po&sie*, n. 95 (2001), p. 111-119.

BÜHLER, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer, 1965.

CARPENA, Lucia Becker. “Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos ‘Affecten’ (Johann Mattheson, 1713)”: Tradução e breve introdução”. *Revista Música*, v. 13, n° 1 (2012), p. 219-241.

CHABANON, Michel-Paul Guy de. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris: Pissot, 1785.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2003.

_____. “Ethos und Pathos in Glucks *Iphigenie auf Tauris*”. In: _____. *Klassische und romantische Musikästhetik. Gesammelte*

Schriften. Bd. 5. 19. Jahrhundert II. Laaber: Laaber-Verlag, 2003a.

_____. "Karl Philipp *Moritz* und das Problem einer klassischen Musikästhetik". In: _____. *Klassische und romantische Musikästhetik. Gesammelte Schriften. Bd. 5. 19. Jahrhundert II.* Laaber: Laaber-Verlag, 2003b.

_____. "Formbegriff und Ausdruckspinzip in Schillers Musikästhetik". In: _____. *Klassische und romantische Musikästhetik. Gesammelte Schriften. Bd. 5. 19. Jahrhundert II.* Laaber: Laaber-Verlag, 2003c.

_____. "Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Arnold Schönbergs musikalischer Poetik". In: ALLROGGEN, Gerhard; ALTENBURG, Detlef (org.). *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985.* Kassel, Basel, London, N. York: Bärenreiter, 1986.

FICHTNER, Bernhard. "Ausdruck". *Historische Wörterbuch der Philosophie*, v. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe & Co., 1971.

FUBINI, Enrico. *Estética da música.* Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

GADAMER, Hans Georg. "Sobre o conceito de expressão". In: _____. *Verdade e método II.* Tradução de Enio P. Giachini. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2002.

HABERMAS, Jürgen. "Was heißt Universalpragmatik?". In: _____. *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical.* Tradução de Nicolino S. Neto. Campinas: Unicamp, 1992.

HUMBOLDT, Wilhelm von. "Bemerkungen zu Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik". In: *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften.* Edição organizada por A.

Leitzmann. Bd. VII.2: *Paralipomena*. Berlim: B. Behr's Verlag, 1908.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KÖRNER, Christian Gottfried. "Über Charakterdarstellung in der Musik". *Die Horen*, n. 5(1795).

MICHAELIS, Christian Friedrich. *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*. Leipzig: Schäferische Buchhandlung, 1795.

MORELLET, André. "De l'expression en musique, et de l'imitation dans les arts". In: _____. *Mélanges de littérature et de philosophie du 18e. siècle. Tome IV*. Paris: Lepelet, 1818.

REINHOLD, Karl Leonhard. "Über das Fundament der Geschmackslehre". In: _____. *Beiträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen. Zweiter Band*. Hamburgo: Felix Meiner, 2004.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música. Edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93. Recolhidos por Christian Friedrich Michalelis*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Kallias ou sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. "Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik". In: *Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22*:

Vermischte Schriften. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1958.

_____. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SCHÖNBERG, Arnold. “Das Verhältniss zum Text”. In: _____. *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. Edição organizada por Anna Maria Morazzoni. Mainz: Schott, 2007.

_____. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

TONELLI, Giorgio. “Ausdruck”. *Historische Wörterbuch der Philosophie*, v. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe & Co., 1971.

TUGENDHAT, Ernst. “Überlegungen über die Methode der Philosophie aus analytischer Sichte”. In: _____. *Philosophische Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

WELLMER, Albrecht. “Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität”. In: _____. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Ricardo Barbosa é professor do Departamento de Filosofia da UERJ.

¹ TONELLI, 1971, col. 653.

² TONELLI, 1971, col. 653.

³ FICHTNER, 1971, col. 655-656.

⁴ Evidentemente, esse esboço histórico não é de modo algum exaustivo, servindo antes ao meu interesse sistemático pelo mapeamento das dificuldades conceituais que cercam o problema da expressão, particularmente na música.

⁵ BATTEUX, 2009, p. 15.

⁶ BATTEUX, 2009, p. 17.

