

A TENSÃO BELO-SUBLIME E A NOVA METAFÍSICA DA MÚSICA EM BEETHOVEN: UMA AUDIÇÃO FILOSÓFICA DA NONA SINFONIA

Nazareno de Almeida (UFSC)



“Porém, quem tem o senso para as maravilhosas afinidades de todas as artes e ciências ao menos não considerará a coisa mesma do ponto de vista da assim-chamada naturalidade, segundo o qual a música deve ser a linguagem do sentimento, e não achará impossível uma certa tendência inerente de toda música instrumental pura à filosofia. Não deve a música instrumental pura em si mesma criar um texto? E não é o tema nela desenvolvido, confirmado, variado e contrastado como o objeto de meditação de uma série de ideias filosóficas?”

Friedrich Schlegel – *Atheneum* (1799), fragmento 444



1. Abertura

A música de Beethoven coloca desafios imensos para qualquer *audição filosófica*, em especial porque é só de modo indireto que sabemos algo sobre as possíveis ou prováveis fontes filosóficas que motivaram ou estão entranhadas em suas obras. Em particular e contra a aparência, o fato de sua *Nona sinfonia* ou *Sinfonia coral* adaptar em seu grandioso *finale* um *poema filosófico* de Schiller (a *Ode à alegria*) torna mais difícil fazer uma *audição filosófica* desta obra. Esses desafios se tornam ainda maiores porque, como já é opinião corrente na teoria e na filosofia da música, Beethoven funda um novo horizonte musical que, até certo ponto, prossegue até nossos dias. Lida a contrapelo, parece-me que é isso que Adorno quis dizer com sua hipérbole, segundo a qual não havia música antes de Beethoven.¹ Em suma, somos beethovianos interpretando o novo horizonte

¹ Com efeito, no fundamento dessa hipérbole se encontra a ideia propugnada por Adorno segundo a qual o mais alto valor estético das obras de arte (dentre elas, as musicais) reside em serem elas autônomas em relação aos padrões de gosto do contexto em que foram produzidas. É sabido, também, que Adorno não chegou a terminar seu longamente pretendido livro sobre Beethoven. Dentre os inúmeros aspectos dos fragmentos dessa obra publicados postumamente, encontramos a tentativa do filósofo de aproximar a obra de Beethoven da filosofia hegeliana. O fragmento mencionado é o de número 23 e diz (aqui vertido da tradução italiana): “Em um sentido similar àquele segundo o qual existe apenas a filosofia hegeliana, na história da música ocidental existe apenas Beethoven.” ADORNO, T. W. *Beethoven: filosofia della musica*; trad. Luca Lambertini. Turim: Einaudi, 2004, p. 17. Todavia, como observa o editor Rolf Tidemann em nota, o manuscrito contenha o símbolo ‘(?)’, indicando, talvez, a percepção da hipérbole.

musical instaurado por sua música. Por fim, esses desafios também se intensificam pelas dificuldades de nos movermos dentro da enorme literatura relevante que foi escrita sobre sua música e sobre a *Sinfonia coral*, literatura na qual inúmeras análises estético-filosóficas podem ser encontradas, a começar com a seminal análise estético-filosófica da música instrumental de Beethoven feita por E. T. A. Hoffmann. Neste quadro geral dificuldades (que deve ser reconhecido de saída para não recairmos em simplismos), gostaria de propor algumas hipóteses para uma audição filosófica da nova metafísica da música inserida no novo horizonte musical instaurado por Beethoven, em particular, como essa metafísica da música pode ser interpretada na e a partir da *Sinfonia coral*.



2. Uma constelação de hipóteses

Essa adição filosófica da música de Beethoven, particularmente de sua *Sinfonia coral*, se configura a partir de uma constelação de três hipóteses interligadas: (I) a primeira de caráter mais geral relativa à revolução musical de Beethoven diante da poética musical tradicional até ele; (II) a segunda que diz respeito ao modo como apresenta uma nova metafísica da música na tensão entre belo e sublime *em analogia* ao modo como essa tensão se apresenta na obra de Schiller; (III) a terceira no modo como é possível interpretar a presença dessa nova metafísica musical em sua *Sinfonia coral*. Apresento agora, sinopticamente, cada uma dessas hipóteses.

(I) *A poética musical tradicional e a nova metafísica da música em Beethoven:*

Em termos bastante gerais, parece-me que a música de Beethoven *realiza uma transformação polissêmica e radical na metafísica tradicional da música*. Com metafísica tradicional da música quero dizer: aquela parte da *poética musical* iniciada nos pitagóricos e que se estende ao longo da história da música ocidental até os chamados períodos barroco e classicista. Em um de seus aspectos filosóficos centrais, encontramos um fio condutor nessa poética: *o poder de elevação espiritual da música e sua capacidade de tornar sensível certo tipo de âmbito suprassensível ("metafísico")*. Isso já é visível na formação da tópica antiga da 'harmonia das esferas', uma tópica que liga a música *filosófica* à visão da ordem invisível que rege o universo visível.² Essa tópica, porém, é transformada

² Pela expressão 'música *filosófica*' entendo a teorização da harmonia musical surgida do pitagorismo e renovada na teoria musical do fim da antiguidade, como é visível no tratado

especialmente pela teoria musical de Agostinho e de Boécio, nas quais esses elementos matemáticos estabelecem as bases filosóficas para a música litúrgica medieval e mesmo posterior. Essa tópica permanecerá como um tipo de tônica dominante até o Barroco e mesmo no Classicismo. É essa parte da poética musical tradicional que podemos chamar de metafísica tradicional da música.

Diante dessa metafísica tradicional, Beethoven *abre um novo horizonte metafísico da música ao estabelecer uma tensão entre o belo e o sublime musicais*. Essa tensão consiste justamente em colocar o elemento do sublime em conjunto com o elemento do belo, algo genialmente percebido por Hoffmann. A mencionada poética tradicional da música (e a metafísica musical nela incrustada) está centrada na visão do *belo* musical e, em termos da técnica, em torno da noção de *harmonia*. Em relação tanto a este aspecto metafísicos quanto a este aspecto técnico da poética musical tradicional, *Beethoven insere de modo decisivo o sublime musical dentro do belo musical ao inserir justamente dentro da harmonia diversos elementos da dissonância*. Esses elementos da dissonância não estão apenas no que tecnicamente se podia chamar, à época, de dissonância, mas também elementos de dissonância que se manifestam *no campo da audição de suas complexas harmonias*.³ Essa concepção dual da dissonância (dentro da partitura e no efeito auditivo) é aquilo que mais seguramente podemos encontrar *na própria música de Beethoven* (e não por meio de uma comparação conceitual) como acontece essa inserção decisiva do sublime *dentro* da harmonia (beleza) musical. *Assim, esse novo horizonte metafísico da música pode ser interpretado não apenas em termos puramente conceituais e filosóficos, mas na própria tecitura singular de suas obras*.

Esse ponto é importante justamente pela dificuldade de confirmar, do ponto de vista dos documentos biográficos, o quanto Beethoven teria absorvido em sua poética musical as teorias estéticas de sua época, nas quais o sublime é

Harmônica de Cláudio Ptolomeu (c. séc. II), obra que encerra justamente com uma concepção sobre a música das esferas. Sabe-se que essa obra teve impactos na teoria musical do neoplatonismo, tanto em Porfírio quanto, sobretudo, em Boécio, cuja influência na teoria musical medieval é imensa. É claro que estamos falando aqui da música *apolínea*, desincorporada e intelectualizada, e não da música *dionisíaca*, sempre corpórea e dançante, e que conta como uma constante antropológica de todas as culturas.

³ Sobre o sentido técnico da dissonância na teoria musical que imediatamente antecedia Beethoven (especialmente nos tratados musicais de Rameau), veja-se TENNEY, James. *A history of 'consonance' and 'dissonance'*. Nova Iorque: Excelsior Music, 1988, p. 65-78. Mais apropriado para entender a abrangência e o caráter *músico-filosófico e polifônico* desta dissonância em Beethoven é a concepção sobre o *sublime em pensamento musical* como sugerida pelo musicólogo Daniel Bento. Há, *na música* do mestre, como nos aponta Bento, três formas do sublime: (1) o sublime da complexidade e dificuldade musical (tanto para a execução quanto para a audição); (2) o sublime da grandiosidade, excesso e potência sonoras realizadas em estruturas musicais dinâmicas e extremas; (3) e, a partir desse último sentido, em diversos casos, o sublime do horror e do terror, que acentuam no ouvinte um sentimento perturbador. Cf. BENTO, Daniel. *A Nona sinfonia e seu duplo*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 36-37.

gradativamente inserido ao lado do belo, um processo que remonta, ao menos ao final do século XVII, quando aparece a tradução comentada para o francês do tratado *Sobre o sublime* (do Pseudo-Longino) realizada por Boileau, mais especificamente no ano de 1674. Em particular, como já está bem documentado, é ainda durante a vida criativa do chamado primeiro Beethoven (que vai de suas primeiras composições até aproximadamente 1802) que o conceito de sublime já desenvolvido na estética filosófica passa a ser usado para a compreensão da música orquestral da época, especialmente da forma sinfonia tal como representada pelo Classicismo de Mozart e Haydn. A fartamente documentada concentração agudíssima do jovem Beethoven no estudo, incorporação e transformação da técnica de composição e execução torna bastante improvável que ele já neste momento tivesse contato com essa inserção inicial do sublime no campo da estética musical.

