

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A MAIS VIOLENTA DAS ARTES: EXPRESSÃO NÃO-INTENCIONAL E EMANCIPAÇÃO POLÍTICA A PARTIR DO ROMANTISMO MUSICAL ¹

*Vladimir Safatle*²

Resumo:

Este artigo visa a discutir as mudanças no conceito de expressão a partir do romantismo musical, em especial, a partir de Chopin. Ele defende que o conceito romântico de expressão ainda guia eixos importantes da estética contemporânea.

Palavras-chaves: Expressão; Estética musical; Chopin; Intencionalidade; Autonomia.

Abstract:

This article aims to discuss the changes in the concept of expression upon the musical romanticism, specially upon Chopin. The article sustain the idea that the romantic concept of expression still guide some important discussion in contemporary aesthetics.

Keywords: Expression; Musical aesthetic; Chopin; Intentionality; Autonomy.

¹ The most violent of arts: Unintentional expression and political emancipation from musical romanticism

² Vladimir Safatle, professor do departamento de Filosofia da USP, professor-visitante das universidades de Paris VII, Paris VIII, Toulouse, Louvain, visiting scholar da Universidade da Califórnia - Berkeley, bolsista de produtividade do CNPq, autor, entre outros de "O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo". Endereço de email: vsafatle@yahoo.com

Nossa arte, a mais violenta de todas.

O sobrinho de Rameau [sobre a música]

*Assenhorar-se do caos que se é;
forçar o seu caos a tornar-se forma.*

Nietzsche [que também era músico]

*O pior de Chopin é que frequentemente
Não temos como dizer se está certo ou errado.*

Mendelssohn

“As obras de arte não se dão mais por objetivo formar realidades imaginárias ou utópicas, mas constituem modos de existência ou modelos de ação no interior do real existente, não importa qual seja a escala escolhida pelo artista.”³ Esta afirmação de Nicolas Bourriaud em um dos mais influentes textos de crítica da arte das últimas décadas tem ao menos o mérito da clareza de intenções. Para além de uma época na qual a arte aspirava ser o veículo de transformações globais nos modos de determinação da existência, viveríamos atualmente em uma era de expectativas mais limitadas, mas nem por isso menos relevantes, ao menos segundo alguns. Na verdade, estaríamos diante, entre outros, de: “uma forma de arte a respeito da qual a intersubjetividade forma o substrato e que toma por tema central o estar-junto, o ‘encontro’ entre o observador e o quadro, a elaboração coletiva do sentido”.⁴ Esse diagnóstico de época se apoiaria principalmente em obras que procurariam produzir experiências através do convite a ações comuns, a constituição de relações com “socialidades específicas”, sejam elas reuniões, manifestações, encontros, atos de comer junto, de criar modos de circulação de objetos e produções que ocorrem normalmente em museus ou galerias de arte. Socialidades essas pretensamente capazes de produzir assim curtos-circuitos nos modos reificados de presença social, estabelecendo encontros que seriam acontecimentos locais a nos lembrarem como outros modos de existência seriam possíveis. Ou seja, a obra de arte apareceria aqui principalmente como lugar de um tipo específico de reconhecimento que permitiria a reconstrução de potencialidades intersubjetivas soterradas pela vida social.

O apelo a uma intersubjetividade não colonizada pelas formas de reprodução material reificadas, que seria capaz, por exemplo, de instaurar uma “comunicação” integral distinta desta submetida ao tempo e espaço do universo midiático, pode se passar, para alguns, por uma nova forma de articular arte e política. Para além do caráter prometeico do artista pretensamente capaz de aproximar mundos por vir (e que acabaria, ao menos segundo certas narrativas, por involuntariamente cantar catástrofes históricas), teríamos um deslocamento em direção à exploração de espaços transitórios de socialidade renovada. Daí a insistência em falar da essência da prática artística como: “a invenção de relações entre sujeitos” na qual “cada obra de arte particular seria a proposição de habitar um mundo em comum”.⁵ Neste novo espaço de relações, as obras de arte captariam nossos olhares (e, bem, nenhuma metáfora é inocente) “como o recém-nascido ‘demanda’ o olhar da mãe”

³ BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Paris: Les presses du réel, 1998. P. 11.

Tradução do autor.

⁴ *Ibid.* P. 13.

⁵ *Ibid.* P. 21.

em uma operação bem sucedida de “reconhecimento”.⁶ Como se houvesse uma empatia primária capaz de ser recuperada pela arte, o que à sua maneira não deixa de nos remeter à teorias psicológicas de relação de objeto que tentam aproximar a arte da criação de espaços transicionais.⁷

Postura influente durante os últimos vinte anos que expressa um certo espírito de época, tal perspectiva deixa-nos, no entanto, com questões maiores. Há de se perguntar se esta redução da experiência estética a um horizonte relacional no qual esta aparece como submetida a uma “negociação” tendo em vista a constituição de modos temporários de existência conjunta porta, de fato, força política real. Pois a transposição do vocabulário relacional e do horizonte intersubjetivo à experiência estética talvez seja, ao contrário, o último capítulo de uma deposição política que acaba por anular a noção de arte como circulação daquilo com o qual não saberíamos como nos “relacionar”, daquilo que não tem a forma de uma “intersubjetividade” ou que, ainda e de forma mais precisa, nos desposui do solo estável de nosso reconhecimento intersubjetivo.

É sintomático que tais perspectivas (e atualmente elas são legião) acabem por se verem obrigadas a partilhar afirmações como: “as utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar à micro-utopias cotidianas e a estratégias miméticas: toda posição crítica ‘direta’ da sociedade é vã se ela se basear na ilusão de uma marginalidade atualmente impossível, até mesmo regressiva”.⁸ Pois trata-se de apostar no fim do “imaginário de oposição” modernista, no esgotamento da noção mesma de conflito em prol de formas novas de “coexistência” capazes de circular no “tempo real das experimentações concretas”. É certo que tal aposta é expressão da expectativa de mutação profunda nas categorias artísticas e nas experiências sociais que ela produziria. Mas notemos como se trata de insistir, em uma sobreposição extremamente significativa, que juntamente com o ocaso de “esperanças revolucionárias” entraria também em colapso o caráter, digamos, não-relacional das obras de arte. Caráter responsável pela confrontação com experiências que ainda não têm forma no interior do dito “tempo real das experimentações concretas” e que, por isso, poderiam levar-nos em direção ao que ainda não tem imagem e coordenada de experiência.

Por essa razão, talvez sejamos obrigados a afirmar que a aplicação da temática do reconhecimento à experiência estética nunca poderia ser feita tendo em vista a constituição de espaços de interação intersubjetiva não distorcida. Há de se insistir que o tema do reconhecimento intersubjetivo não convém à descrição do processo de relação às obras de arte, a não ser que tais obras se transformem em indutores de experiências submetidas a um paradigma comunicacional. Mas gostaria de insistir que tal transformação implicará em eliminar uma das mais relevantes forças políticas que a obra de arte é capaz de portar. Ou seja, o modelo de reconhecimento que a experiência estética produz exige um outro regime de determinação, estranho à noção de intersubjetividade e a seu horizonte comunicacional. Ele exige, na verdade, uma reconstituição profunda do que entendemos atualmente por

⁶ *Ibid.* P. 22.

⁷ Ver WINNICOTT, Donald. **Natureza Humana**. Rio de Janeiro: Imago. P. 127.

⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Op.cit.* P. 32.

“reconhecimento”. Por isso, o debate atual sobre reconhecimento ganharia muito se meditasse, de forma mais sistemática, sobre os modelos de subjetivação que circulam no interior da experiência estética.

A fim de compreender melhor esse ponto, faz-se necessário uma recuperação das tendências imanentes à constituição da noção moderna de experiência estética. Uma operação que, ao menos para alguns, pode soar como uma estratégia protoconservadora travestida de radicalismo. Pois, ao invés de abraçarmos o potencial imanente às obras do presente, parece que se trataria de incitar a reconstituição do sentido de conceitos estéticos passados a fim de mostrar sua permanência. De fato, alguns poderiam ver nisso uma forma de retirar do presente sua força plástica de produção de problemas. Mas insistiria que nossa era histórica é mais larga do que pode inicialmente parecer e que recuperar o sentido da experiência estética própria a obras de arte do passado é uma maneira fundamental de mostrar a real extensão das potencialidades do presente. Há de se compreender como teceu-se o vínculo entre demanda de emancipação social e experiência estética a fim de identificar a permanência de certa exigência de emancipação que a configuração de obras de arte do presente não sabe mais como lidar. É exatamente no que configurações estéticas hegemônicas atuais não sabem como lidar que poderemos encontrar um potencial desestabilizador da relação entre arte e política.

Para tanto, gostaria de retornar por um momento ao horizonte estético do romantismo e de um de seus conceitos fundamentais (e atualmente incompreendidos), a saber, o conceito de expressão. Esse retorno visa a explorar o potencial subjacente à relação entre emancipação política e expressão estética, tão relevante para os românticos e para aqueles que se deixarão, mesmo sem o saber, influenciar por eles. A tese a defender aqui é que tal relação chegará ao debate estético contemporâneo, conservando uma abertura fundamental das obras de arte para além de sua submissão ao paradigma comunicacional. De certa forma, o que as obras de arte submetidas à comunicação perdem é sua condição de espaço de expressão (sendo que se fará necessário qualificar melhor o que afinal devemos entender por “expressão”). Elas perdem a possibilidade de levar os sujeitos a terem a experiência de uma linguagem que não comunica, que não fala de objetos nem da psicologia de seus enunciadores, mas cuja incomunicabilidade faz vibrar o que em nós pode emergir para além da capacidade de representação de um Eu. Abandonada essa incomunicabilidade necessária, só poderá aparecer uma arte que desconhece a natureza expressiva da linguagem, acomodando-se à sua dimensão pretensamente relacional.

Nesse sentido, lembremos como “comunicação” implica, ao menos nesse contexto, exteriorização no interior de um regime de determinação submetido a princípios normativos já previamente assegurados e consensuais de interpretação de sentido, de valores, de conflitos e de definição do melhor argumento. Pois o paradigma comunicacional exige, necessariamente, que as condições gerais de definição de consenso já estejam dadas, que a gramática de conflitos já esteja previamente regulada assegurando um horizonte imanente de cooperação e mutualismo. Ou seja, ele exige que a possibilidade mesma da existência de uma gramática de conflitos não seja, na verdade, o próprio objeto de conflito.

De certa forma, é da inexistência de tal gramática que fala a expressão estética. Por isso, é inadequado compreendê-la seja como expressão egológica (“exteriorização de si”) seja como expressão objetificadora (“descrição de objetos”). A expressão estética, se devemos achar uma forma de identificá-la, será uma certa emergência. *A emergência de processos de desconstituição semântica capazes de nos implicar na abertura de transformações estruturais da sensibilidade.* Ou seja, com a expressão estética emergem processos capazes de desestabilizar o funcionamento de campos semânticos, dando significação ao que era exterior ao campo social do sentido ou mesmo retirando a significação do que aparecia como garantido em seu espaço estabelecido. Tais processos têm ainda a força de implicar afetivamente sujeitos em uma dinâmica de transformação estrutural de si e do mundo, pois a expressão é presença daquilo que não contava na imagem de si e nas imagens do mundo.

Esta característica das obras de arte como espaço de expressão foi defendida por algumas teorias estéticas fundamentais para o século XX, como esta que encontramos em Theodor Adorno. Lembremos, por exemplo, de uma operação local, mas prenhe de consequências. Ao criticar a teoria estética subjacente ao pensamento freudiano, Adorno dirá que Freud não entendera que os artistas não sublimam, eles expressam. Contra a ideia de um desvio pulsional sem recalque capaz de constituir objetos socialmente valorizados, ideia própria ao conceito freudiano de sublimação e que levava o psicanalista a pensar as obras de arte como certo espaço de reconhecimento social bem-sucedido, Adorno insistirá na irredutibilidade da expressão como conceito crítico fundamental a animar a experiência estética. Pois, ao invés de reiterar o socialmente valorizado, a expressão: “nega a realidade ao contrapor-lhe o que não se iguala a esta, mas não a renega”.⁹ Esta negação (que é pensada de forma dialética como relação, infinitamente dialetizada, entre sujeito e materiais estéticos) é também negação da própria psicologia do artista, já que estes, ao expressarem: “têm de pagar o preço caro por isso enquanto indivíduos, permanecendo desamparados atrás de sua própria expressão, à qual escapou a sua psicologia”.¹⁰ Essa é a maneira adorniana de dizer que, longe da segurança do recém-nascido que demanda o olhar da mãe, há algo na expressão estética que desampara os sujeitos por não se conformar às dinâmicas da objetivação do que apareceria como interioridade. A expressão estética aparece como confrontação com o que nos desampara tanto do vínculo à significação partilhada pela realidade social e seus modos gerais de ordenamento quanto do que constitui as ilusões da vida interior e de nossa personalidade psicológica. De certa forma, temos uma expressão sem realidade e sem psicologia, sem mundo e sem Eu. É ela que coloca necessariamente as obras de arte para fora do horizonte relacional do reconhecimento intersubjetivo.

Todas essas temáticas, como gostaria de mostrar, encontram sua fonte no romantismo. Elas precisam ser recuperadas no debate contemporâneo, entre outras, por razões eminentemente políticas ligadas à recompreensão das formas dos

⁹ ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1985. Par. 136.

¹⁰ Nesse sentido, só podemos concordar com Rodrigo Duarte, para quem: “Adorno declara que o tipo de expressão que a pintura e a música moderna buscam nada tem a ver com um excesso de poder de um ego sintetizador, mas com a busca de uma linguagem não subjetiva” (DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer*. Chapecó: Argos, 2008. P. 123).

processos de emancipação social e do alcance necessário da experiência crítica. Pois, longe de ser a insistência no culto a um Eu excessivo e exaltado, a expressão estética a partir do romantismo seria marcada pela tentativa de: “liberar totalmente de suas cadeias um sujeito até então entravado mesmo na expressão de seu sofrimento pelas convenções expressivas controladas pela burguesia”.¹¹ Levar tal colocação a sério implica assumir que não se tratará da consolidação de dinâmicas de “expressão de si”, como se estivéssemos diante de: “um processo de ‘subjativação’ [dos afetos] na ascensão da sociedade burguesa”.¹² Esta leitura corrente visa a integrar a formação da expressão estética romântica no interior do quadro de afirmações da individualidade liberal em ascensão. Como se a arte fosse reflexo de tal processo, como se os artistas fossem representantes letrados da ascensão liberal, e não críticos de suas ilusões.