- ⁷ BATTEUX, 2009, p. 36.
- ⁸ BATTEUX, 2009, p. 24-25.
- ⁹ BATTEUX, 2009, p. 138.
- ¹⁰ DAHLHAUS, 2003, p. 33.
- ¹¹ BATTEUX, 2009, p. 138.
- ¹² BATTEUX, 2009, p. 138-139.
- ¹³ BATTEUX, 2009, p. 140.
- ¹⁴ MORELLET, 1818, p. 366.
- ¹⁵ MORELLET, 1818, p. 366-367.
- ¹⁶ MORELLET, 1818, p. 367.
- ¹⁷ BOYÉ, 1779, p. 23-24.
- ¹⁸ BOYÉ, 1779, p. 39.
- ¹⁹ Hanslick recorreu a Boyé em seu ataque à tese central da *Gefühlsästhetik*, segundo a qual a música teria como conteúdo os sentimentos e como tarefa expressá-los. Cf. HANSLICK, 1992, p. 45.
- ²⁰ CHABANON, 1785, p. 26.
- ²¹ CHABANON, 1785, p. 26-27.
- ²² CHABANON, 1785, p. 39-40.
- ²³ CHABANON, 1785, p. 50.
- ²⁴ CHABANON, 1785, p. 65.
- ²⁵ CHABANON, 1785, p. 167-168. – Os mais importantes autores britânicos, como Charles Avison (1709-1770), James Beattie (1735-1803) e Adam Smith (1723-90), também se afastaram do paradigma da imitação, defendendo a superioridade da expressão em face da imitação. Adam Smith foi ainda mais longe em sua compreensão da especificidade da música instrumental, aproximando-se de muitas teses de Chabanon. A dança e as palavras não fariam falta à música instrumental. “Podem sucedê-la, mas não acompanhá-la. [...] Ela possui um sentido completo e não quer nenhum intérprete.”. Cf. ANGER, 2005, p. 44.
- ²⁶ FUBINI, 2008, p. 108-13.
- ²⁷ CARPENA, 2012, p. 219-241.
- ²⁸ DAHLHAUS, 2003, p. 35.
- ²⁹ BACH, 2009, p. 137.
- ³⁰ DAHLHAUS, 2003, p. 36.
- ³¹ “A convenção linguística do séc. XIX em falar de ‘expressão’ ou ‘disposição afetiva’ [*Stimmung*] é enganadora ou, pelo menos, errônea, ao falar-se da música antes de meados do séc. XVIII. A designação ‘expressão’ leva a pensar num sujeito que se encontra por detrás da obra e fala de si mesmo na ‘linguagem sensível’ musical; e o termo ‘disposição afetiva’ faz pensar num

complexo emocional em que o ouvinte mergulha, virado para o seu próprio estado". DAHLHAUS, 2003, p. 30-31.

³² KANT, 1993, B 204.

³³ KANT, 1993, B 198.

³⁴ GADAMER, 2002, p. 384-385.

³⁵ KANT, 1993, B 219.

³⁶ KANT, 1993,, B 218.

³⁷ REINHOLD, 2004, p. 253.

³⁸ SCHILLER, 2004.

³⁹ MICHAELIS, 1795.

⁴⁰ SCHILLER, 2002.

⁴¹ BRENDEL, 2001, p. 111.

⁴² SCHILLER, 1958, p. 295.

⁴³ SCHILLER, 1958, p. 295. Schiller reiteraria suas convicções sobre a natureza e o poder da música na carta 22 de *Sobre a educação estética do homem*, quando fez a exigência de que a música deveria tornar-se em *Gestalt*, uma exigência de certo modo utópica, mas que Schiller parece ter julgado realizada quando de uma apresentação de *Ifigênia em Táuris*, de Gluck, em Weimar, em 1800, sobre a qual escreveu a Körner com imenso entusiasmo. – Essa é a interpretação de DAHLHAUS, 2003a, p. 441-446. Vide tb. DAHLHAUS, 2003b, p. 425 e DAHLHAUS, 2003c, p. 454-455.

⁴⁴ HUMBOLDT, 1908, p. 567-570.

⁴⁵ KÖRNER, 1795, p. 97.

⁴⁶ KÖRNER, 1795, p. 98.

⁴⁷ DAHLHAUS, 2003c, p. 456.

⁴⁸ SCHILLER, 1992, p. 63.

⁴⁹ KÖRNER, 1795, p. 98.

⁵⁰ KÖRNER, 1795, p. 97 e 99.