Ao recorrermos a um certo tipo de estrutura conceitual subjacente no próprio imaginário da poética musical tradicional, e observarmos como ela é transformada decisivamente por Beethoven, temos uma via de acesso menos especulativa e mais “empírica” para compreendermos no nível conceitual filosófico o modo como ele transforma decisivamente essa poética desde dentro, desde sua própria linguagem mais íntima e cifrada (pouco acessível à maioria de nós), e ao realizar tal transformação também altera o tradicional sentido metafísico da música instrumental, e assim o faz ao inserir os vários elementos da dissonância (sublime) *dentro* do âmbito da harmonia (beleza) musical. Malgrado os seus exageros em outras partes de seu *Beethoven* (1870), Wagner me parece apontar nesta direção na seguinte passagem:

Se examinarmos, do ponto de vista histórico, este progresso que Beethoven deu à música, veremos que, por ele, sua arte adquiriu uma faculdade de que anteriormente a julgavam desprovida. *Graças a esta aquisição, ela pôde deixar o terreno da beleza estética para se elevar muito mais alto, até a esfera do sublime absoluto, onde se libertou das formas tradicionais ou convencionais ao conseguir penetrá-las e animá-las com o mais puro espírito da música.*⁴

Ademais, isso mostra algo de um tipo de *filosofia musical* inerente ao desenvolvimento de sua própria música, em certo sentido independente de suas referências teóricas ao campo da estética filosófica. De certo modo, *a originalidade filosófica e metafísica da música de Beethoven se encontram primariamente dentro de sua música e não em algum tipo de teoria estética filosófica que o teria inspirado. Assim, a*

⁴ WAGNER, Richard. *Beethoven*; trad. Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 64, grifos acrescentados.

nova metafísica musical instaurada em inumeráveis obras de Beethoven provém não de uma suposta estética filosófica, mas de sua própria radicalização da tensão belo-sublime na inserção da dissonância dentro do âmbito da harmonia. Em palavras mais diretas, é o próprio pensamento musical de Beethoven que encarna uma nova metafísica da música, tal como o percebeu pela primeira vez de modo claro a interpretação estético-filosófica de Hoffmann. É em relação a este pensamento musical encarnado em suas obras que se pode (e, creio, se deve) buscar os elementos estético-filosóficos de sua época que repercutem de algum modo neste pensamento musical.

Uma maneira mais tradicional de compreender isso nos termos já aceitos dentro da teoria musical corrente é apontarmos para o fato de Beethoven (no espírito da citação de Wagner acima) *ter modificado radicalmente a retórica musical, ao ponto de libertá-la da retórica discursiva tradicional.* Essa retórica discursiva tradicional ainda pautava a obra de um mestre prodigioso no nível puramente instrumental quanto era Bach. Como nos diz Harnoncourt:

A retórica foi uma das vigas mestras na construção de toda a sua obra. Só que esta ossatura formal de toda a música barroca, desde Monteverdi, representava para Bach muito mais do que a simples convenção estilística, empregada de modo mais ou menos inconsciente, por seus contemporâneos. É sabido que Bach construía suas obras conscientemente de acordo com a arte retórica e que o “discurso dos sons” era para ele a única forma musical. (...) Seu círculo de amigos, onde preponderavam professores universitários e, entre eles, os germanistas e retóricos, bem como relatos pessoais que ficaram registrados, mostram que Bach cultivou esta matéria de forma intensa e por toda a sua vida. Ele esgotou por completo todas as possibilidades que, até então, a música oferecia em seus aspectos formais, harmônicos, expressivos e melódicos; realizou isto de modo tão rico e incomensurável que se tornou o pilar sobre o qual se assentou todo o posterior desenvolvimento musical ocidental.⁵

No caso de Beethoven, a inserção da dissonância (sublime) na harmonia (belo) é acompanhada por uma mudança cada vez maior da relação entre música e palavra. Talvez até sua tão terrível surdez o tenha auxiliado *a constituir uma nova retórica que coloca a música em uma relação primária e sempre tensa com a palavra.* O drama e a trama musicais não deixam de sugerir significados possíveis, mas jamais uma interpretação tão clara. Na realidade, nos termos da teoria musical pós-beethovenianas, sua retórica musical oscila entre a música programática a música absoluta. Se essa dificuldade de interpretação verbal é também

⁵ HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*; trad. Luiz P. Sampaio. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 44-45.

verdadeira para muitas das músicas puramente instrumentais realizadas desde ao menos o Renascimento (de acordo com a poética musical tradicional de fundo filosófico), no caso de Beethoven essa dificuldade ganha uma intensidade sem precedentes. Essa dificuldade aguda de interpretar o sentido retórico de suas composições, malgrado por vezes manifesto musicalmente (como na *Sinfonia pastoral* e, em menor medida na *Eroica*), provém justamente da autonomia da linguagem musical que se acentua exponencialmente em suas obras, uma autonomia sem dúvida recheada pelas anedotas de seu temperamento terrível, tanto quanto o fora o de Michelangelo.

Portanto, é *dentro* dessa retórica musical nova que temos de encontrar o elemento sublime tão apaixonadamente descrito por Wagner na citação trazida antes. Beethoven não realizou a transformação revolucionária na retórica musical “por causa” de alguma teoria estética sobre o belo e o sublime já existente, *mas, bem antes, contribuiu de modo original e decisivo para a poética do sublime que então emergia, tal como a pintura de Caspar Friedrich; e o fez através de um diálogo ao mesmo tempo profundo e silencioso com o espírito de seu tempo e com o passado da música*. De certo modo, não é mais Beethoven quem aprende com os retóricos (como indica Harnoncourt acerca de Bach), mas agora é a retórica da palavra que terá de aprender a nova configuração e a nova potência da retórica musical transfigurada. É graças a essa metamorfose radical que, décadas mais tarde, veremos escritores e pintores recorrerem à nova retórica da música instrumental como modelo para sua arte. E foi Beethoven quem instaurou essa nova retórica, *ao libertar o pensamento musical das amarras da retórica discursiva tradicional*. Sim, *o pensamento de Beethoven é sua música*.⁶ E essa música contém constitui um novo horizonte metafísico para a música instrumental justamente ao inserir a dissonância na harmonia, tensionando na própria textura musical o belo e o sublime musicais.

(II) *A metafísica da música no pensamento musical de Beethoven: a tensão belo-sublime como tensão entre harmonia e dissonância:*

À luz dessa primeira hipótese geral, é possível reconstruir de modo sempre um tanto conjectural e imaginário o modo como esses elementos estético-filosóficos podem se encontrar consciente e mesmo inconscientemente na nova metafísica da música instaurada por Beethoven. Como já mencionado antes, a audição estético-filosófica de certas obras de Beethoven por parte de E. T. A. Hoffmann tem um irrevogável lugar de destaque na interpretação dessa nova metafísica musical entranhada nessa nova retórica musical.

⁶ Em uma direção convergente com essa aponta BONDS, Mark Evans. *Music as thought: listening to the symphony in the Age of Beethoven*. Princeton/Oxford: Princeton UP, 2006, esp. cap. 2.

Todavia, por inúmeras razões, a audição filosófica de Hoffmann enfatiza apenas o aspecto do sublime na música beethoviana, em especial por tomar como parâmetro geral dessa música a *Quinta sinfonia*. De fato, dentre as composições de Beethoven até o momento em que Hoffmann escreve sua crítica musical e posteriormente seu texto mais estético-filosófico, esta sinfonia representa o momento em que a música de Beethoven leva ao seu máximo o aspecto sublime (dissonância) *na tensão belo-sublime* de seu pensamento musical. Em certo sentido, *a originalidade e genialidade da análise hoffmanniana* sobre a música de Beethoven (e particularmente desta sinfonia) *provém justamente de sua hipérbole*, na qual o elemento do belo musical (a harmonia) é praticamente ocultado do pensamento musical beethoviano, algo que só seria plausível se tomássemos os extremos da *Quinta sinfonia* como se fossem a regra para todas as outras composições deste período e posteriores.

Contudo, com as condições tornadas possíveis pela enorme fortuna crítica sobre pensamento musical de Beethoven, bem como pela facilidade no acesso à sua música para pessoas que não têm condições de imediatamente “ouvir” essa música apenas pela leitura das partituras, é possível ao mesmo tempo reconhecer a genialidade da audição de Hoffmann e *criticar seu exagero do aspecto do sublime musical (dissonância) presente nas obras de Beethoven em detrimento do aspecto do belo musical (harmonia)*.⁷

Como contraponto teórico da leitura de Hoffmann, é possível estabelecer *uma analogia* entre a tensão belo-sublime na música de Beethoven e *a primeira formulação explícita* dessa mesma tensão tanto na poesia quanto na obra filosófica de Friedrich Schiller.⁸ Esse aspecto é particularmente importante para termos uma via de acesso filosófica adequada para a audição da *Sinfonia coral*, que tem na adaptação de partes da *Ode à alegria* de Schiller seu momento

⁷ Cf. HOFFMANN, E. T. A. “A música instrumental de Beethoven”; trad. e notas Bruno Berlendis de Carvalho. *Literatura e Sociedade*, v. 17, n. 16, 2012, p. 132-39. Para uma excelente análise geral deste texto, veja-se ainda, no mesmo número desta revista, KAWANO, Marta, DE CARVALHO, Bruno Berlendis. “E. T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven – Apresentação”, p. 108-131. Veja-se também o excelente VIDEIRA, Mario. “Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann”. *Artefilosofia*, n. 8, 2010, p. 91-105. Para uma minuciosa análise filosófico-musical da *Quinta sinfonia* em contraste com a estética de Hoffman, veja-se BONDS, Mark Evans. *Music as thought: listening to the symphony in the Age of Beethoven*. Princeton/Oxford: Princeton UP, 2006, cap. 3. Para uma excelente edição completa da crítica musical de Hoffmann, veja-se HOFFMANN, E. T. A. *E. T. A. Hoffmann's musical writings: Kreisleriana, The poet and the composer, Music criticism*; ed., notas e introd. David Charlton, trad. Martyn Clarke. Cambridge; Cambridge UP, 1989. É sintomática da parcialidade aqui apontada a frustração experimentada por Hoffmann diante da *Missa em Dó maior* (opus 86) que é composta muito próximo da *Quinta*. Na visão de Hoffmann, essa obra é bem cuidada musicalmente, trazendo a marca do compositor, mas cedendo a todas as convenções tradicionais a este tipo de obra. Cf. A tradução anotada da crítica musical de Hoffmann a esta obra contida no último livro citado, p. 325-341.

