

Quadrilogia filosofia da música

Volume I

Beethoven e a filosofia

Eduardo L. A. Rodrigues
Wesley F. R. de Sousa
Luís Filipe de Lima Andrade
(Orgs.)

Quadrilogia filosofia da música

Volume I

Beethoven e a filosofia

Eduardo L. A. Rodrigues
Wesley F. R. de Sousa
Luís Filipe de Lima Andrade
(Orgs.)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Coordenador: Helton Machado Adverse

Subcoordenador: Tadeu M. Verza

EDITORA PPGFIL-UFMG

Editor: Tadeu M. Verza

Editor de comunicação: André J. Abath

Editor de produção: Abílio A. Rodrigues Filho

Assistente editorial: Anna Luiza Coli, Henrique B. Barreto

CONSELHO EDITORIAL

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

CONSELHO CIENTÍFICO

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa da Silva (UFPR)

Andre Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)

Antônio Jorge Gomes Bento (Universidade da Beira Interior)

Beatriz Cecilia Bossi López (UCM)

Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)

Gisele Amaral dos Santos (UFRN)
Jacques Poulain (Université Paris VIII)
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)
Marco Antonio Caron Ruffino (UNICAMP)
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)
Vinicius Berlendis de Figueiredo (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte - MG.

CEP: 31270-901

Ficha catalográfica

Quadrilogia filosofia da música [livro eletrônico] : Beethoven e a filosofia : volume I / organização Eduardo L.A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa, Luís Filipe de Lima Andrade. – ed. -- Belo Horizonte, MG : PPGFIL-UFMG, 2025. – (Quadrilogia filosofia da música ; 1)

1 recurso online (453 p.): pdf

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN: 978-65-01-42324-11

DOI: 10.5281/zenodo.15258667

1. Beethoven, Ludwig van, 1770-1827 2. Música - Filosofia e estética I. Rodrigues, Eduardo L.A. II. Sousa, Wesley F. R. de III. Andrade, Luís Filipe de Lima. IV. Série.

25-265495 CDD-780.1

1. Música : Filosofia e estética 780.1

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

CRÉDITOS DO E-BOOK	© PPGFIL-UFMG, 2024
	CAPA E PROJETO GRÁFICO Amí Comunicação & Design REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO Eduardo L. A. Rodrigues

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGFIL/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGFIL/UFMG, disponíveis em: <https://https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

Sumário

Sobre a Quadrilogia filosofia da música	9
Apresentação: Beethoven, um paradigma na filosofia da música Wesley Sousa	11
O ecoar político e filosófico dos 200 anos da 9ª Sinfonia de Beethoven Eduardo Lucas Alves Rodrigues	19
Schopenhauer e Beethoven Luan Corrêa da Silva	49
A influência de Kant sobre Beethoven: da razão ao sublime Maria Borges e Pablo Rossi	81
Modelo paradigmático da filosofia da música: Beethoven Hans-Joachim Hinrichsen Tradução de Luís Filipe de Lima Andrade	117

Sobre a *Quadrilogia* filosofia da música

A coleção *Quadrilogia filosofia da música* nasce como um marco na produção filosófica nacional dedicada à música. Fruto da iniciativa dos doutorandos em Filosofia da UFMG Eduardo L. A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa e Luís Filipe de Lima Andrade, esta coletânea de artigos surge em um momento emblemático: o lançamento da editora do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG. Com isso, busca-se suprir uma lacuna na bibliografia brasileira, que ainda conta com poucos títulos inteiramente dedicados à reflexão filosófica sobre a música.

O projeto foi concretizado com a colaboração de diversos pesquisadores pós-graduandos e professores doutores de instituições nacionais e internacionais, abrangendo diferentes perspectivas sobre a relação entre música e filosofia. Estruturada em quatro volumes, a coleção explora temáticas essenciais dentro desse campo de estudo:

- Volume 1: Beethoven e a filosofia – Reflexões filosóficas sobre a obra e o legado do compositor alemão.
- Volume 2: Filosofia e história da música – O diálogo entre pensamento filosófico e os processos históricos da música.
- Volume 3: Filosofia crítica da música – Abordagens críticas sobre a estética, a indústria e os impactos sociopolíticos da música.

- Volume 4: Música popular – A filosofia da música em diálogo com expressões musicais populares e suas implicações culturais.

Os volumes dessa coleção serão publicados progressivamente, consolidando esta iniciativa como uma referência para estudiosos e interessados no campo da filosofia da música. Com esta coleção, reafirmamos o compromisso de ampliar os horizontes do debate acadêmico e incentivar novas investigações sobre a intersecção entre som e pensamento filosófico.

Apresentação: Beethoven, um paradigma na filosofia da música

Wesley Sousa¹

A principal pergunta em torno do porquê Beethoven ocupar um lugar de destaque na história da música não seria algo trivial e se desdobra com consequências no pensamento estético moderno e contemporâneo. O presente volume desta coletânea – o primeiro de uma série de 4 volumes – parte de tal pressuposto. Seria Ludwig van Beethoven (1770-1827) um “paradigma” na história da música, a ponto de merecer toda uma vasta discussão, interpretação e comentários em torno de sua obra? A resposta pode ser positiva, ainda mais se levando em conta toda uma historiografia, estudos musicólogos e o legado artístico e cultural. Se analisarmos, ao menos por alto, a vasta bibliografia que temos disponível, seja na musicologia, seja na estética filosófica, é plausível pensar aceitavelmente essa afirmativa. Não apenas para a musicologia, mas

¹ Doutorando em Filosofia (UFMG). Membro da ABRE (Associação Brasileira de Estética). Membro dos grupos de pesquisa “Crítica & Dialética” (CNPq) e “Modos de presença nos fenômenos estéticos” (CNPq). Bolsista Fapemig.

no pensamento estético-filosófico da música, uma afirmação desta natureza toma por investigação aquilo que ultrapassa, sem dúvidas, os aspectos intrínsecos da obra do compositor. Embora seja lugar-comum a genialidade criativa em volta de seu nome, esta condição contém também aspectos extrínsecos de seus conteúdos.

Quando se trata de uma interpretação de obras, autores(as) e suas recepções, tais elementos formam, *grosso modo*, um tripé do qual a sua objetividade é histórica. A maneira como apreciamos a música de concerto ou a leitura de um poema, por exemplo, teria, em certas acepções, mais a ver com a instância de recepção (lugar, contexto material, estado psíquico e afins) do que essencialmente as qualidades internas *a priori* de uma obra.

Numa recapitulação histórica, podemos observar que desenvolvimento da música (partituras, instrumentos etc.) e seus aspectos extrínsecos (ambiente de execução etc.) se deram de modo gradativo, mas não linear. Se analisarmos dentro de sua história, não é por demais dizer que foi com a polifonia vocal, nos idos do séc. XV e XVI, que a ideia de um conceito de “música” (para o qual estamos mais habituados) começa a se desdobrar. Segundo Otto Maria Carpeaux, uma das principais características da música ocidental está em torno de uma construção ornamentista das sociedades aristocráticas: é a chamada *Ars antiqua*. A marca distintiva se deveu a partir de uma criação cortesã, vinculada ao clero e à nobreza. Uma música transcendental e hermética, mas de fundo religiosa².

² “Os mestres “flamengos” não são artesãos. São cientistas da música, exercendo uma arte que só o músico profissional (*Liber ars*) é capaz de executar e compreender. As incríveis artes contrapontísticas de escrever em 36 e mais vozes independentes, de inversão e reinversão de temas, em ‘escritura de espelho’, em ‘passo de caranguejo’, nem sempre só se revela na leitura. É música que menos se dirige aos sentidos do que à inteligência. É arte abstrata” (Carpeaux, 1999, p. 9).

Mais contemporaneamente, temos o modo costumeiro de dizer que a música é constituinte do “estado da alma”, o que independeria de um modo de fazer do próprio artista; ou, ainda, que o “sentimento” musical bastaria como um dos fatores internos. Mas a afirmação, apesar de sincera, ela ainda é propedêutica. Se recordarmos o debate no século XIX, no qual se deu em grande medida por esse aspecto, é incontornável o caso clássico do “Do belo musical” (1854), de Edward Hanslick. Para ele, todavia, o princípio estético das diversas artes, tais como a pintura, arquitetura e música, deveria ser desenvolvido em “estéticas especiais” (Hanslick, 2011). Assim, o que chamamos de autonomia da obra de arte estaria não em seu efeito sobre o sujeito (sentimento), e sim em certa autonomia baseada no próprio objeto de arte (material estético)³.

Porém, voltamos aqui a proposta de pensar a premissa de que Beethoven seria um “paradigma” na música (e, por consequência, na filosofia da música); a segunda ideia gira em torno do “efeito” musical. Em que ambas se unem? Neste ponto, é correta a visão de Jorge Almeida, quando afirma o seguinte: “O tempo que configura a experiência estética não ‘passa’ segundo o andar dos relógios, mas é marcado por mudanças qualitativas na própria concepção de história, que por sua vez modifica e é modificada pelas formas sedimentadas nos conceitos e obras de arte” (Almeida, 2020, p. 14).

³ Segundo Lia Tomás: “Pode se dizer ainda que a florescência da música instrumental no século XVIII foi o centro de dois aspectos importantes no contexto: por um lado, trouxe para seu julgamento conceitos estéticos (por parte da filosofia) e, por outro, emancipou-se com relação às demais linguagens e elementos extramusicais (por parte da música). Em ambos os casos, o que se verifica é o seu distanciamento da mera experiência sensível, imediata, emotiva, e da representação e sua abertura para a reflexão e o discurso sobre a música, para o domínio da mediação e dos conceitos” (Tomás, 2011, pp. 72-3).

Partindo desta observação, temos então o caso paradigmático de Beethoven. É o que a coletânea, em suma, busca apresentar.

Neste sentido, a apresentação do presente volume recepciona a pessoa leitora para um conjunto de artigos que examinam, em sua particularidade, as interseções entre a música e a filosofia, tomando como eixo central Beethoven. Este volume, sem dúvidas, tem seus méritos. A ideia norteadora atravessa da estética musical à filosófica moderna e contemporânea, que se faz presente nos subseqüentes capítulos.

O primeiro capítulo do volume é, por sua vez, sobre a 9ª *Sinfonia*. Não apenas como uma expressão artística singular, mas como um marco cultural e político que ecoa há dois séculos, o autor Eduardo Rodrigues traz à cena em sua escrita as múltiplas faces receptivas, para o plano político, da *Magnum opus* beethoveniana. Em seu texto, percebemos como diversos regimes políticos, figuras históricas etc. tiveram como referência musical esta sinfonia, cuja particularidade estético-musical irrompeu em diversos âmbitos. Assim, “O ecoar político e filosófico dos 200 anos da 9ª Sinfonia de Beethoven”, notamos a repercussão da obra no contexto histórico e sua ressonância nas discussões sobre liberdade, fraternidade e unidade. Tais conceitos são fundamentais para a compreensão de sua dimensão política e filosófica no ideal moderno pós-Iluminista e as facetas questionadoras deste ideal no contemporâneo, subsidiado por uma interpretação que perpassa alguns autores, como o filósofo Slavoj Žižek.

Na sequência do livro, ao longo dos capítulos 2 e 3, são discutidos a influência de pensadores como Schopenhauer e Kant na obra e na concepção musical de Beethoven. O caldo cultural alemão (filosofia e sociedade) permite então a reflexão sobre a sua posição

como um modelo paradigmático na filosofia da música. A relação de Beethoven com o pensamento e a cultura alemãs, bem como a relação com os ideários revolucionários da classe burguesa nascente são centrais.

Para isso, no segundo capítulo, “Schopenhauer e Beethoven”, Luan Corrêa da Silva traz uma abordagem profunda e rigorosa em torno da relação entre a filosofia schopenhaueriana e a obra do compositor. Beethoven e Schopenhauer estão vinculados histórica e esteticamente entre o Classicismo e o Romantismo alemães. Em seu artigo, ele oferece a compreensão schopenhauriana, no que tange à música como expressão da vontade e do sofrimento humano, ao explorar como essa conexão se manifesta na produção beethoveniana. Para a interpretação rigorosa do autor, o filósofo alemão recoloca em cena a capacidade representativa do sujeito que se torna, ela mesma, um exemplo do sublime.

No terceiro capítulo, por sua vez, Maria de Lourdes Borges e o maestro Pablo Rossi, com o artigo intitulado “A influência de Kant sobre Beethoven: da Razão ao Sublime”, tratam da presença do pensamento kantiano na música de Beethoven. No percurso do artigo, ambos ressaltam a transição do racionalismo para a busca do sublime e do transcendental, elementos fundamentais na construção de sua identidade artística. Destacam o jovem Beethoven, que participa em Bonn de círculos de discussão do *Aufklärung* (Esclarecimento) lendo filósofos como I. Kant, J. Herder e F. Schiller, a influência das ideias de comoção, assombro e terrível, típicas do sublime kantiano; tais concepções apresentam-se nas obras de Beethoven uma expressão musical de maior importância. Além disso, o artigo aponta o entusiasmo de Beethoven com a Revolução Francesa; no desejo de confiança na razão e na

humanidade, o que é expresso, em Kant, no texto *À paz perpétua* e, em Beethoven, no coro final da *9ª Sinfonia*.

Por fim, no quarto capítulo, temos o artigo “Modelo paradigmático da filosofia da música: Beethoven”, traduzido por Luís Filipe Andrade. O autor é Hans-Joachim Hinrichsen, professor emérito do Instituto de Musicologia da Universität Zürich. Em seu texto, ele elabora uma revisão bibliográfica salutar em torno da reflexão sobre como Beethoven se tornou um arquétipo essencial para a compreensão filosófica da música. Seu argumento é que o compositor estabeleceu um modelo que influencia não apenas a história da música, mas também as concepções estéticas e teóricas sobre a arte musical. Balizando-se sobretudo no pensamento estético de T. Adorno, o artigo ressalta que a importância de Beethoven não se baseia apenas em seu gênio composicional, mas também no fato de que sua obra reflete de maneira incomparável a fase crítica de desenvolvimento da sociedade burguesa (isto é, os ideais de liberdade e fraternidade).

Vale lembrar aqui, a título de encerramento desta “Apresentação”, o caso do romancista e biógrafo francês Romain Rolland (1866-1944). Em um ensaio sobre intitulado “A vida de Beethoven”, ele escreve: “A primeira música verdadeiramente revolucionária: a alma do tempo revive nela a intensidade e a pureza que grandes eventos provocam nas grandes Almas solitárias, cujas impressões não são enfraquecidas com o contato da realidade” (Rolland, 2019, p. 169). A afirmação é potente, e não menos oportuna. Desta maneira, essa posição histórica assegura a Beethoven, em conjunto com seu valor artístico, um singular caso paradigmático da história da música e na estética musical.

Em síntese, este livro é um convite ao público leitor para uma jornada intelectual e sensível pelo universo beethoveniano; a música se encontra com a filosofia, a partir de uma reflexão que inibe a ideia de descolamento social da arte. A contribuição junto ao público brasileiro, que se inicia com este volume – dedicado a Beethoven –, esperamos ser satisfatória. Ao longo dos 4 capítulos, o caminho que se abre sobre o caso paradigmático se revela fulcral, e a resposta, enfim, se desdobra em diversos aspectos de cada conteúdo abordado.

Belo Horizonte, MG.

Outono de 2025.

Referências bibliográficas

- Almeida, Jorge. (2020) *Liberdade e autonomia: repensando as formas de evolução em Beethoven*. São Paulo, Limiar, v. 7, n. 13, p. 13-27.
- Hanslick, Edward. (2011) *Do Belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte* [1854]. Tradução Artur Morão. Covilhã.
- Tomás, Lia. (2011) Música e filosofia: interseções possíveis? Belo Horizonte, *Contextura*, vol. 1, p. 68-73.
- Rolland, Romain. (2019) *Vida de Beethoven*. Tradução Lilian Aquino. Galindo, João Maurício.
- _____. (2019) *Beethoven, as muitas faces de um gênio*. São Paulo: Contexto.

O ecoar político e filosófico dos 200 anos da 9ª sinfonia de Beethoven

Eduardo L. A. Rodrigues¹

Com a comemoração dos 200 anos da *Nona sinfonia* de Beethoven nos vemos diante do esplendor da música romântica já em seu nascimento. A *Nona sinfonia* em ré menor, op. 125, marca não só o *opus* máximo de Beethoven, sendo a última sinfonia completa composta por ele e estreada em Viena no dia 7 de maio de 1824, mas também a consolidação de uma nova configuração na estilística musical do ocidente. Afinal, os estudiosos hoje conseguem, com muita precisão, perceber que anos antes da *Nona*, a Quinta Sinfonia fora a primeira obra que marcou de forma consistente a composição da música erudita, que estava modificando-se, adentrando ao que chamaremos de estilo romântico.² Esse é um feito de Beethoven que

¹ Doutorando em Filosofia PPGFIL-UFMG. Bolsista Capes.

² Isso foi delineado precisamente pelo escritor e pianista E.T.A. Hoffman que em 1809 recebeu diretamente de Beethoven uma cópia da quinta sinfonia. Após isso ele foi o primeiro a fazer uma crítica receptiva de tal obra a associando diretamente com o movimento romântico. Hoffman é, portanto, responsável por um dos primeiros registros de uma obra musical caracterizada pelo estilo romântico. Sobre Beethoven ser visto como ruptura de transformação da música ocidental e até mesmo sendo visto

se consolida na *Nona sinfonia*. Beethoven inovaria assim as composições de orquestra, trazendo elementos que não eram comumente utilizados pelo classicismo, inclusive denotando uma música contemplativa que impunha como marca os sentimentos humanos.

Eis assim, a *Nona sinfonia*, provavelmente a obra musical que mais impactou a subjetividade ocidental, ressoando até hoje por toda a cultura mundial.³ Ao longo dos seus 200 anos a *Nona sinfonia* de Beethoven foi utilizada como lema político, filosófico e social. Fora hino de países, de eventos e grandes comemorações. Muitos deles, inclusive de uma qualidade moral no mínimo questionável.

como um gênio criativo diverso dos seus contemporâneos, assim nos mostra Monteiro e Lucas: “Nos debates estéticos que ocorreram desde o fim do século XVIII, a música de Beethoven foi tomada como exemplo dos novos ideais sinfônicos e modernos. Sua produção foi considerada modelar tanto nas contendas filosóficas quanto na prática musical. É uma opinião comumente aceita que Beethoven constitui-se num ponto de divisão entre a música dos séculos XVIII e XIX, entre os estilos musicais assim denominados “Clássico” e “Romântico”. Autores como Ratner (1980) e Crocker (1986) observam que Beethoven se diferencia radicalmente de seus contemporâneos, de modo geral, mais voltados para o sentimentalismo e o virtuosismo técnico”. (Monteiro. Lucas, 2020, 343).

³ Vê-se como tal afirmação foi ressaltada por diversos estudiosos. Entre eles vejamos Cook em seu livro sobre a 9ª Sinfonia: “De todas as obras do repertório tradicional da música ocidental, a *Nona sinfonia* parece ser a que mais se assemelha a uma construção de espelhos, refletindo e refratando os valores, esperanças e medos daqueles que buscam compreendê-la e explicá-la. Um sintoma disso é a grande diversidade de interpretações que já foram apresentadas” (Cook, 1993, p. IX. Tradução nossa). Também podemos ver outros grandes pensadores que enfatizam isso, tais como Schopenhauer, Adorno, Eduardo Lourenço e Slavoj Žižek). Além disso, vemos os elogios, homenagens e as influências que a *Nona* exerceu em grandes compositores contemporâneos e posteriores a Beethoven, tal como se vê nas declarações de Mendelssohn, Schubert, Verdi, Wagner, Debussy, Mahler, Strauss dentre outros, sendo obra canônica máxima por excelência.

Neste capítulo passamos por três partes que formam, de certa forma, uma biografia histórica, tanto em relação à composição quanto em relação à sua receptividade política e filosófica. Primeiramente, seguimos de perto as palavras do biógrafo Bernard Fauconnier (1969-), famoso escritor, romancista e crítico francês, acompanhando de perto alguns detalhes do período em que Beethoven compôs a *Nona sinfonia*, que foi mais precisamente entre os anos de 1818 e 1824. Além disso, falaremos de cada uma das partes, os quatro movimentos da grandiosa sinfonia, destacando os instrumentos utilizados, algumas partes específicas que tiveram grande impacto na sua recepção além de sua configuração geral, no que diz respeito, principalmente, ao andamento de cada parte e de suas principais características, dando destaque especial ao seu *Grand Finale*, do seu quarto e último movimento.

Num segundo momento, perpassaremos pela recepção da *Nona*, mas em suas utilizações políticas tendo como apoio o filósofo crítico contemporâneo Slavoj Žižek. Enfim, finalizaremos com a repercussão filosófica que vai das dos críticos da época, aos grandes compositores posteriores à *Nona sinfonia*, entre eles Verdi, Brahms, Wagner e Debussy, e que finaliza com uma recepção hermenêutica filosófica do filósofo português ainda desconhecido no Brasil, Eduardo Lourenço.

1

No contexto dessa composição, iniciada em 1818 e finalizada em 1824, Beethoven perpassa os momentos mais duros de sua vida. Com suas complexas relações familiares, problemas financeiros e

sua debilitada saúde, Beethoven vive um momento de ‘esterilidade criadora’ tal como descreve um de seus biógrafos contemporâneos. Apesar disso, goza de grande renome por toda a Europa, sendo uma grande referência dentre os grandes compositores vienenses. Sua surdez é completa já em 1818, praticamente nenhum de seus instrumentos de audição funciona, tudo é em vão, e sua comunicação passa a ser reduzida aos seus cadernos de conversação. Nesse contexto Beethoven, no interior de uma grande solidão, musical e social, se volta para aos seus valores da arte:

[...] retorna ao estudo, à leitura dos mestres, sobretudo Bach e Haendel. Em Bach encontra lições de forma, em particular a da fuga, que ele negligenciar um pouco até então, mas cujas maravilhosas possibilidades estão longe de se ter se esgotado, como provarão suas últimas obras. (Fauconnier, 2012, p. 147)

Diante tamanha crise que envolvia todos os âmbitos de sua vida, Beethoven parte dos seus princípios fundamentais para retomar com vicissitude as últimas obras de sua vida. Afinal, como diz Fauconnier (2012, p. 147) de modo poético: “O que lhe resta? Reinventar a música, abrir caminhos inexplorados.” Isso se segue com as composições das sonatas n.º 29, 30, 31 e 32 (correspondentes às obras op. 106, 109, 110 e 111), com destaque à Vigésima *Nona* sonata que seguia com o seguinte o subtítulo: *Grosse Sonate für Hammerklavier*, descrita por Fauconnier (2012, p. 148), como “a mais mítica ao lado da trigésima segunda - e o terror dos pianistas: monumental, complexa, essa sonata-sinfonia é um ápice da literatura pianística”.

Ao longo desse tempo parte de sua *Nona sinfonia* já estava sendo trabalhada, até que entre 1822 e 1823 ele se pôe, diante as mais diversas acentuadas crises, a trabalhar, dedicando-se, quase que integralmente. Enfim, se pôs a finalizar a sua grande obra.

O grande projeto incluía musicar a *Ode à alegria* de Schiller, objetivo de Beethoven a mais de trinta anos, indo de encontro com o tema musical anteriormente composto por ele na *Fantasia para Piano, Coro e Orquestra*, op. 80:

Em 1822 ele compõe os três primeiros movimentos, mas pensa num final instrumental. É somente no outono de 1823 que se produz a “junção” entre os três movimentos e o Hino à alegria: ele pode então, em fevereiro de 1824, terminar essa sinfonia em ré menor, coroando-a com esse movimento grandioso.

Por sua amplitude, sua complexidade, sua dificuldade de execução, mas também graças à acessibilidade imediata do seu hino final a um público universal (a tal ponto que se fará dele o hino europeu, numa reorquestração bastante vulgar de Herbert von Karajan), a *Nona sinfonia* é mais do que uma obra musical: é um símbolo, um estandarte e até uma arma política, como mostrou muito bem Esteban Buch num ensaio brilhante. (Fauconnier, 2012, p. 163)

Com seu entusiasmo pelo movimento revolucionário, levado adiante por Napoleão até se proclamar Imperador, Beethoven era um homem excitado pelas palavras da revolução, do romantismo e da literatura grandiosa que nascia ao mesmo tempo em que ele lançava seu gênio criativo em direção à revolução da música. A *Nona* foi finalmente executada em 7 de maio de 1824 e depois de certo

processo crítico se tornou inabalavelmente canônica no interior, principalmente, da cultura ocidental:

No dia do concerto, o estreito recinto do teatro, essa “casca de noz”, mal pode conter a multidão. Apenas o camarote da família imperial permanece vazio. Mas os aristocratas, já em suas férias de verão, também não compareceram. O próprio arquiduque Rodolfo chama a atenção por sua ausência. Na sala a tensão é extraordinária. No início, o público escuta religiosamente o sombrio primeiro movimento. Mas, a partir do scherzo, gritos de entusiasmo misturam-se à orquestra. Após a explosão das últimas notas, é uma ovação indescritível. Ressoam cinco salvas de aplausos. Essa inconveniência deixa nervosos os policiais presentes: a própria família imperial em geral não recebe mais do que três.

Beethoven não ouve nada. Está de costas viradas para o público, ao lado do regente Umlauf, com os olhos perdidos na partitura. Uma das cantoras, Karoline Unger, avança em direção a ele. Toma-o pelos ombros e força-o a virar-se para a multidão. Ele vê rostos comovidos, mãos que se agitam, e se inclina. (Fauconnier, 2012, p. 166)

Tal passagem nos gera um efeito poético e heroico daquilo que foi a primeira apresentação da *Nona sinfonia* de Beethoven, onde o próprio compositor parece estar extasiado por se fazer ouvir aquilo que outrora estava somente no interior de sua mente musical, no acabamento das partituras. Contudo, o advento da *Nona*, assim como foi o da Quinta e da Sétima sinfonias dividiu opiniões entre os críticos até se tornar um cânone na música ocidental.

A *Nona* teve em sua estreia a seguinte configuração instrumental, de acordo com Thayer (1973, p. 905): “Haveria 24 violinos, 10 violas, 12 contrabaixos e violoncelos” em relação às cordas. Dois Tímpanos, um bumbo de orquestra, um triângulo e pratos em relação ao naipe de percussão. Um par de flautas, oboés, clarinetes, fagotes e contrafagote em relação aos instrumentos de sopro de madeira, e para os metais se configuraram duas trompas, dois trompetes e três trombones. Os vocais ficaram por conta de quatro solistas (soprano, contralto, tenor e barítono além de um coro também dividido em quatro partes.

Em relação a estrutura, a *Nona sinfonia* possui quatro movimentos. O primeiro, provavelmente finalizado no verão de 1823 (Cook, 1993, p. 9) é marcado por um *Allegro* com a indicação de dois tempos por compasso, ou seja, compassos em 2 por 4, compasso binário simples. Beethoven, sendo um dos primeiros, entre os grandes compositores a demarcar o metrônomo de todas as suas composições, indica o primeiro ato no andamento 88 bpm. O tema apresentado logo no início nos indica uma música de profunda energia, começando por um *crescendo* majestoso, ecoando como uma lembrança que vem à tona. O tema nasce e explode energeticamente em seu *Allegro ma non troppo, poco maestoso*:

O grandioso *allegro ma non troppo, un poco maestoso* inicia-se em doze compassos, onde duas notas expostas por segundos violinos e violoncelos em tremolo, criam um sentimento de indecisão, espera misteriosa, hesitante, entre as tonalidades Maior e menor. Finalmente, (com dinâmica em) fortíssimo, a tonalidade principal é ré menor, durante uma exposição temática energeticamente

pontuada e repetida e depois em si bemol Maior. (Praia, 2017, p. 52)

Todo esse primeiro movimento já nos revela a temática épica e ao mesmo tempo profética que fará com que a obra seja tão comparada às grandiosas obras literárias da época. Seja em comparação com *Fausto*, de Goethe, a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, ou mesmo com a indicação da *Nona* como trilha sonora do advento moderno do homem. Eis o modo como o primeiro ato é descrito pelo correspondente *Allgemeine musikalische Zeit*:

Um *Allegro* desafiadoramente ousado em Ré menor, muito engenhoso em sua invenção e trabalhado com verdadeiro poder atlético. Há suspense contínuo do primeiro acorde (Lá maior) até o tema colossal que gradualmente emerge dele; mas é resolvido de uma maneira satisfatória. (Descrição citada por Cook, 1993, p. 26. Tradução nossa.)