Pensar a expressão como liberação do sujeito de convenções controladas pela burguesia significa, no entanto, liberar um sujeito até então conformado às convenções da individualidade burguesa e a ilusões que, um século mais tarde, chamaremos de “cooperativas” e “comunicacionais”. Sem essa liberação não será possível haver política, pois as formas de reprodução da vida social estarão intocadas nas estruturas da psicologia dos sujeitos, nos circuitos de seus afetos, nas crenças de sua vida interior. É nesse sentido que compreender melhor as dinâmicas ligadas à construção do conceito de expressão estética aparecem como momento fundamental para analisar as expectativas de emancipação social que as obras de arte ainda seriam capazes de fazer circular. Ela marca, e isto temos dificuldade cada vez maior em pensar, a *emancipação do sujeito diante de sua condição de indivíduo* e muito haverá ainda a se dizer a respeito desse regime de emancipação que deve ser visto, como gostaria de insistir, como a forma efetiva da liberdade. Assim, se aceitarmos que a especificidade da arte como experiência é o fato dela ser uma experiência social da liberdade ou, como querem alguns, uma “prática da liberdade”¹³ capaz de mostrar à sociedade o que a liberdade pode ser, se aceitarmos que ela funciona não apenas como um discurso compensatório à ausência efetiva de liberdade na vida social, mas como uma das fontes principais de um desejo de liberdade que irá impulsionar transformações estruturais na vida social, então diremos que é a realização da arte como *linguagem expressiva* que permite aos sujeitos fazerem a experiência da liberdade. A arte, a partir de certo momento histórico, cria algo até então inédito, algo fortemente associado a constituição de uma nova consciência da liberdade, a saber, uma linguagem expressiva.

POLÍTICA DA FORMA NO ROMANTISMO

Não é novidade lembrar como há algo, na relação entre arte e política, que muda de forma decisiva com o advento do romantismo, embora o sentido de tal mudança tenha sido objeto de controvérsias de mais de um século.¹⁴ Reação conservadora

¹¹ ADORNO, Theodor. *Klangfiguren*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983. P. 118. Tradução do autor.

¹² WELLMER, Albrecht. *Versuch über Musik und Sprache*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009. P. 17. Tradução do autor.

¹³ Ver a esse respeito a bela reflexão presente em BERTRAM, Georg. *Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 2014.

¹⁴ Muito dessa controvérsia está sumarizado de forma exemplar em LÖWY, Michel; SAYRE,

aos processos de modernização social, desdobramento estético de impulsos jacobinos-revolucionários, estetização da crítica social a partir da nostalgia de modalidades de retorno à origem e a vínculos comunitários substanciais, culto ao individualismo, expressão de uma classe urbana sem lugar: todas essas disposições contraditórias entre si já foram em algum momento associadas ao romantismo. Todas elas estão corretas em sua descrição, mas incorretas em sua parcialidade. No entanto, não se trata aqui de fornecer alguma perspectiva mais integradora a fim de permitir o advento de mais um capítulo na remodelação contínua de interpretações a respeito do romantismo.

Há, na verdade, uma tese a ser defendida, a saber, a experiência do romantismo abre espaço a um modelo de emancipação social que pode redimensionar nossos horizontes hegemônicos atuais de reconhecimento. As reações a tal abertura se darão no interior do próprio romantismo, como se estivéssemos diante de um processo alargado de ação e reação. Ou seja, o romantismo, em seus setores mais avançados, iniciará uma trajetória de circulação de dispositivos que terão impacto decisivo na consolidação de certos modelos críticos de emancipação social a partir de meados do século XIX, assim como produzirá uma reatividade conservadora que terá também sua caracterização estética. No entanto, é decisivo compreender como ele produzirá uma modificação na sensibilidade responsável pela abertura a demandas de emancipação com forte capacidade de ressonância na configuração do radicalismo político moderno e, a sua maneira, ainda atuais até os dias de hoje.

Mas para analisarmos tal possibilidade de forma mais estruturada há duas estratégias que devem ser colocadas em marcha. A primeira diz respeito ao privilégio necessário a ser dado àquela que foi considerada a “mais romântica das artes”, a saber, a música. Será na música que o romantismo ganhará suas inflexões mais amplas e avançadas.¹⁵ O que não poderia ser diferente. A prevalência do modelo musical a partir do romantismo se explica, em larga medida, pelo caráter não-representativo do espaço musical a partir do advento da música instrumental como paradigma. A afirmação descomplexada de tal caráter antirrepresentativo, que já ocorre no final do século XVIII, será decisivo para a consolidação da autonomia precoce da linguagem musical em relação aos processos de autonomização pelos quais passarão as outras artes a partir do final do século XIX, assim como para sua força de influência.

No entanto, esta autonomia da forma musical não será resultado de algum regime de “formalismo” compensatório à pretensa incapacidade da forma estética induzir transformações sociais de larga escala, como vemos, por exemplo, nas discussões de Pierre Bourdieu a respeito da consolidação do campo literário na França do século XIX.¹⁶ Nem ela é apenas a expressão de uma “religião da arte” que prega o

Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade.** São Paulo: Boitempo, 2015.

¹⁵ O que leva alguém como Adorno a afirmar: “é difícil isolar de maneira adequada o setor romântico na história da música porque a própria ideia romântica elegeu a música como modelo” (ADORNO, Theodor. *Klangfiguren*. *Op.cit.* P. 112). Adorno refere-se então a um devir-som da subjetividade, como um elemento transcendente que não está ligado a nenhuma determinação individual; o que, como veremos, causava aversão a um antirromântico como Hegel.

¹⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris:

mero afastamento do mundo e a contemplação. Em larga medida, a autonomia da forma musical estará vinculada às estratégias de realização formal da crítica às estruturas de reprodução material da sociedade burguesa, de sua associação de indivíduos e de sua moralidade pressuposta. Ou seja, a insistência na obra de arte autônoma é uma decisão política impulsionada pela capacidade das obras de arte induzirem a figuração de mundos por vir e subjetividades por vir.

Essa natureza crítica da forma estética autônoma nos leva a uma precisão a respeito do que devemos entender, neste contexto, exatamente por “crítica”. A forma autônoma, que nasce principalmente através da música romântica, é crítica, inicialmente, por colocar em questão os sistemas de restrições e de limitações que definia o que era próprio à forma, o que dava fundamento a seus regimes internos de relações e de ordenamento. Enquanto modelo de crítica, a forma autônoma é emergência de uma nova ordem. Mas, para compreender de maneira precisa tal emergência, há de se expor como a temática da autonomia da forma se articulará a dois outros conceitos de forte potencial crítico, conceitos decisivos para a consolidação da estética romântica, a saber, *expressão* e *sublime*. Esses dois conceitos são, principalmente, operadores de uma crítica aos limites da individualidade em plena ascensão da sociedade burguesa, limites de sua sensibilidade, de sua percepção e seus regimes de pensamento. No momento de ascensão da burguesia, o setor mais avançado da arte estará engajado em fornecer à sociedade uma espécie de contra-episteme.

Notemos, inicialmente, que o deslocamento da reflexão sobre a força política do romantismo para o campo musical complexifica a noção de que: “desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do ‘sol negro da melancolia’ (Nerval)”.¹⁷ Uma afirmação desta natureza pressupõe que a crítica romântica da modernidade e da civilização capitalista seria feita, preferencialmente, em nome de valores e ideais do passado, ou seja, a temática da perda lhe seria constitutiva. No entanto, o romantismo musical de Beethoven, Schubert, Chopin não apresenta formas de fixação melancólica em perdas que não podem ser elaboradas ou que fazem da obra de arte o espaço de uma nostalgia infinita (embora seja verdade que o termo de “nostalgia infinita” fora usado por E. T. A. Hoffmann exatamente para falar das sinfonias de Beethoven). Antes, mesmo os usos de materiais regressivos (por exemplo, como o uso da fuga no estilo tardio de Beethoven) ou as estilizações da melancolia (por exemplo, como na constituição do gênero dos Noturnos, em Chopin) são marcados por dinâmicas instauradoras do ponto de vista das inovações formais. Do ponto de vista formal, não há fixação melancólica, mas exploração das potencialidades internas a dinâmicas de instauração e ruptura.

Por outro lado, pode ser ilustrativo neste ponto lembrar como se tece explicitamente as relações entre arte e afirmação política revolucionária em algumas das experiências estéticas fundamentais do romantismo. Por exemplo, a “Terceira

Seuil, 1998.

¹⁷ *Ibid.* P. 37. Ou ainda: “repúdio à realidade social atual, experiência da perda, nostalgia melancólica e procura do que foi perdido: tais são os principais componentes da visão romântica” (*Ibid.* P. 47).

sinfonia” de Beethoven, marco do início da música romântica, é uma peça que, não por acaso, se vê como a estilização de um tempo em revolução. Sabe-se como ela chegou mesmo a ser dedicada a Napoleão, dedicatória retirada assim que este se tornar imperador ou, segundo o próprio Beethoven, tornar-se: “não mais do que um mortal comum”. Mas este endereçamento da obra tem uma razão muito clara de ser. A estrutura formal da sinfonia é marca de um tempo em convulsão. Saltava aos olhos do ouvinte da época os sistemas singulares de relações entre materiais até então vistos como opostos e irreconciliáveis, as mudanças abruptas de caracteres, vistas por críticos como jogo imaginativo pueril mas que indicavam novas possibilidades de síntese, assim como sua continuidade desmedida (ela é duas vezes maior do que as sinfonias de Haydn ou Mozart) e sua remissões estruturais de temas e motivos que ultrapassam a percepção musical possível. Dessa forma, é da emergência de novos princípios de unidade, de totalidade e síntese que fala a obra, isso no momento em que a unidade política e a coesão social estão à procura de profundo redimensionamento.¹⁸ É a tal emergência no interior das obras de arte que deveríamos estar atentos quando é questão a interpretação da produção romântica.

A EXPRESSÃO ROMÂNTICA PARA ALÉM DA AUTONOMIA MORAL

Começemos, pois, por explorar a tese segundo a qual a autonomia da forma musical é não apenas historicamente anterior, mas decisiva na constituição do debate estético em geral sobre a autonomia.¹⁹ Lembremos, por exemplo, de como essa tese será fundamental para a consolidação da narrativa do modernismo que Clement Greenberg irá defender. Ou seja, seu modernismo é, inicialmente, profundamente ancorado em uma certa filosofia da música:

Em razão de sua natureza ‘absoluta’, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo [...] Norteando-se, quer conscientemente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus

¹⁸ A esse respeito, só podemos concordar com Lydia Goehr, para quem: “A música não oferece uma pintura imediata de uma situação histórica ou social, como sugerido quando afirmamos, por exemplo, que a “Eroica” de Beethoven refere-se às guerras napoleônicas. O que a música escreve, ou melhor, oferece à crítica é o conhecimento social e filosófico deduzido do movimento dos nossos conceitos. A partir da interpretação crítica ou filosófica de uma obra musical, aprendemos algo filosófico a respeito do movimento dialético de nossos conceitos. E como a filosofia, como a música, é mediada pela história concreta, aprendemos algo abstrato ou conceitual sobre a era (*Zeit* ou *Zeitgeist*) das guerras napoleônicas” (GOEHR, Lydia. *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*. Nova York: Columbia University Press, 2008. P. 27. Tradução do autor).

¹⁹ Ver o clássico estudo de WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1994; assim como o mais recente KIVY, Peter. *Antithetical arts: on the ancient quarrel between literature and music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura.²⁰

De fato, o problema da forma autônoma aparece já no século XVIII, no interior de uma querela entre Jean Jacques Rousseau e Jean-Philippe Rameau a respeito da possibilidade de sustentar uma perspectiva naturalista em música baseada na conservação de afinidades miméticas fundamentais entre forma musical e linguagem natural. Afinidades essas pretensamente quebradas pela insistência no vínculo entre racionalização do material musical e advento da harmonia moderna com suas regras de progressão e de organização do contraponto.²¹

No entanto, o adjetivo “absoluta” denuncia como Greenberg pensa no paradigma da “música absoluta” do século XIX, resultante da elevação da música instrumental desprovida de textos, programas e funções sociais à mais absoluta das artes (como vemos na estética dos românticos, além de Schopenhauer e Nietzsche, entre outros). O que Greenberg está a dizer é que a música teria fornecido às artes no século XX um vetor de desenvolvimento e “progresso”, um princípio definidor de constituição da forma a partir da distância em relação à mimesis, da tematização de sua própria estrutura, enfim, a partir de certa “pureza” que é purificação da esfera da arte em relação à esfera das formas enraizadas na vida prosaica.²² Uma purificação que foi vista, mais de uma vez, como sinal de um certo formalismo politicamente impotente e compensatório.

No entanto, podemos aceitar a prevalência dada por Greenberg à música lembrando, por outro lado, que talvez ele não estivesse atento ao fato de que, no caso da estética musical, tal debate sobre a autonomia escapa do problema estrito da auto-tematização da forma. Na verdade, a compreensão da autonomia estética como autorreferencialidade é, em larga medida, ruim e errada. Se insisti que a racionalidade da forma autônoma só pode ser compreendida de maneira adequada à condição de articula-la ao desdobramento dos conceitos de expressão e sublime

²⁰ GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Pp. 52-53. Lembremos também de Arthur Danto, para quem: “com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte se tornou de certa forma seu próprio assunto”. (DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2010. P. 9)

²¹ Ver ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris: Gallimard, 1995. Ver também: MASUDA, Makoto. “Musique et société. Anthropologie et théorie musicale chez J. J. Rousseau”. In: *Études de langue et littérature française*. Tokyo, n° 60, 1992. Pp. 57-69. MOFFAT, Margaret. *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle*. Paris: E. de Boccard, 1930. PRADO Jr., Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

²² Danto contextualiza bem o sistema de referências pressuposto pela afirmação de Greenberg: “cada arte, seria ‘transmitida pura’, um conceito que Greenberg talvez tenha realmente tomado de empréstimo da noção de razão pura de Kant. Kant denominou *modo puro de conhecimento* aquele em que ‘não há mistura de qualquer coisa de empírico’, isso é, quando se trata de um conhecimento puro *a priori*. E a *razão pura* é a fonte dos ‘princípios pelos quais sabemos alguma coisa absolutamente *a priori*’. Toda pintura modernista, na visão de Greenberg, seria então uma crítica da pintura pura, a pintura a partir da qual se poderia deduzir os princípios peculiares à pintura como pintura” (DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. *Op.cit.* P. 75).

era para deixar evidente o horizonte de questões filosófico-sociais que impulsionam tal tomada de posição.

Nesse sentido, lembremos como, por um lado, a forma autônoma permitirá o advento de uma expressão capaz de se colocar como crítica à submissão da subjetividade à convenção do estilo e seu regime estrito de caracteres, à gramática codificada de afetos, assim como à própria dinâmica de personificação. Por isso, esta expressão estética será incompreensível se pensada nos limites da expressão dos atributos intencionais de uma individualidade fortemente organizada do ponto de vista egológico, como normalmente se procura fazer de forma equivocada e reiterada quando se é questão do romantismo, isso na expectativa de submeter a produção romântica ao horizonte filosófico do individualismo liberal e seu conceito de sujeito.

Notemos que esse equívoco tem uma de suas fontes em uma confusão a respeito de uma articulação possível, porém problemática, entre expressão estética e autonomia. Pois o conceito de autonomia próprio à experiência estética moderna é estruturalmente distinto daquele que encontramos atualmente de forma hegemônica no horizonte das discussões sobre autonomia moral e política, todo ele marcado pela temática do auto-governo, do auto-controle e da jurisdição de si. Ou seja, através do problema da autonomia procura-se normalmente naturalizar uma dependência profunda entre os discursos da estética e da moral.