⁸ Em uma direção convergente com essa veja-se KINDERMAN, William. *Beethoven*. Oxford: Oxford UP, 2009.

culminante e, mais especificamente, como uma forma ao mesmo tempo particular e universal de “síntese” entre o belo (harmonia) e o sublime (dissonância) musicais. Desconsiderando a comprovação conjectural do conhecimento (algo provável) de Beethoven sobre as concepções estético-filosóficas de Schiller sobre o belo e o sublime, é pelo inequívoco conhecimento e admiração que o compositor tinha pela poesia e pelos dramas de Schiller que se pode ter acesso à essa nova metafísica da música inerente ao pensamento musical de Beethoven, em particular ao modo como essa mesma metafísica se configura na *Sinfonia coral*, a qual, cumpre lembrar, vem a público em maio de 1824, dois anos após a morte de Hoffmann.

Esse conhecimento inequívoco da poesia dramática de Schiller ecoa um fenômeno já bastante reconhecido na música beethoviana: *a inserção sem precedentes do dramático e do trágico no interior da própria tessitura da música instrumental*. Em uma analogia apenas didática para abreviarmos a apresentação deste ponto: assim como as cantatas e oratórios de Bach introduzem elementos dramáticos da ópera no campo da música sacra, *Beethoven insere os elementos dramáticos e trágicos do teatro na própria estrutura interna de muitas de suas composições*.⁹ Esses inserção do dramático e do trágico em seu pensamento musical se faz justamente pela intensificação dos elementos de dissonância que se inserem no contexto de uma harmonia agora transformada e, em alguns poucos casos, rompida ao ponto de o polo do sublime sobrepujar em muito o polo do belo musical, tal como acontece em boa parte da *Grande Fuga* (opus 133) e, de certo modo, na marcha fúnebre da sinfonia *Eroica*. Não é à toa que, mais tarde, Wagner pode tomar Beethoven como uma das fontes primordiais (em particular a *Sinfonia coral*) para sua concepção da música dramática e operística. De qualquer modo, juntamente com sua conhecida admiração pela poesia dramática de Homero, dos tragediógrafos gregos e de Goethe, parece provável ser a tensão belo-sublime contida na poesia e nos dramas trágicos de Schiller que repercutem na dramaticidade da retórica musical de Beethoven. Essa poesia e esses dramas, porém, estão em um profundo diálogo com o pensamento filosófico, histórico e estético de Schiller.

Com efeito, a *analogia* aqui pretendida é a seguinte: assim como Schiller é o primeiro a estabelecer a realidade e a possibilidades das relações tensas entre belo e sublime *no campo da filosofia da arte e de sua própria obra literária*, assim também, em um complexo e para sempre enigmático espelhamento, *Beethoven é o primeiro a estabelecer a realidade e a possibilidade das relações tensas entre belo (harmonia) e sublime (dissonância) no campo do pensamento musical*. Portanto, é preciso manter essa aproximação ao nível de um tipo especial de *analogia* e não como

⁹ Deixemos aqui de lado os elementos irônicos, burlescos e até grotescos que também entram em várias de suas composições.

uma perspectiva teórica exterior ao *pensamento musical* de Beethoven como se essa perspectiva pudesse decifrá-lo, uma vez que, como já indicado antes, a retórica da música instrumental de Beethoven se libertou dos constrangimento da retórica discursiva, sendo *por natureza* irreduzível a conceitos puramente formados no campo do discurso e, por extensão, nas teorias estéticas como a de Schiller, manifestamente preocupado com a questão das formas possíveis ao discurso poético-dramático.



(Breve excurso sobre a tensão belo-sublime em Schiller)

Vejamos rapidamente como Schiller estabelece pela primeira vez no campo da estética filosófica essa tensão entre belo e sublime através de uma breve interpretação de seu ensaio *Sobre o sublime*, de 1801, deixando o máximo possível de lado o seu ensaio sobre o mesmo tema, *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, publicado em 1793. A parte central do ensaio é dedicada a apresentar a distinção e a superioridade moral e metafísica do sublime em relação ao belo. Neste ponto, diferentemente de Burke e Kant, Schiller dá um primeiro passo que depois será seguido por Schelling, Schopenhauer e, em alguma medida, por Nietzsche. Trata-se do passo em direção a analisar a complexa relação entre o belo e o sublime, os quais, em uma imagem geométrica, tinham sido postos por Burke e Kant como duas linhas que, mesmo partindo de um mesmo ponto (o sentimento), gradativamente se separavam. No caso de Schiller, o que percebemos é justamente um tipo de diferenciação gradual, na qual o belo, chegando ao seu máximo, tem de dar lugar ao sublime. É isto que se apresenta na seguinte passagem:

São dois os gênios que a natureza nos concedeu como acompanhantes pela vida. Um deles, sociável e encantador, encurta nossa viagem extenuante com seu jogo animado, torna leve os grilhões da necessidade e nos conduz, entre alegrias e brincadeiras, até os lugares perigosos em que temos de agir como puros espíritos, deixando para trás tudo o que é corpóreo, até o conhecimento da verdade e até o exercício do dever. Aqui ele nos abandona, pois apenas o mundo sensível é sua região; para além deste, suas asas terrenas não podem carregá-lo. Mas agora entre em cena o outro, sério e calado, e com braço forte nos transporta por sobre a profundidade vertiginosa. / No primeiro desses gênios se reconhece o sentimento do belo, no segundo, o sentimento do sublime.¹⁰

¹⁰ Idem, p. 59.

Para além do amálgama poético-filosófico entre a *scala amoris* do *Banquete* e a alegoria das asas da alma do *Fedro*, a passagem nos mostra que o gênio lúdico da beleza é o preâmbulo que deve nos conduzir da harmonia entre sensibilidade e razão em direção à região em que só podemos ser guiados pelo gênio solene do sublime, pois nessa região o pressuposto suprassensível da liberdade e da vontade regidas unicamente por ideias da razão está, de um modo ou de outro, em conflito com a sensibilidade. Mas uma consequência dessa nova maneira de conceber a diferença complementar entre o belo e o sublime consiste em que o conflito entre nossa natureza moral suprassensível e nossa natureza corpórea sensível tem seu análogo direto no interior mesmo do sentimento do sublime, que, por definição, um sentimento misto. E essa “contradição” interna mostra que o sentimento do sublime, ao mesmo tempo, mantém em seu núcleo o sentimento de beleza e representa, em sua tensa unidade, nossa própria condição de seres simultaneamente sensíveis e suprassensíveis no mundo, o que é belamente descrito através do seguinte “argumento poético-metafísico”:

Ele consiste numa junção de um *estado de dor*, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um *estado de alegria*, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. Essa ligação de duas sensações contraditórias num único sentimento comprova nossa autonomia moral de maneira irrefutável. Pois, como é absolutamente impossível que o mesmo objeto esteja em duas relações opostas conosco, resulta que *nós mesmos* estamos em duas relações diferentes com o objeto; logo, duas naturezas opostas têm de estar reunidas em nós, e elas se interessam de modos inteiramente opostos pela representação do objeto.¹¹

De um lado, Burke se valia de uma distinção entre o prazer em sentido próprio como referente primeiro do sentimento de beleza e de um prazer negativo gerado pela cessação do desprazer (denominado artificialmente ‘deleite’). De outro, Kant distingue um prazer superior positivo na complacência harmônica entre as formas sensíveis e o entendimento no sentimento do belo e um prazer superior negativo na complacência desarmônica entre as formas sensíveis e as Ideias da razão. Em contraste com ambos, Schiller reúne dor e prazer no mesmo sentimento, indicando que o sublime é um tipo de paroxismo do belo, um oximoro do sentimento que varia entre o horror puro e o encantamento. Não é demais repetir: *Schiller é o primeiro filósofo moderno a mostrar a fronteira flutuante que mantém o belo e o sublime ao mesmo tempo unidos e separados,*

¹¹ Idem, p. 60.

tal como os matizes cromáticos incontáveis percorrem um mesmo espectro luminoso que só existe sob o fundo indistinto da escuridão infinita.

Consonante com essa nova concepção *gradativa* (e não disjuntiva), Schiller dedica a terceira e última parte do texto a apresentar os graus em que o sentimento do sublime se manifesta. Aquilo que no primeiro ensaio era uma bifurcação entre o sublime teórico e o prático, bem como, neste, entre o sublime contemplativo e o patético é agora colocado em uma escala sincopada, começando com a representação imaginativa teórica do grandioso na natureza e encerrando na representação artístico-poética do patético na tragicidade da existência humana.¹² Refaçamos sinopticamente esta escala.