O segundo movimento e os posteriores possuem momentos diversos, com diferentes andamentos. O segundo é subdividido em dois momentos, um de *Molto vivace* e outro de *Presto*, que são alternados, sendo eles em compasso 3 por 4 e 2 por 4 respectivamente. No *Molto vivace* o andamento é de 116 bbp, andamento que usa a mínima como referência, ou seja, tempo respectivo a três semínimas. E o *Presto* possui o andamento em 116 bbp com a semibreve como referência, ou seja, respectivo ao tempo de quatro semínimas, ou dois compassos de 2 por 4. Aqui vemos a agitada temática se estendendo e já executando uma primeira indicação da explosiva abertura do *Hino da alegria*. Sendo acompanhada mais à frente com os acentos percussivos do tímpano,

que perpassa tanto a ideia carnavalesca das agitações modernas como o marcar de um destino ainda não compreensível para o homem moderno.

O terceiro movimento possui uma miscelânea de indicações para o andamento. Inicia-se com um *Adagio molto e cantabile* com indicação de 60 bpm para semínima em compassos 4 por 4. Adiante com a estrutura num *crescendo* o andamento segue para 63 bpm em compassos 3 por 4. Essa dupla estrutura se repete em seguida, mas diferentemente da primeira repetição que segue em uma mudança entre Si bemol e Ré Maior, o segundo momento passa do Si bemol para o Sol Maior, depois de Mi bemol Maior para finalizar em Si bemol Maior com andamento em 12 por 8, ou seja, em compasso composto quaternário. Esse é o ato mais introspectivo, lento, com ar de exuberância, contemplação e calma. Tal como um suspiro antes do mergulho moderno, ensurdecido, alegre e ao mesmo tempo caótico do *Hino da alegria*.

Enfim, chega-se ao esplendor do quarto movimento da *Nona*. Esse ato se inicia em *Presto*, em andamento indicado por mínima pontuada em 96 bpm, com um andamento 3 por 4 que é alternado inicialmente com o compasso 4 por 4, perpassando com o *Allegro assai*, com mínima indicada em 80 bpm, e tonalidade em Ré maior. Daí o tema perpassa pelos seguintes trechos já com a indicação das partes do Coral: andamentos, *Presto* em 3 por 4 (“*O Freunde*”, “O amigos”) em ré menor; *Allegro assai* (“*Freude, schöner Götterfunken*”, “Alegria, linda centelha dos deuses”) em 4 por 4, em Ré Maior; *Alla marcia*; *Allegro assai vivace* com mínima em 84 bpm (“*Froh, wie seine Sonnen*”, “Feliz como seus sóis que voam”) em 6 por 8 e tonalidade em Si bemol maior; *Andante maestoso*, com mínima em 72 bpm (“*Seid umschlungen, Millionen!*”, “Sejam abraçados milhões!”) em

compassos 3 por 2 e tonalidade em Sol maior. Os três últimos se seguem em Ré maior e com o desfecho sublime e marcante da mais famosa sinfonia do ocidente: *Allegro energico, sempre ben marcato*, com mínima pontuada em 84 bpm (“*Freude, schöner Götterfunken*” – “*Seid umschlungen, Millionen!*”, “Alegria, linda centelha dos deuses/ Sejam abraçados milhões!”), em compasso 6 por 4; *Allegro ma non tanto* com mínima em 120 bpm (“*Freude, Tochter aus Elysium!*”, “Alegria, filha do Elísio”) compasso 3 por 2; finalizando com *Prestissimo*, com mínima em 132 bpm (“*Seid umschlungen, Millionen!*”, “Sejam abraçados milhões!”).⁴

A *Nona sinfonia* é um marco também em relação a sua duração, com aproximadamente 80 minutos, não existia até sua estreia uma sinfonia com tal dimensão. Além disso, a *Nona* foi a *Primeira sinfonia* a ter solistas vocais e um coro.

2

Slavoj Žižek, um dos mais influentes pensadores contemporâneos, tem sua obra marcada por uma análise crítica das estruturas ideológicas subjacentes à cultura, à arte e à política. Utilizando ferramentas filosóficas que combinam Hegel, Marx e a psicanálise lacaniana, Žižek não só examina o papel da arte na reprodução ideológica, mas também como a arte pode revelar falhas e tensões nessas estruturas.

⁴ De acordo com partitura disponibilizada pela edição da CCARH, 2017. Para uma descrição mais atenta e aprofundada sobre cada um dos movimentos ver Cook, 1993, pp. 26-40.

Na obra de Žižek, a ontologia é profundamente influenciada por sua interpretação de Hegel e Lacan. Ele defende uma visão do real não como uma substância fixa, mas como um vazio estruturado por meio de significantes. A realidade é atravessada pela ideologia, e a arte, como elemento cultural, funciona tanto como um espelho dessas estruturas quanto como um potencial subversivo. Nesse sentido, a música para Slavoj não é apenas entretenimento, mas um espaço de luta ideológica. A *Nona sinfonia* de Beethoven, em particular, ocupa um lugar central em suas reflexões devido à sua potência simbólica. O *Hino à alegria*, trecho mais emblemático da sinfonia, é frequentemente interpretado como um chamado à união e à fraternidade universal. Contudo, Žižek alerta para os perigos dessa leitura, apontando como ela pode ser apropriada por diferentes regimes ideológicos.

Como bem recorda o pensador esloveno a *Nona sinfonia* fora utilizada de modos distintos enquanto símbolo e/ou marca subjetiva de intenções políticas diversas. Aliás, a *Nona sinfonia* fora utilizada, principalmente como plano de fundo ideológico, uso que teve grande êxito ao longo do séc. XX. As análises de Žižek demonstra que a identidade “carnavalesca” e transformadora, principalmente de seu quarto movimento, se tornou lema das contradições do homem contemporâneo.

Nesse sentido adentramos nesse momento, como é o objetivo deste artigo, às questões que envolvem a política e a filosofia ao longo de 200 anos de recepção da *Nona sinfonia*. Vejamos de perto o seu ressoar subjetivo da *Nona sinfonia* e seus usos ideológicos em diversos momentos históricos e no interior de diversas atividades culturais do mundo ocidental. Como indica o pensador esloveno, em

um longo mais importante trecho de sua obra *Em defesa das causas perdidas*:

O hino não oficial da União Europeia – que se ouve em numerosos eventos públicos, políticos, culturais ou desportivos – é a “Ode à alegria”, do último movimento da Nona sinfonia de Beethoven, um verdadeiro “significante vazio” que pode representar qualquer coisa. Na França, foi elevada por Romain Rolland a ode humanista à irmandade de todos os povos (“a ‘Marselhesa’ da humanidade”); em 1938, foi executada como ponto alto do Reichsmusiktage, o dia da música do Reich, e depois pelo aniversário de Hitler; na China da Revolução Cultural, num contexto febril de rejeição em massa dos clássicos europeus, foi redimida e tornou-se uma das peças da luta de classes progressista; já no Japão contemporâneo, chegou à condição de obra cultuada, intercalada no próprio tecido social por sua suposta mensagem de “alegria através do sofrimento”; na década de 1970, ou melhor, quando as equipes olímpicas das Alemanhas oriental e ocidental tiveram de se apresentar juntas, como uma equipe só, o hino dos medalhistas alemães foi a Ode; na mesma época, o regime de supremacia branca de Ian Smith, que proclamou a independência da Rodésia no fim da década de 1960 com o intuito de manter o apartheid, também se apropriou da Ode como hino nacional. Até Abimael Guzman, o líder (hoje preso) do Sendero Luminoso, quando perguntado sobre que música gostava, mencionou o quarto movimento da Nona de Beethoven. Assim, é fácil imaginar um espetáculo em que todos os inimigos jurados, de Hitler à Stalin, de Bush a Saddam, deixam as divergências de lado e participam do mesmo momento mágico de irmandade extasiada. (Žižek, 2011, p. 226).

Žižek mostra o potencial da *Nona sinfonia* enquanto obra-evento com uma possível genericidade ideológica, principalmente no que se refere ao seu quarto movimento, onde temos a famosa *Ode a alegria*. Ele destaca, por meio disso, inúmeros eventos políticos de diversos governos, de diversos planos ideológicos ao longo do século XX, que apresentaram, em algum momento comemorativo, a Ode como pano de fundo, como representação de um determinado símbolo ou mensagem.⁵

Isso se deve não somente à natureza musical, mas também ao conteúdo presente na letra que acompanha a sinfonia. Para ressaltar o conteúdo revolucionário de sua *Nona sinfonia*, vemos que Ludwig tornou a poesia de Schiller (1759 –1805) *Ode à alegria*, a letra cantada por todo um coro no *grand finale*. Como vimos acima, a *Nona*, dessa forma, marca também um dos primeiros registros do uso de coral no interior de uma obra sinfônica. Mas o que significaria o uso dessa Ode afinal? Qual o conteúdo que faz com que ela seja considerada revolucionária, ou ao menos, poderosa e, ao mesmo tempo, neutra o suficiente que a permitiu ser utilizada como hino de tantos diferentes momentos da Europa e até mesmo de outros países fora do eixo ocidental?

An die Freude é um poema que fora escrito por Schiller, publicado em 1785. Schiller a escreveu influenciado por suas cartas

⁵ Acrescenta-se a esses eventos, o que corrobora ainda mais a genericidade ideológica da *Nona sinfonia*, a condução de Leonard Bernstein no Natal de 1989 em referência ao fim da Guerra Fria e o momento da execução da *Nona* em que no início da atual Guerra da Ucrânia pela regente ucraniana Oksana Lyniv: "Em 23 de fevereiro de 2022, o dia seguinte à ofensiva russa contra Kiev e Kharkiv que marcou o início da invasão da Ucrânia, a regente ucraniana Oksana Lyniv regeu a Nona. Para ela, o verso de Schiller 'Todos os seres humanos se tornam irmãos' é especialmente tocante: 'Todos no mundo devem desenvolver essa empatia, já na época ela contagiou o público, que até jogou seus chapéus para o ar.'" (Valente, 2024, em Revista eletrônica DW, 2024.

que descreviam sua concepção ética, baseada em uma educação cultural.⁶ Essas cartas foram escritas para um de seus financiadores, Christian Gottfried Körner. Em suas discussões estavam em pauta principalmente a filosofia e a estética com temas que envolviam o belo e a liberdade.⁷ A ode confraterniza, assim, com a alegria à união da humanidade, a busca natural pela felicidade e pela liberdade, valores que foram elevados pelo lema humanista da Revolução Francesa, pela Revolução Americana e mesmo pelo entusiasmo europeu à campanha de Napoleão.

Beethoven teve, desde sua juventude uma forte inclinação aos lemas da revolução, foi um entusiasta das campanhas de Napoleão e foi fortemente influenciado pela literatura romântica que levava novos ventos à agitação artística, intelectual e política. Posteriormente ele abandonou seu entusiasmo a Napoleão, mas

⁶ Essas correspondências sobre suas posições filosóficas se tornaram, mais tarde, na obra *A educação estética do homem* (1794).

⁷ Cf. Hart, 2009, p. 486. “Körner foi um pensador brilhante e parceiro de Schiller em discussões filosóficas e estéticas, especialmente sobre beleza e liberdade. Além disso, ele tinha uma situação financeira muito mais estável e hospedou Schiller durante grande parte do período de 1785 a 1787. Cartas e documentos indicam que o tempo que Schiller passou com a família Körner foi um intervalo estimulante, produtivo e até mesmo alegre em sua vida.” (Hart, 2009, p. 486. Tradução nossa). Há sobretudo uma discussão entre estudiosos sobre a especulação de que a Ode à alegria de Schiller seria nomeada anteriormente como ode à liberdade (cf. Hart, 2009). Isso se deve tanto ao conteúdo da Ode, quanto ao conhecimento sobre os posicionamentos de Schiller sobre os aspectos que envolviam a liberdade da humanidade. Além disso, estudiosos de Beethoven consideram que o modo que ele utiliza esse poema no último ato da *Nona sinfonia* configura um claro entendimento de Beethoven da alegria enquanto liberdade. “As imagens de alegria preservadas na versão de Beethoven transformam, destilam e direcionam a embriaguez do poema de Schiller para uma afinidade espiritual mais clara com alguma noção de liberdade.” (Rehding, 2017, p. 37. Tradução nossa).

continuou influenciado pelos ideais revolucionários.⁸ Enfim, destaca-se que Beethoven já tinha intenção de musicar a Ode a mais de trinta anos, ou seja, desde sua juventude, antes mesmo de sua *Primeira sinfonia*, executada em 1800.

Disso, vemos o legado naturalmente revolucionário, romântico e até mesmo idealista de Beethoven e de sua obra. A força política e revolucionária que regeu o gênio beethoveniano foi o que fez emergir, nos últimos anos de sua vida, a exuberante *Nona sinfonia*. A mesma Ode, tocada em eventos nazistas, comunistas chineses, e até mesmo em comemoração à união dos povos, sintetiza tanto os anseios modernos quanto a inquietude violenta e repentina da natureza humana.

Žižek indica com muita precisão como as características instrumentais, vocais, literárias e até mesmo biográfica do suntuoso quarto movimento, tornou a *Nona* tanto fenômeno quanto evento na história da música do ocidente:

No meio do movimento, depois de a melodia principal (o tema da “Alegria”) ser apresentada em três variações orquestrais e vocais, em seu primeiro clímax, acontece

⁸ Fato descrito por diversos historiadores, Beethoven teria dedicado sua 3ª Sinfonia à Napoleão Bonaparte, homenagem que foi retirada após este último ter se proclamado Imperador da França. Assim descreve Baía: “Quando Napoleão se proclamou Imperador da França em maio de 1804, Beethoven se revoltou e foi à mesa onde estava a obra já pronta. Ele pegou a página título e riscou o nome Bonaparte tão violentamente com uma faca que criou um buraco no papel. Mais tarde ele mudou o nome para *Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo* [*Sinfonia heroica, composta para celebrar a memória de um grande homem*]” [...]. Ele o via à altura dos maiores cônsules romanos. Ludwig tinha grande admiração por ver em Napoleão a possibilidade de a jovem República francesa realizar os ideais platônicos de que se alimentou e provocar o advento de uma humanidade fraterna e livre”. (Baía, 2017, pp. 25-27).

uma coisa inesperada que incomoda os críticos há 180 anos, desde a sua primeira apresentação: no compasso 331, o clima muda totalmente e, em vez da solene progressão hínica, o tema da “Alegria” se repete em estilo de marcia turca (“marcha turca”), tomado da música militar para sopro e percussão que os exércitos europeus emprestaram dos janízaros turcos no século XVIII – trata-se de um desfile carnavalesco popular, um espetáculo zombeteiro. (Žižek, 2011, pp. 226-7)

Essa característica carnavalesca que se mistura com um tipo de marcha turca é o que proporciona ao quarto movimento da *Nona* toda sua incerteza, potência e neutralidade. Se a Ode possui um roteiro musical bem estabelecido com o símbolo da alegria e da irmandade: “aqui (no *finale*) o sentido não é dado previamente, mas parece flutuar numa espécie de indeterminação virtual – é como se soubéssemos que há (ou melhor, tem de haver) algum sentido, sem nem sequer conseguir determinar qual é esse sentido” (Žižek, 2011, pp. 227-8). Aliás há no interior de toda a *Nona sinfonia* uma certa inquietação do espírito de seu gênio criador.

A *Nona*, como vimos no primeiro momento deste capítulo é gestada no ápice de diversas reviravoltas na conturbada vida de Beethoven: Seu retorno aos estudos dos grandes mestres, a lembrança de seu entusiasmo revolucionário, sua aguda e intensa solidão, sua surdez absoluta. Será então esses os motivos da fúnebre/carnavalesco final da mais famosa e cortejada sinfonia já criada? Žižek demonstra como os primeiros críticos compreenderam essa suposta violência carnavalesca:

Se alguma música já se “desconstruiu”, literalmente, foi essa: o contraste entre a progressão linear ordenadíssima da primeira parte do movimento e o caráter precipitado, heterogêneo e inconsistente da segunda não poderia ser maior; não admira que, já em 1826, dois anos depois de sua estreia, alguns resenhadores tenham descrito o finale como “um festival de ódio por tudo o que pode ser chamado de alegria humana. Com força gigantesca surge o perigoso tesouro, dilacerando corações e escurecendo a fagulha divina com zombaria barulhenta e monstruosa (Žižek, 2011, p. 227. Citando Cook, 1993, p. 93)

Entre a progressão ‘ordenada’ da abertura e a desconstrução ‘precipitada’ quando entra o coro parece haver para Žižek um repentismo musical, uma quebra de expectativa, uma coerção violenta que se explode e que anteriormente se escondia. Já para o filósofo esloveno: “há certa simulação insípida na Ode, de modo que o caos que começa depois do compasso 331 é uma espécie de “retorno do recalque”, um sintoma do que estava errado desde o próprio princípio” (Žižek, 2011, p. 228).

Uma das outras referências de usos da *Nona sinfonia* pode ser exemplificado no interior de outras artes, tal como o cinema. Podemos ver a música sendo executada em filmes tais como: *O grande ditador* de Charles Chaplin (1940), *O resgate do soldado Ryan* (1998), *O sétimo selo* de Ingmar Bergman (1957), *Amor à vida* (1989), etc. Contudo, é com *Laranja mecânica* de Kubrick que Žižek vê a maior representação da força ideológica da *Nona sinfonia*.

O filme, baseado no livro de Anthony Burgess, explora a tensão entre liberdade individual e controle social por meio do protagonista

Alex, cuja paixão por Beethoven, especialmente pela *Nona sinfonia*, tem um papel simbólico crucial na narrativa.

Para Žižek, a utilização da *Nona sinfonia* em *Laranja Mecânica* destaca o potencial ideológico e ambíguo da música. A sinfonia, particularmente o “Hino à Alegria”, é frequentemente associada à celebração universal da humanidade e à irmandade. Contudo, no filme, ela é recontextualizada em momentos de extrema violência e controle. A “Alegria” que deveria unir acaba sendo usada como instrumento para explorar os conflitos humanos mais sombrios. Esse deslocamento é emblemático da leitura de Žižek sobre o caráter vazio e maleável da ideologia, onde um símbolo pode ser apropriado para fins contraditórios (Žižek, 2011, p. 226).

No contexto de *Laranja mecânica*, a relação de Alex com a *Nona sinfonia* evidencia seu papel paradoxal como um “anti-herói”. Ele é simultaneamente amante da mais elevada arte clássica e perpetrador de uma “ultraviolência” brutal. A escolha de Kubrick por Beethoven não é acidental: Žižek argumenta que a música, longe de ser um mero deleite estético, atua como mediadora ideológica. A *Nona sinfonia*, com sua promessa de alegria e união, torna-se o pano de fundo para as ações grotescas e desumanas de Alex, subvertendo as expectativas e expondo a tensão entre a alta cultura e a barbárie (Netto, Miranda e Gomes, 2016, p. 110).

A utilização da sinfonia no tratamento “Ludovico” – um método de condicionamento comportamental – é particularmente significativa. Nesse processo, Alex é forçado a assistir cenas de extrema violência enquanto escuta sua amada sinfonia, criando uma associação psicológica entre a música e o sofrimento. Essa distorção emocional leva Alex a rejeitar a obra de Beethoven, que antes simbolizava sua paixão e individualidade. Para Žižek, essa

cena é um exemplo de como a ideologia opera através da manipulação de desejos e prazeres, transformando elementos de subversão em instrumentos de controle (Netto et al., 2016, p. 112).

Ademais, Žižek observa que o *Hino à alegria* possui uma “neutralidade” ideológica aparente, o que permite sua reaplicação em contextos diametralmente opostos. No filme, a sinfonia funciona como um “significante vazio”, preenchido por significados que vão desde o sublime até o grotesco. O contraste entre a música de Beethoven e as cenas de violência ressalta o abismo entre os ideais proclamados pela cultura e a realidade brutal da experiência humana (Žižek, 2011, p. 228).

No final, o uso da *Nona sinfonia* em *Laranja Mecânica* exemplifica o potencial disruptivo da arte ao expor as contradições ideológicas e sociais. Para Žižek, a combinação entre a música transcendente de Beethoven e as imagens perturbadoras de Kubrick desafia o espectador a reconsiderar a relação entre a cultura e a violência, revelando o papel da ideologia na moldagem de nossas percepções e experiências. Este uso paradoxal reflete a capacidade da arte de atuar como um espelho das contradições humanas mais profundas.

A grandiosidade da *Nona sinfonia* de Beethoven não se limita à sua relevância musical, mas também à sua habilidade de transcender épocas e contextos para se tornar um poderoso veículo ideológico. Como observado em *Laranja mecânica*, a sinfonia se apresenta como uma obra aberta, capaz de ser apropriada por discursos diversos e até contraditórios. Essa flexibilidade ideológica demonstra a profundidade com que Beethoven capturou as tensões humanas universais, criando uma peça que ressoa tanto com o sublime quanto com o grotesco. Para Žižek, a capacidade da *Nona* de ser usada para

celebrar tanto a irmandade quanto para ilustrar o controle e a violência é um testemunho de sua complexidade e relevância. Ela não é apenas uma sinfonia; é um reflexo das contradições da condição humana e um exemplo supremo de como a arte pode ser ao mesmo tempo bela e perturbadora, inspiradora e inquietante.

3

Retomando as questões concernentes à recepção crítica musical da *Nona sinfonia*, vemos que tal recepção ao longo dos séculos foi ampla e multifacetada. Para compositores como Richard Wagner, Johannes Brahms, Mahler, Verdi e Debussy a obra representava o ápice do desenvolvimento musical, um ponto de culminância onde Beethoven não apenas superou seus contemporâneos, mas também moldou o futuro da música ocidental. As expressões de reverência e espanto que esses compositores demonstraram ao se depararem com a *Nona* não se limitam a um elogio técnico, mas, antes, reconhecem nela uma obra transcendente, capaz de tocar as mais profundas questões humanas, sociais e existenciais. Para Wagner, a obra é uma “obra-prima do gênio absoluto”, enquanto Brahms afirma que ela “já contém tudo”, uma vez que abarca todas as possibilidades emocionais e artísticas possíveis.

No entanto, a *Nona sinfonia* também inspirou interpretações filosóficas profundas. Claude Debussy, por exemplo, não apenas enaltece a construção musical, mas vê nela a expressão da luta de Beethoven pela liberdade e pela fraternidade, refletindo suas próprias questões pessoais de isolamento e sofrimento. De maneira

similar, o filósofo português Eduardo Lourenço, ainda pouco conhecido no Brasil, nos oferece uma leitura hermenêutica e poética da obra, onde ele enxerga na sinfonia não apenas uma forma de arte, mas uma representação do próprio espírito humano, que se expressa através da busca pela unidade e pela superação dos limites impostos pelo destino.

Ao explorar as diversas camadas de recepção da *Nona sinfonia*, desde os compositores contemporâneos até as interpretações filosóficas contemporâneas, podemos perceber que Beethoven não apenas revolucionou a música, mas também proporcionou um campo fecundo para reflexões sobre a liberdade, a fraternidade e a condição humana, que continuam a ressoar de maneira vibrante até os dias de hoje. Essas reflexões, que perpassam as esferas crítica, musical e filosófica, convidam-nos a uma nova apreciação dessa obra, que se configura não apenas como um marco na história da música, mas como um legado de profunda transformação cultural.

A seguir, examinaremos algumas das citações mais significativas de grandes compositores e pensadores sobre a *Nona sinfonia*, para compreender melhor o impacto multifacetado dessa obra-prima.

Inicialmente, vemos Verdi em uma carta de 1878 expressa admiração pelos três primeiros movimentos, particularmente pelo primeiro, ao qual ele se refere como de uma “sublimidade” inatingível. Contudo, ele critica severamente o movimento final, especialmente a inclusão de vozes:

O alfa e o ômega é a Nona sinfonia de Beethoven, maravilhosa nos três primeiros movimentos, muito mal estruturada no último. Ninguém jamais se aproximará da

sublimidade do primeiro movimento, mas será uma tarefa fácil escrever tão mal para vozes quanto no último movimento. E, apoiados na autoridade de Beethoven, todos gritarão: 'É assim que se faz...'

O primeiro movimento é a expressão mais sublime da música que já foi escrita; o Scherzo é admirável; o Adagio é divino; mas o último movimento me parece tão pouco digno em comparação com os outros. A introdução das vozes, na minha opinião, não é feliz. A forma como elas são tratadas é uma infelicidade ainda maior. E ainda assim, por ser Beethoven, será reverenciado, e ninguém ousará contestá-lo. (Oberdorfer, 1981).⁹

O comentário de Verdi sobre a *Nona sinfonia* de Beethoven é uma crítica fascinante e incisiva. Ele expressa admiração pelos três primeiros movimentos, particularmente pelo primeiro, ao qual ele se refere como de uma “sublimidade” inatingível. Contudo, ele critica severamente o movimento final, especialmente a inclusão de vozes. Segundo Verdi, a escrita vocal no final da sinfonia é “muito ruim” e ele sugere que, por causa da autoridade e prestígio de Beethoven, compositores futuros poderiam justificar más escolhas dizendo: “É assim que se faz”.

Claro que aqui, o que está em jogo, por mais que ele admirasse Beethoven, é que Verdi, sendo um compositor operístico de destaque, tinha uma visão particular sobre o uso de vozes na música sinfônica. A introdução do coro e solistas no final da *Nona sinfonia* de Beethoven foi uma inovação radical, mas Verdi parece ter achado essa fusão problemática, especialmente na qualidade da escrita vocal. Mas de certa forma, Verdi revela como os três movimentos,

⁹ Verdi em carta enviada a Francesco Florimo, datada de 20 de abril de 1871.

pouco destacados pela crítica, são, tão grandiosos, senão mais, do que o último movimento. Ele implica que, para ele, o ápice artístico da *Nona* está nesse movimento, deixando os demais como um contraste menor.

Johannes Brahms descreveu a *Nona sinfonia* como uma obra completa e insuperável. Sua reverência por Beethoven é evidente em suas próprias composições sinfônicas, que buscaram dialogar com o legado do compositor alemão, mesmo sob a pressão do padrão elevado estabelecido por Beethoven. Brahms enfatizava que a profundidade estrutural da *Nona* transcendia suas melodias mais reconhecíveis, desafiando os ouvintes e os compositores a explorarem além do óbvio. Já Richard Wagner, um admirador confesso da *Nona*, interpreta a sinfonia como uma expressão sublime do drama humano e divino. Ele destacou a integração de elementos vocais e instrumentais no final da sinfonia como uma realização monumental, influenciando diretamente sua concepção do drama musical total (*Gesamtkunstwerk*), que seria concretizado em suas óperas. Sobre isso, podemos ver a seguinte trecho destacado por Burnett, escrito por Wagner sobre a *Nona sinfonia* de Beethoven:

Ele (o músico), como que em estado de um leve sonho, é tocado através do ouvido, mais do que pela ilusão visual, assim o seu ser íntimo se integra na essência daquilo que ele percebe, e é também apenas nesta percepção que se revela verdadeiramente a essência das coisas que lhe são exteriores. (Wagner, 1983, p. 53)

Burnett mostra que com isso, “Wagner afirma que o arrebatamento da música é capaz de gerar o esquecimento da sensibilidade visual, pois a intensidade do olhar altera-se; e explica

de modo curioso o resultado que uma audição musical pode gerar nos ouvintes” (Burnett, 2009, p. 166):

Nós experimentamos isto em qualquer sala de concertos ao escutar uma peça musical que verdadeiramente nos comove, enquanto se desenrola diante de nós um espetáculo que, por si mesmo, poderia distrair-nos da música e dar-nos até vontade de rir. Refiro-me ao aspecto do auditório e à impressão de vulgaridade que ele produz, bem como aos gestos dos executantes, acessório, aliás, indispensável a uma produção orquestral. (Wagner, 1983, p. 53)

Vê-se daí, tal como explica Burnett que para Wagner, a música não depende da “contemplação refletida”, que é característica da pintura ou escultura, mas sim de uma experiência mais imediata, que se manifesta por meio da rítmica e que tem uma ligação com o interior do ser humano, tocando aspectos mais profundos da sua psique e até do “sonho”. Ele acredita que a música é capaz de captar a essência das coisas de maneira intuitiva, oferecendo uma forma de conhecimento direto e intuitivo que as outras artes não podem proporcionar da mesma maneira.