No entanto, ao invés do modelo jurídico da auto-legislação que se constitui na adequação absoluta entre a forma da lei e a vontade livre, podemos encontrar nos debates sobre autonomia estética um modelo no qual a instauração estética aparece, de forma paradoxal, como a constituição de um espaço no qual se torna possível o próprio questionamento da distinção entre autonomia e heteronomia com suas dicotomias de base, como forma e matéria, inteligência e sensibilidade, voluntário e involuntário.²³ A purificação da vontade pela sua conformidade à lei, como vemos nos debates sobre autonomia moral, dará assim lugar à temática da autonomia como superação das dicotomias herdadas pelo entendimento e, por consequência, como advento de formas singulares de experiência do sensível na qual sujeitos podem se implicar com aquilo que aparecia, até então, ontologicamente separado da relação aos indivíduos, na qual sujeitos podem, paradoxalmente, implicar-se com o que lhes despossuí.²⁴ Ou seja, não se trata aqui de uma autonomia como auto-legislação, mas de autonomia como emergência de um novo regime de experiência da ordem sensível, um regime estranho e mesmo incompreensível para a sensibilidade

²³ O que nos leva a assumir posições como as de Jacques Rancière, para quem: “O regime estético da arte institui a relação entre as formas de identificação da arte e as formas da comunidade política sob um modo que recusa previamente toda oposição entre uma arte autônoma e uma arte heterônoma, uma arte pela arte e uma arte a serviço da política, uma arte do museu e uma arte da rua. Pois a autonomia estética não é a autonomia do ‘fazer’ artístico que o modernismo celebrou. Ela é a autonomia de uma forma de experiência sensível. E é essa experiência que aparece como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma individual e coletiva de vida” (RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004. P. 48. Tradução do autor).

²⁴ Sobre as potencialidades imanentes a este conceito alternativo de autonomia que se libera do horizonte da auto-identidade ver, entre outros, BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

aferrada às determinações e representações próprias à realidade socialmente partilhada e responsável pelo direcionamento dos processos de reprodução material da vida.

Por isso (e este é o outro lado do argumento), é necessário estar atento ao fato da expressão estética no romantismo ser, muitas vezes, marcada pelo impacto do desenvolvimento do conceito estético de sublime e sua ontologia do infinito. Sabemos como a indeterminação própria à linguagem musical devido a seu caráter não-representacional será vista pelos românticos não como limitação, como impotência em alcançar modos de determinação, mas como pressentimento do absoluto, como sublime. Essa indeterminação aparece nas obras como confrontação ao informe, ao desmedido, ao que violenta a capacidade de esquematização da imaginação. É essa confrontação que será questão no advento deste *novo regime de expressão* próprio ao romantismo.

A esse respeito, lembremos, por exemplo, como Lessing compreende o advento da arte dos tempos modernos, entre outros, através de uma dissociação possível entre expressão e beleza. Afirmando que a arte nos tempos modernos conquistara fronteiras incomparavelmente mais largas, ele dirá:

A sua imitação, diz-se, estender-se-ia a toda natureza visível, da qual o belo é apenas uma pequena parte. Verdade e expressão seriam a sua primeira lei; e assim como a natureza mesma sacrificaria a toda hora a beleza às intenções superiores, do mesmo modo também o artista deveria subordiná-la ao seu desígnio universal e não se entregar a ela mais do que verdade e expressão o permitem. Em suma, graças à verdade e à expressão o mais feio da natureza é transformado num belo da arte.²⁵

As colocações de Lessing são exemplares a respeito das mutações românticas da categoria de expressão. Por vincular-se a um conceito de *verdade* elevado à orientação da experiência estética, e não a um conceito de *fruição*, a expressão não se submete mais às disposições normativas da beleza. Suas formas se alargam em direção ao que é indiferente à medida, à proporção e à simetria da beleza. Impulsionada por uma demanda de autenticidade que chega mesmo a questionar a beleza, como se esta não participasse das “intenções superiores” e do “desígnio universal” do artista, a expressão se abre à experiência da desmesura própria ao sublime.

Essa é apenas uma das consequências da elevação romântica do conceito de infinito à condição de conceito crítico central a articular crítica social e crítica da razão. Tanto a razão moderna, aferrada ao pensar representativo, quanto a vida social com a limitação das funções sociais dos indivíduos portadores de propriedades, assombrados pela luta contra a morte, a despossessão e a escassez, seriam espaços da finitude. O apelo ao sublime é a forma romântica de insistir que *a sociedade liberal em ascensão é uma prisão afetiva nas amarras da finitude*.

²⁵ LESSING, G. E. **Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2011. P. 101.

Veremos melhor a configuração desse novo regime de expressão a seguir. As questões ligadas ao sublime ficarão para outro momento. Mas tenhamos em mente, durante toda a discussão que se seguirá, como a articulação dos conceitos de expressão e sublime será, a partir do final do século XVIII, o eixo de produção de conceitos críticos ligados ao advento de uma subjetividade cujas expectativas políticas exigirão a posição de uma noção renovada de emancipação. Emancipação que, como gostaria de mostrar ao final, não deve ser pensada simplesmente a partir do paradigma da conquista da maioria, mas a partir da emergência de uma soberania ligada à possibilidade de uma *heteronomia sem servidão*. Nesse sentido, a articulação da autonomia à expressão estética nos demonstra como é possível pensar uma liberdade que não está mais ligada ao paradigma da maioria produzida pelas possibilidades da jurisdição de si. Ela estará ligada à força soberana de se abrir ao que me é heterônomo, mas que nem por isso me coloca sob uma relação de servidão, pois de certa forma me é interno. *Se a obra de arte é uma exercício da liberdade, é pela expressão estética nos liberar do medo da relação à alteridade*. Liberação que expurga o desejo pelas ilusões do auto-governo e traz consequências maiores para a constituição de uma subjetividade política.

EXPRESSÃO PRÉ-SUBJETIVA E AS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E MORAL

Sabemos como o termo “expressão” vem do latim *expressio*, que significa “expulsão” ou ainda “espremer”, sentido mais próximo da raiz latina “premo” (que será acrescida do sufixo ex-). *Premo* indica várias formas de pressão. Assim *premere vina* é “espremer a uva”, *vocem premere* é “calar-se”. A adição do sufixo ex- reforça, no mais das vezes, a ideia de uma passagem do interior ao exterior, de uma passagem em direção à visibilidade. Isso talvez nos explique porque tínhamos, em *expressus*, o sentido de um discurso que se apresenta claramente, o que é totalmente adequado à sua forma, “o que é claramente apresentado”. Como diz o ditado: “o que claramente se concebe, claramente se enuncia”. Isso pode nos explicar porque falava-se de *expressão*, ainda no século XVII, para indicar a maneira com que um texto deveria ser lido a fim de ser compreendido de maneira clara. Não é difícil perceber que, nesse caso, temos a ideia de uma conformação a estruturas objetivas e previamente determinadas de maneira estrita. De certa forma, algo desse sentido inicial permanece quando dizemos, de um ator, que ele expressou bem seu papel, ou quando entendemos por “expressão” a exteriorização de uma egoidade personalizada, manifestação da interioridade singular da pessoa. Exteriorização que se organizaria a partir das coordenadas de um *estilo* submetido a exigências de *autenticidade*.

Tradicionalmente, acreditamos que a autenticidade permite aos sujeitos reconhecerem-se na exterioridade enquanto individualidades insubstituíveis capazes de produzir e se expressar a partir de *estilos* singulares. Estilo deve aqui ser compreendido como: “modalidade de integração do individual em um processo concreto que é trabalho e que se apresenta necessariamente em todas as formas de prática”.²⁶ Tais individualidades, através da singularidade do estilo, conseguiriam dar

²⁶ GRANGER, Gilles-Gaston. **Filosofia do estilo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. P. 17.

forma ao que tinha sua realidade ligada, até então, apenas à intencionalidade alojada na irreduzibilidade da pura interioridade. Nesse sentido, a autenticidade seria um atributo que garante a existência, de direito, de um *princípio de expressibilidade* entre a potencialidade de minha individualidade singular e a exterioridade intersubjetiva das dimensões da linguagem e do trabalho²⁷. Essa maneira de compreender, no entanto, peca por submeter a dinâmica da expressão subjetiva a exigências gerais de comunicação de objetos na terceira pessoa.

Notemos, no entanto, que o termo “expressão” mudará de sentido quando indicar a manifestação da genialidade do artista, isso a partir do final do século XVIII. Pois a noção de gênio é tributária daquilo que Adorno entende como a questão fundamental do romantismo, a saber: “esta de um estado de consciência que não pode mais se fiar em cânon formal objetivo algum e deve objetivar por si mesmo, a partir de seu próprio peso, as leis de gravitação de sua própria subjetividade”.²⁸ Isso nos auxilia a compreender porque *antes do romantismo, a expressão estava, em larga medida, ligada à mimesis*, à capacidade de imitar de maneira perfeita, um pouco como se espera de um artista de teatro que ele expresse de maneira perfeita seu personagem. Vínculo entre expressão e *mimesis* que, ao menos sob essa forma, desaparecerá com a noção romântica de gênio, isso a ponto de alguém como Lizst afirmar claramente: “A música não imita, ela expressa”. Assim, a genialidade do artista estará ligada à sua capacidade em quebrar a regularidade da forma sem desestruturá-la completamente. Quebras que fornecerão uma tensão interna à forma, que mostrarão à forma que ela sempre será assombrada por algo de informe.

De fato, esta modificação na categoria de expressão tem relações profundas com uma nova compreensão de noções como “afeto” e “afecção” a partir do final do século XVIII. Sublinhemos, por exemplo, certos aspectos desta *doutrina dos afetos* tão presente na estética musical até a metade do século XVIII, em especial no que se convencionou chamar de música barroca. Pois o afeto produzido pela música seria, neste caso, muito mais uma questão de *representação* de regimes de afecção do espírito do que de *expressão*.²⁹ Há, nesse caso, a crença em uma taxionomia rígida de afetos ligados às formas, modos e ritmos. Uma taxionomia “objetiva”, já que: “os sons, compreendidos como *stimuli* no sentido fisiológico-psicológico desencadeiam reflexos, produzem sentimentos que o ouvinte não objetiva, mas determina como intervenção em seu estado anímico”.³⁰

²⁷ Por “princípio de expressibilidade” entende-se que: “para qualquer sentido X e qualquer falante S, não importa o que S queira dizer com X (intenções a expor, desejos a comunicação em um sentença, etc.), é possível haver alguma expressão E de maneira que E seja a exata expressão ou formulação de X. Simbolicamente: (S) (X) (S significa X → P (∃ E) (E é a expressão exata de X))” (SEARLE, John. **Speech acts**. Cambridge: Cambridge University Press. P. 20).

²⁸ ADORNO, Theodor. **Figuras sonoras**. P. 116.

²⁹ J. G. Walther afirma: “Afetto (*ital.*) Affection (*gall.*) Affectus (*lat.*) um afeto ou uma emoção (movimento de humor) que a música pode suscitar. Kircher [...] e Hirsch [...] distinguem principalmente oito, a saber: o amor, a tristeza, a alegria, a cólera, a compaixão, o medo, a insolência e o deslumbramento” (WALTHER, Johann. **Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732**. P. 11).

³⁰ DAHLHAUS, Carl. **Estética musical**. P. 32.

Já na Grécia Antiga, os modos musicais eram estritamente associados à produção de certos afetos. Assim, por exemplo, o modo mixolídio seria associado a afetos lamentosos, da mesma forma que o modo lídio produziria afetos mais próximos da embriaguez, da moleza e da preguiça. Lembremos, neste sentido, da razão pela qual Platão interdita certos modos serem executados no interior da República. Há uma relação profunda entre música e efeito moral que aparece, por exemplo, no seguinte diálogo entre Sócrates e Adimanto:

Logo o posto de guarda devem eles erigi-lo, ao que parece, nesse lugar: na música / - Não é por aí que a inobservância das leis facilmente se infiltra passando despercebida? / - É – confirmei eu – a modo de brincadeira, e como quem não faz nada de mal. / - Nada mais faz, na realidade, do que introduzir-se aos poucos, deslizando mansamente pelo meio dos costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais; das convenções passa às leis e às constituições com toda a insolência, ó Sócrates, até que, por último, subverte todas as coisas na ordem pública e na particular.³¹

Notemos um ponto importante nesse trecho. A força dada por Platão à música, sua capacidade de deslizar por meio dos costumes até subverter todas as coisas na ordem pública e particular é indissociável do que poderíamos chamar de sua ação inconsciente. A música tem uma força de *παρὰ νομια*, de estar fora do *nomos*, que se desenvolve de maneira *λανθάνει*, sem se fazer perceber, de forma furtiva. Daí porque são as fronteiras da música que a polis deve primeiramente controlar. Muito mais do que limitar a circulação de certos efeitos morais na cidade, há um problema mais fundamental vinculado à música enquanto tal. Pois trata-se de impedir que ela se desenvolva como força do que não se controla. Se a educação precisa contrabalançar a música pela ginástica, operando pela neutralização de dois princípios antagônicos é porque, sem o exercício de auto-controle próprio à ginástica a música nos feminiza. Ela feminiza no sentido grego de nos colocar diante de paixões que nos assujeitam, no sentido (expressão da misoginia grega) de sujeitos que não são mais senhores de si. A música não nos leva a ser autônomos pois nos mostra, pelo seu próprio mecanismo, como deixamos de ser senhores de nossos afetos, como somos causados por afetos que nos são externos, com ficamos a mercê da heteronomia. Por isso, a comunidade política exige que a arte mais insidiosa, mais apta a subverter as coisas na ordem pública e particular, seja submetida de forma estrita a uma moral, seja limitada no desenvolvimento imanente de seus materiais, seja submetida a estereotipia de suas reproduções.