No primeiro grau do sentimento de sublime, encontramos a grandeza da natureza que, por definição, só pode ser uma grandeza relativa e à qual a imaginação se lança na tentativa de representá-la. Repetindo a visão de Kant, invariavelmente a imaginação, por sua finitude, não consegue abarcar em imagens essa grandeza, sendo conduzida a compreender que a grandeza absoluta não pode existir na natureza e que só pode se encontrada como um conceito da razão humana, ou seja, a falha em conseguir representar pela imaginação a grandeza da natureza mostra que ela ainda é pequena quando comparada à própria concepção ideal do infinito que só existe na alma humana. Como nos diz o texto de Schiller: “A grandeza relativa fora dele é o espelho em que ele avista o absolutamente grande dentro de si.”¹³ Aquilo que era em Kant o sublime dinâmico e no primeiro texto de Schiller o sublime teórico passa a ser agora o primeiro estágio da representação do sublime vinculado à imaginação.

Mas se o primeiro grau ainda guarda alguma similaridade com Kant, o segundo consiste em uma inovação do texto de 1801. Trata-se do sublime que é sentido quando nosso entendimento falha em conseguir ordenar de modo plenamente conceitual e causal uma totalidade que se apresenta na forma da *confusão*, algo que também poderíamos parafrasear pelo termo *profusão*, ou seja, uma multiplicidade sensível que escapa a uma ordem de leis naturais da forma da necessidade e da regularidade. A incapacidade do entendimento individual (Schiller aponta para a possibilidade de uma compreensão futura da natureza pela colaboração coletiva de muitas gerações) de compreender a confusão dos fenômenos em sua grandeza, por assim dizer, intensiva, interna e vertiginosa provoca um sentimento de incômodo, uma vez que, por definição, a finalidade do entendimento é conhecer e, portanto, ordenar segundo leis universais e necessárias (*a priori*). Mas ao abandonar a pretensão de legislar de modo

¹² Essa progressão que coincide em linhas gerais com a passagem da natureza inorgânica até chegar à contraditória condição do espírito humano pode ser vista como a precursora de análoga escala que encontramos em várias tonalidades tanto na filosofia de Schopenhauer, uma escala que, na ordem metafísica, é “mimetizada” na escala das artes e, em específico, na escala sonora da música orquestral.

¹³ Idem, p. 65.

completo sobre a profusão caleidoscópica dos fenômenos em sua interpenetração confusa e difusa, encontra-se no sentimento inicial de incômodo uma imagem simbólica da liberdade como aquilo que não se submete a uma linha causal discreta. Schiller sintetiza assim essa metamorfose do desprazer em prazer intelectual:

Sob essa ideia de liberdade, que obtém por seus próprios recursos, a razão resume em uma unidade de pensamento aquilo que o entendimento não pode ligar em nenhuma unidade de conhecimento, submete por meio dessa ideia o jogo infinito dos fenômenos e afirma, assim, ao mesmo tempo, seu poder sobre o entendimento como faculdade condicionada sensivelmente.¹⁴

A introdução da ideia de liberdade a partir do fracasso do entendimento de ordenar as cenas da natureza selvagem pode ser vista como um grau intermediário entre o que antes o poeta-filósofo chamava de sublime teórico e o sublime prático em sua acepção contemplativa. O momento seguinte, quando podemos entrever a passagem completa ao sublime prático em sentido contemplativo, se dá através da apresentação dos conflitos do ideal moral da liberdade e a realidade da história universal.

Devemos notar que a noção de história universal aqui não tem ainda o sentido que mais tarde lhe será atribuído por Hegel, a saber: o domínio específico da história humana em contraste com o reino da natureza, que não possuiria história. A noção é usada por Schiller justamente para falar dos conflitos e contradições que se produzem na relação entre o todo da natureza e o todo da história humana que está inserida na natureza. Por conseguinte, muito longe de ser a história secretamente tecida pela astúcia da razão que se esconde uma finalidade intrínseca que se tornaria visível após a trama dos acontecimentos, a imagem filosófica da história universal que depreendemos do texto do poeta-filósofo é a sucessão sem sentido objetivo (trágica) que aparentemente só pode ser superada e redimida individualmente pela luta heroica de afirmação da dignidade moral e da ideia de liberdade, mesmo quando essa ideia se confunde com o reconhecimento corajoso de um destino inelutável. O que fica claro na seguinte passagem:

Quando nos aproximamos da História com grandes esperanças de luz e conhecimento, como nos vemos enganados! Todas as bem-intencionadas tentativas da filosofia de pôr em acordo aquilo que o mundo moral *exige* com aquilo que o mundo moral realmente *produz* são refutadas pelo testemunho das experiências. Desse modo, por mais que a natureza se oriente ou pareça se orientar obedientemente, em seu *reino orgânico*, pelos

¹⁴ Idem, p. 68.

princípios regulativos do ajuizamento, no reino da liberdade ela arrebenta, indomável, as rédeas com que o espírito da especulação gostaria de conduzi-la como prisioneira.¹⁵

Essa vívida descrição se afasta explicitamente tanto das indicações esparsas de Kant na segunda parte da *Crítica do juízo* – onde tem alguma esperança de fundar a cultura como um tipo de caso específico dos processos teleológicos sem os quais não se poderia explicar os organismos e os sistemas ambientais – quanto da já descrita racionalidade geral que Hegel acredita encontrar na história universal. Enquanto uma visão trágica da história, que se funda em sua própria atividade como historiador e autor de dramas trágicos históricos, ela só pode ser aproximada do modo como Schopenhauer e Nietzsche falam do todo na história humana dentro da natureza. Mas, em contraste com eles, a tragicidade da imagem da história schilleriana provém do inevitável conflito (inscrito na própria filosofia de Kant), entre o reino da natureza e o reino da liberdade humana, o qual só pode existir como motivação ideal das ações, mas que nunca é plenamente realizado através delas.

A consideração da história universal como objeto sublime aponta justamente para a visão decepcionante e melancólica desse constante conflito trágico que apresenta várias camadas: (i) o desprezo, a crueldade e a indiferença das forças da natureza pelos esforços do ser humano; (ii) a impossibilidade de termos um conhecimento completo das leis que regem a história humana dentro da história universal; e (iii) a impossibilidade de se assegurar, no domínio específico da história humana, o estabelecer uma cultura moral coletiva duradoura, na qual em que ao menos a violência física e psicológica entre os seres humanos pudesse ser substituída pela fraternidade universal. Diante dessas formas da violência na natureza e da história que nos ameaçam, o momento de superação racional consiste em encontrar na atitude heroica diante da natureza e da história o núcleo inteligível em que a ideia da liberdade se preserva e enfrenta essas sempre iminentes violações de nossa dignidade ética.

Mas para que se possa manter conscientemente essa ética heroica diante das várias formas da fatalidade e da violência, é preciso que nos *familiarizemos* com essas formas, ou seja, que exercitemos o sentimento do sublime, desde seu estágio mais teórico nas variações imaginativas diante das grandiosidades da natureza até seu estágio patético que se apresenta em abundância na trama trágica da história humana. É justamente quando tomamos a história universal como este imenso palco onde se desdobram as venturas e desventuras humanas que Schiller recoloca no contexto do ensaio de 1801, como grau mais alto do sentimento do sublime, aquilo que antes chamara de sublime patético. Neste

¹⁵ Idem, p. 69.

caso, porém, em uma intensidade ético-política ainda mais aguda do que no texto de 1793, uma vez que o sublime sentido diante da história universal visa a obtermos mais do que um tipo de fruição estética distanciada dos sofrimentos que nós e nossos próximos padecemos, mas visa obtermos um aprendizado da cultura moral necessária para enfrentarmos, ao modo do herói trágico, como dignidade, os possíveis e quase sempre inevitáveis golpes do destino, sejam eles dados pela natureza, sejam por nossos “semelhantes”.

Por isso, a educação estética centrada no jogo lúdico e alegre do belo e exposta nas “cartas” de 1795 é agora complementada pela educação estética centrada no jogo espiritual e meditativo do sublime:

Apenas quando o sublime se conjuga ao belo, e quando formamos a nossa receptividade para ambos na mesma medida, somos cidadãos perfeitos da natureza e sem abrir mão de nossa cidadania no mundo inteligível.¹⁶

É neste momento que se chega ao último estágio do sentimento do sublime: a apresentação artística do sentido trágico da existência humana através da arte em geral, em especial da poesia dramática. Embora a história seja instrutiva para quem sabe olhá-la do modo adequado, ela ainda nos apresenta as faces e gestos do patético de modo demasiado carregados de elementos secundários e casuais que podem nos impedir sua compreensão clara e, sobretudo, que gerem em nós o sentimento de sublime *unicamente através do qual elevamos nossa cultura moral*. É justamente no que Schiller chama de arte trágica onde o aspecto trágico da história universal (seja tomado diretamente, seja ficcionalmente) se apresenta livre de seus elementos casuais e ganha a aparência de uma unidade orgânica, sendo por isso capaz de produzir em nós, por sua própria configuração, o sentimento do sublime. Não apenas a arte que representa o belo (como em *A educação estética do homem*), mas também a arte que representa o sublime é formadora de nossa cultura moral, ou seja, de nossa capacidade de encarar a dimensão ao mesmo trágica e metafísica que está inevitavelmente entranhada em nossa condição em meio ao mundo, mas da qual, como indicado acima, não podemos obter conhecimento em sentido estrito.