Ao seguir essa linha de raciocínio, Wagner também se aproxima das ideias de Arthur Schopenhauer, que via a música como uma forma superior de arte, por sua capacidade de representar o mundo das ideias de maneira pura, sem as limitações dos conceitos. No entanto, Wagner faz um avanço ao considerar que, enquanto as artes plásticas expressam o mundo fenomenal e suas abstrações, a música transcende esse domínio ao incorporar algo que ele define como “sublime” (*Erhabenen*), um conceito que vai além da mera

percepção sensorial e busca uma revelação mais profunda e transcendental (Burnett, 2009, p. 167-168).

Para Gustav Mahler a importância de Beethoven se direcionava em direção à qualidade de Beethoven, enquanto compositor que possui obras universais da música. Em sua carreira como maestro, Mahler frequentemente regeu as sinfonias de Beethoven e, em particular, trabalhou na reorquestração da *Nona sinfonia*. Sua abordagem a essa obra não foi uma tentativa de alterá-la fundamentalmente, mas sim de adaptá-la às exigências das grandes salas de concerto e orquestras expandidas de sua época.

Mahler acreditava que a música de Beethoven era universal e transcendente, mas reconhecia que as condições acústicas e os recursos orquestrais haviam mudado desde o início do século XIX. Para ele, ajustar a orquestração significava revelar ainda mais claramente a grandiosidade e os detalhes da obra de Beethoven. Assim, Mahler introduziu alterações na dinâmica, na articulação e na distribuição dos instrumentos na orquestra, com o objetivo de melhorar o equilíbrio sonoro e a clareza em ambientes maiores.

Outro grande compositor que compartilhou grande admiração pela *Nona* foi Debussy. Vejamos o comentário de Debussy, tal como nos apresenta Fauconnier:

Desta vez temos vontade de nos reconciliar com Claude Debussy que, em Monsieur Croche, faz sobre a Nona sinfonia este julgamento límpido:

Nada nessa obra de proporções enormes é inútil; nem mesmo o andante que estéticas recentes acusaram de longo; não é ele um repouso delicadamente previsto entre a persistência rítmica do Scherzo e a torrente instrumental que arrasta de modo irresistível as vozes rumo à glória do

Finale? Quanto à humanidade transbordante que faz romper os limites habituais da sinfonia, ela brota da sua alma, a qual, sedenta de liberdade, se mortificava, por um irônico arranjo do destino, com as grades douradas que a amizade pouco caridosa dos poderosos lhe oferecia. Beethoven deve ter sofrido com isso no seu coração e desejado ardentemente que a humanidade comungasse com ele: daí esse grito lançado pelos milhares de vozes do seu gênio aos “irmãos” mais humildes e mais pobres. Foi ele ouvido por estes? Questão perturbadora. (Fauconnier, 2010, 164-5)

Debussy traz uma reflexão mais filosófica e humana sobre a *Nona sinfonia*, defendendo o valor de cada parte da obra, incluindo o Andante, frequentemente criticado por sua duração. Para Debussy, o Andante não é um ponto de inatividade, mas sim uma pausa delicadamente prevista que prepara o ouvinte para o clímax final. A análise de Debussy aprofunda-se na humanidade expressa por Beethoven, particularmente o sofrimento e a luta pessoal do compositor. Ele vê na sinfonia uma mensagem de liberdade e fraternidade, um grito de união que ecoa das profundezas do coração de Beethoven, que vivenciou uma solidão pessoal e social. A dúvida final de Debussy, sobre se a humanidade realmente ouviu esse chamado, coloca a *Nona sinfonia* como um símbolo não só de um desejo de união, mas de uma esperança utópica que permanece em aberto.

Essas declarações sentimentais à *Nona sinfonia* também foram elaboradas por filósofos que para além de uma crítica adornavam textos e belas frases de recepção estética à *Nona*. Esse é o caso do

filósofo e pensador português, ainda pouco conhecido no Brasil, Eduardo Lourenço.

Para Lourenço, Beethoven tal como Bach e, posteriormente, Chopin são homens: “dum universo onde há lugar para a transcendência” (Lourenço, 2012, p. 94), sendo Beethoven aquele que marca ‘a dialética’ da condição humana. Além disso, Lourenço, a partir de suas análises ensaísticas sobre a quinta e sétima sinfonia, explicita que: “Beethoven é o primeiro músico de um mundo novo: encontrando a forma para esse mundo, encontrou ao mesmo tempo o génio” (Lourenço, 2012, p. 117). E não seria esse talvez o motivo de o porquê da forma musical da *Nona sinfonia* ser tão bem ajustada à condição contraditória humana que faz dela o perfeito molde para todos os pensamentos contemporâneos, dos mais belos aos mais terríveis?

Para o filósofo português, Beethoven parte de uma arte que não mais precisa se importar com os reis, pois é feita agora, para o divertimento do próprio génio: “[...] para sua melancolia, como oração tumultuosa e ardente da sua alma oceânica, calma e desesperada que ele a escreve” (Lourenço, 2012, 116). Para ele, são: “O abandono e a liberdade que serão os grandes motores da alma beethoviana” (*loc. cit.*).

É do mote pós-Revolução que Beethoven vêm à tona. Da necessidade de uma nova forma, que seja coerente com a nova forma do mundo. E sobre isso, continua Lourenço:

Mas só encontrou essa forma porque tinha génio. A sua situação-humana-de-músico coincidiu o mais que é possível com a situação da alma ocidental depois da Revolução. Uma coisa assombra ou gela segundo o ponto

de vista: este homem estava longe da pátria da Revolução.
(Lourenço, 2012, p. 117)

E mesmo assim é Beethoven o responsável por nos transmitir, através de suas famosas sinfonias, tamanha avalanche de sentimentos demasiado humanos diante das contradições contemporâneas, pós-Revolução.

Diante da *Nona sinfonia*, Lourenço se debruça em nome da melancolia e pela liberdade que se pode gerar dela, expressando-se, provavelmente, a partir de uma das missas de Beethoven:

Enquanto escrevo sobre Kiek(egaard) estou ouvindo uma música de Beethoven. As vozes perseguem-se num crescendo poderoso, arrependem-se, voltam, sobem, insistem, o grito faz-se mais grito, alonga-se, repete-se, ultra-repete, grita mais ainda, como um grito que não procura Deus, mas a si mesmo se contempla e persegue como grito. Um movimento humano semelhante ao final da Nona sinfonia. A verdadeira religiosidade ausente dele. O repouso do grito infinitamente humilde de Bach não aparece. Titanismo puro, mesmo na missa. Beethoven. A minha alma é amassada no pequeno ribeiro (Bach) mesmo nos dias tempestuosos. (Lourenço, 2012, p. 83)

Lourenço mostra como a grandiosidade de Beethoven reside na demonstração da melancolia, da liberdade, dos sentimentos contemporâneos, e como as suas obras asseguram, o medo e admiração, o espanto diante da grandiosidade das obras ou guerras vindouras.

Assim, descrevo enfim, um breve resumo do percurso da *Nona sinfonia*. Muito haveria de falar se fôssemos pensar em cada

recepção, cada crítica ou pensamento crítico sobre a música, mas aqui cala o autor em busca de ter podido mostrar a magnitude dessa magistral obra de Beethoven. Vimos aqui, como cada compositor, filósofo e ouvinte de Beethoven, amantes da *Nona sinfonia*, podem expressar, à sua maneira, não apenas uma admiração pela perfeição técnica da obra, mas também pela profundidade emocional e filosófica que ela carrega.

Para eles (nós), a sinfonia é um reflexo do próprio gênio de Beethoven, capaz de transcender as limitações de sua época e falar diretamente à condição humana universal. De sua grandiosidade técnica à sua mensagem de fraternidade e união, a *Nona sinfonia* continua a ser, mais de um século depois de sua composição, uma das maiores realizações da música clássica, um verdadeiro ponto culminante na arte musical.

Referências bibliográficas

- Baía, Pedro Rodrigues Rocha. (2017) *A perda da dedicatória à Eroica - análise de como a obra de Beethoven foi influenciada por Napoleão*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina.
- Beethoven, Ludwig van. (2009) *Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125*. CCARH Edition.
- Brown, Clive (Ed.). (2016) *Beethoven - The Nine Symphonies*. Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. German.
- Burnett, Henry. (2009) O Beethoven-Schrift: Richard Wagner teórico. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 32(1): 159-173.
- Cook, Nicholas Cook. (1993) *Beethoven's Symphony No. 9*. Series: Cambridge Music Handbooks. Cambridge University Press.

- Fauconnier, Bernard. (2012) *Beethoven*. Tradução de Paulo Neves. Editora L&PM, Porto Alegre.
- Forbes, Elliot (Ed.). (1973) *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Hart, Gail K. (2009) Schiller's "An die Freude" and the Question of Freedom. *German Studies Review*, Vol. 32, No. 3, pp. 479-493.
- Monteiro, Eduardo. Lucas, Mônica. (2020) "O espírito de Mozart pelas mãos de Haydn": 250 anos de Ludwig van Beethoven. *Estudos Avançados* 34 (100).
- Netto, Roberto M. R. Gomes, Herick Wendell. Miranda, Wando Dias. (2016) A Violência Inerente ao Humano: Diálogos entre a filosofia de Slavoj Žižek e o filme *Laranja Mecânica*. *Revista Interdisciplinar do Instituto de Educação de Ananindeua*, vol. 4, n. 4, pp. 107-120.
- Oberdofer, Aldo. (1981) *Giuseppe Verdi: Autobiografia delle Lettere*. Rizzoli, Milão.
- Praia, Bruno Filipe Dias Moedas Praia. (2017) *A 9ª Sinfonia de Beethoven: Um Hino para a Europa (?)*. Mestrado em Estudos Sobre a Europa, Universidade Aberta.
- Rehding, Alexander. *Beethoven's Symphony No. 9*. Oxford Keynotes. Oxford University Press, 2017.
- Valente, Augusto. (2024) "Nona" de Beethoven: uma revolução faz 200 anos. *Revista DW*. Disponível no site: <<https://www.dw.com/pt-br/Nona-de-beethoven-uma-revolu%C3%A7%C3%A3o-faz-200-anos/a-68980900>>. Acessado no dia 15 de dezembro de 2024.
- Wagner, Richard. *Beethoven*. (1987) Trad. de Theodomiro Tostes. L&PM, Porto Alegre.
- Žižek, Slavoj. (2007) 'Ode to Joy,' Followed by Chaos and Despair. *The New York Times*, on December 24th.
- _____. (2011) *Em Defesa das causas perdidas*. Tradução por Maria Beatriz de Medina. Boitempo, São Paulo.

Schopenhauer e Beethoven

Luan Corrêa da Silva¹

É difícil precisar o que exatamente ouviu Arthur Schopenhauer na Alemanha do século XIX, particularmente em Frankfurt, cidade em que viveu boa parte de sua vida. Sabe-se, porém, que Schopenhauer frequentou assiduamente concertos, óperas, peças de teatro e teve oportunidade de ouvir apresentações de peças de Mozart, Rossini, Beethoven e até de Wagner, além de outros músicos da época.²

Segundo um importante relato de Robert von Hornstein, Schopenhauer falava com frequência dos músicos durante o jantar no Englischen Hof. Ele tinha, por exemplo, “grande apreço por Reichardt como compositor de Lieder”, criticava Schubert pela sua adaptação de Erlkönig, de Goethe, “condenava o fato de que trechos que deveriam ser envoltos em mistério eram simplesmente gritados”. Sobre Mendelssohn, afirmava: “as composições de Mendelssohn são bonitas, mas carecem de gênio. Suas sinfonias são

¹ Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

² Conforme os testemunhos, sobretudo, de Robert von Hornstein e Carl Hebler. Cf. Schopenhauer. (1971, pp. 205ss; 214ss).

entediantes. O que mais me agradou foi Paulus, essa eu ouviria novamente” e, sobre Gluck:

Gluck sempre me pareceu enfadonho. Sua música não pode ser pensada separadamente das palavras, e isso é um erro. A música deve agir por si mesma, as palavras são secundárias. A música é muito mais poderosa do que a palavra. Música e palavras são como o casamento de um príncipe com uma mendiga. A fábula na ópera é algo secundário, no fundo só existe para dar também algo à razão. Rossini levou isso ao extremo e chegou a zombar das palavras. (Schopenhauer, 1971, pp. 220-221, tradução minha)

A metáfora antiquada pretende defender uma hierarquia de valor entre palavra e música, posicionamento também adotado em um conhecido episódio envolvendo Schopenhauer e Wagner. Depois de receber um convite de admiradores e refugiados políticos para visitá-los em Zürich, dentre os quais Wagner se incluía, Schopenhauer recebe de Wagner a poesia do Anel dos Nibelungos na forma de livro, contendo o texto das quatro óperas acompanhado apenas de uma dedicatória: “com veneração e gratidão”. Wagner nunca recebeu uma resposta escrita, mas apenas transmitida oralmente pelo jornalista suíço e seu companheiro de refúgio, Dr. Franz Arnold Wille: “diga ao seu amigo Wagner, em meu nome, obrigado pelo envio de seus Nibelungos; porém, que ele pendure a música no prego (*an den Nagel hängen*), pois tem mais gênio (*Genie*)

para poeta! Eu, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e Mozart!” (Schopenhauer, 2008, pp. 350 e 358).³

Schopenhauer assistiu a, pelo menos, duas óperas de Wagner: O holandês voador (*Der fliegende Holländer*) e a Valquíria (*Walküre*), sendo esta a segunda das quatro óperas do Anel. Conta-se que, depois de assistir à primeira, rejeitou balançando a cabeça (Hübscher, 1956, p. 26) e, sobre a segunda, reclamou: “o sujeito é um poeta, não um músico” (Schopenhauer, 1971, pp. 214ss.). Os comentários são uníssonos sobre o juízo de Schopenhauer: Wagner não havia compreendido a sua metafísica da música. O projeto de uma Obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) pretendia uma “comunhão de bens” (*Gütergemeinschaft*) entre poesia, música e drama incompatível com a primazia da música na estética schopenhaueriana (Schopenhauer, 1971, pp. 202ss).

O recado de Schopenhauer não parece ter abalado a autoestima de Wagner, quem celebrou a mensagem como um elogio entusiasmado de sua poesia e não, como de fato parece ser o caso, um tapa de luvas à sua (suposta) inaptidão para a música. Wagner afirma que seu mestre intelectual “se expressara de modo significativo e favorável sobre minha obra” e, Cosima, sua esposa, observa em uma carta que, para Schopenhauer, “se tratava de um poeta”, que “lhe era incompreensível como figuras tão distantes de nós, como os deuses germânicos, poderiam ter sido trazidas tão claramente para perto de nós”, e conclui sobre a veracidade do seu relato: “isso eu sei com certeza”.

³ Ver a sequência de cartas que relatam estes acontecimentos: carta de Franz Bizonfy e a carta de Schopenhauer endereçada a Julius Frauenstädt. Ver, sobretudo, o testemunho de Eliza Wille em Schopenhauer (1971, p. 199).

É verdade que o próprio Wagner de 1854 reconhecia ter divergências com a posição schopenhaueriana, muito provavelmente sobre a primazia da música em relação às outras artes.⁴ Também é verdade, porém, que o próprio Wagner altera a sua posição anos depois. Ainda que o recado de Schopenhauer não tenha ferido a autoestima musical do Wagner d'A obra de arte do futuro (1849), a recusa parece ter repercutido significativamente, se não na música, certamente na teoria (Hübscher, 1956, p. 26.), o que fica claro no *Beethoven-Schrift*, de 1870. O *festschrift* em homenagem ao centenário de nascimento do músico de Bonn seguramente pode ser considerado uma das mais importantes críticas musicais da obra de Beethoven à luz de um estudo minucioso da metafísica da música de Schopenhauer. Mas, também, o reconhecimento wagneriano, tardio e resignado, da genialidade schopenhaueriana domiciliada legítima e espontaneamente na música instrumental de Beethoven.

⁴ Conforme comenta em uma carta Carl G. Bähr: “um seguidor de Richard Wagner, que passou várias semanas em Lucerna no último verão, contou-me que Wagner agora está completamente fascinado e entusiasmado com sua doutrina, embora não concorde inteiramente com seus princípios sobre a música. No entanto, seus livros estão constantemente sobre sua mesa, e ele o cita a todo momento.” (Schopenhauer, 2008, pp. 350, 358 e 759).

1. “Eu, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e Mozart!”

A preferência de Schopenhauer a Mozart e a Rossini revelam-nos uma ambígua relação de convivência entre o gosto clássico de um ouvinte e as ideias inovadoras do filósofo, aspectos relevantes para compreender a conexão entre Schopenhauer e Beethoven. Por um lado, Schopenhauer é um ouvinte do século XVIII que se vale da teoria clássica do sistema tonal de Rameau como modelo não apenas para elencar suas preferências, mas também para desenvolver os seus argumentos⁵. Por outro, abriu as portas para a melodia infinita de Wagner e fundamentou a tendência romântica de afirmar a plena autonomia da música instrumental.

Mozart é raramente mencionado por Schopenhauer e, em quase todas as vezes, aparece ao lado de Beethoven como exemplo de genialidade musical. Além da inocência e sublime simplicidade, as quais Schopenhauer associa à genialidade (Schopenhauer, 2015, Cap. 31, pp. 473-474), a música de Mozart é também metáfora musical para o pessimismo: “o espanto filosófico é, portanto, no fundo, consternado e aflito: a filosofia, como na abertura de *Don Juan*, começa com um acorde menor” (Schopenhauer, 2015, Cap. 17,

⁵ Como bem observam, por exemplo: Baum, 1984, pp. 170-174; Ferrara, 1996, pp. 183-199; Marinheiro, 2012, p. 273-283 e Pucciarelli, 2018, pp. 226-239. O próprio Schopenhauer menciona implicitamente Rameau em Schopenhauer, 2015, §52, p. 298 e, explicitamente, em Schopenhauer, 2008, §218, p. 469.

p. 209). O *páthos* filosófico platônico do *thaumázein/θαυμάζειν* adquire aqui tonalidades trágicas e surge da consciência de que mesmo o mais simplório teísmo assume silenciosamente o mundo como algo contingente que poderia não ter ocorrido. Para a questão se a vida é um bem a ser desejado, o mero fato da existência do mal, responde o filósofo, “decide a questão” (Schopenhauer, 2015, Cap. 46, p. 686) e a desproporção abissal entre a quantidade de dores e de alegrias no mundo revela “que a vida é um negócio que não cobre os custos do investimento” (Schopenhauer, 2015, Cap. 46, p. 684). Contra o otimismo leibniziano, na esteira de Hume, Schopenhauer fundamenta o seu pessimismo na consciência de que “de imediato concebemos o mundo como algo cuja inexistência é não apenas pensável, porém seria até mesmo preferível à sua existência” (Schopenhauer, 2015, Cap. 17, p. 209). Se a obra de Mozart não aparece muitas vezes citada na obra schopenhaueriana, isso não se deve pela carência do elo de comparação entre ambas, mas, ao contrário, pelo consentimento de um acordo implícito.

Todavia, é igualmente verdade que Schopenhauer elogiou mais Rossini que Mozart. Segundo Hornstein, “quando falava de Rossini, (Schopenhauer) erguia os olhos com devoção para o céu”. Já no auge de sua maturidade, o filósofo lhe teria dito: “eu admiro e amo Mozart e vou a todos os concertos onde se tocam sinfonias de Beethoven, mas, depois de ouvir muito Rossini, tudo o mais parece pesado em comparação” (Schopenhauer, 1971, p. 220). Schopenhauer menciona explicitamente tanto a ópera bufa de *Il barbiere di Siviglia*, a qual provavelmente assistiu em 1855 (Schopenhauer, 1971, p. 200, nota 281), quanto a ópera séria e trágica *Tancredi*, especialmente a “melodia imortal” (Schopenhauer, 2008, § 242, p. 503) da ária *Di tanti palpiti*. Na ópera de Rossini, a melodia possui mais liberdade em

relação às sílabas cantadas, ampliando os recursos criativos nas técnicas de expressão, como os melismas. Isso implica na valorização da partitura em relação ao libreto e, portanto, da música em relação à poesia.

Para Schopenhauer, quando a partitura se subordina ao libreto, isto é,

[...] quando a música procura apegar-se em demasia às palavras e a moldar-se aos eventos, esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua. De um semelhante erro ninguém melhor se livrou do que ROSSINI: por isso sua música fala tão clara e puramente a sua linguagem PRÓPRIA, visto que quase não precisa de palavras e, por conseguinte, provoca todo o seu efeito mesmo se executada só com instrumentos. (Schopenhauer, 2015, § 52, p. 303)

A insubordinação da música em relação à poesia expressa esteticamente a universalidade do som em relação à determinidade das palavras, pela qual a música exprime

não esta ou aquela alegria particular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida in abstracto, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos. (Schopenhauer, 2015, § 52, p. 302)

No entanto, não se trata de uma abstração vazia e sem conexão com a realidade, senão de uma determinidade mais distinta e

persistente, como a da abstração matemática em relação à variabilidade dos objetos que a ela correspondem. Que se possa reconhecer na música a sua sintaxe conceitual, matemática ou acústica, isso não significa que essa apreensão seja completa, visto que ela corresponde apenas à “casca” (*Schaale*) e não ao “núcleo” (Kern) da experiência oportunizada pela audição musical. O núcleo é “o coração das coisas”, a própria vontade em sua perspectiva essencial e independente do conhecimento racional. Schopenhauer distingue a universalidade substancial da música em relação à universalidade genérica dos conceitos à maneira escolástica: “os conceitos são os universalia post rem, a música, entretanto, fornece os universalia ante rem, e a realidade (empírica, concreta) os universalia in re” (Schopenhauer, 2015, § 52, pp. 303-305).

Schopenhauer reafirma a abordagem pré-romântica da linguagem do Ensaio sobre a origem das línguas, no qual Rousseau defende que as línguas, a música e outras formas de expressão artística se enraízam nas paixões humanas, e não na razão. Na perspectiva semântica de Schopenhauer, a música é uma linguagem universal cuja significação é inapreensível pela razão (*Vernunft*), todavia plenamente compreendida pela via do sentimento (*Gefühl*). O sentimento, tomado em sua acepção mais ampla da variedade de paixões internas e externas do corpo, funciona como sintoma de um reconhecimento simpático íntimo com o próprio corpo e com os outros corpos. A anterioridade ontológica da música em relação às outras artes e o seu elevado grau de aderência à realidade, explica, para o filósofo, o incremento semântico proporcionado pela música na realidade. Assim, “quando soa uma música que combina com alguma cena, ação, acontecimento, ambiente, ela como que nos revela o sentido mais secreto dos mesmos, entrando em cena como

o comentário mais claro e correto deles” (Schopenhauer, 2015, §52, p. 304). Quando combinada, a música realça a pintura, a palavra e qualquer cena da vida.

Pois a música, como foi dito, é diferente de todas as outras artes por ser não cópia daquilo que aparece, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da vontade e, portanto, expõe para todo o físico o metafísico, para toda aparência a coisa em si. Em consequência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto vontade corporificada. (Schopenhauer, 2015, §52, p. 304)

Nesse sentido, Schopenhauer exalta o Fígaro, de Mozart, e a *Di tanti palpiti* de Rossini, e, no mesmo sentido, desaprova a música imitativa de Haydn:

Isso o faz toda a música imitativa propriamente dita: por exemplo, As Estações de Haydn, também muitas passagens de sua Criação, em que aparências do mundo intuitivo são imediatamente imitadas; também é o caso de todas as peças de batalha, algo que deve ser por completo rejeitado (Schopenhauer, 2015, §52, p. 305)

A diferença entre a música de programa ou descritiva que “pinta as coisas” e aquela que expressa sentimentos demarca uma diferença importante de análise filosófica que Schopenhauer chamará de “metafísica do belo”.

Tocar, atuar (*spielen*), expor (*ausstellen*) são atividades inscritas no domínio do conceito schopenhaueriano de representação (*Vorstellung*), todavia num registro cuja exposição,

ainda que se faça valer de parâmetros físicos da aparência, são concretizações ou manifestações de uma apreensão intuitiva (*intuitiven Apprehension*) do real, esta independente daqueles parâmetros e, por isso, independente da atividade racional a qual Schopenhauer nomeia de princípio de razão suficiente. Todavia há uma diferença de natureza ontológica da música em relação às artes figurativas e à poesia que demarca, também, a necessidade de uma nova diferença naquela análise metafísica: enquanto as outras artes resultam da apreensão de Ideias, a arte dos sons manifesta por meio deles uma apreensão direta e não objetual da própria vontade. Possui, por assim dizer, uma gramática própria anterior à própria gramática do símbolo, presente na inferência imaginativa das artes figurativas.

Nesse sentido, a poesia está inclusa nas artes figurativas, pois produz imagens a partir das palavras. Ou seja, não se trata da imagem tal qual ela nos aparece sensível, mas da sua abstração numênica ou inteligível da Ideia. Assim, por exemplo, a pintura Napoleão cruzando os Alpes (1805), de Jacques-Louis David, expõe, não a figura idiossincrática do Napoleão de “carne e osso”, mas o arquétipo ao qual ele melhor corresponde à Ideia de humanidade no seu aspecto heroico. Precisamente ao expor a humanidade em sua maior abrangência, ainda que sempre relativamente parcial (o herói), a arte plástica possibilita um conhecimento igualmente abrangente e, por isso, superior em escala cognitiva, ao modo platônico.

Ora, por não expor Ideias e, assim, não se submeter ao esquema geral da relação sujeito/objeto que define uma relação de conhecimento, a música inscreve-se num domínio de impressão ainda mais imediato, ligado à própria essência das paixões. Essa universalidade ante rem identifica de tal modo a essencialidade dos

sons à vontade que a acústica dos sons é colocada em paralelo ao plano ontológico das próprias Ideias, a vontade tornada objeto em sua pureza e universalidade. O estatuto mimético da música é, portanto, distinto.

De fato, a música é uma IMEDIATA objetivação e cópia de toda a VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as Ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas singulares. A música, portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, da qual as Ideias também são a objetividade: justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência (Schopenhauer, 2015, §52, p. 298)

Justamente por isso, a diversidade patológica de expressões artísticas de uma paleta de cores ou de um espectro de emoções distribuído no elenco de uma peça é reduzido a apenas dois, como também são duas as condições patológicas essenciais da vontade: a dor e a sua privação ou, em termos musicais, os modos menor e maior. A rejeição à música programática reflete o fascínio de Schopenhauer pela música instrumental e absoluta de Beethoven, ainda que com ressalvas quanto à Sinfonia Pastoral. Com efeito, o elogio de Schopenhauer a Rossini não se dirige à qualidade dos seus libretos, mas ao modo como estes se subordinam à primazia da música.

Curiosamente, a ópera de Rossini não desperta em Schopenhauer o interesse pela poesia, pelo enredo, mas, sobretudo, pela compreensão instrumental da voz humana e, portanto, como

expressão essencial e autônoma de sons, junto aos quais a palavra, o drama e a cena são um adendo estranho e secundário. Assim, se na poesia e no drama a realidade, essencialmente trágica, é expressa como tema ou conteúdo do enredo ou da trama, na música ela é expressa na própria forma. Nenhum outro músico expressou tão plenamente essas ideias quanto Beethoven.

2. Beethoven e a metafísica da vontade

Diz-se que Schopenhauer, ao ouvir uma execução da *Sinfonia pastoral* (Sinfonia n. 6 em Fá maior, Op. 68) em Frankfurt, exclamou ao final do segundo movimento: “parece que fomos libertos para sempre de todas as dores terrenas!” (Schopenhauer, 1971, 214ss). É verdade que em sua obra *Parerga e Paralipomena* ele acusa Beethoven de “ter se deixado levar” pela música programática:

A música não fala de coisas, mas exclusivamente de bem e mal-estar, que são as únicas realidades para a vontade. Por isso, ela fala tão profundamente ao coração, enquanto nada tem a dizer imediatamente à cabeça. Usá-la para atender a este propósito, como ocorre na música descritiva, é um abuso, e por isso tal prática deve ser rejeitada, ainda que Haydn e Beethoven tenham, ocasionalmente, se deixado levar por ela. Mozart e Rossini, tanto quanto sei, nunca o fizeram. Pois uma coisa é a expressão das paixões, e outra bem diferente é a pintura de coisas (Schopenhauer, 2008, § 218)

Embora a *Pastoral* seja um exemplo da música de programa, que busca ilustrar paisagens, batalhas e fenômenos naturais, Beethoven expressa, em suas anotações, a sua concordância com os pressupostos schopenhauerianos. O compositor não se limitava a imitar sons ou descrever cenários, mas tinha claro interesse na linguagem imediata dos sentimentos. Nas suas palavras sobre a obra, afirma: “pode-se deixar que o ouvinte descubra as situações”; “cada ato de descrição tonal, quando levado ao extremo na música instrumental, perde sua força”; e ainda, “o todo será compreendido sem a necessidade de descrição, pois é mais sentimento do que definição de tons” (Lockwood, 2005, pp. 262-263; Cooper, 1996, p. 235).