Esta associação entre música e representação objetivadora de afetos continuará praticamente intocada até a metade do século XVIII. No entanto, ela receberá na Renascença e no barroco uma descrição objetiva vinda de uma analítica fisicalista de seus efeitos. Pois:

se é verdade para toda tradição que a música deve suscitar certas paixões, essas designam, para vários filósofos do século XVII, efeitos a respeito dos quais deve ser possível, em um primeiro

³¹ PLATÃO. **A República**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983. 424c.

momento, reportar à combinação de elementos acústicos, segundo um esquema inspirado na relação de causalidade eficiente adotado pela física.³²

Os sons são *stimuli* físicos que excitam os nervos provocando certas formas de movimento do espírito, da mesma forma que a luz produz excitações determinadas nos nervos óticos. Tais movimentos dos nervos tem correspondência estrita com determinadas paixões, fornecendo assim uma verdadeira fisiologia das paixões produzidas pela música. Por exemplo, sendo a alegria o resultado de uma expansão de nossos espíritos vitais, os intervalos extensos serão os mais aptos tanto a expressá-la quanto a excitá-la. Da mesma forma que a tristeza, resultado direto da contração dos espíritos vitais, terá relação profunda com os intervalos menores e semitons. Esta analogia formal entre movimentos corporais e intervalos musicais, capaz de fornecer uma certa morfologia das emoções musical, é a base, por exemplo, das influentes especulações de Johann Mattheson no século XVIII.³³

Este fisicalismo explícito não será a única forma de pensar as relações entre música representações objetivadoras dos afetos. Desde a Camerata, de Florença, a tese de uma música cuja expressão seria resultado da *mimesis* em relação à expressão linguística, será também defendida. Peter Kivy fornece um belo exemplo dessa perspectiva ao lembrar como as primeiras frases da linha vocal do “Lamento de Ariana”, de Monteverdi, na qual ouvimos o “*Lasciateme morire*” que abre a peça, tem seu efeito fundamentado na similitude em relação à expressão linguística de alguém que se deixa morrer, elevando o tom para desfalecer-se lentamente em uma queda contínua.³⁴ Dessa forma, a música tiraria seu efeito da associação aos efeitos produzidos anteriormente pela linguagem falada. O exemplo é ainda mais feliz por Monteverdi ser um claro exemplo de alguém que compreende a música em chave objetivista, a partir de seus efeitos afetivos no homem, já que a imitação seria o princípio da arte e o objeto a imitar é sempre o afeto (e haveria muito a se pensar a respeito da ideia de que *imitamos* afetos). É dessa forma que ela deve produzir uma “amável tirania sobre a alma”, para utilizar as palavras do próprio compositor italiano. Essa seria uma maneira de compreender o músico muito mais como um “pintor de sentimentos estranhos do que exibicionista dos próprios”.³⁵ Nesse sentido, uma das conquistas mais importantes da estética romântica do sentimento será o distanciamento de toda doutrina dos afetos com sua codificação estrita de

³² CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris: Galimard, 2002. P. 8. Tradução do autor.

³³ MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. P. 1739.

³⁴ KIVY, Peter. *Sound sentiment: an essay on the musical emotions*. Filadélfia: Temple University Press, 1989. P. 20.

³⁵ A expressão é de Dahlhaus, que dirá: “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 de paixões. Ao ouvinte cabe o papel de um espectador sereno, de um observador que julga da semelhança ou dissemelhança de uma pintura. Nem ele se sente exposto aos afectos 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” (DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. *Op.cit.* P. 33).

modos e formas a partir da possibilidade de produção determinada pelas disposições fisiológicas do espírito.

Notemos como, mesmo para além da doutrina barroca dos afetos, encontraremos modelos de expressão musical que partilham desta estratégia naturalista. Tomemos o exemplo de Rousseau, um filósofo muitas vezes visto como precursor do romantismo mas com uma teoria musical, em larga medida, paradoxalmente antirromântica devido ao seu naturalismo extremo. A discussão de Rousseau vincula a expressão musical à “voz da natureza” que se expressa sem afetação através da objetividade própria à entonação e aos acentos da fala comum. O que explica porque Rousseau insistirá no canto (raiz de toda fala) como fundamento da expressão musical. Esta expressão musical próxima da fala instaura, por sua vez, um regime de presença garantido pela partilha de um fundamento ancorado no seio da natureza, pensada aqui como polo positivo doador de sentido, como transparência e proximidade.

Tal proximidade, e este ponto é decisivo, teria a força de instaurar um espaço político comum baseado na autenticidade dos costumes e na limitação da disseminação da representação devido ao ideal estético de clareza e comunicação (o que explica boa parte da luta de Rousseau contra uma música na qual a expressão melódica estaria submetida aos jogos e modulações harmônicas). Esse naturalismo musical, que submete a música ao “prazer moral da imitação”³⁶ enquanto sonha com o advento de uma comunidade política por vir (ou seja, há uma submissão completa entre música e moral em Rousseau, tal como houvera antes em Platão), faz da expressão do compositor o uso consciente de efeitos objetivamente determinados. Ou seja, faz da expressão do compositor a mera imitação dos afetos objetivamente dispostos. Daí porque o compositor deve: “conhecer ou sentir o efeito de todos os caracteres a fim de levar exatamente este que ele escolheu ao grau que lhe convém”.³⁷ Da mesma forma, os instrumentos terão sua expressão própria: a flauta é tenra, o trompete é guerreiro, a trompa é majestosa, etc. Ou seja, aqui também trata-se muito mais de *representação* de regimes gerais e estáveis de afecção do espírito, de uso objetivo de uma paleta de efeitos disponíveis, do que propriamente de *expressão*.

Notemos como a crítica da alienação em Rousseau serve-se da música como horizonte de reconstrução da capacidade instauradora da linguagem e recuperação de dimensões sociais de autenticidade. Rousseau é consciente de que a alienação social é indissociável da degradação da linguagem no espaço político. Lembremos de como termina seu “Ensaio sobre a origem das línguas”: “toda língua com a qual não nos fazemos escutar pelo povo em assembleia é uma língua servil; é impossível que o povo seja livre e fale uma língua dessas”.³⁸ Uma língua que o povo em assembleia não escuta é aquela desprovida de eloquência, afastada da persuasão por separar o povo, por ser apenas uma fala em nome próprio, reduzida a sua condição instrumental de descrição de interesses. “A primeira máxima da política moderna”,

³⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Actes Sud, 2007. P. 208. Tradução do autor.

³⁷ *Ibid.* p. 207.

³⁸ *Ibid.* “Essai sur l’origine des langues”. p.

dirá Rousseau, é: “os sujeitos devem permanecer separados” e é a língua degradada à sua dimensão instrumental e comunicacional que os separa. A língua do povo em assembleia, ao contrário, é aquela mais próxima do canto e da música. De certa forma, para Rousseau, *não há assembleia sem música*. No entanto, mais uma vez, a força política da música exige a recusa de sua autonomia, a recusa do desenvolvimento imanente de seus materiais. Para preencher sua força política própria, a música deve submeter-se a uma moral, ela não deve criar um *ethos* a partir do desenvolvimento imanente de seus materiais. Por isto, trata-se de exigir a fundamentação dos modos de expressão em um solo natural e originário pensado como horizonte normativo estrito.

A LINGUAGEM DA PURA INTERIORIDADE

Esta expressão rousseauista que se submete à condição de modo de posição da proximidade e da transparência capaz de fundar o comum em uma estética naturalista e em uma operação de retorno não será, como pode parecer estranho a alguns, o eixo hegemônico do romantismo musical, embora seu diagnóstico de alienação social fará escola. Lembremos como, ao mesmo tempo que recusava a determinação rígida da gramática dos afetos presente na música barroca, a expressão musical romântica problematizava a ideia da música como veículo para a comunicação de sentimentos, de textos, funções sociais-pedagógicas e programas morais³⁹ ou ainda como linguagem ancorada no sentido de uma linguagem extra-musical. Por todos os lados, a relação entre expressão e mimesis se quebra. Com a quebra da exigência mimética, assim como com o advento do conceito de “gênio”, pode-se desdobrar a insubmissão paulatina da expressão à comunicação e à sua dinâmica de recognições.

Este horizonte de problematização da comunicação e das determinações previamente codificadas de afetos levará, por exemplo, alguém como Hegel, já pensando no interior de um horizonte dominado pelo romantismo, a afirmar que a música seria, no fundo, desprovida de interesse filosófico por ser a mais subjetiva das artes, linguagem da pura interioridade. Seu conteúdo seria o puro Eu, inteiramente vazio de determinações objetivas. Hegel, que absorve todos os preconceitos contra a música romântica que farão escola, bate-se contra aquilo que já levava Rousseau a criticar o desenvolvimento da linguagem musical. Lembremos, nesse sentido, de uma afirmação de Hegel segundo a qual a música seria: “de todas as artes, aquela que é mais apta a se liberar [...] da expressão de todo conteúdo determinado”.⁴⁰

Ao falar isso, Hegel estava a expressar a consciência de um longo processo de autonomia da música ocidental em relação a funções sociais específicas, a

³⁹ Ver, por exemplo, OLIVE, Jean-Paul; KOGLER, Suzanne. *Expression et geste musical*. Paris: L'harmattan, 2013. Sobre a expressão musical romântica ver, principalmente, ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

⁴⁰ HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985. P. 147. Tradução do autor. Sobre Hegel e a música, ver OLIVIER, Alain Patrick. *Hegel et la musique*. Paris: Champion, 2003 e CHÉVREMONTE, Alexandre. *L'esthétique de la musique classique: de Winckelmann à Hegel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

programas, textos e, particularmente, em relação à própria linguagem prosaica, à fala. Liberar-se da expressão de todo conteúdo determinado seria o resultado necessário de uma arte que parecia animada pela tentativa desesperada de radicalizar sua autonomia de maneira muito mais forte do que qualquer outra arte até então. Isso a ponto da música chegar, décadas depois de Hegel, a ser definida simplesmente como “formas sonoras em movimento”, ao menos nas palavras de um dos críticos musicais mais influentes da segunda metade do século XIX, a saber, Eduard Hanslick. Forma sonora em movimento porque a música, em sua essência enquanto música puramente instrumental, não procuraria representar narrativa alguma, sequer sentimento definido algum. Como dirá Hanslick:

se se perguntar o que se há de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: *ideias musicais*. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autônomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimento e pensamentos [...] O único e exclusivo conteúdo do objeto da música são *formas sonoras em movimento*.⁴¹

Uma definição que Hegel aceitaria, mas apenas para lembrar que a música perderia assim a objetividade interior dos conceitos e representações que outras artes, como a linguagem poética, ainda seriam capazes de apresentar à consciência. Uma ideia musical não poderia ser, por isso, compreendida como Ideia em sua força de produção de sentido. Pois, para Hegel, ao livrar-se do peso da linguagem prosaica, a música instrumental apareceria como linguagem da interioridade puramente subjetiva da sensação, uma peculiar linguagem desprovida da capacidade de determinação própria à toda e qualquer linguagem e que, por isso, tende ao puro evanescimento, como a bela alma que se dissolve nas brumas da loucura. A subjetividade musical, tipicamente romântica, estaria fadada a se perder na ilusão autárquica de uma individualidade desmedida, “a consciência, que não tendo mais nenhum objeto em face dela, é tragada pelo fluxo contínuo dos sons”.⁴² Perda essa que seria a forma da impossibilidade de constituição de vínculos sociais substanciais. Hegel percebe a emergência de uma verdadeira “subjetividade musical” no romantismo e acredita ver, em tal emergência, a figura de um impasse social maior. Platão, Rousseau, Hegel são três momentos distintos da crítica filosófica a uma música que não pode ganhar autonomia efetiva, sob a condição de impedir a consolidação de vínculos sociais eticamente fundamentados. Por isso, este modelo de interpretação hegeliano será exemplar de certa leitura hegemônica a respeito da música.

Mas coloquemos algumas questões para esta crítica. Pois há de se perguntar se tal natureza indeterminada da expressão musical, ao invés de manifestação do “puro Eu”, não seria, na verdade, fruto do advento de algo que poderíamos chamar de “expressão não-intencional” a animar o núcleo da experiência estética. “Não-intencional” não no sentido de involuntário, de marcado pela casualidade, mas referente ao sentido fenomenológico da intencionalidade como visada da

⁴¹ HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Lisboa: Edições 70, s/d. P. 42.

⁴² HEGEL, G. W. F. *Op.cit.* P. 153.

consciência em direção a um objeto. É possível afirmar que a música a partir do romantismo permitirá o advento de uma expressão que não se conforma à posição de um objeto, mas que é forma de um “movimento”⁴³ que depõe a própria forma geral da objetividade em vigor.

A respeito do sentido desta deposição, lembremos, por exemplo, como Dahlhaus comenta o que estava em jogo em críticas musicais maiores para o século XIX, como a discussão sobre a “Quinta sinfonia”, de Beethoven, feita por Hoffmann, e de “Tristão e Isolda”, feita por Nietzsche. Em todos esses casos exemplares, trata-se de partir: “da ideia de que a música, ao se liberar de condições empíricas como a função, a fala, a ação e até mesmo todo sentimento e todo afeto concreto, tocava enfim sua destinação metafísica”.⁴⁴ Enquanto realização de um processo imanente a seu próprio desenvolvimento como linguagem, podemos dizer que emerge com a música romântica algo cuja melhor compreensão encontra-se no conceito de expressão não-intencional.

UMA EXPRESSÃO NÃO-INTENCIONAL

Voltemos momentaneamente nossa atenção ao início do século XX. Lembremos, neste sentido, como Kandinsky, um dos pintores mais influentes do modernismo estético, procura constituir uma noção despersonalizada de interioridade capaz de impulsionar sua própria experiência estética, isso ao afirmar:

a palavra é uma *ressonância interior*. Tal ressonância interior é devida em parte (ou talvez principalmente) ao objeto que a palavra nomeia. Mas se não vemos o próprio objeto, forma-se na cabeça do ouvinte uma representação abstrata, um objeto desmaterializado que desperta imediatamente no ‘coração’ uma vibração. Assim, a *árvore verde, amarela, vermelha* na pradaria é apenas um caso material, uma forma materializada fortuita da árvore que ressentimos a partir do som da palavra árvore.

Mas:

este som puro passa ao primeiro plano e exerce uma pressão direta sobre a alma. A alma alcança uma vibração sem objeto ainda mais complexa, eu diria mesmo mais ‘sobrenatural’ que a emoção ressentida pela alma ao ouvir um sino, uma corda beliscada, a queda de uma placa”.⁴⁵

Não é segredo algum que Kandinsky pensa a natureza da experiência estética a partir da generalização do paradigma musical. Daí a importância de sua defesa da música como a “arte atualmente mais imaterial” e, por isso, mais apta a “expressar a vida interior do artista”.⁴⁶ Se levarmos em conta o diagnóstico fornecido por

⁴³ Sobre a associação entre forma musical e forma do movimento, ver principalmente GOEHR, Lydia. *Op.cit.*

⁴⁴ DAHLHAUS, Carl. **L’idée de musique absolue**. Genebra: Contrechamp, 2004. P. 35.

⁴⁵ KANDINSKY, Wassily. **Du spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier**. Paris: Denoël, 1989. P. 82. Tradução do autor.

⁴⁶ *Ibid.* P. 98.

Hegel a respeito da música como a arte da “pura interioridade”, não será difícil perceber como o advento da pintura moderna em um dos seus eixos fundamentais procura inverter a noção hegeliana do colapso da força de significação da experiência estética devido ao risco de generalização do paradigma musical.