Essa posição metafísica da arte na representação mais adequada do sublime e do belo – tornando-se, de certo modo, mais formadora do que Schiller chama de cultura moral do que a filosofia – fica clara no último parágrafo do ensaio:

Ora, de fato a natureza já apresenta, por si só, objetos em quantidade nos quais a capacidade de sentir o belo e o sublime poderia ser exercitada; contudo, o homem é aqui, como em

¹⁶ Idem, p. 73.

outros casos, mais bem servido de segunda mão do que de primeira. Ele prefere receber uma matéria preparada e selecionada pela arte a criá-la cansativamente, com escassez, da fonte impura da natureza. O impulso imagético imitativo, que não pode sofrer nenhuma *impressão* sem buscar de imediato uma *expressão* viva, que avista em cada forma natural bela ou grandiosa uma solicitação para competir com ela, tem diante da natureza a imensa vantagem de poder tratar como finalidade principal, e como um todo o próprio, daquilo que a natureza – quando não o joga fora sem propósito – apanha apenas de passagem na perseguição de uma finalidade próxima. A natureza *sofre violência* em suas belas imagens orgânicas, seja por falta de individualidade da matéria, seja pela atuação de forças heterogêneas; *exerce violência* em suas cenas grandiosas e patética, atuando como um poder sobre o homem, uma vez que só pode tornar-se estética como objeto de contemplação livre. Já a sua imitadora, a arte imagética, é inteiramente livre, porque ela dissocia de seu objeto todas as limitações casuais e deixa também o ânimo do observador livre, porque imita apenas a *aparência*, e não a *realidade*. Como, porém, toda magia do sublime e do belo se encontra na aparência, e não no conteúdo, a arte possui as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões.¹⁷

Através do gênio poético e *filosófico* de Schiller, o conceito de sublime ultrapassa a perspectiva psicológica e empirista de Burke, a perspectiva transcendental e idealista de Kant, tornando possível sua vinculação inicialmente à poesia dramática, mas abrindo caminho para sua representação em outras artes. Por conta disso, também retoma, dentro do horizonte da estética filosófica nascente, aspectos fundamentais do *Sobre o sublime (Peri Hypsous)* de Longino. Com efeito, para além de ser um ensaio poético-filosófico de grande importância devido ao valor intrínseco e modelar da obra de Schiller para seus contemporâneos e sucessores, podemos dizer que, como todo texto filosófico radical, ele possui ainda mais três dimensões. De um lado, ele abre um horizonte de interpretação retrospectivo não apenas em relação à discussão filosófica sobre o sublime, mas em relação à nossa possível compreensão e investigação de como as artes em geral, antes de Schiller representaram de várias formas os diversos sentidos deste conceito. De outro lado, o ensaio abre um horizonte de atuação prospectivo que torna explícita como possibilidade para as artes a representação consciente do sublime. Por fim, à maneira de um símbolo (na acepção romântica do termo) exprime um processo de representação artística do sublime que já estava em curso na literatura e na pintura.¹⁸

¹⁷ Idem, p. 73-74.

¹⁸ No caso da literatura, tanto em prosa quanto em verso, podemos identificar aspectos do sublime em obras de Mary e Percy Shelley, Keats, William Blake, Ugo Foscolo, Hölderlin, Kleist, Friedrich Schlegel,

De modo *análogo* a como o ensaio de Schiller traz de volta o elemento retórico do sublime carregado com os sentidos filosóficos que esse conceito adquire em Burke e Kant, quero indicar no restante do texto como a representação do sublime através da tensão belo-sublime se torna possível no campo da retórica musical de Beethoven. Neste sentido, a introdução da tensão belo-sublime no pensamento musical de Beethoven *é comparável* à introdução desta mesma tensão por parte de Schiller tanto no campo filosófico quanto artístico, uma *comparação* que se mostra particularmente pertinente para uma audição filosófica da *Sinfonia coral*.

(III) *A nova metafísica da música na Sinfonia coral: a fusão radical da tensão belo-sublime*

A. Introdução à tensão belo-sublime na música de Beethoven: breve excursão sobre a *Sinfonia Eroica*

Antes de fazermos a exposição abreviada da terceira hipótese, voltada para a audição filosófica da *Sinfonia coral*, façamos um breve excursão filosófico sobre a *Sinfonia Eroica*, na qual Beethoven não apenas torna explícito o seu “novo caminho” (conforme suas próprias palavras), mas onde revoluciona o próprio gênero sinfônico tal como existira até então. Esse excursão filosófico nos ajudará a afinar os ouvidos para nossa audição da última sinfonia do mestre.

Beethoven tem sua formação musical e intelectual marcada pelo advento do movimento *Sturm und Drang*, que prefigura em linhas gerais a formação do Romantismo alemão, do qual ele será um dos pilares no campo da música. Todavia, não devemos esquecer que, de outro lado, Beethoven também é marcado pelo Iluminismo e o Classicismo, que não apenas são simbolizados pelo ideal de perfeição formal e harmônica na arte, mas também pelos ideais encarnados nas múltiplas estruturas de eventos que cercam a Revolução Francesa. Se quisermos caracterizar filosoficamente estes movimentos e tendências que marcam a formação da personalidade de Beethoven, podemos dizer que enquanto o *Sturm und Drang* e o primeiro Romantismo tendem ao polo dionisíaco da afirmação do sentimento, da terra e do inconsciente, o Iluminismo e o Classicismo tendem ao polo apolíneo da racionalidade, do céu e da consciência. Por mais trivial que possa soar esse uso do par conceitual nietzscheano (sugerido já por Friedrich Schlegel, Novalis e Hölderlin), ele nos ajuda a elevar a um nível conceitual o que percebemos na personalidade de Beethoven tanto em seu período inicial de formação quanto ao longo de sua vida:

Novalis, Goethe. No caso da pintura, traços marcantes do sublime podem ser encontrados nas obras pictóricas de Constable, Füssli, William Blake, William Turner e Caspar David Friedrich.

um espírito amplo que sintetiza tendências aparentemente contraditórias. Sua música permanece – ao longo dos célebres “três estilos” em que os biógrafos dividem seus períodos criativos – um *tipo-ideal* de síntese que ora tende mais a um polo, ora a outro, quando estes dois polos não estão presentes em uma mesma obra e até mesmo em um mesmo movimento. Há nessa análise algo do que Adorno deixou esboçado em sua tantas vezes esboçada obra sobre Beethoven: que a dialética hegeliana, de certo modo, é um duplo filosófico da música do compositor, pois também em Beethoven aquela “síntese” entre ser (“belo”) e nada (“sublime”) dá origem à singularidade da existência de cada uma de suas obras.

Não obstante, parece-me que esse uso das categorias da lógica hegeliana para aceder à música de Beethoven ainda captam apenas seus aspectos mais formais. Mesmo assim, tomando algo dessa analogia proposta por Adorno, podemos dizer que assim como a obra de Hegel sempre se manteve cercada pela aura do metafísico, assim também a música de Beethoven. Mas em lugar de pensá-la apenas através de um tipo de síntese entre uma tese e antítese (guardadas as imprecisões que essa linguagem possui em relação à lógica hegeliana), gostaria de propor que é pela representação do sublime em sua música (e na música dos que o tomaram como modelo ou inspiração) que ao menos uma parte deste aspecto metafísico pode ser corretamente compreendido e investigado. Mas se esse pano de fundo conceitual – parte nietzscheano, parte hegeliano – pode se aplicar ao todo da produção musical de Beethoven, é especialmente em seu chamado período intermediário, compreendido aproximadamente entre os anos de 1803 e 1812 que essa tensão entre o apolíneo e o dionisíaco como os dois extremos que se inscrevem em sua obra nos permitem falar de um tipo de síntese entre eles, uma síntese que talvez pudéssemos chamar de “revolução copernicana” realizada por Beethoven. Contudo, para não se ter a impressão de que estou apenas tentando impor uma caracterização filosófica exterior à obra do mestre, tomemos as palavras de um de seus mais célebres estudiosos recentes, Lewis Lockwood, sobre esta fase intermediária:

Lançando uma importante realização artística depois da outra, de alguma forma como as vitórias de seu contemporâneo Napoleão, ele assumiu o comando do mundo musical e provocou uma reação imensa. Uma vez que essas obras se estabeleceram no cenário musical, ficou claro que ele havia encontrado vozes que ampliavam a expressão musical, apontavam para o futuro e estabeleciam uma nova compreensão do que existia antes, tanto em seu próprio trabalho quanto no de seus predecessores. Com essas composições, Haydn e Mozart se tornaram “clássicos”. Com essas obras, a coragem e a inovação até os anos 1790 passaram quase a parecer um genial aprendizado, embora as melhores obras de seu primeiro período

se sustentem muito bem e não sejam superadas por nada do que veio depois. Ainda assim, não há dúvida de que, no seu segundo período, Beethoven conseguiu assombrar o mundo musical e estabelecer um novo padrão de perfeição intelectual e emocional que nunca mais se perdeu.¹⁹

O texto do musicólogo nos indica o fato de Beethoven, a partir de sua fase intermediária, ter realizado o que, para facilitar a compreensão de nossos ouvidos filosóficos, poderíamos chamar de uma ‘mudança de paradigma’ na história da música europeia de sua época e posterior. Essa mudança de paradigma pode ser entendida de diversos modos. O que estou propondo neste ensaio é justamente a interpretação de um aspecto dessa mudança de paradigma: *a transformação do modelo clássico de compreensão da relação entre música e metafísica*. Mais especificamente, proponho que se interprete essa transformação na compreensão tradicional da relação entre música e metafísica como um tipo de “revolução copernicana” realizada por Beethoven no campo da música erudita, em parte análoga àquela realizada por Kant no tocante à compreensão e investigação das questões da metafísica tradicional.