Os cinco movimentos da sinfonia n. 6, com exceção do quarto, receberam títulos que expressam sentimentos. Assim, o *Allegro ma non troppo* do primeiro movimento, em Fá maior, é “O despertar de sentimentos (*Empfindungen*) alegres ao sair para o campo”, o segundo, *Andante molto moto*, em Si bemol maior, é a “Cena à margem do riacho”, o terceiro movimento, um *Allegro* em Fá menor, é a “Alegre reunião dos camponeses”, seguido da *Tempestade* (“*Gewitter, Sturm*”), *Allegro* em Fá menor, encerrando com o quinto, *Allegretto* em Fá maior, a “Canção dos pastores. Sentimentos de alegria (*dankbare Gefühle*) e gratidão depois da tempestade (*Sturm*)”. Embora a sinfonia retrate objetivamente aqui e ali os sons particulares da natureza, como o canto dos pássaros ou os trovões, ela nos convida a uma apreensão subjetiva e quase religiosa de comunhão com a natureza em sua unidade e sua potência, sobretudo por meio das suas melodias.

A propósito disso, a única menção direta de Schopenhauer a Beethoven em sua obra principal, *O mundo como vontade e*

representação, não pode ser equiparada em importância à ressalva anterior, pois incide sobre o aspecto genuinamente metafísico da música: a capacidade de Beethoven de expressar, com profundidade e mediante apenas sons, o caráter fundamental da vida. Na citação abaixo, vê-se como as impressões de Schopenhauer sobre a *Pastoral* de Beethoven repercutem positivamente nos suplementos à sua metafísica da música, publicados em 1844:

Lancemos agora um olhar à música puramente instrumental; então uma sinfonia de Beethoven mostranos a maior confusão, à qual, no entanto, subjaz a ordem mais perfeita; a luta mais aguerrida, que no instante seguinte se transfigura na mais bela concórdia: é a rerum concordia discors, uma estampa perfeita e fiel da essência do mundo que roda num redemoinho inabarcável de figuras incontáveis e conserva a si mesma na contínua destruição. Ao mesmo tempo, entretanto, todas as paixões e os afetos humanos falam a partir dessa sinfonia: a alegria, a tristeza, o amor, o ódio, o horror, a esperança etc., em inumeráveis nuances, todavia isso tudo, por assim dizer, in abstracto e sem qualquer especificidade: trata-se da sua mera forma sem o estofo, como um puro mundo espiritual sem matéria. Decerto, na audição temos a tendência para realizá-la, revesti-la com carne e osso na fantasia, e assim ver nela todas as cenas da vida e da natureza. (Schopenhauer, WWV II / MVR II, §39, p. 540, II 512)

Na alternância entre dissonância e consonância, tensão e relaxamento, a música de Beethoven traduz a perpétua oscilação entre a carência duradoura de nossos desejos e a satisfação sempre passageira e insuficiente de nossos prazeres. O fato de que “contra

cada desejo satisfeito permanecem pelo menos dez que não o são” (Schopenhauer, 2015, §38, p. 226) impõe à vida uma condição existencial de sofrimento, contra a qual somente a arte, em especial a música, é capaz de proporcionar uma fruição.

A música, portanto, consiste sempre numa alternância contínua entre acordes mais, ou menos, inquietantes, isto é, acordes que despertam anseios, e aqueles que mais, ou menos, nos fazem repousar e satisfazem; precisamente como a vida do coração (a vontade) é uma contínua alternância entre grandes e insignificantes inquietações mediante desejo e temor, e repousos diversos que lhes correspondem. Em conformidade com isso, a progressão harmônica consiste na alternância artisticamente regulada entre dissonância e consonância. (Schopenhauer, 2015, Cap. 39, pp. 547-548)

A dissonância expressa o páthos de uma tensão essencial, o desacordo ou desconforto em relação às expectativas criadas na série harmônica tonal pelo repouso, pelo relaxamento da tensão gerada no retorno à tônica fundamental. Analogamente, também a dor gera em nós a expectativa de sua resolução e apaziguamento pelo prazer, o qual significa, na psicofisiologia schopenhaueriana, tão somente a privação da dor (Schopenhauer, 2015, Cap. 46, p. 686). A assimetria patológica existente entre as dores e os prazeres, sobre a qual se fundamenta a condição existencial do sofrimento, não evita, porém, a ilusão demasiado humana pela felicidade. A vontade de vida (*Wille zum Leben*) atua inconscientemente como um ímpeto cego, sem finalidade, todavia repercute racionalmente como um fim a ser alcançado, um sentido para a vida. A suposta dádiva mostra-se, na

verdade, uma dívida contraída no nascimento a ser paga em parcelas, com juros, nos anos de existência (Schopenhauer, 2015, Cap. 39, pp. 684, 692).

A vontade considerada em sua essência é definida como autofágica, isto é, manifesta-se efetivada na forma do conflito entre as espécies que lutam pela sobrevivência, embora se trate de uma mesma e única vontade manifestada em distintos graus na natureza. A superioridade da tragédia na hierarquia das artes figurativas, projetada pelo filósofo, reside no adequado espelhamento desse retrato na sua maior sutileza e variedade de personagens. Os exemplos são inúmeros, além dos tragediógrafos antigos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, Schopenhauer menciona reiteradamente Shakespeare, Goethe e Schiller. Tudo isso para dizer que o gênero trágico da poesia é superior porque expõe “o lado terrível da vida, a saber, o sofrimento inominado, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente [...] o conflito da vontade consigo mesma (*der Widerstreit des Willens*)” (Schopenhauer, 2015, § 51, pp. 292-3).

Na música isso é traduzido na harmônica e no ritmo pela dissonância e pelo descompasso, através dos quais os sons travam uma luta interna pela permanência e duração. Essa luta é tanto macro quanto microcós mica, pois a tensão gerada pelos instrumentos desarmônicos no interior de uma orquestra corresponde à mesma tensão existente em frequência sonora isolada. Com efeito, uma única nota, ainda que percebida como monótona e contínua, manifesta a vitória de uma luta entre frequências desarmônicas internas. Nesse sentido, Schopenhauer sugere se tratar da diferença fundamental entre a tríade harmônica e o acorde de sétima, outra maneira de dizer que se trata da diferença

entre um acorde harmônico e outro desarmônico. No ritmo, isso equivale à diferença entre o ataque de uma nota no tempo forte, no tempo fraco ou no contratempo: uma nota tônica no lugar errado do compasso pode gerar angústia, quando se esperava uma resolução (Schopenhauer, 2015, Cap. 39, pp. 546-548). A combinação dessas duas qualidades é ilustrada no seguinte arpejo elaborado pelo filósofo, o qual mostra a execução da tônica em Dó maior no tempo fraco do fim do primeiro compasso, gerando a tensão, e a mesma resolução no tempo forte do início do quarto, proporcionando a resolução.



tônica ao fim de sua série. Schopenhauer herda de Rameau uma concepção de harmonia enraizada na origem natural do sistema tonal. Segundo essa concepção do *Traté d'harmonie* (1722), os tons mais agudos ressoam automática e simultaneamente de harmônicos naturais, ou *sons harmoniques*, do baixo fundamental (*Grundbaß* ou *Basse fondamentale*). O filósofo encontra nessa teoria um correspondente perfeito para a sua analogia (*Analogie*) ou paralelismo (*Parallelismus*) entre a “lei da harmonia” e a natureza.

Assim, as quatro vozes principais da harmonia correspondem aos reinos da natureza: o tom fundamental ou baixo corresponde ao reino mineral, matéria bruta sem consciência, a partir do qual se enraízam e elevam as vozes intermediárias da terça ou tenor, da quinta ou contralto e da oitava ou soprano, correspondentes dos reinos vegetal, animal e, quando destacada, a melodia (Schopenhauer, 2015, Cap. 39, p. 537). A melodia traduz a racionalidade humana porque concede à harmonia caótica uma conexão de sentido, é a voz que narra a história da vontade iluminada pela lucidez (*Besonnenheit*)⁶. Em cada esforço, feito e fracasso, a melodia atribui à harmonia um propósito com a liberdade desprendida de uma voz que vagueia livremente. Isso é análogo à relativa liberdade humana, moral e artística, desprendida do solo e da natureza, embora dela dependente.

No mesmo contexto de comparação entre música e mundo, Schopenhauer observa uma propriedade da música amplamente explorada por Beethoven e, a partir dele, pela música romântica: o efeito do retardo (*Vorhalts*). Assim como o bem-estar nunca vem

⁶ Utilizo a tradução de Márcio Suzuki (2016) para a expressão, que também pode ser vertida como “clareza de consciência”, “clarividência”, “discernimento”, entre outras variantes.

sem antes nos torturar com a sua falta, também a música melhor ressoa a essência dessa realidade quando a transição da tensão dissonante para a resolução consonante, do desejo à satisfação, é adiada. Esse efeito espelha a dinâmica do desejo, na qual a intensidade da satisfação é diretamente proporcional à duração da carência, tal como um copo gelado de água depois de um dia de verão. Por isso uma sequência de acordes meramente consonantes é tediosa e cansativa, e a resolução tonal depois de uma irresolução prolongada é tão elevada.

Mas é de fato assustadoramente surpreendente que haja um signo de dor que não é fisicamente doloroso, nem convencional, mas antes é ao mesmo tempo agradável e inconfundível: o modo menor. A partir disso pode-se estimar quão fundo desce a música na essência das coisas e dos seres humanos. – Entre os povos nórdicos, cuja vida está submetida a severas condições, e penso aqui especialmente nos russos, predomina o modo menor, até mesmo na música sacra. – Allegro em modo menor é muito frequente na música francesa e a caracteriza: é como se alguém dançasse de sapatos apertados. (Schopenhauer, 2015, Cap. 39, p. 548 e §52, p. 302)

Schopenhauer se surpreende com o fato de uma diferença tão sutil entre um acorde menor e um maior ser capaz de um efeito patológico tão significativo: no primeiro caso a alegria de uma satisfação ou resolução, no segundo uma certa melancolia da tensão não resolvida. O acorde menor expressa a possibilidade teoricamente contraditória, mas esteticamente efetiva, da fruição prazerosa da dor, seja na contemplação plástica de uma tempestade,

no sofrimento gerado pela trama catastrófica do herói trágico ou numa sinfonia. O modo menor é o *páthos* trágico da vida como um todo e pode ser considerado, por isso, o sublime da música na sua expressão mais atômica. Também por isso a categoria estética do sublime torna-se paradigmática para o primeiro romantismo alemão do *Sturm und Drang* e, particularmente, predominante na análise estética da música romântica. Com efeito, pode-se dizer que a filosofia de Schopenhauer e a música de Beethoven tocam ambas em tom menor.

O “humor em Dó menor” (*C-minor mood*) de Beethoven, como ficou conhecido, marca o traço romântico de Beethoven, cujas obras mais representativas são as Sonatas n. 8 ou *Patética* (Op. 31, n. 3), a sonata n. 32 (Op. 111) e a *Quinta sinfonia* (Op. 67). Todavia, o músico adota também tonalidades menores em outras obras importantes para a interpretação romântica de Beethoven. Por exemplo, o tema da *Tempestade* intitula a Sonata 17 (Op. 31) em Ré menor e o quarto movimento da *Pastoral* em Fá menor. Além delas, a *Sonata quasi una fantasia* apelidada de “Sonata ao luar” (Op. 27, n. 2) em Dó sustenido maior e a *Appassionata* (Op. 57) em Fá menor.

3. O heroico e o “sublime metafísico”

Beethoven e Schopenhauer flutuam histórica e esteticamente entre o Classicismo e o Romantismo alemães. Determinar esteticamente essa fronteira não é uma tarefa simples, pois, na Alemanha da virada do século XVIII, ambas as tradições estéticas

derivam, em grande medida, de uma mesma obra filosófica: a *Crítica da faculdade do juízo* (1790), de Immanuel Kant. A diferença teórico-transcendental entre as experiências do belo e do sublime demarca, cada vez mais, a diferença entre o otimismo iluminista e o pessimismo trágico.

Embora de tonalidade maior, a sinfonia n. 3 em Mi bemol maior (Op. 55), *Eroica*, reflete bem essa ambiguidade. Na classificação proposta por Wilhelm von Lenz⁷, a *Eroica* inaugura o período “heroico” de Beethoven. Inicialmente dedicada a Napoleão Bonaparte, a *Sinfonia eroica* encarna o ideal heroico atribuído ao então Primeiro-Cônsul: um conquistador de mundos que personifica a ambição e a determinação de desafiar o Antigo Regime, conduzindo, como um cavaleiro, o ímpeto transformador dos ideais liberais conquistados na Revolução. Como observou Hegel, enquanto escrevia as últimas linhas da *Fenomenologia do espírito*, em Jena:

Vi o Imperador – essa alma do mundo (*Weltseele*) – deixar a cidade para fazer o reconhecimento das suas tropas; é efetivamente uma sensação maravilhosa ver um tal indivíduo que, concentrado assim em um ponto, montado

⁷ Cf. Lenz, 1852. Wilhelm von Lenz dividiu da obra de Beethoven em três períodos, os quais correspondem a três momentos estilísticos da obra do músico. O primeiro deles corresponde ao período de maior influência de Haydn e Mozart, é o período mais clássico de Beethoven, até cerca de 1802. O segundo, mais conhecido, é caracterizado pelo estilo “heroico”, tendo como marco, justamente, a *Eroica* e se caracteriza estruturalmente pela ampliação da forma clássica, entre 1803 e 1813. No terceiro período, entre 1813 até 1827, estão as obras consideradas mais introspectivas e experimentais as quais aprofundam mais ainda a tendência romântica, todavia, em certos aspectos, mais próximas das composições do século posterior, dentre as quais estão a *Nonasinfonia* (Op. 125) e a *Missa solenis* (Op. 123).

em seu cavalo, estende-se sobre o mundo e o domina.
(Hegel, 1969, p. 120, tradução minha)

Beethoven reconhecia-se na figura de Napoleão pelo triunfante exemplo de conquista individual. O “napoleão da música” (Carpeaux, 1977, p. 135) chegou até a afirmar em certa ocasião: “é uma pena eu não compreender a arte da guerra tão bem quanto compreendo a arte da música. Eu o teria vencido” (Cf. Solomon, 1998, p. 181; Lockwood, 2005, p. 218). A *Eroica* recebeu inicialmente o título de “Bonaparte”, todavia, a realidade brutal do poder concentrado e implacável encontrou contradição em relação aos valores abstratos da liberdade, igualdade e fraternidade, e Beethoven riscou o título, substituindo pelo que conhecemos (Cooper, 1996, p. 234). O símbolo dessa desilusão é o episódio em que o próprio Napoleão se coroa imperador.

Todavia, a substituição do título *Bonaparte* por *Eroica* sugere uma acepção não idiossincrática do heroísmo que revela o seu sentido metafísico. A alteração acompanha o subtítulo “composta para celebrar a memória de um grande homem”, todavia não mais um homem particular, senão a Ideia do heroísmo enquanto tal, em todas as suas facetas⁸.

No primeiro movimento, o heroico é sentido nas imagens musicais que evocam a grandeza, o conflito e a nobreza de espírito; no movimento lento, o herói morto é lamentado e levado ao túmulo; no scherzo e, sobretudo, no trio, ouvimos a trompa clamar para a batalha, juntamente com ‘uma estranha voz’ no final, um retorno ao mistério

⁸ Nesse sentido, comenta Schmitz, 1927.

cromático das ideias da abertura da sinfonia. E o finale, evoca um herói “prometeico” (no balé, seu antecessor direto), que trouxe sabedoria, as artes e as ciências para o mundo. Para os teóricos musicais rigorosos, como Heinrich Schenker, Beethoven é o herói. (Lockwood, 2005, p. 249)

É como se a *Eroica* retratasse, nos sentimentos evocados, a história de todos os heróis reais e literários, em sua íntima essência e universalidade, a “história secreta da vontade e de todas as suas agitações e esforços, com suas múltiplas demoras, entraves e tormentos” (Schopenhauer, 2015, Cap. 39, p. 542). O deslocamento do tema do herói particular Napoleão Bonaparte para o heroísmo enquanto tal, independentemente de nacionalidade, torna-o um mediador de uma potência universal e ilimitada. Segundo Solomon, Beethoven “permitiu que forças agressivas e dissolutivas penetrassem na forma musical; colocou a experiência da tragédia no centro de seu estilo heroico”, ou seja, “é a incorporação da morte, da destruição, do medo e da agressão na estrutura musical”. O triunfo presente no *finale* das sinfonias *Eroica* e *Quinta*, mostra que “o heroísmo de Beethoven define-se no conflito com a mortalidade, e esta, por sua vez, é superada por uma vida renovada e transfigurada”, nos termos da reconciliação schopenhaueriana (Solomon, 1998, p. 253, tradução minha).

A própria vida de Beethoven reflete esse heroísmo trágico, como bem observa Wagner: “ele se sentia como um vencedor e sabia que não poderia pertencer ao mundo senão como um homem livre. O mundo teve de aceitá-lo como ele era” (Wagner, 2010, p. 51). De fato, Beethoven nunca se curvou ao mecenato, embora dele sempre dependesse para sobreviver. A ousadia de pensar por si mesmo e a

independência em relação às autoridades monárquica e religiosa marcam a sua biografia, quem, mesmo diante do admirado Goethe, não deixou de reprovar a sua reverência à realeza e à aristocracia (Lockwood, 2005, p. 30 e p. 560, n. 7). Ao lado de Kant, a leitura das *Cartas sobre a educação estética*, de Schiller, e os seus teatros, ajudam também a formar um defensor da liberdade, não apenas política, mas imaginativa da arte. De um lado, entoava a máxima kantiana da *Crítica da razão prática*, como ficou registrado em uma anotação de 1820: “a lei moral dentro de nós e o céu estrelado sobre nós”; de outro, aconselhava a jovem pianista Emilie M., em uma carta: “apenas a arte e a ciência podem elevar os homens ao nível dos deuses” (Lockwood, 2005, p. 27).

A sua condição de surdez progressiva torna o próprio Beethoven um herói trágico, em uma luta progressiva para conseguir reger as suas próprias músicas. Todavia, reflete Wagner, “quanto mais (Beethoven) perdia contato com o mundo exterior, tanto mais puro era o olhar dirigido a seu mundo interior”. Como o vidente Tirésias, cego, Beethoven abre-se, surdo, para a interioridade obscura e extrai “do fundo de toda a aparência” a harmonia do em si do mundo. Para Wagner, “só se pode evocar aqui o conceito estético do sublime” (Wagner, 2010, pp. 50-54), pois:

A música, por meio de sua própria linguagem, dá vida ao conceito mais geral e, em si, obscuro de sentimento, explorando todas as modulações imagináveis com a máxima clareza e precisão. Por essa razão, só pode ser julgada em si e para si sob a categoria do sublime, pois, ao se apoderar de nós, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado. (Wagner, 2010, p. 33)

Wagner preenche, por assim dizer, a lacuna existente nas palavras-cruzadas da metafísica da música, pois, embora os pressupostos para a vinculação da música ao sublime já estivessem presentes, o sublime só é explicitamente mencionado por Schopenhauer no contexto da Tragédia:

Nosso prazer na TRAGÉDIA não se origina do sentimento do belo, mas do sublime – e, de fato, representa seu grau mais elevado. Assim como, ao contemplarmos o sublime na natureza, desviamos-nos do interesse da vontade para adotar uma atitude puramente contemplativa, na catástrofe trágica afastamos-nos da própria Vontade de Vida [...]. O que confere à tragédia, independentemente da forma em que se manifeste, sua característica elevação é o surgimento do conhecimento de que o mundo e a vida são incapazes de nos proporcionar um prazer verdadeiro e duradouro; conseqüentemente, nosso apego a eles revela-se fútil. Eis a essência do espírito trágico: ele conduz, inevitavelmente, à resignação. (Schopenhauer, 2015, Cap. 37, p. 520)

Ao incorporar na estrutura do próprio som a essência do sofrimento que, na tragédia, é apenas tematizado, a música de Beethoven pode ser interpretada por Wagner como a mais sublime das artes. O sublime é definido, desde Burke em seu *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), como um prazer negativo, ligado ao instinto de conservação:

O perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar

nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra. (Burke, 1993, p. 48)

Na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), Kant aprofunda a definição do sublime (*Erhaben*) como o prazer negativo resultante da superação de um desprazer no ajuizamento estético de gosto. O desprazer é um obstáculo a ser superado para que a fruição seja possível e está ligado a finitude, no sublime matemático, e à impotência, no sublime dinâmico, as quais frustram a pretensão da imaginação (*Einbildungskraft*) na apreensão do ilimitado, onipotente e suprassensível. A possibilidade do sublime reside precisamente na superação do sentimento de impotência quando substituído pela reverência e pelo respeito à natureza (Kant, 2010, § 23-29. pp. 89-112). No entanto, a posição de segurança na situação estética é requerida e por isso, dirá Schopenhauer em relação à experiência musical: não somos nós mesmos a corda tensionada que vibra e treme (Schopenhauer, 2015, Cap. 39, p. 542).

Nos escritos de Schiller sobre o tema⁹, a distinção entre sublime matemático e dinâmico é redimensionada nos termos fisiológicos do “sublime teórico” e “sublime prático”; este último, dividido em “sublime contemplativo” e “sublime patético”. O sublime patético, novidade em relação aos anteriores, tem como paradigma a tragédia, em que o caráter ilusório da beleza nos é apresentado, face a face, pelos sofrimentos do herói trágico. A ênfase fisiológica do sublime e

⁹ Os escritos *Do sublime* (Von Erhabenem), de 1792, *Sobre o sublime* (Über das Erhabene), de 1794, e *Sobre o patético* (Über das Pathetische), de 1801. Cf. Schiller, 1995; 2011.

a sua aplicação no contexto do herói trágico interessa a Schopenhauer, pois o sublime é para ele a possibilidade da supressão (*Aufhebung*) da vontade pelo seu silenciamento ou renúncia. A redenção do herói em relação ao seu sofrimento serve de modelo para uma ampliação do sublime ao domínio ético, como pretende Schiller. Em Schopenhauer, o sublime é a possibilidade do prazer estético diante da realidade trágica inerente à vida, portanto, trata-se de uma categoria de importância central para a compreensão de sua própria filosofia.

E. T. A. Hoffmann, cujo “A” de “Amadeus” fora adotado por ele em homenagem a Mozart, é quem primeiro estabelece a interpretação romântica de Beethoven com recurso a categorias do primeiro romantismo de Novalis, no contexto das teorias do sublime. Na sua conhecida resenha à *Quinta* (Sinfonia n. 5 em Dó menor, Op. 67), Beethoven é apresentado como um compositor essencialmente romântico, o qual acessa o “reino do infinito” (*Reich des Unendlichen*) para o qual, mediante uma lúcida genialidade (*besonnene Genialität*), transporta o ouvinte.

A música de Beethoven faz uso do terror (*Schauer*), do temor (*Furcht*), do horror (*Entsetzen*), da dor (*Schmerz*), e suscita aquele anseio infinito (*unendliche Sehnsucht*), que é a essência do romantismo. Beethoven é um compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente musical). Talvez seja por isso que ele não se sai tão bem na música vocal – a qual não admite (nenhum) anseio indeterminado, mas pelo contrário, representa apenas os afetos designados através de palavras, como eles são sentidos no reino do infinito –

e sua música instrumental raramente agrada à multidão.
(Hoffmann, 2016, p. 23)

Admira-lhe a genialidade de Beethoven ao compor uma sinfonia tão coesa e grandiosa a partir de um tema principal construído com apenas quatro notas em dois compassos, o qual se desdobra de múltiplas formas: “não há ideia (*Gedanke*) mais simples do que aquela que o Mestre utilizou como fundamento do *Allegro inteiro*” (Hoffmann, 2016, p. 32).



O tema concentra essencialmente um único pensamento que se desdobra, “sempre mais e mais o caráter do todo (*Charakter des Ganzen*)”, o que aquele tema inicial “podia apenas indicar” (Hoffmann, 2016, p. 32). A repetição do tema até o desfecho do último movimento expressa a tensão de um anseio infável (*unnennbaren Sehnsucht*) na passagem ininterrupta do *scherzo* em Dó menor para o *finale* em Dó maior. O traço sombrio da *Quinta* evidentemente atrai o autor dos contos fantásticos, cuja tensão é prolongada pela dissonância gerada pelos golpes abafados e dissonantes do tímpano “que agem como uma voz estranha e terrível, suscitam o terror do extraordinário – o temor dos espíritos” (Hoffmann, 2016, p. 38). O último movimento incorpora o sublime na resolução triunfal e heroica do Dó maior como uma vitória conquistada depois de uma intensa luta. Todavia não uma vitória definitiva e plena, senão consciente do seu percurso e dos seus motivos.

A *Nona sinfonia* (Op. 125) em Ré menor pode ser considerada, nessa perspectiva, a mais sublime de todas. No último movimento, o coro, que interpreta o poema *Ode an die Freude*, de Schiller, assume um papel de grande destaque. No entanto, a melodia se sobrepõe às palavras, por meio das adaptações livres do texto e do prolongamento de algumas vogais, o que impõe desafios técnicos à execução. O sucesso dessa junção, todavia, promove uma experiência de comunhão entre orquestra e coro que reflete o tema do texto.

O poema canta “a Alegria” (*Die Freude*) em si mesma, a qual, por meio do encanto, reúne o que o costume separou (*Deine Zauber binden wieder/ Was die Mode streng geteilt*) e todos se reconhecem irmãos novamente (*Alle Menschen werden Brüder*). Embebidos de alegria, todos os seres são nutridos pela mãe natureza (*Freude trinken alle Wesen/ An den Brüsten der Natur*) e, sendo bons ou maus, seguem o caminho florido das rosas (*Alle Guten, alle Bösen/ Folgen ihrer Rosenspur*). O canto se desloca da perspectiva do indivíduo em sua diversidade, a quem se dirige a segunda estrofe, para o mundo em sua totalidade, o qual pressente e busca o criador além das estrelas (*Ihr stürzt nieder, Millionen? / Ahnest du den Schöpfer, Welt? / Such' ihn über'm Sternenzelt! / Über Sternen muß er wohnen!*) (Schiller, 2025).¹⁰

A *Nona* celebra, pelas vozes da melodia, a alegria que irrompe do sofrimento. Ao longo da obra, o percurso do indivíduo em direção ao suprassensível, ao infinito e ao metafísico é marcado pela tensão e pelo mistério do primeiro movimento, culminando na grandiosidade do tema universal no último. Sob uma perspectiva

¹⁰ “Vocês caem, milhões? /Você sente o Criador, mundo? / Procure-o acima das estrelas! /Ele deve viver acima das estrelas” (Schiller, 2025).

macrocósmica, a *Nona* pode ser vista como a tradução musical daquela tensão elementar contida em um acorde menor ou de sétima que se resolve no maior. Trata-se, portanto, de uma sinfonia que sintetiza a unidade da obra de Beethoven, na qual a experiência patética e a tensão metafísica se revelam como um fio condutor essencial.

À luz da filosofia schopenhaueriana, a obra de Beethoven é um monumento cuja grandeza ultrapassa de tal maneira a capacidade representativa do sujeito que se torna, ela mesma, um exemplo do sublime. Um sublime, porém, de um tipo novo: não exatamente a grandeza de proporções do matemático, o poder avassalador do dinâmico ou o arrebatamento do patético; mas a elevação resolutiva sobre a tensão universal do sofrimento, condição existencial do mundo. Em razão disso, a música de Beethoven não figura formas aparentes, nem uma faceta da humanidade, não fala de Napoleão ou de Prometeu, mas busca na essência dessas figuras a expressão da vontade enquanto tal. É por isso que talvez fosse oportuno considerar a música de Beethoven o exemplo mais fiel e acabado desse que se poderia chamar de “sublime metafísico”, e o seu autor, elas razões aqui apresentadas, o músico autenticamente schopenhaueriano.