Mas notemos como a compreensão deste processo de desenvolvimento da linguagem artística a partir da música não avançaria muito se se contentasse com os tópicos da desmaterialização e da abstração. Correríamos assim o risco de abrir o flanco às críticas referentes à guinada formalista da arte devido a perda de sua força de transformação social. O interesse da elaboração de Kandinsky encontra-se em outro lugar, a saber, na consciência de que a produção do espaço para tal “vibração sem objeto” é estratégia maior para a posição de uma expressão que não se reduz apenas à repetição de uma gramática social reificada de sentimentos. Por outro lado, ela é liberação da potência construtiva de materiais (como a cor, a linha, o volume) que estavam submetidos a um regime representacional, a um protocolo de adequação que não era outra coisa que a maneira da consciência constituir o mundo das coisas a sua imagem e semelhança. Pois toda intencionalidade, por mais que alguns neguem, tem uma estrutura projetiva. Não é possível à consciência visar a um objeto sem projetá-lo e há um certo narcisismo em toda projeção. No interior dessa estrutura projetiva, os materiais só podem aparecer como “objetos potenciais”, como o que deve potencialmente tomar a forma de um objeto, perdendo assim sua potência construtiva própria.

Nesse sentido, o que Kandinsky indica, para além de seu uso reiterado de um vocabulário demasiado espiritualista, é a emergência da força emancipatória de uma expressão não-intencional, cortada de sua dimensão projetiva e, por isso, estranha à capacidade de representação de objetos. Expressão essa que é a marca fundamental da linguagem musical a partir do romantismo e que fornecerá um dos eixos maiores do desenvolvimento de uma linguagem que nos leva a reconhecer o que não porta mais a forma da consciência e de seus objetos.

Notemos a esse respeito que tal expressão é não-intencional por não ter, ao mesmo tempo, nem referência (*Bedeutung*) nem sentido (*Sinn*). Ela não é “expressão de algo”, não fala sobre algo que seria sua referência última, por isto é desprovida de força denotativa. Se ela se contentasse em falar sobre “algo” dificilmente escaparia à condição de reiteração discursiva de um estado dado de coisas, contextual e localizado. Ela seria solidária da repetição do que é atualmente presente ou, no máximo, do que é atualmente possível, reduzindo-se à condição de descrição objetivadora, não de expressão.

Por outro lado, ela não é a realização de uma intenção significativa do sujeito, ela não é “expressão de mim mesmo”, por isso é desprovida de sentido. Se fosse realização de uma intenção significativa contextualmente localizada, ela seria a posição de um projeto da consciência, não uma obra de arte capaz de mobilizar dinâmicas inconscientes que não podem ser apropriadas sob a forma da consciência, que não podem determinar-se como propriedades da consciência. Por isso, nem expressão de uma consciência, nem expressão de um objeto, a expressão estética é a *manifestação da inquietude da linguagem em relação ao sentido e à referência*. Uma inquietude vinda da promessa de transformação estrutural dos modos de relação a si e ao mundo que as obras de arte acabarão por portar.

Esse ponto pode ser melhor compreendido se nos perguntamos sobre as relações entre expressão linguística e expressão estética. Notemos como, por mais paradoxal que isso possa parecer, *não é lá onde ela se aproxima da expressão linguística que a música é uma linguagem expressiva*. Sabemos como a música partilha com a linguagem uma certa logicidade estruturada através de suas frases, períodos, vozes, sistemas pergunta-resposta, pontuações, relações dramáticas de desdobramento da temporalidade (como as relações entre antecedente/consequente que se assemelham à relações de causalidade).⁴⁷ No entanto, sua dimensão expressiva não aparece como utilização adequada de potenciais linguísticos estruturais, mas como momento imanente contra as determinações normativas da forma. Por isso, ela estará necessariamente associada a regimes de desconstituição semântica de enunciados potenciais.

Isso nos leva a insistir na necessidade de distinguir uma *linguagem expressiva* de uma *linguagem de representação de afetos*. Uma linguagem expressiva é aquela que leva ao ponto de colapso os procedimentos de produção de sentido e de determinação da referência. Ela abre os sujeitos à recepção do que não se configura como disposição intencional, e isso apenas a arte é capaz de fazer. Algo muito diferente do ato de representar, a partir de procedimentos de associação e reiteração, afetos tipificados e previamente determinados. Nesse sentido, é possível dizer que uma música pode representar alegria ou tristeza, mas nem por isto ela será expressiva. Ela será um veículo de comunicação e de descrição de afetos tomados como objetos, não o momento de liberação da linguagem em sua expressividade imanente. Distinguir linguagem expressiva e linguagem de representação de afetos pode parecer inicialmente paradoxal, mas há de se sustentar a necessidade de tal paradoxo.

Debruçando-se sobre problema semelhante, Adorno insistirá em conservar a centralidade da categoria de expressão por compreender que a simples extirpação neo-objetiva da expressão equivaleria à submissão da arte a um princípio de funcionalidade que faria dela a figura de uma adaptação perfeita à realidade (ou a uma certa concepção atualmente realizada de sujeito). Mas sua estratégia de conservação da expressão passa por uma dupla recusa. Ela está claramente enunciada em afirmações como: “a expressão se aproxima do trans-subjetivo, é a forma do conhecimento que, como precedeu uma vez a polaridade entre sujeito e objeto, não a reconhece como definitiva”.⁴⁸ Ou seja, a expressão é um regime de linguagem capaz de ressoar modelos de imbricação que antecedem a consolidação da polaridade entre sujeito e objeto, capaz de ressoar um solo comum do qual todos

⁴⁷ A este respeito, Adorno dirá: “Tenta-se distinguir a música da linguagem dizendo que ela desconhece todo conceito. Mas ela é próxima, em mais de um aspecto, dos ‘conceitos primitivos’ dos quais fala a teoria do conhecimento. Ela utiliza siglas (*Sigel*) que retornam. Elas foram forjadas pela tonalidade. Estas, mesmo não sendo conceitos, também produzem vocábulos: acordes que reempregamos constantemente com a mesma função, também ligações estereotipadas com os materiais de cadências, muitas vezes fórmulas melódicas que parafraseiam (*umschreiben*) a harmonia [...] Essa invariância sedimentou-se em uma segunda natureza. Isto transformou o abandono da tonalidade em algo tão difícil para a consciência.” (ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia*. Trad: Eduardo Socha. Unesp: São Paulo, 2018. P. 252).

⁴⁸ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982. P. 170. Tradução do autor.

os dois se extraem. Por isso, ela não é nem a expressão do sujeito nem a expressão do objeto, mas a expressão do que os desconstitui enquanto entidades polarizadas.

Por sua vez, o recurso a noção de “transsubjetivo” para descrever tal modelo de imbricação visa a lembrar que as desconstituições que a expressão produz são implicativas. Elas implicam sujeitos de forma genérica em um processo de transformação em direção ao que eles ainda não são. “Transsubjetivo” não está aqui como termo a indicar potencialidades intersubjetivas soterradas pela vida social. Daí porque Adorno dirá que se trata de ver na expressão “o não-subjetivo no sujeito”, um “impessoal” (*apersonal*)⁴⁹ que participa do Eu sem ser idêntico a ele, aquilo que faz vibrar a “história primitiva da subjetividade”, uma pré-história que sobrevive nele e que pode emergir a qualquer momento.

Estas colocações a respeito da expressão do impessoal, de uma pré-história não-subjetiva alcançada pela expressão, mostram como é apenas quando o sujeito abandona a atitude disposicional de confirmação de si que as relações expressivas podem ocorrer. Isso implica colocar o uso da linguagem na contramão dos processos comunicativos e próximo a um certo mutismo com força de despossessão: “A verdadeira linguagem da arte é muda (*sprachlos*), seu momento de mutismo tem primazia em relação ao caráter significativo da poesia, algo do qual a música também não está afastada”.⁵⁰ Mutismo que pode se figurar através da potência expressiva das dissonâncias em Schoenberg, dos cortes e suspensões abruptas no estilo tardio de Beethoven, das explosões de força e intensidade em Chopin. Há várias formas de levar a linguagem ao ponto de atrofia da comunicação, ao seu ponto de desconstituição semântica. Mas em todos estes casos vemos a manifestação da expressão estética como: “objetivação do não-objetivado” (*Vergegenständlichung des Ungegenständlichung*), objetivação que não equivale a uma “imitação do sujeito”, mas ao reconhecimento de que a expressão estética está: “na contramão da expressão de algo”.⁵¹

Essas colocações estão longe de serem meras disposições aporéticas. Elas indicam a consciência da emergência de uma dimensão não-intencional na experiência estética, salientada por Adorno com claros objetivos políticos. Enquanto prática da liberdade, a arte produz um estranhamento em relação às disposições formais de reiteração do estado atual de coisas e de submissão da relação a si mesmo ao primado da identidade. Nesse sentido, ela apela à potência de ruptura do caráter convencional das formas e de irredutibilidade dos sujeitos como disposição implicativa. Ao fazer isto, a arte desacostuma os sujeitos do mundo e dos regimes de subjetivação que ele produz a fim de garantir os processos de reprodução material da vida. Ela produz assim a motivação existencial decisiva para a

⁴⁹ *Ibid.* P. 172.

⁵⁰ *Ibid.* P. 171.

⁵¹ *Id.* Pois: “A ideia, tão própria aos dias atuais, de ‘enunciar algo’ é irrelevante para a arte. Como uma síntese que enuncia proposição alguma, a arte pode renunciar a fazer proposições sobre pontos de detalhes, mas ela é mais do que compensada pela sua justiça em relação ao que é normalmente excluído da proposição” (ADORNO, Theodor. **Noten zur Literature**. Frankfurt: Suhrkamp, 1982. P. 32. Tradução do autor).

sustentação subjetiva de exigência de transformações políticas estruturais. Isso, seria importante dizer, sabemos desde o romantismo.

LINGUAGENS EM CRISE E A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL DA SOCIEDADE BURGUESA

Em um impressionante estudo sobre a música romântica, Charles Rosen sugere tomar duas peças de Schumann como exemplos paradigmáticos da forma musical no romantismo. Os exemplos escolhidos dizem muito a respeito das tensões internas à expressão romântica. A primeira peça chama-se “*Humoreske*” e foi composta em 1839. Estruturada em sete seções, ela apresenta, em sua segunda seção (*Hastig*), uma melodia inaudível que deve ser imaginada pelo intérprete em voz interior (*innere Stimme*), enquanto toca uma espécie de acompanhamento para uma melodia que nunca será ouvida. Dessa forma, nos confrontamos com: “uma estrutura de sons que implica o que está ausente”,⁵² implica o que é destinado a nunca se realizar, mas que deve ser contado como parte da obra. Essa é uma forma no interior da qual nem toda potência está destinada a passar ao ato. Há assim uma experiência de interpretação que exige a consciência da dissociação entre concepção e realização. Tal dissociação produz uma latência sempre presente na obra, como se o limite à interpretação fosse fenômeno interno ao funcionamento da obra.

Longe de ser uma ironia gratuita de Schumann, sua melodia que deve ser “tocada” apenas em voz interior talvez seja, de fato, a expressão mais radical de um eixo maior de desenvolvimento da forma musical no interior do romantismo. Trata-se da exigência de integração contínua do que aparece como limite às possibilidades definidas pela organicidade da forma. A forma musical no romantismo de Schumann, de Chopin, do chamado “estilo tardio” de Beethoven é uma forma atravessada pela consciência de seus limites, por isso forma eminentemente crítica. Forma animada pela potência do irrealizado e do irreconciliável. “É um paradoxo essencialmente romântico que o primado do som na música romântica tenha de ser acompanhado e mesmo anunciado por uma sonoridade que não apenas é irrealizável, mas inimaginável”.⁵³ Como se a música caminhasse necessariamente em direção ao que força o esquematismo da imaginação, ao que desorienta os limites da escritura. Trata-se de algo muito diferente destas notações de partitura barrocas que deixavam à escolha do intérprete algumas decisões importantes a respeito de ornamento, intensidade e timbre. Nesse caso, a partitura deixa espaço à habilidade do intérprete. Pois no caso da peça de Schumann, o intérprete se vê diante do que sua habilidade não permite formalizar. Trata-se de uma maneira de confrontar o intérprete com algo que permanecerá irrealizado, embora com a força de intervir na maneira com que a interpretação se dará.

É nesse contexto que outra peça de Schumann é invocada, a saber, o primeiro *Lied* da série dos *Dichterliebe*, intitulado “*Im wunderschönen Monat Mai*”. Ela começa no meio, termina em uma dissonância, um impressionante acorde de sétima dominante sem resolução, e parece procurar traduzir musicalmente a expressão de um desejo

⁵² ROSEN, Charles. *Op.cit.* P. 10.

⁵³ *Ibid.* P. 11.

insatisfeito, em permanente expectativa. O poema de Heinrich Heine é claro neste sentido. Ele dirá: no maravilhoso mês de maio, os botões de flores exprimem a emergência do amor e o canto dos pássaros faz o poeta ouvir seu próprio anseio (*Sehnen*) e saudade (*Verlangen*). Por sentir o descompasso entre o tempo presente e o que não se realiza, por sentir a forma com que o maravilhoso produz não exatamente o conforto, mas o desnorteio do anseio, a peça parece começar em qualquer parte e terminar em qualquer parte, como se fosse um simples fragmento de uma forma não completamente presente, que pode continuar infinitamente.

Diante desses dois exemplos poderíamos falar de uma forma em crise perpétua, ou seja, que perpetuamente evidencia a natureza de convenção a animar o solo de inteligibilidade que liga compositor, intérprete e ouvinte, forma que perpetuamente denunciaria a finitude do que a obra é capaz de determinar. Convenção que, por sua vez, parece apontar para o envelhecimento contínuo da linguagem. De fato, conhecemos certas interpretações que insistirão que algumas características fundamentais da expressão romântica, como a ironia, o culto do fragmento e do paradoxo, o caráter de desarticulação contínua da capacidade construtiva da forma, seriam marcas de uma subjetividade a estilizar continuamente os descompassos entre efetividade e as aspirações normativas da Ideia.⁵⁴ No entanto, há um risco ao inflacionarmos, nesse contexto, o conceito de “linguagem em crise” ou de ver em casos similares apenas a expressão de uma estetização contínua do descompasso. Pois correremos o risco de não compreender o sistema profundo de ligações entre desejo romântico em direção ao irrealizado e redimensionamento da experiência social de emancipação. De certa maneira, desde a aurora do romantismo, a linguagem musical estaria, ao menos se formos fiéis a tal leitura, continuamente em crise, o que nos leva a se perguntar se, por trás desta aparente crise perpétua, não haveria algo que não é simplesmente crise, mas a afirmação de uma processualidade produtiva animada pelo caráter formalmente desestabilizador de certos conceitos estéticos centrais, em especial o conceito de expressão.

ESTUDOS PARA PIANO

Para apreender melhor as articulações entre processos de instauração e dinâmicas de desestabilização da linguagem, podemos privilegiar uma estratégia local e nos voltar à análise do desenvolvimento de um gênero musical que se consolida com o romantismo, que lhe representa de forma privilegiada, permanecendo até hoje em alguns compositores contemporâneos centrais (como Gyorg Ligeti, Pascal Dusapin, Maurice Ohana, Philip Glass). Como uma lógica sintomal, este ponto local poderá iluminar o todo.