⁵¹ KÖRNER, 1795, p. 100.

⁵² KÖRNER, 1795, p. 100-101.

⁵³ KÖRNER, 1795, p. 119.

⁵⁴ KÖRNER, 1795, p. 119.

⁵⁵ KÖRNER, 1795, p. 120-121.

⁵⁶ KÖRNER, 1795, p. 121.

⁵⁷ FICHTNER, 1971, col. 656-657.

⁵⁸ SCHOPENHAUER, 2005, p. 346-347 (I 312-3).

⁵⁹ SCHÖNBERG, 2007, p. 67.

⁶⁰ SCHÖNBERG, 2007, p. 67.

⁶¹ SCHÖNBERG, 2007, p. 68.

⁶² SCHÖNBERG, 2007, p. 69.

⁶³ SCHÖNBERG, 2007, p. 69.

⁶⁴ SCHÖNBERG, 2007, p. 70.

⁶⁵ SCHÖNBERG, 2007, p. 69.

⁶⁶ SCHÖNBERG, 2007, p. 70.

⁶⁷ DAHLHAUS, 1986, p. 293.

⁶⁸ ANGER, 2005, p. 7-8.

⁶⁹ TUGENDHAT, 1992, p. 261ff.

⁷⁰ BÜHLER, 1965, p. 28ff.

⁷¹ JAKOBSON, 2010, p. 117-161.

⁷² HABERMAS, 1995, p. 353-357.

⁷³ DAHLHAUS, 2003, p. 32.

⁷⁴ KANT, 1993, B 192-3.

⁷⁵ KANT, 1993, B 193.

⁷⁶ KANT, 1993, B 197.

⁷⁷ KANT, 1993, B 198.

⁷⁸ KANT, 1993, B 204.

⁷⁹ KANT, 1993, B 204.

⁸⁰ KANT, 1993, B 204.

⁸¹ KANT, 1993, B 204, nota.

⁸² KANT, 1993, B 205.

⁸³ KANT, 1993, B 205.

⁸⁴ KANT, 1993, , B 170 e 171-172.

⁸⁵ “Se o objeto ao qual a razão prática aplica sua forma não existe pela vontade, pela razão prática, então ela procede com ele do mesmo modo que a [razão] teórica o fez com as intuições que mostravam similaridade à razão. Empréstimo ao objeto (regulativamente, e não constitutivamente, como no ajuizamento moral) uma faculdade de determinar a si mesmo, uma vontade, e o considera em seguida sob a forma dessa vontade *dele* (e não da vontade *dela*, pois senão o juízo tornar-se-ia um juízo moral) [...] então ela lhe atribui [...] *similaridade à liberdade* ou, numa palavra, *liberdade*. Mas porque esta liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, *como nada pode ser livre a não ser o suprassensível, e a liberdade mesma nunca pode cair sobre os sentidos* – numa palavra – como se trata aqui apenas de que um objeto *apareça* como livre, e não que o seja efetivamente: então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente *liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno*. [...] A analogia

de um fenômeno com a forma da vontade pura ou da liberdade é a *beleza* (no seu significado mais amplo). A beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno.” SCHILLER, 2002, p. 58-60.

⁸⁶ WELLMER, 1985, p. 31 e 36-37.

⁸⁷ BARBOSA, 2006 e 2007.

⁸⁸ ADORNO, 2003a, p. 251.

⁸⁹ ADORNO, 2003a, p. 251.

⁹⁰ Assim também talvez possamos reformular – ou tornar mais explícita – a tese de Adorno, segundo a qual a expressão seria um “fenômeno de interferência” entre o mimético e o técnico-formal na arte. Cf. BARBOSA, 2020b.

⁹¹ ADORNO, 2003b, p. 170.

⁹² ADORNO, 2003b, p. 171.

⁹³ ADORNO, 2003a, p. 251. Sobre essa interpretação pragmático-linguística da tese de Adorno, segundo a qual a música é *sprachähnlich*, cf. BARBOSA, 2020a.

⁹⁴ SADIE, 1994, p. 306.

⁹⁵ ADORNO, 1986a, p.149-150.

⁹⁶ SCHÖNBERG, 2012, p. 120.

⁹⁷ ADORNO, 1986b, p. 169.

⁹⁸ ADORNO, 2018, p. 45.

⁹⁹ Ibid., p. 45-46.