Referências bibliográficas

- Baum, G. (1984) *Schopenhauer und die Musik der Goethezeit. Schopenhauer-Jahrbuch*, v. 68, p. 170-174.
- Burke, E. (1993) *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus.

- Carpeaux, O. M. (1977) *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Cooper, B. (Org.). (1996) *Beethoven: um compêndio*. Tradução de Mauro Gama, Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Ferrara, L. (1996) Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will. In: Jacqueline, D. (Ed.). *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 183-199.
- Hegel, G. W. F. (1969) *Briefe von und an Hegel*. Editado por Johannes Hoffmeister. Volume I (1785-1812). Hamburgo: Felix Meiner.
- Hoffmann, E. T. A. (2016) *O Melóforo e a Quinta Sinfonia de Beethoven*. Tradução de Márcio Suzuki e Mário Videira. São Paulo: Editora Clandestina.
- Hübscher, A. (1956) Schopenhauer und Wagner. *Schopenhauer-Jahrbuch*, v. 37, p. 26.
- Kant, I. (2010) *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Lenz, W. (1852) *Beethoven et ses trois styles*. São Petersburgo.
- Lockwood, L. (2005) *Beethoven: a música e a vida*. Tradução de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: 2. ed. Códex.
- Marinheiro, C. S. (2012) “Qual a razão de eu, Schopenhauer, continuar leal a Mozart e Rossini?” Tentativa duma explicação. *ethic@*, v. 11, n. 2, p. 273-283.
- Pucciarelli, D. (2018) O que pode a filosofia da música? Física e metafísica da música em Schopenhauer. *Sofia*, v. 7, n. 2, p. 226-239.
- Schiller, F. (2011) *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind. Tradução e ensaios de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. (1995) Acerca do patético. In: *Teoria da tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. São Paulo: E. P. U.

- _____. (2025) *Friedrich Schillers "Ode An die Freude"*. Disponível em: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/gedichte-schillers/highlights/an-die-freude/>. Acesso em: 26 fev. 2025.
- Schopenhauer, A. (2008) Der Briefwechsel. In: *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke 14., 15. und 16. Band*. Berlin: InfoSoftWare.
- _____. (1971) *Gespräche. Neue, stark erweiterte Ausgabe*. Herausgegeben von Arthur Hübscher.
- _____. (2015) *O mundo como vontade e como representação, 1º tomo*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp.
- _____. (2015) *O mundo como vontade e como representação, segundo tomo: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp.
- _____. (2008) Parerga und Paralipomena. In: *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke 4. und 5. Band*. Hrsg. von Paul Deussen. Berlin: InfoSoftWare, 2008.
- Solomon, M. (1998) *Beethoven*. New York.
- Suzuki, M. (2016) Uma abertura para a sinfonia do mundo espiritual – Música, arte e filosofia na literatura de E. T. A. Hoffmann. In: Hoffmann, E. T. A. *O Melófono e a Quinta Sinfonia de Beethoven*. Tradução de Márcio Suzuki e Mário Videira. São Paulo: Editora Clandestina.
- Wagner, R. *Beethoven*. (2010) Tradução do alemão e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar.

A influência de Kant sobre Beethoven: da razão ao sublime

Maria Borges¹
Pablo Rossi²

Pretendemos nesse capítulo apresentar e analisar a influência que a filosofia kantiana exerceu em Beethoven. Iniciamos, na primeira parte do texto, pelo jovem Beethoven, que participa em Bonn de círculos de discussão do *Aufklärung*, lendo Kant, Herder e Schiller. Mostramos que ele se matricula na Universität Bonn e realiza ali cursos sobre a filosofia kantiana.

Na segunda parte, tentaremos mostrar que a concepção de *Aufklärung* de Kant, baseada nas ideias de autonomia e liberdade, acaba por influenciar Beethoven para libertar-se das amarras estéticas da música de seu tempo. Na terceira parte, analisaremos a afirmação de Adorno sobre a relação de Kant e Beethoven, segundo

¹ Maria Borges é Professora Titular do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

² Pablo Rossi é pianista concertista e Diretor da Orquestra Filarmônica Catarinense. É mestre pela Mannes School of Music, NY.

a qual ambos seguram e preservam algo do mundo que eles mesmos ajudaram a destruir.

Na quarta parte, exploraremos o entusiasmo de Kant e de Beethoven com aquela que pode ser considerada a expressão política mais importante do Iluminismo: a Revolução Francesa. Enquanto Kant demonstra um entusiasmo mais comedido pela Revolução, com a clara condenação da morte do rei Luís XVI, o entusiasmo de Beethoven perpassa todos os momentos da Revolução Francesa, até a autocoroação de Napoleão.

No quinto momento, analisaremos o conceito de sublime em Kant, mostrando que as ideias de comoção, assombro e terrível, típicas do sublime kantiano, têm nas obras de Beethoven uma expressão musical. Mostraremos que o sublime dinâmico poderia ter uma aplicação na 5ª e na 3ª Sinfonias, enquanto o sublime matemático seria mais apropriado à 9ª Sinfonia. Ao final, mostramos que Kant e Beethoven convergem num apelo final de confiança na razão e na humanidade, o que é expresso, em Kant, no texto *À paz perpétua* e, em Beethoven, no coro final da 9ª Sinfonia.

1. A influência de Kant no jovem Beethoven

Beethoven teve o primeiro contato com o Iluminismo na sua juventude em Bonn. Segundo o biógrafo Malte Korff, durante o seu período de 1789 a 1792, em Bonn “Beethoven frequentava a casa de vinhos *Zehrgarten*, onde se reunia um círculo de representantes da nobreza esclarecida, estudiosos, artistas e radicais.” (Korff, 2020, p.

19). É nessa época que ele vem a conhecer a filosofia de Kant, assim como os escritos de Herder e Schiller. O entusiasmo do jovem Beethoven com as discussões nos círculos iluministas fez com que ele se matriculasse na Universidade de Bonn em 1789. Como estudante, ele cursou, entre outras, matéria sobre a filosofia de Kant. Em recente exposição na Beethoven Haus em Bonn, foi mostrada a inscrição do compositor no curso de Filosofia, bem como o conteúdo dos cursos, que incluía uma matéria sobre Kant.

No ano de 2024, comemoram-se os 300 anos do nascimento de Kant. Para marcar a data, foi realizado o 14. Internationale Kant-Kongress em Bonn, bem como uma exposição na Beethoven Haus sobre a relação entre Kant e Beethoven. Abaixo vemos o caderno de inscrição de Beethoven no curso de Filosofia (figura 1).

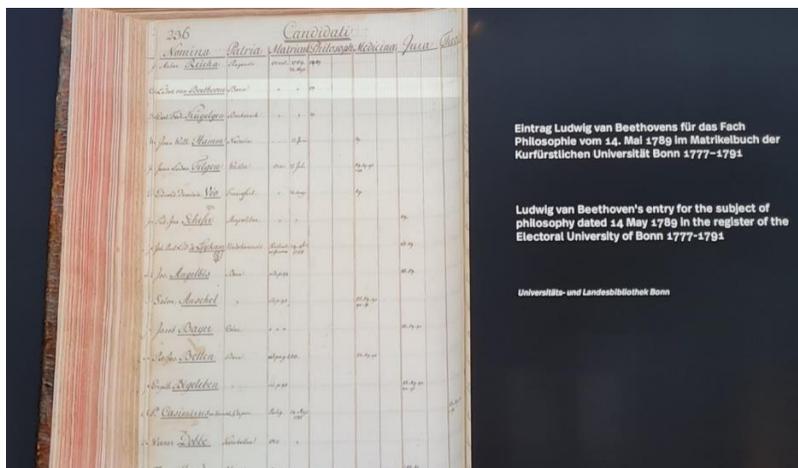


Figura 1 Caderno de inscrição de Beethoven no curso de Filosofia.

Vários aspectos da filosofia prática kantiana aparecem na sua obra e nos seus apontamentos, como num caderno de anotações de Beethoven no qual ele escreve: “a lei moral em nós, o céu estrelado

fora de nós. Kant !!!". Esse apontamento é encontrado no Conversation book n7, escrito em Viena no ano de 1820:

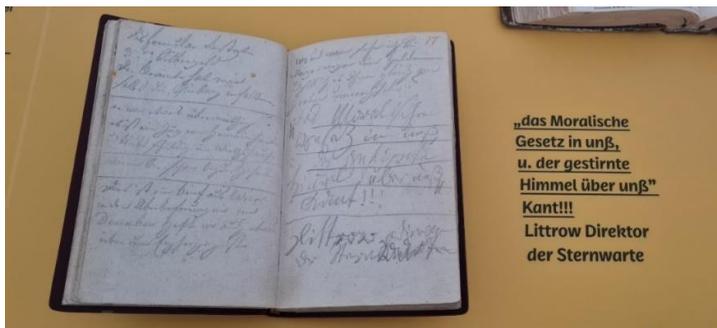


Figura 2 Registro da citação de Kant nos cadernos de Beethoven. Exposição na Beethoven Haus. Bonn.

Tal anotação nos mostra que as citações de Kant, como essa que se encontra na *Crítica da razão prática* (KpV, AA 5: 162), permaneciam na mente do compositor, inclusive no seu período tardio.

É difícil determinar exatamente como as ideias morais de Kant influenciam sua obra, ainda que possamos apontar alguns exemplos. Um desses momentos é a ópera *Fidelio* (1806), que aborda o tema da Liberdade individual e da moralidade na sociedade. Nela, Leonora, a esposa de Florestan, se disfarça de homem para poder entrar na prisão e salvar seu marido, encarnando a virtude da lealdade como um valor moral. Na ária *Gott! Welch Dunkel hier!*, Florestan lamenta a liberdade que ele perdeu, mas aceita seu sofrimento com a certeza de que agiu moralmente. O compromisso com a ação moral aparece também no guarda de prisão, Rocco, que se recusa a matar um homem inocente. Segundo Korff (2020, p. 101), os personagens principais de *Fidelio* simbolizam os ideais da revolução Francesa:

Florestan, a Liberdade; Leonora, a Igualdade e Don Fernando representaria a Fraternidade.

Para além da filosofia moral, talvez o que mais entusiasma e influencia Beethoven são os ideais iluministas defendidos por Kant, que foram compreendidos como uma liberdade que se estendia ao campo da música. O iluminismo transfigura-se numa força questionadora que entusiasma o jovem compositor a romper com as amarras do classicismo.

2. O iluminismo de Kant e a liberdade musical em Beethoven

Kant explica sua concepção de Iluminismo no artigo publicado pelo *Berlinischen Monatsschrift* de dezembro, 1783. Assim ele responde à pergunta “O que é o Esclarecimento? / *Was ist Aufklärung?*”:

Esclarecimento é a saída do ser humano de sua menoridade, menoridade essa na qual ele se inseriu por sua própria culpa. Menoridade é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a condução de outrem. É-se culpado por tal menoridade, se a causa da mesma não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de resolução e de coragem para se servir de seu próprio entendimento sem a condução de outrem. *Sapere aude!* Tenha a coragem de te servir de teu próprio

entendimento! Esse é, portanto, o lema do iluminismo.
(WA, AA 8:35)³

Beethoven é um entusiasta da compreensão moral e política do Aufklärung, mas além disso estende essa concepção ao transpor barreiras daquilo que era considerado convenção na tradicional Escola Vienense de composição. Podemos arriscar dizer que *O sapere aude* aqui, adquire uma roupagem musical através da ousadia do jovem compositor de contestar alguns dos cânones e estruturas da composição vigentes à época. Processo esse que inicialmente foi “tateado” pela curiosidade e senso de experimentação do gênio alemão, dando lugar, mais adiante, a uma verdadeira revolução e o que se pode considerar um rompimento com as formas tradicionais, principalmente das sonatas para piano e das sinfonias.

Seria muito reducionista definir a sombra que esse grande músico projetou sobre o classicismo vienense com um par de frases, mas não seria de todo um sacrilégio aventar a existência de uma tênue, mas presente, conexão entre a filosofia kantiana e a música de Beethoven. Se essa conexão não é de todo consciente para o compositor, no mínimo ela pode ser sugerida como uma influência, já que podemos atestar comprovadamente que ele lia e admirava os escritos de Kant.

A julgar pela sua inabalável reverência ao filósofo e aos seus escritos, podemos sugerir que Beethoven enxergou no conceito *Sapere aude* uma espécie de chamado para construir a sua própria maneira de fazer e compor música, não apenas resultado de um processo acadêmico de osmose, mas uma reconstrução, a partir dos

³ As obras de Kant serão citadas conforme a edição da Academia, *Gesammelte Schriften*, com a abreviatura da obra, seguida pelo tomo: página.

cânones tradicionais, das suas técnicas e modos de traduzir sentimentos e paixões em música.

Como exemplo no gênero sinfônico, podemos citar a Sinfonia *Eroica* e a sua discreta narrativa programática, retratada na figura do herói, que não só habita a imaginação do compositor, mas também inspira a gênese da música. Simbolizaria essa alegoria do herói romântico na *Eroica* (inspirado no espírito revolucionário vigente na Europa do final do século XVIII) a coragem e, mais do que isso, a força de vontade de romper com tudo aquilo que é representação do velho regime, refletidos na ousadia musical irreverente do inquieto Beethoven? Seria a partitura controversa (para a época) da *Eroica* uma declaração dos direitos à liberdade e criatividade artística, alçando o artista à uma posição de destaque e reconhecimento, sem amarras ou concessões? Nenhuma dessas asserções seriam passíveis de consideração, se não nos permitíssemos uma análise mais ampla da personalidade, não só musical, mas também humana e intelectual do compositor, munindo-nos de estética que traz de volta o culto ao humanismo com uma ressignificação mais ampla do artista e da sua arte. Ele os vê, não mais como lacaios ou empregados do staff de serviço, mas como artistas e pensadores que constroem uma nova concepção de sociedade, moldando-a de acordo com seus preceitos musicais. Beethoven personifica essa noção, ultrapassando a simples função de entretenimento da música e, conseqüentemente, do músico e compositor.

Beethoven, levado pelos ventos iluministas, sentia a necessidade de romper com essa antiga ordem social e, principalmente, com os cânones do classicismo vienense, escola musical na qual ele foi criado e através da qual ele desenvolveu inicialmente sua identidade. Apesar disso, ele começa a sentir que a

sua música vai muito além de um simples exercício de moldar sua personalidade musical (e seu talento) a partir dos preceitos estéticos de uma era “ultrapassada” social, política e artisticamente. Se Mozart, no seu tempo, sentia que o sucesso e reconhecimento seriam somente alcançados pela rendição e subserviência ao sistema vigente (“pró-establishment”), taxativo naquilo que poderia e deveria ser composto, condicionando o êxito do artista e consequentemente a sua sobrevivência financeira à sua habilidade de agradar e compactuar com esses preceitos, Beethoven entendeu que não haveria mais sentido para um compositor da sua época curvar-se ao sistema e que sua função era expressamente lutar contra ele, não só através da sua música, mas também escorado no seu comportamento petulante.

Retomando a personificação do “herói” como a figura central da sua 3ª Sinfonia, ou melhor, como fio condutor dessa narrativa musical, é curioso notar o uso que o compositor faz de um tema musical pregresso e que gozava de certa predileção e favoritismo do autor, já que acabou sendo incorporado em duas outras obras, além do último movimento da referida sinfonia. Fazendo uso da liberdade poética, não seria de todo errático considerar que, levando em conta a narrativa musical épica do herói desenvolvida nos movimentos anteriores, o *finale* representaria o “renascimento” ou até a sublimação do espírito revolucionário. Não à toa, esse mesmo material temático se faz presente no final de uma outra obra sua, uma de suas poucas músicas incidentais para balé: *As criaturas de Prometeus*. Seria uma mera coincidência ele usar esse elemento temático, reforçando o entendimento e significação do subtexto filosófico da obra? Seria essa figura heroica da 3ª Sinfonia, inspirada inicialmente em Napoleão, uma alusão ao mito de Prometeus, que

presente a humanidade com o fogo ou a luz, carregando consigo toda a significação da iluminação do ser, indivíduo liberto da escuridão e, a partir daí, dono do seu próprio caminho, imbuído do seu *Sapere aude*? Teríamos aqui uma referência ao Iluminismo, onde o conhecimento e a razão tinham como função principal iluminar a vida do indivíduo e da sociedade?

Fato é que na época de Beethoven, ainda não era comum que obras instrumentais fossem criadas a partir de textos e narrativas que tinham o papel de conduzir descritivamente a linha musical. Essa técnica viria a ser popularmente adotada e explorada ao seu máximo no Romantismo, ficando conhecida como a “música programática” ou “música de programa”, onde uma narrativa literária era a referência primordial na construção, não só da atmosfera musical, mas também das nuances harmônicas e melódicas. Um exemplo notável seria a “Sinfonia Fantástica” de Berlioz, que conta claramente a história frustrada de amor de um jovem artista, presente no curto texto que antecede cada movimento da obra. Fazemos referência a isso para destacar que na época de Beethoven era inusual fazer uso de narrativas literárias como base referencial na escrita das obras instrumentais, dessa maneira, pode-se dizer que o compositor inova ao escolher o tema do herói como fio condutor da sua 3ª Sinfonia. Sem dúvida alguma, o significado do Iluminismo impresso nesta obra pode ser traduzido na liberdade de criação, rompimento com os cânones musicais vigentes da época e inovações harmônicas abundantes do início ao fim desta sinfonia, uma das mais longas em duração (mais um fator inédito para a época) do mestre alemão.

Outro exemplo dessa ruptura com o cânone do classicismo (no que se refere especificamente à forma), vem do seu grandiloquente

ciclo das sonatas. Tomemos como exemplo a *Patética*, sonata no. 8, composta em 1799. Nessa composição, Beethoven começa a ensaiar uma reformulação da forma sonata tradicional, que até então possuía regras consideradas intocáveis, tendo como base a construção da obra em três ou quatro movimentos, que poderiam ser subdivididos informalmente, assim: o primeiro mais agitado e audacioso, o segundo lento e lírico, seguido, ou não, por um movimento “intermediário” de matriz dançante (geralmente um minueto), finalizando com um movimento mais rápido, de conclusão. Podemos, por exemplo, perceber uma fissura nesse parâmetro de forma na Sonata *Patética* (1799), onde Beethoven inicia a obra com uma introdução lenta ou, como assinalado por ele, *grave*. Tal “intransigência” musical poderia ser patentemente falsa se não alertássemos para o fato de que era prática comum, especialmente nas Sinfonias mais maduras do mestre austríaco Joseph Haydn (este, por sinal, “professor-orientador” de Beethoven e um dos mais notáveis representantes do classicismo vienense), abrir a obra sinfônica com uma introdução lenta e secular, que não obstante foi incorporado por Beethoven em suas duas primeiras sinfonias. Intransigente, porém, seria não pontuar que, primeiramente, Beethoven, apesar de já ter utilizado esse recurso nas suas sinfonias iniciais (datadas entre 1795 e 1802), foi somente fazer uso dessa forma na sua oitava sonata. Mas o mais relevante é reparar que tal introdução lenta, que na maioria das vezes é desconexa do resto do movimento, adquire um dramatismo “grave”, preconizando toda atmosfera amedrontadora do movimento. Aqui, a introdução atua como um solilóquio narrativo que só multiplica a pujança do dramatismo presente na obra, como um todo.

Se uma introdução lenta, envolta numa aura messiânica, não é suficiente para qualquer convencimento, talvez a sua sonata nº 13, popularmente conhecido como a “Sonata ao Luar” (1801), dá um verdadeiro salto na direção do romantismo, potencializando essa mudança, já que não faz apenas uma introdução lenta, mas tem como seu primeiro movimento um *Adagio sostenuto*, quebrando com a estrutura tradicional da sonata, numa atitude ainda mais ousada. A liberdade do criador aqui conjura um gênero musical até então inexplorado, uma síntese do academicismo da forma-sonata aliado à amorfia do gênero da fantasia, não à toa o próprio compositor denominou esse neologismo musical de *Sonata quasi una fantasia*.⁴

3. O olhar fixo que capta a luz que enfraquece

Até agora compreendemos a influência da filosofia kantiana como uma presença do iluminismo em Beethoven, que deu origem à liberdade de criação do compositor. Adorno vai além dessa constatação da novidade musical, comparando Kant e Beethoven num procedimento de conservar algo que está para desaparecer, seja uma ontologia, no caso kantiano, sejam as formas musicais tradicionais, no caso de Beethoven:

⁴ Podemos ouvir e constatar essa inovação da Sonata ao Luar no link abaixo, na interpretação de Pablo Rossi no Programa da TV UFSC “Minutos Musicais” Beethoven por Pablo Rossi - Episódio 3 | Minutos Musicais.

Na hierarquia do sistema kantiano, o estreito domínio dos juízos sintéticos a priori tenta conservar os esboços de uma ontologia em processo de decadência, criando-a livremente mais uma vez a fim de salvá-la [...]. Do mesmo modo, as imagens das formas obsoletas emergem do abismo de uma humanidade abandonada e a iluminam; o pátos de Beethoven é o gesto da mão que acende a tocha; seu sucesso está na profundidade da sombra na qual a forma enlutada se protege da luz evanescente; seu sofrimento está no olhar fixo que capta essa luz que se enfraquece, como que para preservá-la para o resto dos tempos; sua alegria lembra os reflexos reluzentes sobre os muros que se fecham. (Adorno, 2007, pp. 47, 48)

Tanto Kant quanto Beethoven captam essa luz que enfraquece, se alegram com os reflexos dos muros que se fecham. Podemos compreender esses reflexos, no caso de Kant, como os juízos sintéticos a priori que são os restos da metafísica preservados pelo filósofo. No caso de Beethoven, esses restos preservados são a tonalidade. Só mais a frente, com a música dodecafônica, esse senso de tonalidade e a interdependência entre os graus da escala musical, deixam de reluzir e se apagam, dando lugar a uma outra forma musical, que significaria a conclusão de um longo, mas eficaz processo de uma ruptura radical com o passado. Assim como Kant reproduz os juízos sintéticos a priori que seriam pré-existentes numa metafísica que Kant procuraria ultrapassar, a tonalidade em Beethoven é reproduzida e parece emergir livremente, ainda que seja pré-existente. “Tonalidade, ainda que meramente dada e pré-existente, parece emergir livremente, como se fosse do significado musical da própria composição. [...] mas tonalidade não é, claro, contingente, mas é realmente “reproduzida” por Beethoven, assim

como os juízos sintéticos a priori são reproduzidos por Kant” (Adorno, 1998, p. 17).

Assim, Beethoven não apenas desintegra a forma, mas a produz através de um processo de transmutação. Adorno nos dá o exemplo da *Appassionata*:

Pois, originalmente, na música de Beethoven como um todo, o efeito da subjetividade, totalmente de acordo com a concepção de Kant, não era tanto desintegrar a forma, mas produzi-la. A *Appassionata* pode servir de exemplo: embora certamente mais densa, mais fechada na estrutura e mais harmoniosa do que os últimos quartetos, é no mesmo grau mais subjetiva, autônoma e espontânea. (Adorno, 1998, p. 124)

A *Appassionata* possuiria uma estrutura mais fechada e harmoniosa do que outras obras posteriores, como os últimos quartetos. Ela se apresentaria, contudo, conforme a citação acima, mais espontânea, mostrando um aspecto de autonomia e subjetividade. Seu *páthos* romântico, intenso na impetuosidade, é de um dramatismo que se expande atomicamente, nota por nota, aportando ao final numa terra assolada pela tragédia, pois aqui não há final feliz. Segundo o musicólogo Donal Tovey (Tovey, 1998), esta sonata é uma das poucas obras de Beethoven escritas na forma-sonata que terminam em tragédia, onde a escuridão se esvai no tenebroso universo do infinito sem volta. Curiosamente outra obra que segue esse mesmo caminho é a, também, *Sonata Ao Luar*, já a sua Quinta Sinfonia, inicialmente tão trágica e dramática quanto a *Appassionata*, nos afaga com um final onde a luz impera e o

otimismo é reestabelecido, talvez uma mensagem de resiliência frente às vicissitudes da vida.

Retomando nossas considerações acerca da *Appassionata* (1806), podemos entender a sua importância no escopo de obras do mestre alemão, já que ela divide espaço com outras obras-primas do mesmo período, como a Sinfonia *Eroica* (1803), a Sonata para Piano e Violino no. 9, op. 47, mais conhecida como *Kreutzer* (1803), além da ópera *Fidelio* (1805) e da 5ª Sinfonia (1804-1808). Em tão boa companhia, não seria curioso antever que ela seria considerada uma das suas criações mais importantes, mas o que mais nos interessa é desvendar a sua unicidade.

Beethoven, sem dúvida nenhuma, reafirma seu ímpeto de negar as convenções acadêmicas clássicas da forma-sonata, como por exemplo a não-repetição da exposição do primeiro movimento em detrimento do desenvolvimento e reexposição, claramente acentuando o dramatismo do movimento. Mas, o mais surpreendente arroubo de irreverência do compositor é notado quando ele não diferencia o primeiro tema (“A”) do segundo tema (“B”) na exposição do seu primeiro movimento, já que a convenção clássica exige um contraste, em forma de antítese, entre esses dois episódios. Novamente, tal modificação foi intencional, pois o compositor sabia que criando uma aproximação em caráter entre esses dois “antônimos” musicais, ele estaria construindo uma unidade avassaladora da obra, com uma linha contínua de tensão e dramatismo. Certamente o mestre alemão ao aproximar esses dois episódios, não deixa de plantar a semente no microcosmos da narrativa continuada, quase em uníssono, com o que virá a ser a verve romântica. Aliado a tudo isso, o compositor não economiza nos, mais que frequentes, contrastes dinâmicos e harmonias que

dinamizam a percepção auditiva dos seus ouvintes. O mais admirável de todo esse emaranhado de sensações e intensidades, é a pureza e sinceridade da sua música, que toca e emociona a qualquer um que ainda preserva a sua natureza humana da audição, transformando esse processo de escuta numa experiência reveladora. Independentemente de qualquer análise musical ou criação de entendimentos e conexões, é claro, para qualquer um que se atreve a escutar essa sequência de notas, que algo de extraordinário nos envolve e persegue por um turbilhão de notas, como se estivéssemos no meio de uma tempestade.

É fato que a obra apresenta essas inovações, mas o que o julgamento de Adorno destaca é que a inovação latente nesta obra vai além das regras acadêmicas da forma e harmonia e que a peça alcança um arrebatamento, trazendo uma nova maneira de construir a tensão e narrativa musical dentro de uma obra, abrindo as portas para a estética romântica.

Definitivamente, Beethoven capta a luz evanescente que ainda se reflete nas paredes de mármore do classicismo vienense, mas seu olhar está mais que fixo no futuro que a sua tocha aos poucos começa a iluminar.

4. O entusiasmo de Kant e Beethoven pelos ideais da Revolução Francesa

Kant é um entusiasta dos princípios da Revolução francesa, principalmente da liberdade incarnada na ideia de República. No primeiro artigo definitivo para a paz perpétua do livro *Á paz perpétua*, Kant ressalta que a constituição de todo Estado deve ser republicana, baseada nos princípios da liberdade e da igualdade:

A constituição estabelecida, em primeiro lugar, de acordo com princípios de liberdade dos membros de uma sociedade (como seres humanos), em segundo lugar, de acordo com o princípio da dependência de todos de uma única legislação comum (como súditos) e, em terceiro lugar, de acordo com a lei da igualdade entre eles (como cidadãos) – a única que resulta da ideia do contrato originário sobre a qual toda legislação jurídica de um povo deve ser fundada – é a republicana. (ZeF, AA 08: 349)

Ainda que exaltando os ideais da Revolução Francesa, Kant é um crítico do período do terror e sobretudo do assassinato de Luís XVI, guilhotinado em 1793. Na *Doutrina do direito*, o filósofo admite que o Rei possa abdicar do seu trono em função de uma rebelião e assim fazer o poder voltar aos súditos. Contudo, ele qualifica o regicídio como um crime sem perdão, quando se tratar de uma execução formal, ou seja, feita em nome da lei (RL, AA 6: 320).