Como se sabe, uma das consequências da revolução copernicana de Kant consiste em deslocar as questões da metafísica medieval-moderna (vinculadas à alma, ao mundo e a Deus) de uma perspectiva de tratamento teórico centrado no modelo da física e da matemática para uma abordagem que as vincula essencialmente ao âmbito da existência ética. O que estou indicando neste ensaio é justamente que a mudança de paradigma no campo da música europeia pode ser interpretada realizada por Beethoven representa, no tocante à relação tradicional entre música e metafísica, um análogo da revolução copernicana de Kant. Como estamos sugerindo, o ponto arquimedeano dessa revolução beethoviana consiste justamente na introdução da representação do sublime como um aspecto fundamental da música.

Se quisermos usar o célebre binômio nietzscheano, ambos estes movimentos marcam uma tendência ao dionisíaco entendido como a expressão do polo passional e inconsciente do ser humano e da natureza.

No jogo entre belo e sublime que está inscrito na obra de Beethoven, a forma mais acabada que encontramos desta dialética se apresenta justamente em suas obras mais conhecidas: as nove sinfonias. Desconsiderando as duas primeiras, que diante da demais têm a forma de ensaios ainda não maduros, as sete seguintes representam claramente este jogo. Para quem tem algum conhecimento da história do gênero sinfônico, não é difícil perceber o qual revolucionária é a terceira sinfonia. Nos terceiro e quarto movimentos, Beethoven inaugura claramente a ideia posteriormente tornada comum de desenvolver temas

¹⁹ LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*; opus cit., p. 238.

anteriores. Mais especificamente, o terceiro e o quarto movimentos são um desenvolvimento de partes de seu bailado pouco anterior, *As criaturas de Prometeu* (1801). No entanto, os dois primeiros movimentos são uma espécie de manifesto de um novo tipo de música que radicaliza o apelo ao sentimento que já estava em germe contido nas obras sacras de Bach. O primeiro movimento é claramente uma batalha e o segundo, como nos diz o título, uma marcha fúnebre. Como se sabe, a dedicatória inicial da obra era para Napoleão, mas quando este torna-se ditador, contrariando as convicções revolucionárias e republicanas de Beethoven, a dedicatória é suprimida. No entanto, a supressão da dedicatória em nada afeta o caráter revolucionário inscrito na própria obra, uma vez que ela não fala da trajetória do general francês, mas do movimento que ele representava antes de se fazer coroar como imperador.

Podia parecer estranho pensar na terceira sinfonia como uma obra em que o sacro e o profano se fundem no sublime que se apresenta pela forma da beleza, mas nada poderia ser mais enganoso. A variação entre os silêncios e os altíssimos de toda a sinfonia (especialmente no segundo movimento) nos revela que a forma clássica da sinfonia de Mozart e Haydn está sendo conscientemente abandonada. Na realidade, embora possamos ver uma mistura do sacro e do profano no primeiro movimento, é sobretudo no segundo que essa mistura se apresenta, uma vez que a marcha fúnebre se configura, por seu inaudito uso do contraponto, como uma evocação das missas. Contudo, é somente a partir deste momento que se libera na história da música o gênero da marcha fúnebre, o qual será desenvolvido posteriormente, por exemplo, por Schubert e Chopin.

Tudo isso, porém, é apenas preâmbulo ao que se pode falar sobre o sentido metafísico contido na terceira sinfonia. O que nesta obra se mostra é justamente uma concepção da música como um tipo de descrição completamente distinta da descrição que pode ser realizada a partir da narrativa convencional: *é a instauração do poema sinfônico como drama sinfônico*. Neste sentido, a terceira sinfonia está para o gênero como a *Divina comédia* está para o gênero do poema épico. Mas ainda mais, pois enquanto a obra de Dante tinha atrás de si um longo passado iniciado por Homero (no Ocidente), a sinfonia de Beethoven não tinha senão pouco mais de dois séculos de sinfonias antes de si. Na realidade, Beethoven transfigura o gênero sinfônico retomando em outro patamar sua origem. Como se sabe, as sinfonias eram inicialmente abertura para as óperas e, portanto, não eram mais do que uma variante das óperas. Com isso, as primeiras “sinfonias” não eram mais do que acompanhamentos da música dramática e, portanto, estavam associadas a temas. Com a sua emancipação no século XVIII, as sinfonias passam a ser compostas e tocadas por si mesmas, em muitos casos com uma temática, como vemos nas sinfonias de Mozart e Haydn. Todavia, as sinfonias eram, como vários outros gêneros musicais, divertimentos de nobres. A

terceira de Beethoven nada tem de um divertimento. Muito ao contrário. Trata-se de uma sinfonia que, ao modo das gravuras de Dürer, eleva o gênero à sua plena maturidade.

O metafísico na terceira sinfonia de Beethoven, para além de sua radicalização do amálgama entre o sacro e o profano iniciado por Bach, se encontra na ideia de que a nova retórica (linguagem) musical instaurada por Beethoven é capaz de apresentar *o espírito* de um momento da história moderna apelando diretamente à emoção do ouvinte. Não se trata de um tema qualquer que um nobre qualquer escutaria, mas de um tema de proporções universais que qualquer pessoa seria capaz de compreender. Com a terceira sinfonia, Beethoven introduz na música sinfônica não um tema abstrato qualquer, mas a própria situação histórica em que está vivendo. De modo análogo ao que Hegel nos fala das filosofias, a terceira sinfonia de Beethoven é uma representação musical do espírito de seu tempo (*Zeitgeist*) através da noção clássica do heroico, ou seja, para o horror dos ouvidos filosóficos atuais, *a metafísica contida no pensamento musical de Beethoven é também histórica e política.*²⁰

B. A tensão belo-sublime na Sinfonia coral: considerações introdutórias sobre os três primeiros movimentos

Tendo ouvido algo sobre como a revolução copernicana realizada na música sinfônica de Beethoven começa na *Sinfonia Eroica*, temos agora o pano de fundo para expor a terceira hipótese (diretamente derivada das duas anteriores) sobre sua última composição neste gênero. Essa hipótese soa inicialmente assim: a *Sinfonia coral* representa *um dos exemplos máximos* dessa nova metafísica da música centrada na tensão belo-sublime *que se internaliza e se constitui no pensamento musical de Beethoven*. Esse caráter “paradigmático” da *Nona sinfonia* para a metafísica da música elaborada por Beethoven se deixa entrever pelos seguintes “fatos” relacionados à sua longa e complexa maturação. O fato de o desejo de Beethoven musicar a *Ode à alegria* de Schiller remontar ao menos ao ano de 1793, ou seja, ainda ao seu chamado primeiro período. O fato de encontrarmos traços inequívocos da melodia central do *finale* já na *Fantasia coral*, apresentada em 1808 juntamente com a *Quinta sinfonia*. O fato de os três movimentos iniciais “prepararem” nos vários momentos de suas tensões entre belo (harmonia) e sublime (dissonância) a apoteose do complexo *finale* centrado no poema de Schiller. Por fim, o fato igualmente inequívoco de Beethoven ter inserido ao longo

²⁰ Esta ligação da música de Beethoven com o contexto histórico-político de seu tempo é particularmente enfatizada em RUMPH, Stephen. *Beethoven after Napoleon: political Romanticism in the late works*. Berkeley: California UP, 2004; e em KINDERMAN, William. *Beethoven: a political artist in revolutionary times*. Chicago/Londres: Chicago UP, 2021.

de toda a *Sinfonia coral* (e particularmente em seu *finale*) elementos provenientes de suas sinfonias desde a *Eroica* (terceira) até sua *Oitava sinfonia*, bem como inserir elementos provenientes de suas composições em outros gêneros, como as sonatas, os quartetos, sua única ópera *Fidelio* e de sua *Missa solemnis*.

No primeiro e segundo movimento da *Sinfonia coral* apresentam, de modo geral, um predomínio do polo sublime na medida em que predomina (tanto na partitura quanto no efeito auditivo) os elementos da dissonância sobre aqueles da harmonia. No terceiro movimento, encontramos um predomínio evidente do polo da beleza que se apresenta musicalmente no predomínio do elemento harmônico sobre as dissonâncias. E, fechando a obra, um conjunto complexo de momentos em que esses dois polos se apresentam alternadamente, em particular a partir do momento em que os trechos da *Ode à alegria* adentra na composição.

É da máxima importância o fato de a “abreviatura” da *Ode à alegria* ser introduzida na obra *pelos próprias palavras de Beethoven*, a saber: “Ó amigos, chega desses sons/tons (*Töne*)! / Antes, entoemos algo mais agradável, / E repleto de alegria!” (*O Freunde, nicht diese Töne! / Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, / Und freudenvollere!*).²¹ Além de lembrarem a exaltação *sublime* da música presente no poema (de autoria controversa) musicado na *Fantasia coral*, esses três versos de Beethoven mostram justamente a necessidade de passar do predomínio dos elementos de dissonância (*sublime*) aos momentos da harmonia (*beleza*). Não por acaso, esses versos beethovenianos são precedidos de alguns acordes que *repetem diferentemente* aqueles que abrem o movimento em uma *dramática dissonância (sublime)*. Acordes iniciais do quarto movimento que, por sua vez, *ecoam os ainda mais dramáticos acordes dissonantes* que abrem o primeiro movimento e o todo da obra.