O gênero escolhido é peculiar pois preso entre a condição de mero exercício técnico de adestramento corporal e obra autônoma, entre disciplina e expressão, entre música e ginástica, por isso gênero que deixa mais evidente as engrenagens através das quais a expressão musical encontrará sua gramática tensa. Trata-se dos Estudos para piano. Gostaria, pois, de procurar compreender, a partir de um dos gêneros aparentemente mais tipificados da literatura musical, como *a expressão se coloca como*

⁵⁴ Ver ARANTES, Paulo. **Ressentimento da dialética**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

limite à comunicação e às determinações regulares da forma. Assim, veremos como, longe de ser o processo que garante a unidade de uma subjetividade fortemente personalizada, a expressão será o ponto de relação ao que se coloca como heteronomia.

Lembremos ainda que discutir o problema da expressão musical através do desenvolvimento da técnica pianística não é uma escolha gratuita. Nenhum outro instrumento se vinculou tão claramente à formação sentimental da burguesia em ascensão, à definição do espaço privado da *home* e de sua memorabilia quanto o piano. Uma impressionante literatura pianística foi produzida a partir das primeiras décadas do século XIX visando, entre outras coisas, a alimentar um público crescente em formação. O piano não foi apenas um instrumento musical, mas um espaço privilegiado de formação da sensibilidade burguesa e de sua interioridade psicológica. Ou seja, o piano não foi apenas o instrumento privilegiado de educação musical, ele foi o meio fundamental de *educação sentimental*, ele foi, na verdade, *o primeiro divã da sociedade burguesa*. Ao menos no que diz respeito ao século XIX, não haveria a sensibilidade burguesa como a conhecemos se não houvessem pianos.⁵⁵ Mas, como todo bom divã, o que aparecerá diante do piano ultrapassa em muito os anseios de controle da sensibilidade burguesa.

Assim, dentre a literatura pianística, os Estudos para piano merecem nossa atenção por aparecer mais claramente como eixo de uma certa pedagogia da expressão. A sua maneira, os Estudos procuram fornecer a definição das condições de possibilidade para toda interpretação correta possível, produzindo historicamente algo como a determinação transcendental da interpretação musical. Tais condições de possibilidade, no entanto (e este é um ponto de suma importância), são inicialmente expressas em um conjunto de disposições corporais. Não se aprende a tocar piano sem aprender a controlar o peso dos dedos, a modelar as mãos, a abrir e fechar os braços a fim de construir uma dinâmica de intensidades e velocidades. Nesse sentido, a técnica pianística impõe claramente a construção de um *corpo expressivo* a partir da internalização de um sistema complexo, de tempos, de gestos e de movimentos.⁵⁶ Ela demonstra, de maneira exemplar, como a personalização da expressão é totalmente dependente da determinação de uma gramática de disposições corporais.⁵⁷

Por exemplo, podemos não saber se uma indicação de *pianíssimo* em uma partitura indica ternura, solidão, tristeza ou quietude contemplativa, mas sabemos quais gestos corporais são necessários para o *pianíssimo* aparecer. Sei como meu corpo

⁵⁵ Lembremos, por exemplo, como Max Weber insiste no caráter de “instrumento de espaço interior” próprio ao piano por permitir “a apropriação doméstica de quase todo o patrimônio da literatura musical, na imensa abundância de sua própria literatura e, finalmente, na sua especificidade como instrumento universal de acompanhamento e aprendizagem” (WEBER, Max. *Op.cit.* P. 149). Weber chega mesmo a afirmar que a literatura pianística desenvolve-se mais no norte devido a uma “cultura do lar e da *home*” ausente no sul.

⁵⁶ Ver, a esse respeito, SZENDY, Peter. *Membres fantômes: des corps musiciens*. Paris: Minuit, 2002.

⁵⁷ Pois: “o gesto instrumental, um dispêndio corporal, participa também de forma íntima do enunciado musical” (BIGET, Michelle. *Le geste pianistique: essai sur l’écriture du piano entre 1800 et 1930*. Rouen: Publications de l’Université de Rouen, 1986. P. 3. Tradução do autor).

deve estar, de que parte do corpo deve vir o peso do toque. Essa gramática corporal (e não a elaboração intelectual dos sentimentos) é, no fundo, a base da noção moderna de expressão. Como se a expressão fosse, no fundo, um gênero de expressão corporal. Pois, se a expressão pode inicialmente parecer a manifestação de uma egoidade personalizada, tudo se passa como se a ilusão desta egoidade estivesse profundamente relacionada a um sistema de condicionamentos corporais, a uma imagem do corpo que a técnica de interpretação parece procurar criar. O que não deixa de nos lembrar uma ideia cara à psicanálise, a saber, a noção de que o sentimento da egoidade está sempre vinculado à imagem do corpo próprio.⁵⁸

No entanto, tal construção de uma gramática corporal não é apenas a internalização de processos disciplinares em direção a formação de um corpo expressivo. Esta é a diferença maior entre Estudos de função meramente didática, que todo estudante de piano infelizmente conhece e felizmente odeia, e as obras que gostaria de analisar. Na verdade, em tais obras, a construção da gramática corporal é, na verdade, a posição de uma modalidade de aproximação com o que não tem a forma de uma egoidade. Ela é aproximação com aquilo que, liberado da sua ordenação regulada no interior da linguagem musical, é um fluxo de despersonalização e heteronomia, pois é força contínua da normatividade da forma musical. Poderíamos dizer que, para além de um imaginário do corpo, ele é a expressão de um corpo real, isso se quisermos continuar nas aproximações psicanalíticas.

Como já foi dito, um conjunto de Estudos para piano é normalmente feito com o objetivo de fornecer ao instrumentista situações que lhe possibilitem desenvolver sua técnica, aprimorar sua gestualidade e agilidade. Embora encontremos antes do começo do século XIX peças fundamentalmente destinadas ao desenvolvimento da habilidade técnica do tecladista, como os “*Clavier Übung*”, de Johann Sebastian Bach (que contém as famosas “Variações Goldenberg”) e os “30 exercícios para cravo”, de Domenico Scarlatti, é só a partir de compositores menores como Karl Czerny, Johann Cramer e Muzio Clementi (se me permitem uma pequena colocação de ordem pessoal, crédito a eles os piores momentos de minha vida em conservatório) que teremos uma produção sistemática de peças didáticas não dirigidas à performance e que serão chamadas de *Études*. Como dirá Charles Rosen:

O Estudo é uma ideia romântica. Ele aparece no começo do século XIX como um novo gênero: uma peça curta cujo interesse musical é derivado quase inteiramente de um único problema técnico. Uma dificuldade mecânica produz diretamente a música, seu charme e seu pathos. Beleza e técnica estão unidas, mas o impulso criativo é a mão, com seu arranjo de músculos e tendões, sua forma idiossincrática.⁵⁹

No entanto, com Liszt e, principalmente, Chopin, tais peças transcenderão seu caráter meramente pedagógico para tornar-se, também, repertório de salas de concerto. Na verdade, eles representarão um ponto alto da expressividade romântica. Por isso, gostaria de concentrar-me em uma discussão mais específica

⁵⁸ Ver a esse respeito: LACAN, Jacques. “*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*”. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

⁵⁹ ROSEN, Charles. *Op.cit.* P. 363.

sobre Chopin, deixando os igualmente importante Estudos de Liszt de lado. É fato que, com Chopin, encontramos uma manifestação paradigmática e decisiva da expressão musical romântica extremamente singular. Mas tenhamos em vista, mais do que uma análise estrutural de seus Estudos, o problema da articulação possível entre expressão musical e emancipação social.

A DESTITUIÇÃO DO TERRITÓRIO

A análise da expressão em Chopin, assim como de suas implicações para a reconstrução do conceito de emancipação social, talvez devesse, no entanto, partir inicialmente de outro lugar. Não diretamente da maneira com que ele reconstrói a gramática da expressão musical a partir de seus gestos, a partir da emergência de um corpo, mas da maneira com que sua música procura por um povo, ou, se quisermos, procura por um outro tipo de corpo, um corpo político. Pois há articulações profundas, há relações de imbricação entre a emergência de um corpo expressivo e um corpo político.

Seria importante lembrar aqui que há maneiras distintas de se procurar por um povo. Podemos fazê-lo à maneira dos compositores nacionais que recuperam e catalogam materiais folclóricos, músicas populares a fim de contribuir para a consolidação da identidade nacional no interior da afirmação dos estados-nação. Dvorak, Janacek e os tchecos, Grieg e os noruegueses, Sibelius e os finlandeses, Borodin e os russos, Villa-Lobos e os brasileiros. Os exemplos são legião e aparecem principalmente no século XIX ou (em caso de países de nacionalidade retardatária como o Brasil) no século XX. A absorção do folclore pelos compositores era, na verdade, peça maior da estratégia burguesa de enraizar sentimentos nacionalistas em uma “gramática da origem” capaz de fornecer a ilusão de uma continuidade identitária, de materiais musicais tipicamente nacionais, como os cristais da Boêmia, o café brasileiro e os queijos franceses. Mas seria este exatamente o caso de Chopin e os poloneses? Já se procurou sem grande sucesso traços diretos de materiais folclóricos em suas *Mazurkas*, com resultados extremamente limitados, não indo além de referências ligadas a um imaginário popular bastante genérico, até porque, compor danças polonesas era algo feito pela “música séria” desde a renascença.⁶⁰ Eles praticamente inexistem em suas *Polonaises*, peças no entanto organicamente animadas pelo sentimento de procura de um povo em vias de desaparecimento, assim como inexistente o trabalho temático com o mito ou com marcas do *Volkgeist*.⁶¹

Por isso, podemos dizer que o caso de Chopin e suas *Polonaises*, o eixo principal de sua procura por um povo, é outro. O que encontramos inicialmente é a reformulação completa de um gênero que, até então, aparecia como gênero menor

⁶⁰ A este respeito, ver GOLAB, Maciej. *Twelve studies in Chopin: style, aesthetics and reception*. Frankfurt: Peter Lang, 2014. Pp. 102-105.

⁶¹ Nesse sentido, não vale para Chopin a caracterização desenvolvida por Dahlhaus: “O que é mais característico do século XIX é a ideia de que o espírito nacional, que se manifesta na música folclórica em um nível elementar, foi o mesmo espírito que finalmente produziu o classicismo, um classicismo nacionalista” (DAHLHAUS, Carl. *Between modernism and romanticism*. Oakland: University of California Press, 1989. P. 82).

ligado à dança, ao divertimento e, por isto, a estereotipia das formas. Um gênero menor e completamente tipificado advém uma forma-extensa com desenvolvimento verdadeiramente sinfônico e força dramática. Este novo desenvolvimento da *Polonaise* como forma-extensa desidentifica os materiais, retirando sua tipificação estrita.

Note-se, por exemplo, o sentido de Chopin chamar por um povo privilegiando operações musicais como a elevação intensiva de operações por contrastes e por diferenciação de sentimentos no interior do mesmo tema, muitas vezes no interior da mesma frase musical. Notemos como estas diferenciações são, na verdade, *diferenciações em continuidade*. Que tenhamos em mente o exemplo da *Polonaise* n. 5 e suas resoluções através de cortes abruptos que, no entanto, resolvem a última nota do tema no início do tema seguinte de intensidade completamente oposta, criando assim uma continuidade onde deveria haver apenas ruptura. Há de se sublinhar, principalmente, os casos das passagens entre os compassos 81 e 82, na qual a tripla oitava de mi que inicia a sequência de acordes no compasso 80 se resolve na tripla oitava de lá que será repetida de forma obsessiva durante vinte compassos, assim como a passagem do compasso 101 a 102, na qual a tensão produzida pela repetição insistente do lá agora em oitavas paralelas é suspensa por uma resolução completamente improvável de frases melódicas que começam em sol e fá e que recuperam frases expostas anteriormente em outro contexto. Mas note-se principalmente a “transição” entre o compasso 109 e 110. Essas são passagens nas quais o fim da frase musical é sua transmutação completa de caráter e, principalmente, a conservação de tal processo em um aumento de tensão que fornece às figuras retomadas por uma segunda vez a complexificação de seu sentido. A retomada a partir do compasso 110 é o aumento exponencial da força dramática da repetição das oitavas paralelas, mas sua resolução se dá através de uma transmutação do ritmo marcial em *tempo di mazurka*, ou seja, em recuperação da expressão da dança. Há de se admirar a coragem de resolver o drama de uma marcha militar através de uma dança de salão.

Esse ponto nos leva a outra característica musical importante. Chopin chama um povo fazendo apelo a um fluxo constante de desconstituições e recontextualizações semânticas que transformam o sentido de peças normalmente usadas para chamar musicalmente um povo, como hinos, marchas, danças e uníssonos. Os elementos musicais próprios a hinos, marchas e danças estão lá, mas em um jogo de passagens e instabilidade tal que lhes retira a capacidade de, digamos, fundamentar um solo. Os hinos se dissolvem em contrapontos, as marchas viram danças, as danças carregam uma tensão, vinda da ressonância dos momentos musicais anteriores ainda vivos e prestes a re-emergir, que retiram da dança sua função de divertimento. Isto nos permite dizer que este povo chamado por Chopin, constitui seus vínculos e seus sistemas de transmissões através da partilha de uma expressão que não terá solo, expressão que constrói um espaço musical em fluxo contínuo de transformação. Fluxos muito intensos para fundar um solo.

Nesse sentido, se a emancipação política no século XIX esteve tão vinculada à construção de um território nacional, com seu imaginário de libertação e recuperação de uma origem silenciada, a estratégia de Chopin segue outra coordenada. Ela é um esforço contínuo de desconstituição de territórios, de invasão de forças heterogêneas que desestabilizam formas e produzem um espaço de

múltipla imbricação. Há de se atentar para este modelo de emancipação através da abertura a forças heterogêneas. Como disse anteriormente, ela fornece um outro modelo de emancipação, não mais ligada às ilusões autárquicas de autonomia e jurisdição de si.

De toda forma, não é por acaso que tal modelo aparece a respeito dos poloneses do século XIX. Neste momento, como dirá Engels: “polonês e revolucionário são dois termos idênticos”. Afastado do pan-eslavismo e sua ressurreição contrarrevolucionária de arcaísmos, os poloneses seriam, na perspectiva de Engels e Marx, o único povo eslavo capaz de aceder a uma consciência revolucionária visando a emancipação coletiva.⁶² Já sua constituição de 1791 fora acusada de jacobinismo e simpatias revolucionárias, o que motivara a guerra russo-polonesa e a posterior partição da Polônia. Após a partição, várias revoltas se sucedem, em especial Varsóvia, em 1830, e principalmente Cracóvia, em 1846. Marx e Engels dirão que a insurreição de Cracóvia deveria ser vista como um modelo por ser o primeiro movimento na Europa a hastear a bandeira da revolução social, sendo não apenas uma revolução nacional, mas uma revolução de emancipação de classes, o que os fazem defender sua posição de precursora das revoluções de 1848. Ou seja, o vínculo à causa polonesa tem, no século XIX, uma complexidade para além do problema da emancipação nacional.