Beethoven, assim como Kant, é um fervoroso apoiador da República. Assim como muitos intelectuais dos séculos XVIII e XIX, possuía na sua mesa um busto de Lucius Junius Brutus⁵, uma figura legendária que supostamente havia encerrado o domínio etrusco em 500 AC e fundado a República Romana, tendo exercido a função de seu primeiro cônsul. O compositor, ao contrário de Kant, torna-se um apoiador da revolução em todas as suas fases. Seu jacobinismo, seu *sans culotisme*, expresso nas ideias e na vestimenta, foi relatado em depoimentos e cartas. Destaca-se aqui o relato e crítica de Beethoven à excessiva subordinação da Goethe à realeza, em carta a Betina Von Armin de agosto de 1812. Na carta, ele insiste que os nobres devem entender a grandeza de homens como ele e Goethe. Na ocasião, quando perceberam que a família real se aproximava, Goethe retirou-se para o lado, enquanto Beethoven continuou o seu caminho, mantendo o seu chapéu. Goethe, ao contrário, dá passagem ao cortejo da família real, tira o chapéu e faz uma reverência. Tal ato é percebido por Beethoven como uma indevida subordinação à nobreza (Eaglefield-Hull, 2023, p. 135). Adorno comenta sobre a natureza anticonvencional de Beethoven:

Relatos sobre a personalidade de Beethoven deixam poucas dúvidas sobre sua natureza anticonvencional, uma combinação de *sans culotisme* com fanfarrone fichteano; repete-se no habitus plebeu de sua humanidade. Sua humanidade está sofrendo e protesta. (Adorno, 1998, p. 45)

⁵ O busto de Lucius Junius Brutus de Beethoven foi exposto na exposição “Beethoven und Kant”, Beethoven-Haus, Bonn, 8 setembro de 2004- 6 de janeiro de 2005.

O entusiasmo inicial do compositor com a Revolução Francesa acabou transformando-se numa ambiguidade em relação a Napoleão. Por um lado, ele é o herói que serve de inspiração à Sinfonia *Eroica*. Na carta de 26 de agosto de 1804, endereçada a Breiktoff e Haertel, ele se refere à sinfonia que está compondo como *Sinfonia Bonaparte*: “A sinfonia é realmente intitulada Bonaparte e além dos instrumentos usuais, temos três trompas *obligatto*. Acredito que vá interessar ao público musical.” (Eaglefield-Hull, 2023, p. 54).

A decepção com Napoleão, contudo, se expressa em vários momentos, até mesmo antes da composição da *Eroica*. Em carta de Beethoven a Hoffmeister, ao ter sido convidado por este para compor uma sonata em homenagem à Revolução Francesa em 8 de abril de 1802, ele mostra, com ironia, sua avaliação de que Napoleão está regredindo, ao fazer uma aliança religiosa que trairia os princípios da revolução:

O senhor está possuído pelo demônio, para me propor tal sonata? No momento da febre revolucionária, isso teria sido muito bom, mas agora, que tudo parece retornar a uma trilha batida- e o acordo entre o Papa e Bonaparte- uma sonata desse tipo? Se fosse uma Missa pro Sancta a tre vocci, ou a Vesper, etc., eu pegaria um lápis e com notas de lira (*Pfundnoten*) escreveria um Credo in unum, mas, tal sonata nesse começo novamente de tempos cristão – haha – me deixe fora disso, nada virá daí. (Eaglefield-Hull, 2023, p. 36)

A composição da Sinfonia Bonaparte parece ser um sinal de que a admiração por Napoleão havia se reestabelecido. Contudo, a

autocoroação é motivo de decepção e ira por parte do compositor que retira a dedicatória à Napoleão da *Eroica*. Essa Sinfonia, sem dúvida nenhuma, consegue atrair para si essa conotação revolucionária pelo contexto histórico e filosófico em que ela foi composta e que foi precisamente indicado pelo autor. Por exemplo, ele foi mais que literal ao fazer do seu segundo movimento uma “Marcha Fúnebre”, já que ele queria que esse movimento representasse a morte do herói (que inicialmente seria Napoleão); um momento em que a tristeza emana da música fazendo um aceno ao heroísmo da personagem. Esse herói acaba deixando de ser a figura de Napoleão, como reação à autocoroação, e passa a ser uma figura imaginária. A figura do herói revolucionário continua presente, apesar da decepção com Napoleão e com o desenrolar da Revolução Francesa.

5. O sublime kantiano e sua expressão em Beethoven: assombro, comoção e o terrível infinito

O juízo de gosto em Kant apresenta-se como um julgar sem conceitos. No belo, ele é um juízo que se relaciona ao acordo entre entendimento e imaginação. Trata-se aqui da necessidade de um sentimento de prazer em relação a algo que apraz independentemente do interesse no objeto:

chama-se interesse ao deleite que ligamos à representação da existência do objeto [...] agora se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos à simples contemplação. (KU, § 2, AA 05:2024)

O ajuizamento do sublime se assemelha ao do belo enquanto ambos se referem a um deleite sem interesse no objeto. Contudo, enquanto o belo se refere a um prazer advindo da harmonia entre as faculdades da imaginação e entendimento, o sublime pode ser encontrado num objeto sem forma. O prazer do sublime é indireto ou um prazer negativo:

O sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas; por conseguinte, enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade e ocupação da faculdade da imaginação. (KU, AA 5:)

O sentimento do sublime, vai além do acordo entre imaginação e entendimento, introduzindo o aspecto do incomensurável, do excessivo para a faculdade de imaginação. Ele abandona a tranquila contemplação do belo e move a mente, conforme Kant nos explica:

Na representação do sublime na natureza, a mente sente-se movida, já que em seu juízo estético sobre o belo ela está em tranquila contemplação. Este movimento pode ser

comparado, principalmente no seu início, a um abalo, isto é, a uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto. O excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é por assim dizer, um abismo, no qual ela teme perder-se; contudo, para a ideia da razão do suprassensível não é também excessivo, mas conforme às leis produzir um tal esforço na faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. (KU, §27, AA 5: 258)

O sublime afigura-se como um abalo, causado por aquilo que é excessivo na faculdade de imaginação, um abismo no qual ela teme perder-se. O que era repulsivo para a sensibilidade, pela sua grandeza infinita, que se configurava como um abismo para a faculdade da imaginação, faz-se atraente pelo esforço dispendido.

Onde podemos ver esse sublime na música de Beethoven? Onde poderíamos sentir esse abalo que se distancia da tranquila contemplação do belo? Poderíamos dizer que as obras de Beethoven apresentam essa ruptura com o belo, no momento em que ele recusa a harmonia tradicional, dando uma nova forma à música. Podemos sentir esse abalo, por exemplo, na sonata *Patética* ou algo como contemplação do abismo na *Sonata ao Luar*. Aqui, podemos considerar que o sublime é a marca da passagem do compositor do seu período clássico para o período romântico, ainda que este movimento tenha significado um alargamento e uma superação do próprio Kant.

Ainda que o sublime do romantismo fosse além do sublime kantiano, Adorno, ao falar do sublime em Beethoven, se refere ao

parágrafo 28 da *Crítica do juízo*, que trata exatamente do sublime dinâmico (Adorno, 198, p. 169, n. 284). Essa referência é relevante, pois poderíamos considerar que o sublime Beethoven estaria mais próximo ao sublime do romantismo, deixando para trás a concepção kantiana. Contudo, Adorno ainda se refere a Kant. Vejamos o que Kant nos diz nesse parágrafo:

Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo [...] pois no ajuizamento estético (sem conceito) a superioridade sobre obstáculos pode ser, sim, ajuizada somente segundo a grandeza da resistência. Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Portanto, para a faculdade de juízo estética, a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente sublime, na medida em que é considerada como objeto de medo. (KU, §28, AA 5: 260)

Onde podemos ver nas obras de Beethoven o dinamicamente sublime, traduzido pelo assombro e pelo medo? De que espécie de medo Kant nos estaria falando? Vejamos alguns exemplos de eventos naturais que poderíamos julgar como sublimes:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furações com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda – d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa

capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. (KU, 28, § AA 5: 261)

Que obra de Beethoven poderia ser a expressão máxima desse sublime? Hoffmann, numa resenha acerca da 5ª Sinfonia, que já faz parte da própria história da música, ressalta os elementos do sublime na música de Beethoven:

A música instrumental de Beethoven nos abre o reino do trágico e do incomensurável. Raios incandescentes penetram a profunda noite desse reino, e nós reconhecemos as sombras gigantescas que se agitam como ondas e nos circundam cada vez mais perto, e aniquilam tudo em nós, exceto a dor do anseio infinito, no qual toda a paixão dos sons exultantes se perde e submerge. E é apenas através dessa dor na qual amor, esperança e alegria, consumidas mas não destruídas, que brotam dos nossos corações na harmonia de todas as paixões, que continuamos vivendo e nos tornamos visionários inflamados (*entzuchte Geisterseher*). (Locke; Hoffman, 1927, p. 128)

Essa citação parece expressar algumas características do sublime dinâmico, que Kant ressalta no parágrafo 28: o

aniquilamento derivado da nossa impotência perante o infinito, a relação entre prazer e desprazer como uma oscilação entre a dor e o êxtase da contemplação. Hoffmann vai além do sublime kantiano ao identificar a música de Beethoven com o que denomina de sublime romântico: “a música de Beethoven faz uso do terror, do temor, do horror, da dor e suscita aquele anseio infinito (*unendliche Sehnsucht*) que é a essência do romantismo” (Locke; Hoffmann, 1927, p. 128). Os aspectos do temor e do horror, que Hoffmann enfatiza na 5ª Sinfonia, radicalizam o abalo e o assombro presentes no sublime kantiano, adquirindo já matizes de sua versão romântica.

Ainda que Hoffmann localize os vários aspectos do sublime na 5ª Sinfonia de Beethoven, obras como a 3ª Sinfonia também apresentariam as características do abalo, do abismo e do assombro frente ao infinito, típicos do sublime kantiano. A *Eroica* possui um primeiro movimento que é épico, musicalmente construído como o início da aventura do herói. Arrebatado por dois acordes logo nos primeiros compassos da obra, como se fossem tiros de canhão anunciando a batalha, a Sinfonia se inicia como um prenúncio de uma narrativa musical épica, sem medo de fazer uso dos efeitos sonoros e suas figurações musicais. O segundo movimento da sinfonia, a marcha fúnebre, nos remete à ideia da dor e do abalo, ainda que não apresente, em grande escala, o arrebatamento da 5ª Sinfonia. Esse movimento, escrito na tradicional forma da “marcha fúnebre”, pode ser considerada como uma reverência ao “herói”, personagem oculto, mas central, na saga épica dessa Sinfonia.

Interessante é o fato de o compositor escolher uma tonalidade menor para o movimento lento da sua sinfonia que, considerando a escolha da marcação “marcha fúnebre”, não teria nada de extraordinário ou imprevisível, mas é no mínimo curioso reparar

que, somente em duas das suas nove sinfonias, o compositor escolheu escrever um movimento lento em tonalidade menor. Aqui o óbvio (uma marcha fúnebre ser impreterivelmente em tonalidade menor) esconde o que há de inusual e, por isso, digno de consideração e análise. Essa escolha, sem dúvida nenhuma, vem carregada de uma motivação especial, de caráter proposital, já que geralmente os movimentos internos da Sinfonia (principalmente o 2º e 3º), poderiam ser considerados como “de passagem”, a ligação entre os dois principais impulsos musicais da forma sinfônica, que poderiam ser definidos, muito simplisticamente, como o começo e o fim. Sendo assim, poderíamos considerar que o compositor deixa o “drama” (ou narrativa conceitual) tomar protagonismo no processo da criação musical.

Mas as peculiaridades deste movimento vão muito além do esperado (e já mencionado) de um “movimento de passagem”: ele nos desperta para o incomensurável mundo da dor e do desprazer, parte da caminhada épica do herói. Ele assim o faz, iniciando com a sonoridade lúgubre nas cordas e para acentuar esse significado musical, a seção dos contrabaixos faz uso de uma das suas tessituras mais graves instrumentais. Podemos, literalmente, imaginar uma cena contaminada pela teatralidade: um cortejo que adentra o mundo dos mortos, nas profundezas do inferno dantesco. Já na seção intermediária, Beethoven modula para uma tonalidade maior, como se quisesse descrever musicalmente a ascensão, mesmo que momentânea, do espírito do herói. Mas seria esse pequeno momento de esplendor, apenas uma memória diáfana do que de bom ficou perdido no passado sublime da vida terrena, ou será uma amostra cruel do que o mundo mundano se abstém de professar? E, assim, a

música acompanha a conclusão desse cortejo redentor: pelo caminho da dor ele veio e por ele voltará.

Contudo, é seu último movimento que nos conecta com o que viria a ser uma das marcas mais contundentes da personalidade humana e musical (se é que elas podem ser dissociadas de alguma maneira) de Beethoven: a sua resignação frente às vicissitudes da vida. Talvez seja através dessa “filosofia-musical”, expressão inerente da tragédia humana que é suplantada pela transcendência da música, que o sublime da arte de Beethoven nos é revelado, não só na sua 3ª Sinfonia, mas também no conjunto global da sua obra. Neste último movimento, Beethoven faz questão de resgatar conteúdos musicais do balé *Criaturas de Prometeus*, remetendo-nos novamente ao mito do herói. O compositor, fazendo uso da tradicional forma-rondó, muito comum nos *finales* das sinfonias, esbanja humor e ironia, trazendo não apenas a leveza do estilo dançante, mas uma resolução à narrativa musical. A conclusão dessa que é uma das suas sinfonias mais extensas, pode ser vista como um júbilo ao espírito humano, uma verdadeira procissão musical que nos carrega incansavelmente pelo caminho vitorioso do herói: na terra ou no céu, o legado daqueles que não se deixaram desviar do caminho da verdade e de sua essência, apesar das intempéries, há de triunfar sobre o mundano e, por ele, será sempre lembrado e comemorado!

A *Eroica*, nos seus movimentos, apresenta o sublime como o desprazer, na dor e na morte do herói, finalizando com uma superação dessa dor. Tal oscilação é apresentada no parágrafo 28 da *Crítica do juízo*, onde o assombro frente ao infinito torna-se prazer, quando nos sentimos em segurança. O que Kant expressa no parágrafo 28 da “Crítica do Juízo” está de acordo com a concepção do

sublime do final do século XVIII, composta pelos momentos de confronto, oposição e transcendência. Dentro dessa visão de sublime, há um prazer através da dor, conforme nos explica Kiene Brillenburg Wurth:

O que acontece com o sujeito do sublime é que ele foi confrontado com um objeto muito grande para sua compreensão ou muito poderoso para se resistir, tendo experimentando uma dificuldade dolorosa para medi-lo ou resistir a esse objeto, mas supera então a dor num momento de agradável libertação ou autotranscendência, Em algum lugar, numa terra de ninguém entre dor e prazer, há um ponto de articulação ou uma reviravolta que leva a uma nova abertura recém descoberta, um nova sensação de ser. (Wurth, 2009, p. 3)

Pelo seu arrebatamento, a 3ª Sinfonia retrata um ponto de transição entre o sublime kantiano, formal, e o sublime romântico. O sublime ressaltado por Adorno e mesmo Hoffmann é o que Kant denomina de sublime dinâmico, que embasou nossa análise da *Eroica*.

Ao falar do sublime matemático, Kant ressalta a ideia do absolutamente grande: “sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (KU, AA 5: 250). Essa concepção do sublime matemático poderia ser encontrada na *Nona sinfonia*, que encarna o absolutamente elevado e o infinito. Aí, as trevas dão origem à luz, a tragédia humana consegue ser superada pela união dos povos. Esse progresso ao infinito é referido na seguinte passagem do § 25 da *Crítica do Juízo*, que se refere ao sublime matemático:

Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real, mesmo aquela inadequação a esta ideia real, mesmo aquela inadequação a essa ideia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta sentimento de uma faculdade do suprassensível em nós; e o que é absolutamente grande não é, porém o objeto dos sentidos e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. (KU, AA 05: 250)

6. Do pessimismo à esperança da paz e da alegria entre os homens

Kant possuía uma visão bastante pessimista do ser humano, o que ele deixa claro no texto *A religião nos limites da simples razão*, quando fala sobre uma propensão para o mal na espécie humana, a qual poderia ser verificada pelas atrocidades que foram cometidas pelo ser humano desde sempre. Citando Horácio (*Vitiis nemo sine nascitur*⁶), o filósofo assegura “que uma tal propensão perversa deva estar enraizada no homem é um fato para o qual podemos poupar-nos da prova formal, com a quantidade de exemplos gritantes que a

⁶ Sem vícios ninguém nasce.

experiência nos apresenta nos atos dos homens” (Kant, RGV, AA 6: 32).

A vida de Beethoven, por sua vez, foi atravessada por decepções amorosas e o desespero com sua surdez que começa a dar seus primeiros sinais no ano de 1796. Ainda que tenha tido muitos romances, esses acabaram não tendo um final feliz, seja pela rejeição da amada⁷, seja pela paixão por mulheres casadas⁸. Sua melancolia pode ser vista na carta que dirige à Amada imortal, cuja identidade é discutida até hoje.⁹ Ali ele nos fala da infelicidade do amor: “Oh Deus

⁷ Esse parece ter sido o caso de Teresa Malfatti, a quem pede em casamento e é rejeitado.

⁸ Esse foi o caso de Toni Brentano. Antoine Brentano era filha de Johann von Birkenstock, um diplomata austríaco e intelectual importante na Viena da virada dos séculos XVII e XVIII, tendo sido conselheiro da Maria Theresa, e um dos responsáveis pelas reformas implementadas pelo Imperador Joseph II (Caeyers, 2020, p. 339). Ela se casa com Franz Brentano, um dos mais ricos banqueiros da Alemanha, tendo gerado seis filhos. Não se sabe exatamente quando Beethoven conhece Toni Brentano, talvez apresentado a ela por Betina Brentano, mas estima-se que tenha sido em 1810. Beethoven torna-se amigo da família, dando aulas de piano para a filha de Toni Brentano. A suposição é que eles iniciam o romance numa viagem da família e do compositor a Teplitz em 1812. (Caeyers, 2020, p. 341).

⁹ Beethoven escreve uma carta que foi conhecida como Carta à Amada Imortal (*Brief an die “Unsterbliche Geliebte”*), redigida nos dias 6/7 de julho, sendo o ano em discussão pelos biógrafos, alguns apontam ano de 1801, outros de 1812. Além disso, os biógrafos debatem até hoje quem seria a destinatária dessa carta. Entre os nomes possíveis estariam Giuletta Guicciardi, para quem dedicou a Sonata quase uma fantasia/ Sonata ao luar; Josephine Brunsvik; Antonie (Toni) Brentano; Terese Malfatti; Betina Brentano, que o apresentou a Goethe. Para Kalischer, a Contessa Giuletta Guicciardi era a destinatária da carta (Eaglefield-Hull, 2023, p. 33). Segundo Malte Korff (2020, pp. 46-47), até 1970, Harry Goldschmidt e Marie-Elizabeth Tellenbach, dois pesquisadores da música e da vida de Beethoven, afirmavam que Josephine Brunsvik era a destinatária da famosa carta. Tinham como indícios da relação com Beethoven, não só o diário de Josephine, como as cartas de sua irmã Terese Brunsvik. A partir de 1977, o pesquisador Maynard Solomon apresenta a teoria de que a amada imortal seria Antoine Brentano, que Beethoven conhece em 1810. Sendo ela casada com Franz Brentano, o amor dos dois não poderia se transformar

porque devemos nos separar de quem amamos tanto, e além disso minha vida atualmente em Viena é uma vida miserável. Seu amor me fez o mais feliz e, ao mesmo tempo, o mais infeliz dos homens.” (Eaglefield- Hull, 2023, p. 33). Ainda assim, em meio à surdez e às dores de amor, ele é capaz de superar esses revezes do destino com a sua música, talvez numa das mais belas ilustrações da sublimação do sofrimento.

O curioso é que ambos, em que pese seu pessimismo, no caso de Kant, ou suas decepções e percalços, no caso de Beethoven, apresentam uma fé na razão, típica do Iluminismo. No escrito *À paz perpétua*, Kant nos fala do desejo e da possibilidade da paz entre os estados, apontando para uma Liga das Nações que pudesse evitar a guerra. Tal modelo deu origem à ONU, em que pese as limitações dessa organização para o fim kantiano da paz.

Beethoven na mesma toada encerra sua última Sinfonia com os versos de Schiller, que ele admira desde sua juventude em Bonn e que julga superior ao próprio Goethe¹⁰. A união entre os seres humanos, que se irmanam na alegria e superam as suas diferenças é o tema do Coro da *Nona sinfonia*:

numa vida em comum. Esse é um dos temas da Carta à amada imortal (“Ou eu devo viver com você, ou não viver mais”), o que reforça a ideia de que Toni Brentano seja realmente a destinatária da referida carta.

¹⁰ Tal está expresso no seguinte comentário no qual que Beethoven compara os dois escritores, Schiller e Goethe: “Os poemas de Schiller são difíceis de musicar. O compositor deve se alçar muito além do poeta. Quem pode fazer isso no caso de Schiller? No que diz respeito a Goethe, é bem mais fácil” (Kerst, 2020, p. 22).

O Freunde, nicht diese Töne!	Oh amigos, não esses sons!
Sondern laßt uns angenehmere	Mas vamos ter outros mais agradáveis
anstimmen und freudenvollere!	sintonize e fiquem mais alegre!

Freude, schöner Götterfunken,	Alegria, linda centelha dos deuses,
Tochter aus Elysium,	filha do Elísio,
Wir betreten feuertrunken,	Entramos embriagados de fogo,
Himmlische, dein Heiligtum!	Celestiais, no seu santuário!
Deine Zauber binden wieder,	Seus feitiços ligam novamente,
Was die Mode streng geteilt;	O que estava pelo costume dividido;
Alle Menschen werden Brüder,	Todas as pessoas se tornam irmãos,
Wo dein sanfter Flügel weilt.	Onde reside sua asa gentil.

Wem der große Wurf gelungen,	Quem conseguiu o grande sucesso
Eines Freundes Freund zu sein,	de ser amigo de um amigo,
Wer ein holdes Weib errungen,	Quem ganhou uma esposa justa,
Mische seinen Jubel ein!	Celebre conosco a sua alegria
Ja, wer auch nur eine Seele	Sim, quem tem alma
Sein nennt auf dem Erdenrund!	O ser chama a face da terra!
Und wer's nie gekonnt, der	E quem nunca conseguiu,
stehle	
Weinend sich aus diesem Bund.	Chora por esse vínculo.

Freude trinken alle Wesen	Todos os seres bebem alegria
An den Brüsten der Natur;	Nos seios da natureza;
Alle Guten, alle Bösen	Todos os bons, todos os maus
Folgen ihrer Rosenspur	Seguem seu rastro de rosas.

Küsse gab sie uns und Reben	Ela nos deu beijos e vinhas,
Einen Freund, geprüft im Tod;	Um amigo testado na morte;
Wollust ward dem Wurm	A luxúria foi dada ao verme,
gegeben,	
Und der Cherub steht vor Gott!	E o querubim está diante de Deus!

Froh, wie seine Sonnen fliegen	Feliz como seus sóis que voam
Durch des Himmels prächt'gen	Através do magnífico plano do céu,
Plan,	
Laufet, Brüder, eure Bahn,	Sigam irmãos, seu caminho,
Freudig, wie ein Held zum	Alegre, como um herói na vitória.
Siegen.	

Seid umschlungen, Millionen.	Sejam abraçados, milhões!
Diesen Kuß der ganzen Welt!	Esse beijo para o mundo inteiro!
Brüder! Über'm Sternenzelt	Irmãos! Acima do céu estrelado
Muß ein lieber Vater wohnen.	Um querido pai deve morar
Ihr stürzt nieder, Millionen?	Vocês caem, milhões?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	Você sente o Criador, mundo?
Such' ihn über'm Sternenzelt!	Procure-o acima das estrelas!
Über Sternen muß er wohnen	Ele deve viver acima das estrelas.

7. Provocação final: como ter a experiência do sublime?

Ao finalizarmos essa análise filosófica sobre o sublime, fica a questão: seria realizável, para nós, seres racionais finitos, compreender, apalpar e definir o que é o assombro, a dor, o terror e a sensação do incomensurável na música? Poderíamos encontrar palavras e sentenças, fazendo uso da mais refinada e harmoniosa escrita poética, que revelem o sublime na experiência vivida? Essa procura, não poderia tomar outro caminho, senão, o da subjetividade, tanto para o músico, quanto para o ouvinte. Seria a vida do artista, na sua mais pura essência, um exemplo do sublime, nos moldes e conceitos kantianos? São as experiências únicas, que atravessam o nosso caminho com assombro, dor e temor, as que nos transportam de uma vivência tediosa e passageira ao extraordinário do sublime? Não há melhor linguagem que traduza tudo isso do que a música. Ao buscarmos o sublime na obra de Beethoven, somos desafiados a contemplar nosso eu como sujeito que sente: esse sublime (se detectado por nós, mesmo nas suas mínimas instâncias) fala muito mais sobre a nossa essência individual, do que da essência de Beethoven ou até, da própria filosofia kantiana. Talvez esse sublime na música de Beethoven estaria no processo de criar dentro de cada um de nós a capacidade para a comoção da autorrevelação, onde somos guiados até o abismo da nossa própria existência e confrontados com o inexplicável. A vida e a natureza, aliadas à expressão inexplicável da música nos inspiram e ofertam, diariamente, a experimentação do sublime, mas só aos que estejam

disponíveis para essa transfiguração. Resta saber quem estará preparado para abrir seus ouvidos externos e internos para essa música do sublime, assim como Beethoven o fez, mesmo na surdez!

Referências bibliográficas

- Adorno, T. Beethoven. (1998) *The Philosophy of Music*. Fragments and Texts Edited by Edmund Tiedemann. Cambridge: Polity Press.
- _____. (2018) *Quasi uma Fantasia*. São Paulo: editora UNESP.
- Caeyers, J. (2020) *Beethoven, a Life*. Oakland: University of California Press.
- Eaglefield-Hull. (2023) *A. Beethoven's Letters*. New York: Dover Publications.
- Kant, Immanuel. (1900-) Kritik der Urteilkraft (KU). *Kants gesammelte Schriften*. Band 5 (Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Walter de Gruyter & Co.).
- _____. (1900-) Kritik der praktischen Vernunft (KpV). *Kants gesammelte Schriften*. Band 5 (Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Walter de Gruyter & Co.).
- _____. (1900-) Zum ewigen Frieden (ZeF). *Kants gesammelte Schriften*. Band 8 (Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Walter de Gruyter & Co.).
- _____. (1900-) *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (RGV). *Kants gesammelte Schriften*. Band 6 (Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Walter de Gruyter & Co.).
- Kerst, F. (2020) *Beethoven, the Man and the Artist, as Revealed in His Own Words*. Garden City, New York: Dover Publications INC.
- Korff, M. (2020) *Ludwig van Beethoven*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Locke, A.W.; Hoffmann, E.T.A. (1917) *Beethoven's Instrumental Music*: Translated from E. T. A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an

Introductory Note. *The Musical Quarterly*, Vol. 3, No. 1 (Jan.), pp. 123-133. Oxford University Press.

Tovey, D. F. (1998) *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Londov/UK: Associeted Board of the Royal Schools of Music.

Wurth, K. (2009) *Musically Sublime*. New York: Fordham University Press.

Modelo paradigmático da filosofia da música: Beethoven¹

Hans-Joachim Hinrichsen²

¹ Agradeço a gentil autorização do professor Hans-Joachim Hinrichsen para que eu pudesse publicar a tradução de seu texto *Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven*, publicado originalmente pela Metzler Verlag em 2011 no livro organizado por Klein, R; Kreuzer, J e Müller-Doohm S, *Adorno-Handbuch*.

Tradução: Luís Filipe de Lima Andrade. Estudante de doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Filosofia pela mesma universidade (2022). Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco (2019). Tem interesse nas seguintes áreas de pesquisa: Estética Musical; Filosofia da Música; Filosofia Contemporânea; Teoria Crítica. E-mail: filipeee3@gmail.com.