Mesmo criticando com agudeza ímpar as interpretações que desrespeitam o caráter aberto dessa obra monumental, Maynard Solomon apresenta uma interpretação que sugere fortemente uma passagem do caos e da escuridão que abrem o primeiro movimento até a ordem e luminosidade que irradiam no *finale*.²² Reinterpretando essas metáforas conceituais na gramática filosófica das presentes hipóteses, *a sinfonia pode ser interpretada como uma passagem gradativa do predomínio da dissonância e do sublime do primeiro movimento até o predomínio da harmonia e da beleza do movimento final da obra*. Contudo, essa “progressão” linear não nos deve enganar em relação ao modo como se configura a tensão belo-sublime nos diferentes recortes possíveis desta obra-prima.

²¹ Apud BENTO, Daniel. *A nona sinfonia e seu duplo*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 47, as demais citações da tradução e do original usados por Beethoven são retiradas deste livro.

²² Cf. SOLOMON, Maynard. “Beethoven’s Ninth symphony: a search for order”. *19-th Century Music*, v. 10, n. 1, 1986, p. 3-23.

Como indicado há pouco, um desses recortes já mostra justamente a progressão do domínio do sublime (dissonância) no primeiro movimento para o domínio do belo (harmonioso) do terceiro movimento, passando pelas alternâncias desses dois polos (mas com a tendência ao belo) que se apresentam no segundo movimento, no qual, inclusive, já se viram aspectos *irônicos* (e até *burlescos*) que são tão comuns em outras obras de Beethoven, como no caso da *Sonata Hammerklavier*, que mantém parentesco inegável e amplamente reconhecido com a *Sinfonia coral*. Portanto, essa passagem do caos e da escuridão (representando metaforicamente a dissonância e o sublime) à ordem e à luminosidade já pode ser vista na progressão musical que vai do primeiro movimento (*Allegro ma non troppo, un poco maestoso*), passando pelo segundo (*Scherzo: Molto vivace – presto*), até chegar ao terceiro (*Adagio molto e cantábile – Andante moderato – Adagio*). Nesse recorte, toda tensão dramática e mesmo trágica que marca o primeiro movimento dá lugar, no terceiro, a uma calma contemplativa que tanto tem ecos da calma presente na quarta e sexta sinfonias quanto das amplas meditações cromáticas do último quarteto para cordas (opus. 135).

Não obstante isso, esse momento harmonioso do terceiro movimento, encontramos nele também as manifestações do sublime, uma vez que a harmonia tende a se perder no infinito que é apontado pelas linhas melódicas que conversam e em várias passagens entram em uníssonos que somente seriam repetidos e radicalizados em certas sinfonias de Mahler. Com isso, quero dizer que a tensão belo-sublime não se perde nem mesmo no momento em que é o polo da harmonia e da beleza que predomina. Usando apenas provisoriamente um jargão dialético: mesmo no terceiro movimento acontece uma *síntese peculiar* entre o belo e o sublime. Inversamente, essa síntese também já se faz ouvir na dramaticidade trágica do primeiro movimento, pois também nele encontramos momentos em que as dissonâncias adentram o caráter inaudito de novas formas de harmonização. Essas observações nos sugerem tomar a tensão belo-sublime como um tipo de *unidade complexa* que se configura sempre de diferentes modos e que, em certos momentos, traz a forma de *misturas indistinguíveis* de beleza (harmonia) e sublime (dissonância) musicais.

Para entender isso, convém dizer (em termos puramente iniciais) que a transformação da beleza musical clássica enquanto harmonia antes em Beethoven se dá justamente por colocá-la constantemente em tensão com os elementos dissonantes do sublime, de tal modo que a harmonia beethoviana só é *parcialmente comparável* com a harmonia musical que o precede. Em suma, ao introduzir os elementos dissonantes para figurar o sublime (como dramático, trágico e até como irônico e burlesco) no campo da beleza harmônica anterior,

Beethoven transforma completamente a luminosidade clássica da beleza, agora sempre tingida com sombras do sublime romântico.

C. A indiscernibilidade da tensão belo-sublime no *finale*: a *Ode à alegria* de Schiller transformada em drama metafísico

Com essas considerações gerais sobre os três primeiros movimentos, podemos nos voltar à singularidade desafiadora do quarto movimento que, embora intrinsecamente ligado aos anteriores, se coloca como um tipo de peça à parte, na qual, retomando os termos de Solomon, o caráter aberto da tensão belo-sublime transcende os limites da obra para se lançar ao futuro: quer em termos mais musicais pela fusão de andamentos, tons e da massa orquestral com as vozes solistas e do coro; quer ainda em termos mais filosóficos, na esperança utópica de uma irmandade de todos os seres humanos diante do cosmo divinizado, uma esperança que, é bom lembrar, no momento em que a obra surge estava soterrada pela reação conservadora aos ideais iluministas encarnados na Revolução Francesa.²³

Aqui, as palavras de Solomon nos dão uma ideia de *uma parte* dos múltiplos elementos musicais e filosóficos condensados neste movimento:

Pela intensidade sem precedentes da retórica do *finale*, pelo multiteísmo de seu simbolismo – os signos (*signposts*) míticos gregos, os gestos medievais cristãos inseridos no *andante maestoso* e o orientalismo da “Música Turca” do *alla marcia* – e pela multiplicidade de padrões temáticos, harmônicos e rítmicos disputando o fechamento, Beethoven alcançou um senso de fusão tão completo que se destaca como o modelo de submissão arrebatadora à coletividade. Sua fusão de estilos e procedimentos é acompanhada pela multivalência de suas formas, que constituem um palimpsesto de estruturas híbridas sobrepostas – um conjunto de variações, uma forma sonata, um ciclo de quatro movimentos sobreposto a uma forma de concerto sonata-*allegro* com dupla exposição, uma cantata, uma forma derivada de texto totalmente composto, uma suíte, um divertimento, um *finale* operístico e até mesmo uma fantasia livre.²⁴

Do ponto de vista aqui em jogo, essas palavras corroboram a hipótese de *uma síntese metafísica (em vários momentos indiscernível) da tensão entre belo e sublime no campo do pensamento musical de Beethoven. A Ode à alegria torna-se a matéria*

²³ Sobre este aspecto, veja-se LOCKWOOD, Lewis, opus cit., p. 480-81; RUMPH, Stephen. *Beethoven after Napoleon*; opus cit., caps. 7-8.

²⁴ SOLOMON, Maynard. “Beethoven’s Ninth symphony: a sense of an ending”. *Critical Inquiry*, v. 17, n. 2, 1991, p. 289-305, citação retirada e traduzida da página 303.

musical de um drama sinfônico de proporções metafísicas, filosofia pura feita através da mais arrojada linguagem musical até então (e até hoje?) possível. Confirmando o que se disse antes sobre a transformação da retórica musical tradicional nas composições do mestre: *é a palavra que se transfigura em música instrumental e a música instrumental que se torna palavra.*



Obviamente, uma análise de todos esses momentos e elementos do *finale* é impossível aqui. No entanto, é possível esboçar uma análise de algumas passagens relevantes para a tensão belo-sublime dentro dos três momentos em que alguns musicólogos dividem o *finale*: **(1)** o primeiro momento puramente orquestral (compassos 1-207); **(2)** o segundo momento (compassos 208-594), no qual a *Ode à alegria* é primeiramente introduzida pelo barítono desenvolvendo-se pelos demais solistas e coro; **(3)** o terceiro momento, subdividido entre (compassos 595-654) uma primeira exposição da orquestra e do coro sem os solistas e uma grande “recapitulação” e *coda* (compassos 655-940).²⁵

Alguns aspectos de (1): Primeiramente, o *presto* que abre o movimento, batizado por Wagner como a “fanfarrinha do terror” (*Schreckenfanfare*), introduz a peça explicitamente sob a dominância do sublime na forma do terrível, não apenas em seus momentos harmônicos incompletos, mas sobretudo pelo estado de tensão que provoca em nossa audição atenta. É interessante notar que a palavra ‘*Schrecken*’ era associada ao chamado período do Terror na Revolução Francesa, podendo sugerir que o início do movimento aponta para esta mesma insurreição de perfil iluminista. Mas este *presto* inicial também contrasta assustadoramente com a calma transcendente em que termina o terceiro movimento, de tal modo que o início do *finale* aparece como a irrupção abrupta de um drama trágico, similar ao efeito assustador que encontramos nas célebres aberturas de dois dramas trágicos: a *Abertura Egmont* e a *Abertura Coriolano*.

E, no entanto, dessa “fanfarrinha infernal”, gradativamente vai se destacando a melodia-condutora que será a base central da *Ode à alegria*. Essa melodia vai sendo tecida em tom menor pelos cellos e contrabaixos, entrecortada inicialmente de momentos de incerteza por conjuntos alternados do restante da orquestra, que depois do *presto* inicial passa sucessivamente por: *Allegro ma non troppo* – *Vivace* – *Adagio cantabile* – *Allegro* – *Allegro assai* – *Allegro*. Passado esse início de incertezas (a partir do compasso 92 até o 207), começando com um *Allegro assai*, a célebre melodia se desenvolve, inicialmente apenas nos contrabaixos, depois

²⁵ Cf. LOCKWOOD, Lewis, opus cit., p. 493-97.

acompanhada pelas violas, em seguida pelos violinos em um crescendo que por fim incorpora os sopros, passa por um brevíssimo *poco Adagio* para se precipitar novamente em um *presto*, que não é senão uma recapitulação da “fanfarra terrível” que o inicia o *finale*.