RECONSTITUIR UM CORPO EXPRESSIVO

Mas tentemos desenvolver o problema da expressão musical como abertura ao heterogêneo através da discussão de algumas peças paradigmáticas dos Estudos para piano. Começemos por lembrar que uma abordagem do conjunto dos Estudos de Chopin em seus dois livros, o opus 10 e o opus 25, além dos três Estudos sem opus publicados posteriormente, demonstra como não se trata no caso de Chopin apenas de apresentar dificuldades técnicas para a formação das habilidades musicais do intérprete. Trata-se de algo mais audacioso, a saber, reencontrar o corpo, reconstruir seus gestos com suas intensidades e movimentos, recuperar a mão através de dedilhados e movimentos que construam para cada um dos dedos uma sonoridade que lhes seria própria.

Tomemos, por exemplo, o problema do dedilhado. O ponto fundamental de contato entre o corpo do intérprete e o corpo do piano são os dedos. Por isso, toda a constituição disciplinar do corpo expressivo do intérprete começará pela “produção” dos dedos. Era comum à época de Chopin a defesa de que: “a clareza da execução só pode existir enquanto todos os dedos tiverem uma força e uma flexibilidade iguais”⁶³ Ou seja, a expressão musical seria solidária aqui da produção de uma disposição igual de forças, de uma intercambialidade absoluta que parece garantir o domínio pleno de meu corpo através da afirmação de um horizonte abstrato de pura homogeneidade (todos os dedos se equivaleriam, independente de sua anatomia distinta; dessa forma, posso ter o domínio de todos de forma igual). Ao produzir a homogeneidade de forças e flexibilidade, teremos uma expressão que

⁶² Ver ENGELS, Friedrich. “A revolta húngara”. In: **Nova Gazeta renana**. 13 de janeiro de 1849.

⁶³ FÉTIS, François-Joseph. **La méthode des méthodes de piano**. Réimpression de l'édition de Paris, 1840. P. 9.

nasce do domínio de si sobre o corpo e sua anatomia.⁶⁴ Ela será por isso expressão máxima da disciplina. Nesse sentido, Chopin será praticamente o único em sua época a dizer:

Agiu-se durante muito tempo de maneira contra-natural procurando dar aos dedos uma força igual. Tendo cada dedo uma conformação diferente, é melhor não procurar destruir o charme do toque especial de cada um mas, ao contrário, desenvolvê-lo. Cada dedo tem força de acordo com sua conformação.⁶⁵

Chopin chega mesmo a propor que a posição natural da mão sobre o teclado não é a colocação de cada dedo sobre uma tecla de dó a sol, como se faz normalmente até hoje, mas em mi, fa#, sol#, la#, si, já que os três dedos centrais, por serem maiores, devem ficar sobre teclas pretas, que são mais altas. Assim, não se trata de adequar a naturalidade do corpo ao fundamento primeiro do sistema tonal, no caso a primeira pentatônica da escala fundamental de dó maior. Trata-se de elevar o próprio corpo a princípio normativo, de produzir a expressão a partir da liberação do corpo da posição de mero apêndice repetidor da normatividade interna ao sistema. Essa liberação é o que permite criar uma gradação de colorações até então desconhecidas, nunca ouvidas, que fornecerão possibilidades construtivas para a escrita pianística. Isto nos explica porque:

A maior parte dos Estudos de Chopin são estudos sobre colorações e a dificuldade técnica concerne, na maior parte dos casos, mais a qualidade do toque do que a acurácia ou a velocidade. Esta implicação com as colorações responde à importância a insistência de Chopin nas diferentes funções dos diferentes dedos.⁶⁶

Neste sentido, basta perceber como Chopin trabalha a melodia do toque do quinto dedo, o dedo cujo controle é o mais difícil, em sua contraposição a massa quase indefinível composta pelas figuras de *arpeggio*, no primeiro Estudo do opus 25. A função maior desse primeiro Estudo é a diferenciação do toque e as possibilidades construtivas que tal diferenciação revela⁶⁷ A modulação das intensidades deve obedecer a um sistema de diferenciação do quinto dedo e de indiferenciação generalizada dos demais. Dessa forma, aprende-se a elaboração de uma disciplina sobre si capaz de produzir diferenciação a partir da distribuição singular de intensidades e da criação de contraposições lá onde até então havia apenas

⁶⁴ Daí porque, para alguns: “a virtuosidade não será outra coisa que um teatro da domesticação, reinstalando após o combate e a conquista o ‘eu’ em seu domínio. O corpo do virtuose não sai recomposto, mas simplesmente glorificado” (SZENDY, Peter. *Op.cit.* P. 14).

⁶⁵ CHOPIN, Frédéric. *Esquisses pour une méthode de piano*. Paris: Flammarion, 1993. P. 74.

⁶⁶ ROSEN, Charles. *Op.cit.* P. 371.

⁶⁷ Não será um acaso que, décadas depois, Debussy começará seus Estudos para piano com uma crítica ao dedilhado: “Intentionnellement, les présentes Études ne contiennent aucun doigté, en voici brièvement la raison: imposer un doigté ne peut logiquement s'adapter aux différentes conformations de la main. La pianistique moderne a cru résoudre cette question en en superposant plusieurs; ce n'est qu'un embarras... La musique y prend l'aspect d'une étrange opération, où par un phénomène inexplicable, les doigts se devraient multiplier” (DEBUSSY, Claude. “Introduction”. In: *Études pour piano*).

uniformidade. Há assim no primeiro Estudo do opus 25, antes de mais nada, a arte de produção de um gesto musical vinculado à recomposição da gramática dos movimentos corporais.

Não deixa de ser interessante lembrar aqui como a música contemporânea foi sensível a esta natureza fundamental do gesto musical que anima o princípio construtivo de Chopin e enraíza sua linguagem musical. Tomemos, por exemplo, a seguinte afirmação do compositor húngaro Gyorg Ligeti à ocasião de uma explanação a respeito de seus *Estudos para piano*:

Para uma peça ser bem resolvida para o piano, conceitos táteis são quase tão importantes quanto conceitos acústicos [...] Um giro melódico ou uma figura de acompanhamento chopinesco não é apenas ouvido, mas é também sentido como uma forma tátil, como a sucessão de excertos musculares. Uma peça de piano bem formada produz prazer físico.⁶⁸

Se uma peça pode produzir prazer físico é porque ela esculpe a dinâmica dos corpos, ela produz um certo esquema corporal que ganha realidade através da repetição de movimentos. Esta inscrição da corporeidade em um processo de produção de sons é uma forma importante de desvelamento da existência de uma certa expressão corporal resultante de uma verdadeira “disciplina de artista”, ligada a um trabalho sobre si que faz do corpo o campo de desdobramento daquilo que Ligeti chama de “conceito táteis”.

Mas há algo mais do que produção de um esquematismo corporal em Chopin e é este ponto que merece nossa atenção. Se é verdade que: “nos Estudos de Chopin, o momento de maior tensão emocional é geralmente aquele que a mão é alongada da maneira mais dolorosa, de maneira que a sensação muscular se transforme – mesmo sem o som – em uma *mimesis* da paixão”⁶⁹ é porque, muitas vezes, esta escultura da dinâmica dos corpos não é apenas a constituição de uma regularidade, mas o aprendizado das paixões naquilo que elas tem de mais amedrontador, ou seja, na confrontação com o ponto no qual tensão emocional e limite corporal se tocam. Limite corporal visível em vários Estudos, como o opus 10 n. 1, no qual os *arpeggios* constituídos de intervalos de oitava, quinta, quarta e terça a serem tocados em extrema velocidade (tempo de 176 para as semínimas). O que leva o intérprete ao exercício impossível de tentar: “reduzir os espaços (*écarts*) até negá-los”.⁷⁰

Esta gramática que não é apenas o ensino da regularidade, mas o desenvolvimento da confrontação com o limite, não se contenta em ser o conjunto de condições para o desenvolvimento da virtuosidade pianística. Ela é *o desenvolvimento da forma como passagem em direção ao limite*, como se realização da forma e sua própria dissolução fossem processos indissociáveis. Por isso, tal gramática não é apenas um exercício de virtuosidade, mas a conquista da expressividade através da reversão da normatividade em princípio de desconstituição da própria forma. Esta dialética é uma das características maiores da expressão romântica e diz muito a respeito da maneira

⁶⁸ LIGETI, Gyorg. *Études*.

⁶⁹ ROSEN, Charles. *Op.cit.* P. 383.

⁷⁰ BOUCOURECHLIEV, André. *Regard sur Chopin*. Paris: Fayard, 1996. P. 105.

com que a experiência estética poderá a partir de então ser elevada à condição de modelo social de liberdade. Pois *liberdade aqui é indissociável da capacidade de operar o manejo de uma dialética rigorosa entre constituição e desconstituição.*

VIOLÊNCIA, DISSOCIAÇÕES E EQUILÍBRIOS

Analisemos dois exemplos maiores a este respeito, a saber, o *Estudo opus 10 n. 12* (1833) e o *opus 25, n. 12* (1837). O que os une é, acima de tudo, uma mesma característica construtiva. Tratam-se de estudos cuja célula elementar é a repetição de um gesto. De certa forma, é correto afirmar que a ideia musical que dá unidade e princípio de desenvolvimento à peça é a expressão de um gesto. Nos dois casos, toda a peça é baseada em um gesto ascendente e descendente normalmente desenvolvido para mostrar como o pianista deve “tomar posse” da extensão do teclado. O *opus 10 n. 12* tem, além destes gestos de *arpeggios* ascendentes e descendentes, o movimento de escalas descendentes, claramente ouvido nos oito primeiros compassos e retomado tanto na primeira reexposição dos temas quanto ao final. Neste sentido, o que ouvimos na peça é simplesmente a manifestação de um gesto pianístico fundamental que garante coerência de desenvolvimento e unidade estrutural à obra. Como se o gesto fosse a célula elementar do nascimento de toda significação possível, a base de toda e qualquer linguagem expressiva, o “ser bruto” da língua liberado agora de sua condição de “objeto” potencial.

Mas há dois pontos fundamentais aqui. Primeiro, uma análise do *opus 10 n. 12* demonstra como o Estudo se estrutura, desde seu início, através de um esforço de construção a partir da desconstituição produzida pela mão esquerda. Pois a mão esquerda não pode ser descrita como fornecendo algo que se assemelha a um acompanhamento que se subordina à melodia. De fato, entre os compassos 10 e 28 os *arpeggios* ascendentes e descendentes ainda “mimetizam” uma estrutura tradicional de subordinação. Podemos encontrar tais figuras de acompanhamento já no “Cravo bem temperado”, de Bach. Mas há algo aqui de completamente diferente.

Comparemos, por exemplo, com o uso das mesmas figuras no *Moderato cantabile* da Fantasia, *opus 66*, de Chopin. Neste caso, a figura musical está claramente no interior de sua função, ela é usada de forma a sustentar o desenvolvimento melódico de maneira claramente subordinada. Já nos compassos em questão do Estudo *opus 10 n. 12*, a velocidade e intensidade a que a mão esquerda está submetida, em contraposição à continuidade da mão direita, funciona como uma espécie de distorção da função inicial das figuras musicais. Ou seja, elas estão saturadas e em desconstituição semântica⁷¹ Há um crescimento por saturação até os compasso 29

⁷¹ Sobre as mutações semânticas dos acordes arpegiados, lembremos como: “as figuras arpegiadas limitam-se, antes de 1780, à sustentação de um perfil melódico que toma conta do interesse principal. Quebrando-se em ondas ascendentes e descendentes sobre a totalidade do teclado, elas isolam, em certas páginas de Beethoven e Chopin, um sítio modulante instável, no qual o poder absoluto de uma cantinela *acompanhada* desaparece. Os vastos *arpeggios* de “Fogos de artifício”, de Debussy, chegarão a chamar a atenção para restos de tempo musical, selecionados por seu valor intrínseco” (BIGET, Michelle. *Op.cit.* P. 10). Na verdade, com Debussy acontece algo parecido ao que vimos com Kandinsky: os materiais anteriormente vinculados à constituição de objetos ganham autonomia e potência construtiva própria. As figuras arpegiadas são como as

ao 41, nos quais não há mais nada que possa ser descrito como se referindo a acompanhamento, nem se trata por isso de uma estrutura tradicional de contraponto, pois não há exatamente uma outra “voz” na mão esquerda. A submissão das figuras musicais a um trabalho cada vez mais extremo de velocidade, intensidade e modulação retira-lhes o caráter de voz para aproximar-lhes de algo, de certa forma, anterior à voz de um sujeito. A continuidade ininterrupta deste trabalho de velocidade e intensidade faz de toda a sequência da mão esquerda algo abaixo da incorporação da música à voz, abaixo do processo de incorporação de frases musicais à intenção significativa. Há de se sentir esta impessoalidade, esta despersonalização em emergência para interpretar de forma correta a peça. Há de parar, ao menos por um momento, de se perceber como portador de “vozes” que se agenciam em um diálogo.

Assim, ao invés da subordinação das vozes, ao invés das vozes em contraponto, temos algo como uma espécie de fluxo intensivo cortado pelo trabalho da mão direita com pontuações que paulatinamente constituem uma série melódica extraída da transcrição pianística de uma gestualidade em explosão. Como se estivéssemos diante de um fundamento que, ao invés de operar por semelhança ao fundado, é a forma mesma do que não permite construção alguma por relações de semelhanças. O que demonstra quão errado estava René Leibowitz ao dizer que, em Chopin, a escritura não ultrapassa nunca o solo da melodia acompanhada.

Tal construção através de cortes é, pois, a expressão de um segundo princípio que se descola do princípio meramente gestual da mão esquerda. A mão esquerda apresenta uma intensidade em limite contínuo e uniforme enquanto a mão direita é capaz de operar por contrastes, tal como vemos no contraste que suporta a relação antecedente-consequente das células motílicas dos compassos 10, 11 e 12. Esta operação por contrastes, que aparecerá em outros momentos da peça, indica um modelo de construção e controle estranho ao fluxo contínuo e indiferenciado da mão esquerda. É por levar em conta tal dinâmica de agenciamento de contradições que podemos dizer que poucas foram as peças musicais que expuseram de forma tão evidente a estrutura da *expressão romântica como elaboração da contradição posta entre indeterminação e determinação*, como elaboração singular de modalidades de controle do que aparece como posição enfim exposta do ímpeto (*Drang*). Como se tratasse de expor um corpo que parece, a todo momento, confrontar-se com a desestabilização produzida por um plano de pura intensidade. Como se interpretar um Estudo como esse exigisse do pianista perceber-se entrar em um movimento de dissociação, chegar no limiar de um descontrole que, apesar disso, deverá ser calculado e conscientemente produzido. Esta forma da expressão musical como subjetivação de processos que, no interior da linguagem musical, estão, de certa maneira, em processo de desconstituição semântica por expressarem o que força a forma musical em direção ao informe fazem da experiência estética uma relação constitutiva à heteronomia. Não haverá depois disso experiência estética sem o impulso de forçagem da forma para fora de si mesma. Essa será a maior das contribuições românticas.

cores que desenvolvem função própria.