² Hans-Joachim Hinrichsen é professor emérito do Instituto de Musicologia da Universität Zürich. Nascido em 1952, iniciou seus estudos em língua e literatura alemãs (*Germanistik*) e história na Freie Universität Berlin, onde obteve seu exame de Estado em 1980. Após lecionar em uma escola primária (*Gymnasium*), dedicou-se à musicologia na mesma instituição, obtendo a titulação de doutor em 1992. Entre 1989 e 1994, foi assistente de pesquisa (*Wissenschaftlicher Mitarbeiter*) na Freie Universität Berlin, onde obteve sua habilitação em 1998. De 1999 a 2018, foi professor titular de musicologia na Universität Zürich, onde se tornou professor emérito em 2018. Atuou como co-editor das publicações *Archiv für Musikwissenschaft und der Schubert: Perspektiven* e foi presidente da International Bach Society Schaffhausen (IBG) de 2001 a 2012 e da Allgemeine Musikgesellschaft Zürich (AMG) de 2001 a 2007. Desde 2004, é presidente da RISM-Arbeitsstelle Schweiz.

1. Premissas e axiomas: por que Beethoven em particular?

“De maneira semelhante à afirmação de que só existe filosofia hegeliana, poder-se-ia dizer que, na história da música ocidental, só existe Beethoven” (Adorno, 1993, p. 31). Ludwig van Beethoven ocupa, sem dúvida, um lugar central em todas as reflexões estéticas, filosóficas e músico-sociológicas de Adorno – uma posição sobre a qual dificilmente se pode constituir um conceito excessivamente elevado. Isso se deve, em grande parte, ao status sistemático que a música ocupa no pensamento de Adorno. De acordo com sua convicção, a grande arte é um modo privilegiado de conhecimento (*ein privilegierter Erkenntnismodus*), e assim ele busca o desdobramento (*Entfaltung*) filosófico de um “conteúdo de verdade” que só a arte (e, especialmente, a música) possibilita – uma percepção (*Einsicht*) que Adorno certamente desenvolveu por meio de sua primeira experiência profissional com a música e que ele concebe, na *Teoria estética* tardia, como a “similaridade musical” (*Musikähnlichkeit*) de toda arte (Adorno, 1970, p. 124). Essa característica particular e decisiva para a filosofia de Adorno deve-se ao fato de que a música, ao contrário de todos os sistemas discursivos de pensamento, consegue realizar seu próprio modo de conhecimento (*Erkenntnisart*) como uma síntese sem conceitos (e, portanto, não-violenta) – síntese que, no entanto, segundo a convicção de Adorno, precisa inevitavelmente ser desenvolvida pela filosofia. O mais sistematicamente, isso sempre pôde ser demonstrado, para Adorno, na obra de Beethoven.

A plena extensão da importância de Beethoven para Adorno só se tornou evidente para o público em geral em 1993, com a edição póstuma das extensas anotações para seu já projetado, mas inacabado, livro sobre Beethoven, ao qual Adorno havia concedido o ambicioso subtítulo *Filosofia da música*. Em comparação com as quase 300 páginas de impressão que compõem essa edição póstuma, as publicações sobre Beethoven realizadas durante a vida do autor parecem, à primeira vista, bastante modestas. Elas se limitam ao pequeno ensaio *Spätstil Beethovens* (cf. Adorno, 1982a, pp. 13-17), publicado em 1937, três anos após sua redação, e ao ensaio quase 25 anos depois sobre a *Missa solemnis* (*Verfremdetes Hauptwerk*. cf. Adorno, 1982b, pp. 145-161), ambos reimpressos em 1963 em *Moments musicaux*. Mesmo incluindo a palestra radiofônica tardia de 1966, *Über den Spätstil Beethovens* (cf. Adorno, 1993, pp. 263-274), e uma pequena miscelânea não publicada sobre as *Bagatelles* op. 126 (cf. Adorno, 1984b, pp. 185-188), a quantidade de textos publicados sobre Beethoven ainda parece notavelmente pequena. Contudo, essa modéstia quantitativa engana: em contraposição, há uma contínua discussão (*Auseinandersetzung*) com Beethoven, espalhada de maneira uniforme pelos escritos estéticos, filosóficos, sociológicos e de crítica musical de Adorno, que se apresenta como o *cantus firmus* de sua argumentação, usado de maneira crítica, polêmica ou apologética, dependendo do contexto. O lugar mais proeminente entre essas beethovenianas ocultas é provavelmente a extensa passagem final da *Introdução à Sociologia da Música* (1962; nova edição em 1968), que conduz de forma quase programática todo o livro a uma interpretação exemplar de Beethoven (cf. Adorno, 1973a, pp. 411-421).

Ao longo de sua vida, Adorno viu em Beethoven “um compositor de autoridade suprema”, “comparável em sua força apenas à filosofia de Hegel e não menos grandioso em uma época que perdeu irremediavelmente suas condições históricas” (Adorno, 1822b, p. 146). Isso significa que, no pensamento de Adorno, a importância de Beethoven é muito mais duradoura do que a de todos os outros compositores (incluindo aqueles a quem Adorno dedicou monografias próprias, como Schönberg, Berg e Mahler), que, no âmbito da estética, ele tem mais peso do que todos os outros artistas de outras áreas, e que, finalmente, sua função no filosofar de Adorno é tão indispensável quanto a de Hegel ou Marx, pois implica simultaneamente a crítica destes: “A música de Beethoven é a filosofia hegeliana: mas ela é ao mesmo tempo mais verdadeira do que esta (...)” (Adorno, 1993, p. 36). Assim, a enorme importância de Beethoven reflete simultaneamente a arquitetura do pensamento de Adorno: a centralização de seu sistema de pensamento na estética filosófica, e esta, por sua vez, na música como seu núcleo essencial (cf. Dahlhaus, 1980; Uehlein, 1998).

Para Adorno, a importância de Beethoven não se baseia apenas em seu gênio composicional, mas também no fato de que sua obra reflete de maneira incomparável a fase crítica de desenvolvimento da sociedade burguesa. Somente essa posição histórica lhe assegura, em conjunto com seu valor artístico, a reivindicação de um “conteúdo de verdade” significativo (*besonderen “Wahrheitsgehalt”*) como a *conditio sine qua non* para a “qualidade estética” (Adorno, 1973a, p. 418). Isso também fundamenta, para Adorno, a distinção hierárquica entre Beethoven e Bach, que ele não pretende de forma alguma determinar segundo critérios puramente estéticos, mas sim por meio da “percepção de que a voz da maioria (*Mündigkeit*) do

sujeito, a emancipação do mito e a reconciliação com ele, ou seja, o conteúdo de verdade, floresceu mais em Beethoven do que em Bach” (Adorno, 1970, p. 316; cf. também 1973b, p. 389, 1993, p. 72). A importância incomensurável de Beethoven, cuja atuação coincide com a fase mais importante de formação da burguesia, deve, portanto, não menos, “ao estado do relógio de sol da história” (Adorno, 1993, p. 25).

2. Dialética da integração: Beethoven, Hegel e a sociedade burguesa

Para Adorno, a música de Beethoven é, portanto, um meio de crítica social e filosofia da história. Isso é possível, de acordo com os pressupostos da filosofia da arte de Adorno, devido às suas características como grande arte: “A sociedade é reconhecida em Beethoven sem conceitos (*begrifflos*), e não enquanto reflexo baseado em um modelo (*nicht abgepinselt*)” (Adorno, 1973a, p. 411). Isso não ocorre de maneira consciente e não tem nada a ver com as convicções políticas de Beethoven, mas se deve exclusivamente à consistência (*Konsequenz*) e à qualidade de sua sensibilidade artística, que o torna objetivamente o “representante” (*Statthalter*) (Adorno, 1973a, p. 416) do sujeito social total (*gesellschaftlichen Gesamtsubjekts*): “O que se reúne no complexo da obra de arte são as *membra disiecta* da sociedade, ainda que irreconhecíveis (*unerkennbaren*)” (Adorno, 1973a, p. 418). A partir dessa convicção

extraída de Beethoven, Adorno pode então formular seu famoso credo metodológico: “As categorias centrais da construção artística são traduzíveis em categorias sociais” (Adorno, 1973a, p. 411). Adorno demonstra isso no processo de desenvolvimento de um movimento “clássico” de uma sinfonia de Beethoven (como material ilustrativo, ele usa tacitamente – raramente cita de forma concreta – os movimentos iniciais da *Terceira*, *Quinta* e *Sétima* Sinfonias). A forma, enquanto o todo, emerge aqui da integração de elementos heterogêneos, e ela aparece como um processo no sentido de uma “totalidade dinâmica em desenvolvimento” (Adorno, 1973a, p. 411). Nisso reside, para Adorno, a semelhança recorrente entre Beethoven e Hegel, assim como entre ambos e a lei de desenvolvimento da sociedade burguesa. Assim, Adorno também pode afirmar que “a música de Beethoven é estruturada como aquela sociedade” (Adorno, 1973a, p. 414). No entanto, ela é ao mesmo tempo – e é aqui que seu potencial utópico se torna evidente – arte de maneira não violenta (*Kunst auf gewaltlose Weise*): o desenvolvimento da forma submete tudo o que é individual (temas e motivos) ao procedimento da negação determinada, elevando-os à totalidade da forma (*Ganze der Formtotalität*), sem, contudo, privá-los de seu próprio direito (*Eigenrecht*). A arte do trabalho motivico-temático, que, na opinião de Adorno, alcançou um ápice singular em Beethoven, oferece, assim, um modelo estético de integração bem-sucedida:

O que, para ele, significa trabalho temático é o processo de confronto dos contrários (*Gegensätze*) entre si, dos interesses individuais; a totalidade, o todo, que governa o quimismo de sua obra, não é um conceito genérico (*Oberbegriff*) que subsume os momentos de forma esquemática, mas o epítome (*Inbegriff*) de todo o trabalho

temático e seu resultado, o composto (*das Komponierte*), em uma só coisa (Adorno, 1973a, p. 411)

Por isso, Adorno gosta de enfatizar, ao retomar uma ideia da literatura sobre Beethoven de sua época, a “nulidade” (*Nichtigkeit*) melódica (cf. Adorno, 1993, pp. 46, 47) dos temas de Beethoven, que constitui a condição para que “literalmente, de forma hegeliana, a totalidade do nada se determine como a do ser” (Adorno, 1970, p. 276).

O sucesso artístico da integração, por outro lado, também encobre a percepção (influenciada pelo marxismo) de que, na realidade, “a dinâmica imanente da sociedade burguesa a explode”, e, portanto, se reflete na obra de arte fechada como uma “expressão de inverdade estética” (*Zug ästhetischer Unwahrheit*): “O que lhe foi bem-sucedido como obra de arte, impõe, por sua força, também como real bem-sucedido, o que falhou de forma real, e isso afeta novamente a obra de arte em seus momentos declamatórios” (Adorno, 1973a, p. 417). A partir disso, algo fundamental pode ser derivado para uma filosofia da arte, e mesmo a formulação tardia da *Teoria estética* deixa claro que ela se deve, provavelmente, à experiência da música de Beethoven:

Enquanto a arte é tentada a antecipar uma sociedade inexistente, cujo sujeito inexistente, nela, não é apenas ideologia, ela também carrega consigo a mácula de sua inexistência [...]. O paradoxo é que ela deve testemunhar o irreconciliado (*das Unversöhnte*) e, ainda assim, tendencialmente reconciliá-lo; isso só é possível por sua linguagem não discursiva (Adorno, 1970, p. 251).

Desemaranhar o entrelaçamento indissolúvel entre crítica e afirmação torna-se, assim, a tarefa crítica da filosofia, que deve tanto demonstrar o princípio formal de organização da obra quanto buscar o momento de transcendência da forma, que vai além da organização (*die Organisiertheit*). Portanto, Adorno desloca a crítica social *de* Beethoven para uma crítica *a* Beethoven, ao identificar um problema central em seu conceito de forma orientada pelo processo (*prozessorientiertes Formkonzept*): “a recapitulação inabalável (*unerschütterte Reprise*), apesar de toda a dinâmica estrutural”, que Adorno entende como o “retorno do recalcado” (*Wiederkehr des Aufgehobenen*) e que, portanto, aparece a ele como “o tributo forçado de Beethoven à essência ideológica” (Adorno, 1973a, p. 412). A interpretação ideológico-crítica de Adorno da recapitulação como “o crux da forma dinâmica” (Adorno, 1973a, p. 417; cf. também 1971, p. 241) baseia-se, evidentemente, em uma compreensão bastante condicional e mecanicista da forma-sonata, que vê, em primeiro lugar, no segmento intermediário do assim chamado desenvolvimento (*Durchführung*), o verdadeiro sentido e, no dualismo dos temas, a base do processo da forma (*Formprozess*). Como Adorno (erroneamente) interpreta a forma-sonata como um “esquema tectônico” (Adorno, 1973a, p. 420; cf. também 1993, p. 155), ele pode também fazer do alegado “tributo” de Beethoven a ela a base de uma crítica fundamental, enquanto, por outro lado, sempre reconhece com apreço que Beethoven, em princípio, consegue “resgatar o cânone objetivo, destituído de poder formal, assim como Kant fez com as categorias, deduzindo-o novamente da subjetividade liberada (*befreiten Subjektivität*)” (Adorno, 1973a, p. 417). Assim, ele tenta não se limitar a uma crítica *a* Beethoven, mas elevar essa crítica a um nível superior, transformando-a em uma

crítica *com* Beethoven. Desse modo, o tratamento que Beethoven dá à recapitulação oferece, em última instância, uma imagem dialética: “Ao conservá-la, ele a concebeu como um problema” (Adorno, 1973a, p. 417). A argumentação dialeticamente intrincada de Adorno justifica, portanto, a recapitulação beethoveniana, inicialmente criticada como afirmativa, como “a autorrevelação da imanência enquanto transcendente”; dessa forma, ele pode então explicá-la como um “criptograma” implicitamente crítico da falta de sentido do sistema auto-reprodutivo (*die Sinnlosigkeit des sich selbst reproduzierenden Systems*) (cf. Adorno, 1973a, p. 413). Por essa razão, também, como já citado, a música de Beethoven é para ele “mais verdadeira” do que a filosofia de Hegel: porque nela se expressa “que a auto-reprodução da sociedade como idêntica não é suficiente, na verdade, é falsa” (Adorno, 1993, p. 36). No entanto, a apologia crítica de Adorno à forma-sonata permanece tão ambivalente quanto a frequentemente invocada paralelidade entre Beethoven e Hegel como um todo. Pois a monografia tardia sobre Mahler destaca, quase simultaneamente com a *Introdução a sociologia da música*, a complexidade das recapitulações beethovenianas, que compartilham a “culpa dos grandes sistemas idealistas, com o dialético Hegel, para quem, ao fim, o epítome (*Inbegriff*) das negações, e assim o do próprio devir, resulta na teodiceia do ser” (Adorno, 1971, p. 241).

A peculiar interpretação da recapitulação como fator disruptivo da dinâmica da sonata ocupou Adorno ao longo de toda a sua vida; essa discussão (*Auseinandersetzung*) permeia todos os seus escritos, incluindo aqueles sobre Schubert, Schönberg ou Mahler. No entanto, o que parece ser decisivo é que a obra de Beethoven, para Adorno, representa um ponto culminante único (*singulären*

Höhepunkt) da consciência da problemática artística (*künstlerischen Problembewusstsein*). Para ele, Beethoven é o maior compositor da forma-sonata, que, por sua vez, pode ser considerada a forma mais proeminente e historicamente pujante (*geschichtsmächtigste*) de toda a história da música. Assim, a discussão com Beethoven, enquanto discussão com a sonata, é simultaneamente a avaliação crítica de um princípio da história da música, pois, como Adorno afirma, “a sonata é o sistema como música” (Adorno, 1993, p. 231). É significativo, portanto, que a crítica à forma apresentada na *Introdução à sociologia da música*, que é um dos últimos grandes textos de Adorno sobre Beethoven, conclua de maneira surpreendentemente conciliatória:

A forma dinâmica da sonata em si mesma convocou sua realização subjetiva, que, no entanto, também a impedia como esquema tectônico. O talento técnico de Beethoven uniu os postulados contraditórios, seguindo um através do outro. Como parteiro dessa objetivação da forma, ele falou pela emancipação social do sujeito e, por fim, pela ideia de uma sociedade unificada de indivíduos autônomos. Na imagem estética de uma associação de seres humanos livres, ele ultrapassou a sociedade burguesa (Adorno, 1973a, p. 420)

No modelo de uma integração esteticamente – por mais precária que fosse – bem-sucedida, as grandes formas de Beethoven mostram, portanto, a sociedade como “transfigurada, criticada e reconciliada, sem que esses aspectos pudessem se separar da sonda [...]” (Adorno, 1973a, p. 413). O complexo dialético, em seu mais alto nível, de características críticas, ideológicas, afirmativas e utópicas

na música de Beethoven representou para Adorno uma fonte de exasperação e um desafio ao longo de sua vida. É fundamental, evidentemente, destacar que todas essas considerações se aplicam, a princípio, ao Beethoven do chamado período intermediário, classificado como “clássico” na história da recepção. No entanto, uma vez que Adorno, como mencionado, obteve originalmente sua compreensão publicada sobre Beethoven a partir da obra tardia, o Beethoven do período intermediário também se apresenta para ele, a priori, à luz das últimas obras. Para Adorno, isso oferece a possibilidade de reinterpretar sua própria crítica a Beethoven – que se refere, antes de tudo, à fase criativa “clássica”, ocasionalmente chamada de “classicista” de forma pejorativa por Adorno – como uma autocrítica do compositor e, assim, conferir ao seu desenvolvimento estilístico o caráter de uma necessidade imanente: “A obra tardia de Beethoven marca a revolta de um dos mais poderosos artistas classicistas contra o engodo (*Trug*) em seu próprio princípio” (Adorno, 1970, p. 442).

3. Ênfase histórico-filosófica: estilo tardio como alegoria

O ensaio *Spätstil Beethovens* (1934, publicado em 1937) foi, segundo informações fornecidas por carta a Ernst Krenek, “a primeira coisa que ousei escrever sobre Beethoven” (Adorno; Krenek, 1974, p. 76; carta de 29.3.1935); ele foi escrito paralelamente a outro ensaio não publicado sobre as *Bagatelas* de Beethoven, op. 126 (cf. Adorno, 1984b, pp. 185-188). O estilo tardio, cuja interpretação

marcou o início da discussão pública de Adorno com Beethoven, está, desde o início, imbuído daquela ênfase especial que ressoa claramente na formulação citada da carta a Krenek. Isso pode, em grande medida, ser devido ao fato de que, após 1930, em meio à crescente complexidade (*unübersichtlich*) e ao caráter intimidador da literatura sobre Beethoven, em toda a sua diversidade, ainda havia um novo território a ser explorado. Durante todo o século XIX, a maioria das obras tardias de Beethoven (a partir do opus 101) havia sido considerada difícil e intrincada (*sperrig*), e as apresentações dos últimos quartetos de cordas, especialmente a *Grande Fuga* op. 133, continuavam sendo uma raridade na vida musical, muito tempo após a juventude de Adorno. Mesmo a popularidade da já consagrada *Nona sinfonia*, já estabelecida como uma peça para ocasiões festivas, ou a fama precária da *Sonata Hammerklavier* op. 106, não eram verdadeiramente garantidas. Que uma reflexão justamente sobre essas obras, diante da perplexidade não apenas do público, mas também de grande parte da literatura sobre Beethoven, representasse um desafio especial, é evidente, e aparentemente foi justamente isso que o jovem Adorno procurou abordar.

Para Adorno, Beethoven (assim como Goethe, Michelangelo e Rembrandt, ou Bach e Schönberg) pertence aos raros artistas que conseguiram, de fato, desenvolver um “grande estilo tardio” (Adorno, 1984a, p. 322) nesse sentido enfático. No entanto, para ele, o estilo tardio não significa uma sublimação e um refinamento alcançados tardiamente, no sentido convencional; ao contrário, no início de seu ensaio *Spätstil*, a famosa metáfora do organismo (*Organismus-Metaphorik*) é espetacularmente desconstruída: “A maturidade das obras tardias de artistas significativos não é como a das frutas” (Adorno, 1982a, p. 13). Grande parte do fascínio desse

texto provém de suas metáforas (*Metaphorik*)³, difíceis de traduzir em terminologia, que o revelam, sem dúvida, como uma obra de juventude altamente ambiciosa – como, por exemplo, quando ele, assim como no ensaio sobre Schubert de 1928, também hermético em suas metáforas, faz referência às “camadas mais duras das rochas da paisagem polifônica” (Adorno, 1982a, p. 15) ou evoca “a luz” da subjetividade fugidia (*entfliehenden Subjektivität*), “na qual ela brilha de forma singular (*einzig*)” (Adorno, 1982a, p. 17). Como material ilustrativo, este primeiro texto de Adorno sobre Beethoven claramente se baseia apenas em uma parte da obra tardia, abrangendo desde algumas das últimas obras para piano até os cinco últimos quartetos de cordas. O ensaio imensamente denso, provavelmente intencionalmente sucinto (*verknapppt*) e não voltado para uma acessibilidade fácil, reúne um catálogo de características do estilo tardio que (com algum atraso, mas com impacto duradouro desde a republicação do ensaio em 1963) entrou para a literatura beethoveniana: a tendência a contrastes imediatos, a rupturas súbitas e cesuras abruptas, a busca planejada pelos extremos (simultaneidade do registro sonoro mais agudo e mais grave, justaposição de expressividade e ausência de expressão, transição de polifonia complexa para a homofonia mais simples, dimensões formais entre a mais extrema concisão e a mais monstruosa expansão) e – como formulação especialmente famosa – o aparentemente desinteressado abandono de “fórmulas e expressões

³ Nota do tradutor: O termo *Metaphorik* apresenta duas acepções no Duden: 1) formação e uso de metáforas como dispositivo estilístico; 2) o conjunto total de metáforas empregadas em um texto. Dado que não há um conceito equivalente em português, optamos por traduzir *Metaphorik* como “metáforas”, com o intuito de refletir o segundo sentido do termo, ou seja, a totalidade das metáforas presentes em um texto.

da convenção” (GS 17: 14), que no estilo “clássico” médio ainda eram fundidos como componentes mediados subjetivamente em uma linguagem musical uniforme. A presença proeminente desses agora destacados “destroços da convenção” (Adorno, 1982a, p. 15), os quais incluem, por exemplo, ornamentos, cadeias de trilos, fórmulas melódicas ou simples baixos Alberti, constitui para Adorno a chave para entender o estilo tardio: “A relação das convenções com a própria subjetividade deve ser compreendida como a lei formal da qual o conteúdo das obras tardias surge, caso elas realmente significam mais do que meras relíquias emocionais (*rührende Reliquien*)” (Adorno, 1982a, p. 15). O cerne da interpretação consiste em entender esse suposto trabalho do compositor com os restos de convenções, que Adorno também chama de “fragmentos (*Splitter*)” (Adorno, 1982a, p. 16) ou, como citado antes, “destroços”, como uma recusa planejada da expressão subjetiva, um boicote intencional à mediação entre subjetividade e objetividade que ainda caracterizava a fase clássica. Essa é a ideia que, por meio da figura fictícia de Wendell Kretzschmar, também entrou no romance *Doktor Faustus*, de Thomas Mann (cf. Seiwert, 1995):

Assim, no último Beethoven, as convenções tornam-se expressão na representação despida de si mesmas. Para isso, serve a frequentemente notada simplificação de seu estilo: não se trata tanto de limpar a linguagem musical das frases vazias (*Floskel*), mas de limpar as frases vazias da ilusão de sua suposta contenção subjetiva: a frase vazia liberada, despojada de sua dinâmica, fala por si mesma (Adorno, 1982a, p. 16)

Na formulação subsequente, em *Filosofia da nova música*, esse caráter do estilo tardio, caracterizado pelas “convenções nuas através das quais o fluxo composicional se contorce por assim dizer” (Adorno, 1975, p. 114 f.), surge quase como uma metáfora (*Metaphorik*) de um experimento galvânico. Em seus cadernos privados de anotações de trabalho, Adorno chega a afirmar que, no estilo tardio em geral, há uma “morte da harmonia” (cf. Adorno, 1993, pp. 188, 227) e uma “validação comparativa da tonalidade” (Adorno, 1993, p. 227), vendo isso como uma “renúncia da aparência (*Zurücktreten von der Erscheinung*)” (Adorno, 1993, p. 227), conforme a famosa definição de estilo tardio de Goethe, e assim, em última análise, inclui-se o apego de Beethoven a uma tonalidade tornada abstrata, já não mais mediada subjetivamente, no catálogo das convenções “abandonadas”. Está muito próximo, então, o pensamento desenvolvido a partir dessa premissa, de poder entender a polifonia característica do estilo tardio imediatamente – “no sentido mais literal”, como Adorno enfatiza – como “expressão do esmaecimento da crença na harmonia” (Adorno, 1993, p. 227).

Assim, na visão de Adorno, as obras tardias de Beethoven revelam o ideal orgânico da aparência estética, o núcleo conceitual de toda a estética classicista-idealista, como ideologia da própria obra de arte. O paradoxo difícil de resolver, que, no entanto, mesmo a obra de arte que se arrisca até a crítica da aparência estética continua dependendo dessa aparência para se afirmar como arte, tornou-se, após sua descoberta nas obras tardias de Beethoven, a “dialética da aparência”, o programa fundamental da estética de Adorno por excelência.

Adorno acredita, assim, ter desvendado a lógica interna do desenvolvimento estilístico da obra completa de Beethoven: após

uma mediação, nas obras mais antigas e intermediárias, que parecia ilusoriamente bem-sucedida, da subjetividade composicional com a objetividade material preestabelecida em formas, técnicas e convenções, os dois momentos se separam nas obras da fase final e deixam uma obra tardia tudo, menos agradável, que Adorno – também em textos posteriores – descreve com uma abundância de imagens e conceitos incessantemente variados como frágil, rugoso e dissociado. Além disso, aqui se torna evidente a razão para o fato notável de que “o último Beethoven é simultaneamente chamado de subjetivo e objetivo” (Adorno, 1982a, p. 17). Os destroços, fragmentos e frases vazias do estilo tardio, abandonados pelo sujeito (*subjektverlassenen*) e reconhecidamente ordenados ao seu devido lugar “pelo comando da subjetividade disruptiva” (Adorno, 1982a, p. 17), surgem, na perspectiva de Adorno, como “cifras” (Adorno, 1982a, p. 15) ou, claramente reconhecíveis, sob a influência de *Origem do Drama Barroco Alemão* de Walter Benjamin, como “alegoria” (Adorno, 1982a, p. 15). Na interpretação de Adorno, esses “destroços de convenção” alegóricos se transformam em expressão: evidentemente como “expressão, agora não mais do eu isolado, mas da natureza (*Artung*) mítica da criatura e sua queda” (Adorno, 1982a, p. 16). Por um lado, essa formulação ainda está claramente vinculada à teologia histórica do livro de Benjamin sobre o drama barroco; por outro lado, como já se delinea aqui, a ideia de uma decodificação alegórica do estilo tardio pode ser pensada em conjunto com o próprio conceito de uma dialética do esclarecimento, que remonta o racionalismo esquecido pela natureza da subjetividade moderna ao seu fundamento “mítico” e “criatural” reprimido. Mesmo na conversa de rádio que Adorno teve em 1966 sobre *Estilo Tardio na Literatura*

e na *Música* com Hans Mayer, sua interpretação de Beethoven culmina no ponto da alegoria:

[...] a crença no sujeito, que pode criar a unidade absoluta por si mesmo [...] é desestruturada (*zerrüttet*) no último Beethoven. E essa desestruturação (*Zerrüttung*), e isso é o que caracteriza um grande artista, essa desestruturação torna-se força produtiva. Nesse estado de desestruturação, começam os destroços dessa linguagem estilizada por dentro a se tornar subitamente eloquentes como alegorias” (Adorno; Meyer, 2001, p. 139)

Portanto, Adorno parece querer descobrir, na “paisagem de destroços” do estilo tardio, indícios de uma semântica histórica das formas e técnicas musicais (precisamente evidenciadas por sua fragmentação), que não mais se agrupam para formar a completude estética (*ästhetischen Rundheit*) do símbolo facilmente compreensível, mas sim a abstrusidade (*Sparrigkeit*) de uma alegoria ainda a ser decifrada – um programa cuja execução, é claro, não chegou a se concretizar. A tarefa de uma *Filosofia da música*, como Adorno a concebeu no grande livro planejado sobre Beethoven, teria consistido, entre outras coisas, em interpretar essas alegorias no sentido de uma história crítica da subjetividade (para o desenvolvimento desse programa: cf. Adorno, 1993, pp. 228-230). Embora isso não tenha se concretizado, a ideia de uma des-subjetivação da expressão (*Ent-Subjektivierung des Ausdrucks*), desenvolvida a partir do estilo tardio de Beethoven, deixou múltiplas marcas em toda obra de Adorno.

No conjunto de anotações para o livro sobre Beethoven, encontram-se alguns dos exemplos de visão (*Anschauungsbeispiele*)

que foram, provavelmente de forma consciente, mantidos hermeticamente no ensaio *Spätstil*, ao menos indicados, assim como no pequeno ensaio *Bagatellen* (GS 18: 185-188) e na última palestra radiofônica *Über den Spätstil Beethovens* (cf. Adorno, 1993, pp. 263-274). O tom da interpretação do estilo tardio permanece, é claro, embora enriquecido com novas observações e reflexões adicionais, o mesmo: como diagnóstico de uma “fragmentação em extremos” e uma “dissociação do centro” (Adorno, 1993, p. 225), assim como a observação de uma “tendência à dissociação, ao colapso, à dissolução” (Adorno, 1993, p. 267). O que se adicionou ao longo do tempo em relação ao primeiro ensaio é a – então fundamental para a *Teoria estética* tardia de forma geral – convicção de que, neste estilo tardio enfático, pode-se mostrar como obras aparentemente íntegras (*scheinbar vollkommene Werke*) podem “adotar algo fragmentário, apesar de sua completude (*Abgeschlossenheit*) em um sentido espiritual” (Adorno, 1993, p. 267). Nesse sentido, Adorno também chama os últimos quartetos de “fragmentos de uma música oculta” (Adorno, 1993, p. 106).

É possível perceber, portanto, que o jovem Adorno já concebe a topografia de sua interpretação de Beethoven sob a influência das duas grandes obras de Walter Benjamin (cf. Hinrichsen, 2007, pp. 165-168). Adorno compreende a fase média e a fase tardia de Beethoven como paradigmas do caráter artístico simbólico e alegórico, como Benjamin havia desenvolvido em seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, por um lado, e em seu tratado *Origem do drama trágico alemão*, por outro. E assim como o ensaio de Benjamin sobre Goethe já perseguia o programa de uma crítica à obra de arte simbólica, o esforço vital de Adorno será demonstrar as fissuras (*Bruchstellen*) já no Beethoven “clássico”. De uma maneira

abrangente, esse programa – testado pela primeira vez na obra completa de Beethoven – acabou, em última análise, sendo incorporado na *Teoria estética*:

A crítica imanente – seu modelo mais grandioso, no objeto mais grandioso, é o de Benjamin sobre As Afinidades Eletivas – persegue a fragilidade das formações canônicas (*kanonischer Gebilde*) em seu conteúdo de verdade; ela seria, em uma extensão quase impensável, passível de ser expandida (Adorno, 1970, p. 444)

O estilo tardio se torna, assim, o verdadeiro ponto de fuga da compreensão de Beethoven de Adorno (melhor dizendo: ele já o era desde o início). Em consequência, isso significa que – como principalmente as anotações do grande conjunto de material impresso (*Konvolut*) deixam perceber – também a obra inicial e intermediária deve ser compreendida sob essa premissa. Portanto, Adorno se esforça para entender a transição da obra intermediária para a tardia como uma necessidade interna à obra, no sentido de uma história dos problemas. Características correspondentes do estilo intermediário de Beethoven são interpretadas como antecipações e primeiros sintomas de crise, a fim de poder demonstrar a transição para a obra tardia como uma virada crítica, como uma autocrítica totalmente composta (*auskomponierte Selbstkritik*). Isso é levado sistematicamente a tal ponto que Adorno, em uma anotação do pós-guerra, já quer reconhecer, no tema “novo” da execução (*Durchführung*) da *Eroica*, que rompe com a forma, “o segredo da decomposição do estilo tardio” (Adorno, 1993, p. 104). A problemática de uma distorção teleológica extrema da imagem global (*Gesamtbild*) e a perda da chance de tornar frutífera a

continuidade de certos elementos estilísticos para o diagnóstico de uma escassez, radicalização, concentração e intensificação da expressão sistematicamente conduzidas como constante do desenvolvimento da obra de Beethoven, Adorno a assume conscientemente. Em vez da continuidade estilística, com a qual a unidade subterrânea da obra seria apreensível, o que lhe interessa é a demonstração de uma ruptura de continuidade ou, para ser mais preciso, a virada dialética criticamente motivada dos problemas e contradições expostos internamente na obra. O início da obra tardia de Beethoven, para ele, não é, de modo algum, uma “transição” orgânica, mas uma ruptura (*Durchbruch*) com todos os sinais da mais profunda desorganização e perturbação: “Na história da arte, as obras tardias são as catástrofes” (Adorno, 1982a, p. 17) – assim é a sentença apodítica de conclusão do ensaio *Spätstil*. Que essa ruptura seja, para Adorno, em prol da verdade, já deve ter ficado claro. Com a observação registrada em 1948, de que, na obra tardia, Beethoven “se torna ‘não-orgânico’, fragmentado (*brüchig*), no ponto em que Hegel se torna ideológico” (Adorno, 1993, p. 232), Adorno formula mais uma das muitas variações na comparação crítica entre Beethoven e seu contemporâneo filosófico. No entanto, a fragmentação estética (*ästhetische Brüchigkeit*), como Adorno sempre ressalta nos esboços do livro, confere ao estilo tardio o caráter de alegoria (cf. Adorno, 1993, p. 228). Ele busca, para enfatizar isso novamente, desde a primeira publicação, não simplesmente a destruição da imagem de Beethoven conhecida em sua juventude, mas, de maneira geral, a demonstração do fragmentado, disparatado e alegórico como *telos* da própria obra de Beethoven.

4. Limites da interpretação de Beethoven: antinomias da estética e aporias da análise

A interpretação de Adorno sobre Beethoven desenvolve uma teoria filosófica ambiciosa do fracasso estético (*ästhetischen Misslingen*) no estilo tardio. A antinomia constitutiva para toda “grande” arte, de que o sucesso artístico imprime à obra bem-sucedida uma “tendência afirmativa à inverdade estética” (Adorno, 1973a, p. 417), Adorno, de fato, demonstrou de forma mais contundente “na música de Beethoven, a mais elevada” (Adorno, 1973a, p. 417), e assim se explica também sua surpreendente observação de que, por exemplo, Bach, “apesar do maior ‘sucesso’, está, filosoficamente, *abaixo* de Beethoven” (Adorno, 1993, p. 72). Somente nesta perspectiva é que a fragmentação do estilo tardio beethoveniano, por ele afirmada, adquire seu sentido crítico particular. Pois, para ele, como registrado em uma anotação de 1953, as “obras de arte mais elevadas (*Kunstwerke obersten Ranges*)” se distinguem justamente “pela forma de seu fracasso”, de modo que a grandeza da obra de arte se determina paradoxalmente pela extensão em que “seu fracasso manifesta antinomias objetivas” (Adorno, 1993, p. 149). Por que, portanto, Adorno pode chamar as obras tardias (no sentido profundo (*hintersinnig*) da palavra, “bem-sucedidas”), como citado acima, de fragmentos (*Fragmente*) “em um sentido espiritual”, agora fica mais claro.

Essa teoria representa, na verdade, a lei formal que determina a transição do Beethoven “clássico” para o tardio, de tal maneira que o fracasso objetivamente presente naquele seja desvelado por este, elevado à autoconsciência, purificado da aparência de sucesso (*Schein des Gelingens*) e, justamente por isso, elevado ao sucesso filosófico (Adorno, 1993, p. 149)

Nos últimos quartetos, portanto, “a impossibilidade de harmonia estética se torna o conteúdo estético (*ästhetischen Gehalt*), o fracasso, em um sentido supremo, se torna a medida do sucesso (*Maß des Gelingens*)” (Adorno, 1993, p. 159).

Não surpreende, portanto, ver Adorno, logo após a publicação do ensaio *Spätstil*, dedicado à busca de vestígios precoces que já indicam o estilo tardio nas obras da fase intermediária de Beethoven. Sua interpretação peculiar do “novo” tema na execução da *Eroica*, apenas um exemplo entre muitos outros, já foi mencionada. São aquelas obras tidas como “clássicas” que lidam com a difícil mediação entre o universal e o particular, com seu jogo antinômico (*antinomischen Ineinander*) de afirmação, crítica e utopia, nas quais se buscam, nas anotações do projeto, rupturas (*Brüche*) e problemas. Na nomenclatura reservada a essa fase estilística nas anotações privadas – “tipo intensivo” – indica-se, no entanto, a possibilidade de encontrar, além das rupturas imanentes das obras intermediárias, um outro ponto de ruptura, agora transversal às obras (*werkübergreifend*), que aponta para o estilo tardio como solução e síntese. Trata-se do esboço de uma tipologia binária.

Esta tipologia faz parte de uma descoberta registrada por Adorno por volta de 1940, que de maneira semelhante – mas provavelmente de forma independente dele – também ocupou a

literatura posterior sobre Beethoven. Com ela, aponta-se uma possível construção geral (*Gesamtkonstruktion*) da interpretação de Beethoven, ao menos de forma inicial. Adorno supõe, além do “intensivo”, historicamente pujante (*geschichtsmächtig*), a existência de outro tipo, denominado “extensivo”, como já se manifesta relativamente cedo na obra de Beethoven, como na *Sinfonia pastoral* (cf. Adorno, 1993, p. 164), mas que se torna definitivo na transição entre a obra média e a tardia com o Trio para Piano Op. 97 (cf. Adorno, 1993, p. 138), aparecendo como uma alternativa aos conceitos formais, por exemplo, da *Eroica*, da *Quinta Sinfonia* ou da *Appassionata*. Oculta na diferença entre esses dois tipos encontra-se uma verdadeira filosofia do tempo musical, à qual Adorno dedicou considerável espaço para sua elaboração em seu conjunto de anotações (*Notizen-Konvolut*) (sobre isso, cf. Urbanek, 2010, pp. 164-216). Trata-se dos modos de domínio composicional do tempo: enquanto o “tipo intensivo”, geralmente percebido, *pars pro toto*, como representativo do Beethoven heroico-clássico, visa à “contração do tempo” (Adorno, 1993, p. 135), Adorno vê no tipo “extensivo” – que, exteriormente, assemelha-se à experiência formal romântica, em particular a schubertiana – “o tempo liberado: a música constitui-se no tempo (*die Musik lässt sich Zeit*)” (Adorno, 1993, p. 136). Os esboços do livro sobre Beethoven indicam que Adorno acreditava ter encontrado aqui uma possibilidade adicional para explicar a transição para o estilo tardio. Um ponto importante dessa construção se torna visível em uma anotação de 1940, que tenta entender o estilo tardio como “o resultado do processo de desintegração (*Zerfallsprozess*) que o estilo extensivo representa” (Adorno, 1993, p. 136). Ao mesmo tempo, contudo, fica claro quais dificuldades ainda precisavam ser superadas; por volta de 1940, o

“verdadeiro princípio organizador da forma extensiva” é explicitamente definido como “ainda bastante obscuro para mim” (Adorno, 1993, p. 136). No entanto, não houve uma elaboração coerente desses “Elementos de uma Teoria do Tipo Extensivo” (cf. Adorno, 1993, pp. 138-146) dentro do esboço do grande livro, e nas declarações públicas de Adorno sobre Beethoven, essa ideia, que é importante para a construção geral (*Gesamtkonstruktion*), a qual ele, na verdade, associa a compositores como Schubert, Mahler e Berg, e que de forma inicial também é discutida na monografia sobre Wagner, nem sequer é abordada.

No entanto, o problema da construção geral não está na dificuldade de encontrar a “lei interna de movimento de Beethoven, que então impõe o estilo tardio” (Adorno, 1993, p. 134), mas já no próprio conceito de estilo tardio. Para manter a consistência de seu diagnóstico do estilo tardio, Adorno exclui certos trabalhos tardios de Beethoven da área enfática do estilo tardio crítico: a *Nona sinfonia*, a *Missa solemnis* e até mesmo alguns movimentos dos cinco quartetos de cordas tardios (como o final do *opus* 132, por vezes também o do *opus* 131). A *Nona*, segundo seu argumento, seria uma obra “retrospectiva” (Adorno, 1982b, p. 149; cf. também 1993, p. 151), um resíduo anacrônico, por assim dizer, do tipo “intensivo” no campo da produção tardia. O mesmo se aplica aos movimentos dos quartetos mencionados. Dessa forma, Adorno distingue uma obra tardia, determinada cronologicamente em um sentido lógico-quantitativo, de um estilo tardio enfático sob o aspecto qualitativo. Em vez de tomar a existência de obras como a Sinfonia ou a Missa, que, de modo algum, são secundárias, como um motivo para uma revisão fundamental dos critérios do estilo tardio, Adorno, ao contrário, exclui da esfera do estilo tardio, e, portanto, da

participação no “conteúdo da verdade”, áreas inteiras da obra que não atendem aos critérios desenvolvidos no ensaio *Spätstil*. Que isso não aumenta as chances de uma interpretação geral coerente (*schlüssigen Gesamtdeutung*) da obra de Beethoven é evidente e, ao mesmo tempo, alimenta a suspeita de que as características do estilo tardio, apresentadas acima, possam ter sido ou tendenciosamente hipostasiadas como observações isoladas ou até mesmo elevadas de forma equivocada (cf. Hinrichsen, 2009, pp. 233-242).

Como verdadeiro obstáculo para uma interpretação integral de Beethoven, revela-se a *Missa solemnis*, que Adorno só abordou tardiamente. Um primeiro envolvimento com ela data, conforme as anotações do projeto, de 1944, e um exame mais intenso ocorreu, na verdade, apenas entre os anos de 1954 e 1957 (cf. Adorno, 1993, pp. 200-204). O fato de Adorno ter dedicado a ela, além do ensaio inicial sobre o estilo tardio, um artigo próprio, não é um sinal de especial apreço, mas sim devido ao fato de ele se ter visto coagido a isolar suas dificuldades quase proibitivas com a obra do projeto geral e, assim, tornar público pela primeira vez o motivo do bloqueio do projeto sobre Beethoven (cf. Adorno, 1982a, p. 12). O fato de Beethoven ter planejado, como obra principal de sua fase tardia, justamente uma missa é algo difícil de acomodar na imagem de Adorno sobre o compositor, e logo se torna evidente que Adorno não sabe muito bem como lidar com essa obra. A *Missa solemnis* é, naturalmente, excluída da esfera do estilo tardio enfático, mas por motivos bem diferentes, por exemplo, da *Nona sinfonia* ou do final do quarteto de cordas em lá menor. O enigma da missa reside, para Adorno, paradoxalmente, no fato de ele não a considerar – ao contrário das demais obras tardias – nem complexa nem superficialmente difícil. E justamente aí reside o desafio: segundo a afirmação de Adorno, a

obra não tem temas “impactantes” (*schlagenden*), consiste em grande parte na junção de superfícies não dinâmicas, mantém-se em uma indiferença estilística entre polifonia e homofonia, evita amplamente a expressividade (exceto talvez no *Benedictus*) e se opõe, de maneira geral, à tentativa de se descobrir sua lei de organização específica. Em suma: a *Missa* se caracteriza pela ausência de todas as outras características estilísticas típicas de Beethoven. A obra é chamada de “inusitada” (*verfremdet*) no título do ensaio justamente porque causa a impressão de não ser de Beethoven (cf. Adorno, 1993, p. 201, n. 287). Além disso, ela apresenta “um aspecto exatamente oposto ao do estilo tardio espiritualizado, uma tendência ao pomposo e monumental sonoro, algo que geralmente falta a ele” (Adorno, 1982b, p. 149).

Em grande parte, o ensaio aparece como uma tentativa do autor de, ao menos, tornar concebível (*begreiflich*) a incompreensibilidade (*Unverständlichkeit*) da *Missa* enquanto tal. A partir da afirmação, obviamente problemática, de que a expressão humana nela só aparece onde é evocada a salvação (*Rettung*), enquanto sobre a representação do “mal e da morte” incide uma verdadeira “timidez sinistra de expressão” (Adorno, 1982b, p. 154), surge, finalmente, uma tentativa ousada de interpretação: “A *Missa solemnis* é uma obra de omissão, de negação permanente; ela já se inclui entre aqueles esforços do espírito burguês tardio, os quais não mais esperam pensar e moldar o que é genericamente humano na concretude de pessoas e circunstâncias particulares, mas sim por meio da abstração, através da eliminação do acidental, por assim dizer, apegando-se a uma universalidade que, na reconciliação com o particular, se perdeu” (Adorno, 1982b, p. 157). Assim, somente *ex negativo*, no curso de uma argumentação bastante intrincada, é que,

finalmente, se torna visível uma conexão entre a missa e os últimos quartetos: como “algo em comum (*Gemeinsamkeit*) no que todos eles evitam” (Adorno, 1982b, p. 158). Por fim, parece que agora, de fato, o caminho está livre para o uso das características conhecidas do estilo tardio; pois, como uma obra de recusa da expressão e de omissão do sujeito, a missa parece se distanciar do período intermediário, do ponto de vista estilístico, tanto quanto os últimos quartetos, embora de uma maneira bem diferente. A unidade rachada e frágil destes últimos “transcende para o fragmentário”, enquanto a *Missa solemnis*, que à primeira vista parece intacta, “sacrifica, à sua maneira, a ideia de síntese”, ao “negar de forma autoritária a entrada do sujeito na música” (Adorno, 1982b, p. 159). “O estético fragmentado da *Missa solemnis*”, que Adorno agora, afinal, considera comprovado, “corresponde, sob uma superfície aparentemente fechada, às fissuras abertas que a textura (*Faktur*) dos últimos quartetos revela” (Adorno, 1982b, p. 160). Com isso, constrói-se uma ponte fina e instável, talvez ainda capaz de trazer a *Missa solemnis* para o âmbito do estilo tardio enfático – uma ponte cuja capacidade de sustentação, no entanto, seu próprio autor claramente avaliou como pequena. Após a publicação do ensaio (1959), ele, conforme pode ser visto no conjunto de anotações (*Notizen-Konvolut*), interrompeu o trabalho – certamente com a intenção de fazê-lo temporariamente, mas, como viria a se revelar: para sempre.

5. Filosofia da música: o projeto Beethoven como obra principal fracassada

O fato de Adorno ter buscado o acesso a uma interpretação filosoficamente ambiciosa de Beethoven precisamente por meio da confrontação (*Auseinandersetzung*) com as obras tardias e, no ano da publicação do ensaio *Spätstil*, ter começado a planejar seu grande livro sobre Beethoven a partir desse ponto, é tudo, menos trivial, para a compreensão de sua interpretação. Dada a importância que o autor atribuía a esse projeto, o *Beethoven. Filosofia da música*, que ele perseguiu incessantemente desde 1937 e que foi inicialmente deixado de lado após o artigo *Missa solemnis*, certamente teria se tornado um dos livros centrais de Adorno. Mas, assim como Adorno conseguiu entender a *Missa solemnis* no máximo como “obra principal inusitada” (*verfremdetes Hauptwerk*), deve-se considerar seu próprio livro sobre Beethoven como uma “obra principal fracassada” (cf. Hinrichsen, 2009). Por mais fundamental que Beethoven seja para o pensamento de Adorno, em uma construção filosófica geral coerente (*schlüssigen philosophischen Gesamtkonstruktion*), as diversas facetas dessa imagem, no final, não puderam ser integradas.

O plano de desenvolver uma filosofia da música a partir do caso exemplar de Beethoven é documentado pela última vez em 1969, pouco antes da morte do autor (cf. Adorno, 1993, p. 11). Já em 1953, Adorno havia formulado publicamente a “tarefa de uma filosofia da

música realizada, que encontraria seu modelo na obra de Beethoven” (Adorno, 1984c, p. 160). Mas o que significa o projeto de uma *Filosofia da música*? Uma anotação de 1944 mostra, por um lado, a estreita relação com o projeto paralelo simultaneamente seguido de uma *Filosofia da nova música*, e por outro, a sua abrangência muito maior:

O trabalho sobre Beethoven deve ao mesmo tempo fornecer a filosofia da música, ou seja, determinar de forma decisiva a relação entre a música e a lógica conceitual. Só assim, a confrontação com a “lógica” hegeliana e, conseqüentemente, a interpretação de Beethoven, não será uma analogia, mas a própria coisa (Adorno, 1993, p. 31)

Contudo, o desenvolvimento da interpretação de Beethoven por Adorno mostra que ela, ao enfatizar a paralelidade com Hegel, não se limita de forma alguma à sua “lógica”: como “filosofia”, a interpretação da música visa nada menos do que o “conteúdo de verdade” do fenômeno estético, que necessariamente remete ao desdobramento discursivo – justamente essa teria sido a tarefa do livro. O programa filosófico para isso é formulado na *Teoria estética*:

O conteúdo de verdade das obras de arte, do qual depende seu valor, é historicamente determinado até o mais íntimo [...]. A história é imanente às obras, não um destino externo, nem uma avaliação mutável. O conteúdo de verdade torna-se histórico na medida em que a consciência correta se objetiva na obra (Adorno, 1970, p. 285)

Uma definição da “consciência correta” é imediatamente fornecida pela *Teoria estética*, e mais uma vez fica claro o quanto o pensamento de Adorno depende da capacidade única da arte de combinar diagnóstico crítico com concretização utópica: trata-se da “consciência mais avançada das contradições no horizonte de sua possível reconciliação” (Adorno, 1970, p. 285). Comprovar a objetivação dessa “consciência correta” – pressuposta em Beethoven – nas obras e, com isso, explicitar seu “conteúdo de verdade”, seria então a tarefa de uma filosofia da música. Um projeto concentrado sobre o que isso significaria para o livro sobre Beethoven foi incorporado na *Teoria estética* (e, ao se fazer a comparação entre Beethoven e Hegel, deve-se também considerar o que foi dito acima sobre a verdade superior da obra composicional em relação ao sistema filosófico). A passagem aqui citada apenas parcialmente reúne, com o olhar voltado para a antinomia entre o universal e o particular, muitos motivos da interpretação de Beethoven, desenvolvida ao longo de décadas, em um condensado:

Beethoven enfrentou a antinomia ao, em vez de eliminar o individual esquematicamente, conforme a prática predominante da era que o precedeu, desqualificá-lo, afinado com o espírito maduro da burguesia das ciências naturais. Com isso, ele não só integrou a música no continuum de um devir, como também protegeu a forma da crescente ameaça da abstração vazia. À medida que se extinguem, os momentos individuais se fundem e determinam a forma por meio de seu desaparecimento. Como impulso para o todo, o individual em Beethoven não é, novamente, algo que se realiza apenas no todo, mas que, em si mesmo, tende à indeterminação relativa das simples relações da tonalidade, rumo ao amorfo. Ao ouvir e ler

atentamente sua música extremamente articulada (*äußerste artikulierte Musik*), ela se assemelha a um continuum do nada. O tour de force de cada uma de suas grandes obras é que, literalmente, de maneira hegeliana, a totalidade do nada se determina para a do ser, mas justamente como aparência, sem a pretensão de uma verdade absoluta. No entanto, isso é sugerido, ao menos, pelo rigor imanente (*immanente Stringenz*) como a mais alta força (Adorno, 1970, p. 276)

E, exatamente nisso, a música de Beethoven confirma mais uma vez seu papel como paradigma de toda arte vinculante: “A partir de Beethoven, seria possível extrapolar que, de acordo com sua prática técnica, todas as construções autênticas (*authentischen Gebilde*) são tours de force” (Adorno, 1970, p. 276).

O grau elevado de generalização deste trecho, que se dirige quase diretamente ao tipo-ideal “da” obra beethoveniana, deve ser atribuído à tentativa de elaborar o entrelaçamento paradigmático de afirmação e crítica, o potencial utópico de uma possível reconciliação e o modelo de uma dialética do esclarecimento a partir de Beethoven, uma vez mais, como um programa de representação de uma filosofia abrangente da música. Afinal, Beethoven, com duas menções centrais, chegou até mesmo à *Dialética negativa* (cf. Adorno, 1973b, pp. 301, 389), onde, de outra forma, a arte não é tematizada. Ao longo de toda sua obra, Adorno demonstrou repetidamente até que ponto, para ele, a música de Beethoven – não apenas no estilo tardio, mas sim na obra como um todo – poderia ter constituído uma crítica à sociedade burguesa, uma teoria filosófica da arte, uma superação crítica da filosofia hegeliana e, por último, mas não menos importante, a imagem utópica de uma possível

reconciliação. Acima de tudo, Beethoven é um exemplo perfeito daquele fenômeno que Adorno deveria desenvolver na *Teoria estética* como a “dialética da aparência”. Sem dúvida, o objetivo do grande projeto do livro sobre Beethoven teria sido desdobrar tudo isso de forma extensa: o ambicioso subtítulo *Filosofia da música* dificilmente teria sido exagerado. O fracasso do projeto total, porém, não é surpreendente, dada as aporias já presentes nas premissas da construção geral. Em última instância, o legado deste projeto é assumido pela *Teoria estética*, que, de forma deliberadamente não sistemática, não esconde de forma alguma suas próprias aporias, na qual o envolvimento de toda uma vida com a música de Beethoven ainda é reconhecido como sua espinha dorsal construtiva.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor. (1984a) Arnold Schönberg (I). In: _____. *Musikalische Schriften V*. Organizado por Rolf Tiedemann e Klaus Schultz. Frankfurt a. M., p. 304-323.
- _____. (1970) *Ästhetische Theorie*. Organizado por Gretel Adorno e Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.
- _____. *Beethoven*. (1933) *Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Organizado por Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.
- _____. (1971) *Die musikalischen Monographien: Versuch über Wagner / Mahler*. Eine musikalische Physiognomik / Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Frankfurt a. M.
- _____. (1973a) *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt a. M.
- _____. (1984b) Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126. In: _____. *Musikalische Schriften V*. Organizado por Rolf Tiedemann e Klaus Schultz. Frankfurt a. M., p. 185-188.

- _____. (1973b) *Negative Dialektik*. Jargon der Eigentlichkeit. Frankfurt a. M.
- _____. (1975) *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M.
- _____. (1982a) Spätstil Beethovens. In: _____. *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux*. Impromptus. Frankfurt a. M., p. 13-17.
- _____. (1984c) Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. In: _____. *Musikalische Schriften V*. Organizado por Rolf Tiedemann e Klaus Schultz. Frankfurt a. M., p. 149-176.
- _____. (1982b) Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis. In: _____. *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Impromptus*. Frankfurt a. M., p.145-161.
- Adorno, Theodor; Krenek, Ernst. (1974) *Briefwechsel*. Organizado por Wolfgang Rogge. Frankfurt a. M.
- Adorno, Theodor; Mayer, Hans. (2001) Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch. In: *Frankfurter Adorno Blätter 7*. Organizado por Rolf Tiedemann. München, p. 135-145.
- Dahlhaus, Carl. (1980) Zu Adornos Beethoven-Kritik. In: Lindner, Burkhardt; Lüdke, W. Martin (Orgs.). *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. Konstruktion der Moderne. Frankfurt a. M., p. 494-505.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. (2007) Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in Adornos früher Musikästhetik. In: Fahlbusch, Markus; Nowak, Adolf (Orgs.). *Musikalische Analyse und kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing, p. 157-175.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. (2009) 'Es wäre sonst alles, auch die 'Klassik', anders verlaufen'. Adornos Beethoven-Buch als gescheitertes Hauptwerk. In: Schaal-gotthardt, Susanne; Schader, Luitgard; Winkler, Heinz-Jürgen (Orgs.). "... dass alles auch hätte anders kommen können." *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*. Mainz, p. 218-248.
- Seiwert, Elvira. (1995) *Beethoven-Szenarien*. Thomas Manns "Doktor Faustus" und Adornos Beethoven-Projekt. Stuttgart/Weimar.

- Uehlein, Friedrich A. (1998) 'Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...'. In: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Orgs.). *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt a. M., p. 206-228.
- Urbanek, Nikolaus. (2010) Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. *Adorno "Philosophie der Musik" und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld.