Podemos encontrar o mesmo princípio construtivo de integração de processos abaixo da significação, de forma mais contida, no Estudo opus 25, n. 6 e seus obstinatos de terças na mão direita. Aqui, os obstinatos ganham extensão desproporcional transformando-se em material musical dotado de autonomia própria. Mas é certamente o Estudo opus 25 n. 10 que mais claramente desenvolve o modelo de construção que encontramos no opus 10, n. 12. Dividido em três partes, sua primeira parte é claramente uma abolição perfeita das noções de subordinação e hierarquia que fornecem o modelo de organização da progressão harmônica do sistema tonal. Apresentando duas séries de oitavas exatamente iguais em deslizamento contínuo, a primeira parte tem como função a posição do princípio de indeterminação que será controlado na segunda parte, na qual as sequências de oitava se concentram na mão direita para liberar a mão esquerda a retornar, momentaneamente, à sua condição de voz subordinada. O contraste brutal entre a primeira e a segunda parte tem uma função clara. Tudo se passa como se Chopin quisesse expor o mesmo princípio construtivo (sequências de oitavas) em sua expressão monstruosa, em um fluxo marcial em 4/4, em uma articulação desprovida de hierarquia, e em sua inscrição controlada em um ritmo $\frac{3}{4}$ e em uma estrutura de vozes subordinadas. Assim, a monstruosidade se transforma em dança. Como se fosse questão de evidenciar como as oposições se dissolvem em uma transvaloração contínua e reversível.

Esta ideia musical de apresentação sequencial de materiais inicialmente em sua forma quase assignificativa e posteriormente em sua construção realizada pode ser também encontrada, sob outra forma, no opus 25 n. 5. Composto claramente em três partes, sua primeira parte é um exemplo do uso da ironia em música. Seu motivo elementar é composto de acordes arpejados e sequências de notas de passagem em segundo diminuta, criando uma sequência de dissonâncias e de impressão de “falsas notas”. A indicação de *scherzando* na partitura indica que ela deve ser tocada no limite do caricato e mecânico. Há uma clara ironia, acentuada na forma como a primeira parte termina de forma abrupta e impaciente. O tema que aparece na segunda parte guarda relações morfológicas com o primeiro, mas as “falsas notas” desapareceram, criando assim uma sequência de terças em continuidade. Este jogo de contraste entre caracteres musicais, entre o rígido e o fluido, é produzido a partir dos mesmos elementos.

Como disse anteriormente há, além desta relação dialética tensa entre forma e informe, outro ponto a ser salientado, a saber, o aprendizado da dissociação, em especial da dissociação temporal. Há uma dissociação latente, por exemplo, no opus 25 n. 12. A mão direita normalmente move-se em intervalos de terça e de oitava, isso enquanto a mão esquerda se move em intervalos de quinta e oitava. Desta forma, teríamos uma peça construída a partir dos intervalos mais elementares, ou seja, aqueles próprios a um acorde perfeito. No entanto, a melodia que se constrói a partir das primeiras notas da sequência baseia-se em intervalos dissonantes (terça menor, segunda, quarta) que se resolvem em uma consonância de oitava ou em uma consonância de quinta. Ou seja, a peça exige do intérprete a capacidade de operar, ao mesmo tempo, a partir de dois princípios em oposição.

Mas seria necessário salientar, neste sentido, principalmente o primeiro dos “Três novos estudos”. Notemos, por exemplo, como ele é construído a partir de uma dupla estrutura simultânea. Os quatro primeiros compassos apresentam uma

divisão do tempo 4/4 em duas tercinas de semínima a serem tocadas pela mão direita. Os quatro compassos seguintes levam a mão esquerda a se acostumar à divisão do mesmo tempo em oito colcheias. Do nono compasso em diante, toda a peça será a sobreposição entre o tempo de seis semínimas da mão direita e o tempo de oito colcheias da mão esquerda. A peça é construída de tal forma que seu principal legato chega a durar 36 compassos sem alteração alguma no valor estático das notas. Com isso, ela consegue criar uma espécie de *equilíbrio sob o fundo de desequilíbrio*, já que há duas descontinuidades temporais em forte continuidade. Ou seja, a função determinante do Estudo é assim levar o intérprete a operar em dois tempos, a habitar uma temporalidade musical dissociada, a viver em dissociação sem com isto perder a capacidade de produzir a impressão de se estar no interior de uma duração. *Uma duração sob o fundo de dissociação.*

A EXPRESSÃO DA HETERONOMIA

Nas notas redigidas para a elaboração de um método de piano, Chopin escreveu: “A palavra indefinida (indeterminada) do homem é o som”/ “A língua indefinida: a música”.⁷² Chopin não poderia ser mais romântico nessa forma de elevar a indeterminação à condição de processo fundamental da linguagem musical. No entanto, há de não esquecer como tal elevação é peça maior da estratégia de dar à experiência estética a condição de forma paradigmática da emancipação social. Pois insistamos mais uma vez que esta língua indefinida própria à música será o veículo de uma sensibilidade outra. Se a música a partir do romantismo associa de forma tão clara a expressão ao fragmentário, à ruptura, à não conformação a princípios construtivos, à exaustão do limite, à desconstituições semânticas, à críticas às formas gerais do classicismo (a ponto de relativizar o conceito de “belo” em prol do “sublime”) é porque o movimento do qual a música será, de forma cada vez mais evidente, expressão da crítica à linguagem reificada da vida ordinária, linguagem esta submetida aos imperativos comunicacionais e seus modos de constituição de objetos.

Estes processos visíveis no fundamento da estética romântica ganharão vida própria para além do próprio romantismo, não apenas no interior da Segunda Escola de Viena, mas mesmo para além dela. Há de se salientar esse ponto pois poderia parecer que, principalmente a partir do serialismo, a expressão musical não teria mais lugar. No entanto, não é correto dizer que a expressão deixaria de ser um conceito estético central depois que, como dizia Boulez, “Schoenberg morreu”. O recurso ao serialismo, à inexpressão (como na música de indeterminação de John Cage ou no objetivismo de Stravinsky) ou mesmo ao maquinismo em suas versões múltiplas na história moderna da música (de Conlon Nancarrow, por exemplo) podem significar mudanças radicais no regime de similitude da música à linguagem (*Sprachähnlichkeit*), como diria Adorno.⁷³ Mas é possível levantar a hipótese de que tais estratégias podem, por sua vez, serem lidas no interior de uma dialética necessária para a recuperação da potencialidade não-intencional da expressão.

⁷² CHOPIN, Frédéric. *Op.cit.* P. 48

⁷³ Ver, por exemplo, WELLMER, Albrecht. *Op.cit.* Pp. 7-14.

É claro que podemos encontrar tendências importantes da música contemporânea que visam transformar a experiência estética em experiência, ao mesmo tempo, não vinculada de maneira estrita a funções sociais exteriores e não dependente de uma estética dos sentimentos própria à uma concepção de sujeito fortemente egológica. Nesse sentido, não é mero acaso que momentos decisivos da arte modernista tenham sido animados pela luta contra a expressão e o estilo. Tais momentos denunciaram o estilo como depositário de uma gramática reificada de formas, assim como a expressão musical aparece como a tentativa de fetichizar uma “segunda natureza” que teria se cristalizado através de uma gramática fixa dos modos de afecção.

Por isto, é certo afirmar que algumas obras maiores da experiência musical no século XX são desprovidas de expressão, mas não por elas serem “desprovidas de alma” ou “desprovidas de vida”, como o senso comum gosta muitas vezes de dizer. Como se tais obras fossem culpadas por não cultivarem a proximidade semântica com operadores linguísticos da vida ordinária, da gramática ordinária de nossos afetos e da narratividade de nossa temporalidade. Por exemplo, *Structures 1^a*, de Pierre Boulez, era certamente e deliberadamente desprovida de expressão, pois procurava realizar uma estratégia crítica claramente definida. Da mesma forma como era desprovida de expressão, por razões diversas, “Concerto para piano”, de John Cage.

Na peça de Boulez, o procedimento serial aplicado às alturas, intensidade, duração e ritmo produzem uma peça que consegue se liberar por completo dos elementos gramaticais de desenvolvimento e de movimento até então naturalizados. Por isto, a peça privilegia notas isoladas que tecem entre si relações decididas basicamente a partir de serializações e submetidas ao automatismo de encontros sincrônicos não totalmente controláveis. A impressão pontilhista da peça faz com que: “a sucessão dos sons se torne mais ou menos indiferente, abolindo praticamente todo resto de ‘melodia’ (e ainda mais radicalmente que na música de Webern, na qual restos de ‘melodia expressiva’ – mesmo se eram apenas restos – se prendiam ao esqueleto da estrutura)”⁷⁴ Se há uma peça que expõe a eliminação de toda afinidade mimética do material musical com a linguagem extra-musical, certamente esta peça é “*Structure Ia*”.

Mas diria que obras como essa são desprovidas de expressão não por terem abandonado todos os elementos gramaticais ordenadores do tempo musical e que aproximam a logicidade musical da expressão linguística (como as relações antecedente-consequente, dissonância-resolução, as repetições de motivos e elementos acessíveis à percepção musical do ouvinte).⁷⁵ Elas são desprovidas de expressão por desconhecerem princípios de tensão interna entre seus materiais e as disposições construtivas que dão coesão à obra. Mesmo uma racionalidade musical baseada no uso restrito de categorias como: repetição, periodicidade, variação,

⁷⁴ LIGETI, Gyorg. *Neuf essais sur la musique*. Genebra: Contrechamps, 2002. P. 113.

⁷⁵ Até porque, vale aquilo que diz Wellmer a respeito de *Structures 1a* de Boulez: “*In diesem Gebrauch des Sprachtopos erscheinen die frühen seriellen Versuche – etwa die der Structure I von Boulez – als Versuche der Konstruktion einer neuen Musik-Sprache und nicht – wie Adorno zumindest zeitweilig geneigt war zu glauben – als Bedrohung der Sprachähnlichkeit der Musik*” (WELLMER, Albrecht. *Op.cit.* P. 49).

decisão e automatismo (como no serialismo e no pós-serialismo) pode se afastar da tematização explícita do problema da expressão sem desqualificar necessariamente seu possível retorno em um nível menos reificado. É isto que faz o próprio Boulez em um momento posterior, com *explosante-fixe*, por exemplo, e sua tensão entre construção e organicidade do instrumento solista (não por acaso, um instrumento de sopro, o mais próximo da voz humana). Mas obras que anularem a tensão entre tendências internas aos materiais e construção, que transformarem os materiais em disposição integral da forma, repetirão um princípio de dominação contra o qual a noção de expressão musical se bate desde o romantismo, desde a época que Chopin lutava contra os dedos de seus contemporâneos.

Nesse sentido, se quisermos ainda falar da experiência estética como experiência da liberdade, seria importante retirar, de todas suas formas, o conceito de liberdade do horizonte temático de noções como auto-legislação, livre-arbítrio, decisão e adesão voluntária a escolhas. A experiência estética não é apenas a reiteração de um conceito de liberdade já presente na vida social. Ela é a constituição de uma noção de liberdade, de certa forma, estranha àquilo que a vida social espera. Uma liberdade pensada não como constituição de novos espaços relacionais a partir de deliberações não-constrangidas por processos heterônomos, mas liberdade como relação ao que me descentra. Liberdade como abertura a uma heteronomia sem servidão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- _____. **Figuras sonoras**.
- _____. **Klangfiguren**. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- _____. **Minima moralia**. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. **Noten zur Literature**. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- _____. **Quasi una fantasia**. Trad: Eduardo Socha. Unesp: São Paulo, 2018.
- ARANTES, Paulo. **Ressentimento da dialética**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BERTRAM, Georg. **Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik**. Frankfurt: Suhrkamp, 2014.
- BIGET, Michelle. **Le geste pianistique: essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930**. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1986.
- BOUCOURECHLIEV, André. **Regard sur Chopin**. Paris: Fayard, 1996
- BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Seuil, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Paris: Les presses du réel, 1998.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Trad: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

- CHARRAK, André. **Musique et philosophie à l'âge classique**. Paris: Galimard, 2002.
- CHÈVREMONTE, Alexandre. **L'esthétique de la musique classique: de Winckelmann à Hegel**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- CHOPIN, Frédéric. **Esquisses pour une méthode de piano**. Paris: Flammarion, 1993.
- DAHLHAUS, Carl. **Between modernism and romanticism**. Oakland: University of California Press, 1989.
- _____. **Estética musical**.
- _____. **L'idée de musique absolue**. Genebra: Contrechamp, 2004.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad: Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010.
- DEBUSSY, Claude. "Introduction". In: **Études pour piano**.
- DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer**. Chapecó: Argos, 2008.
- ENGELS, Friedrich. "A revolta húngara". In: **Nova Gazeta renana**. 13 de janeiro de 1849.
- FÉTIS, François-Joseph. **La méthode des méthodes de piano**. Réimpression de l'édition de Paris, 1840.
- GOEHR, Lydia. **Elective affinities**. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- _____. **Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory**. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- GOLAB, Maciej. **Twelve studies in Chopin: style, aesthetics and reception**. Frankfurt: Peter Lang, 2014.
- GRANGER, Gilles-Gaston. **Filosofia do estilo**. Trad: Scarlett Zerbetto Marton. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GREENBERG, Clement. "Rumo a um mais novo Laocoonte". In: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Lisboa: Edições 70, s/d.
- HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik**. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- KANDINSKY, Wassily. **Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier**. Paris: Denoël, 1989.
- KIVY, Peter. **Antithetical arts: on the ancient quarrel between literature and music**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- _____. **Sound sentiment: an essay on the musical emotions**. Filadélfia: Temple University Press, 1989.
- LACAN, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je". In: **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad: Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

- LIGETI, Gyorg. **Neuf essais sur la musique**. Genebra: Contrechamps, 2002.
- LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MASUDA, Makoto. "Musique et société. Anthropologie et théorie musicale chez J. J. Rousseau". In: **Études de langue et littérature française**. Tokyo, n° 60, 1992. Pp. 57-69.
- MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**.
- MOFFAT, Margaret. **Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle**. Paris: E. de Boccard, 1930.
- OLIVE, Jean-Paul; KOGLER, Suzanne. **Expression et geste musical**. Paris: L'harmattan, 2013.
- OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel et la musique**. Paris: Champion, 2003.
- PLATÃO. **A República**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- PRADO Jr., Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 200
- ROSEN, Charles. **The romantic generation**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Actes Sud, 2007.
- _____. **Écrits sur la musique, la langue et le théâtre**. Paris: Gallimard, 1995.
- SEARLE, John. **Speech acts**. Cambridge: Cambridge University Press.
- WALTHER, Johann. **Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732**.
- WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1994.
- WELLMER, Albrecht. **Versuch über Musik und Sprache**. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009.
- WINNICOTT, Donald. **Natureza Humana**. Rio de Janeiro: Imago.
- SZENDY, Peter. **Membres fantômes: des corps musiciens**. Paris: Minuit, 2002.