Alguns aspectos de (2): Essa é a introdução que precede a irrupção da voz do barítono com os versos de Beethoven já citados antes. O sentimento suspensivo e tenso no canto do barítono é distensionado na breve introdução de um acorde dominado pelos sopros, e então o ‘*Freude*’ (‘Alegria’) inicial do barítono é repetido pelo coro masculino, seguido por um crescente desenvolvimento contrapontístico (tanto polifônico quanto sinfônico) de vozes, no qual entram tanto os outros solistas (contralto, soprano e tenor) quanto o restante do coro para cantar a primeira estrofe do poema de Schiller selecionada por Beethoven, um desenvolvimento inequivocamente melodioso e harmônico. No entanto, na culminância desse desenvolvimento encontramos um encerramento em tom dramático ao final, quando o coro em conjunto e a orquestra (sobressaindo-se a trompa e o tímpano), em *fortissimo*, repetem por três vezes (estendendo duplamente a última) a expressão ‘... perante Deus’ (... *vor Gott*) do terceiro grupo de versos selecionado por Beethoven. Aqui, novamente, o que começa com uma harmonia melodiosa termina em um tipo de “grito” extático diante de um deus panteísta que se estende desde o verme (*Wurm*) até o querubim (*Cherub*), passando pelo leite da alegria que emana dos seios da natureza, e que deu um caminho róseo a todos, bem como o vinho e a amizade.²⁶ Em outras palavras, o polo harmônico da beleza passa rapidamente ao polo dissonante do sublime, o que não se faz apenas no plano musical, mas conceitual, pois o Deus de Beethoven é tanto imanente quanto transcendente.

Esta primeira aparição da polifonia coral é seguida por um outro momento em que a fanfarra terrível é parodiada de modo bastante mais brando no início do *Allegro assai vivace – alla marcia* (a partir do compasso 331), no qual será agora o tenor a “puxar” a polifonia coral dos versos de Schiller, a começar por um *alla marcia*, que retoma a forma então chamada de ‘marcha turca’, de tendência militar, mas aqui totalmente transfigurada para manter apenas o espírito de seu ritmo. Tomando esse ritmo, o tenor começa entoando uma primeira vez em solo e acompanhado do coro os seguintes versos: “Alegremente, voando como os astros, / Pelo esplêndido firmamento do céu, / Percorrei, irmãos, vossos

²⁶ “Alegria todos os seres bebem / Dos seios da natureza; / Todos os bons, todos os maus / Seguem sua trilha rósea. / Beijos nos deu e vinha, / Um amigo, provado até na morte; / Êxtase foi dado mesmo ao verme, / E o querubim põe-se perante Deus.” (*Freude trinken alle Wesen / An den Brüsten der Natur; / Alle Guten, alle Bösen / Folgen ihrer Rosenspur. / Küsse gab sie uns und Reben, / Einen Freund, geprüft im Tod; / Wollust ward dem Wurm gegeben, / Und der Cherub steht vor Gott.*) Apud BENTO, Daniel, opus cit. p. 48.

caminhos, / Contentes como um herói diante da vitória.”²⁷ E, novamente, aquilo que começa em tom harmonioso ganha um acento extático e dissonante (sublime) quando o tenor em diálogo com o coro e a orquestra em *crescendo* (marcado pelo intenso e sincopado uso mais estridente dos pratos) repete diversas vezes a parte final da estrofe: “como um herói diante da vitória.” (*wie ein Held zum Siegen*) É interessante notar, nesta parte, a correlação entre o uso dos ritmos e instrumentos da marcha turca (um tipo de marcha militar) e a reiteração do caminho do herói diante da vitória, trazendo de modo peculiar elementos daquilo que muitos/as intérpretes costumam chamar de fase heroica da música beethoviana, a começar pela sinfonia *Eroica* ou *Terceira sinfonia*.

Depois dessa parte ritmada pela marcha, o coro silencia abruptamente, mas é seguido sem pausa por um veloz diálogo em contraponto puramente instrumental de dois temas desenvolvidos em fugatos entre os vários naipes de cordas (violinos, violas, cellos e contrabaixos), momento assim descrito por Daniel Bento:

Mais uma vez, Beethoven faz com quem a fluência não diminua após apresentações temáticas. Traz o *sublime* e o *fluxo para a frente* com um frenético fugato duplo ([compassos] 431-517), que se aproxima de uma fuga dupla, marcando a conclusão do grupo de variações marciais.²⁸

Esse *fluxo para frente* dialogado que inicialmente é introduzido por parte das cordas é levado até um crescente *tutti* de todas as cordas com as trompas, diluindo-se dramaticamente, algo que igualmente lembra algumas passagens da *Marcia funebre* (2º movimento) da *Eroica*.²⁹ Extinguido abruptamente este *tutti*, a linha musical se resume a um quase silêncio mantido pelas trompas, embora logo acompanhadas pelos oboés que sugerem o tema central, que rapidamente é intensificado pelas cordas. Então ressurge o coro introduzido pelos sopros de

²⁷ *Froh, wie seine Sonnen fliegen, / Durch des Himmels prächt'gen Plan, / Laufet, Brüder, eure Bahn, / Freudig wie ein Held zum Siegen.* Apud BENTO, Daniel, opus cit. p. 48.

²⁸ BENTO, Daniel; opus cit. p. 133; grifo acrescentado.

²⁹ Daniel Bento assim explica o conceito de ‘fluxo para frente’ (especialmente a partir de Carl Dahlhaus): “O fluxo para a frente tende a envolver estruturas em maior ou menor grau abertas, isto é, que pelo menos em algum nível não efetuem ou não sofram conclusão. Esta é possivelmente uma das razões que fazem Beethoven escolher termos frequentemente insuficientes em si, que aparentem ser apenas fragmentos incompletos se isolados (alimentando seu estigma de mau melodista). (...) O que realmente se move num fluxo para frente? É quase inevitável a percepção do movimento, mas quando se tenta determinar o que está se movendo, qualquer certeza desaparece. Não poderiam ser os motivos, nem os temas, nem qualquer elemento que eventualmente se omitisse, pois o fluxo continua mesmo sem eles. Bem mesmo o som coincidiria com tal movimento – as pausas pertencem ao discurso também. O discurso em si poderia ser a resposta, mas talvez seja apenas signo, ou índice, do fenômeno.” BENTO, Daniel, opus cit., p. 29, 31.

metal e seguidos pela orquestra como um todo, repetindo em um tom apoteótico os versos da primeira apresentação feita pelo barítono: “Alegria, bela centelha divina, / Filha do Elísio, / Adentramos embriagados de fogo, / Divino, vosso santuário. / Vosso mágico poder reúne / O que o costume com rigor dividiu; / Todos os homens tornam-se irmãos / Onde vossas asas gentis permanecem.”³⁰ Toda essa passagem do fugato em fluxo para a frente que se desenvolve até o quase silêncio a preludiar a retomada do tema inicial pelo uníssono do coro mostra uma tensão e uma alternância entre harmonia e dissonância na qual é extremamente visível precisamente “no meio do caminho” deste movimento de proporções colossais.

Alguns aspectos de (3): Por fim, a parte de encerramento do movimento – na sequência geral *Andante maestoso* – *Allegro energico* – *Prestissimo* (a partir do compasso 595), intercalada por diversos “sub-andamentos” – é complexa demais para poder ser descrita adequadamente aqui em seus diversos estágios. Destaquemos apenas dois aspectos relevantes para a tensão belo-sublime. Primeiramente, as variações instrumentais em duplo fugato da parte anterior, mas agora combinando o que Lewis Lockwood chama de dupla fuga (compassos 655-729) tanto orquestral quanto vocal que fundem o motivo secular da alegria ao tema sagrado do criador, uma dupla fuga que prepara as variações sobre esses dois temas que são fundidas nas últimas partes dos solistas e do coro antes do encerramento. Essa dupla fuga toma os quatro primeiros versos dentre os oito que são introduzidos na parte final: “Sede abraçados, Milhões! / Este beijo para o mundo todo! / Irmãos! Sobre o céu estrelado / Deve morar o amoroso pai.”³¹ Nas palavras de Lockwood:

Com essa estrofe e o texto do coro 1 da *Ode* (“*Seid umschlugen, Millionen*”), Beethoven constrói um final *gigantesco*, preparando primeiramente a maioria dos contrastes na composição e no tom entre os dois textos – o secular e o sagrado –, combinando-os depois, finalmente, para mostrar sua interdependência simbólica.³²

Em segundo lugar, importa percebermos que alguns momentos dessa última parte do quarto movimento retornam a certos aspectos de amplitude transcendente do terceiro movimento, mas que são agora protagonizados

³⁰ *Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elysium, / Wir betreten feuertrunken, / Himmlische, dein Heiligtum. / Deine Zauber binden wieder, / Was die Mode streng geteilt; / Alle Menschen werden Brüder / Wo dein sanfter Flügel weilt.* Apud BENTO, Daniel, opus cit. p. 47.

³¹ *Seid umschlugen, Millionen! / Diesen Kuss der ganzen Welt! / Brüder! überm Sternenzelt / Muss ein lieber Vater wohnen.* Apud BENTO, Daniel, opus cit. p. 48.

³² LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*, opus cit., p. 497-98.

principalmente pelas vozes femininas das solistas e do coro. Em especial, antecedendo a introdução do *Prestissimo* que encerra o movimento, encontramos o diálogo na forma de recitativo entre as quatro vozes solistas conduzido pelas vozes femininas e sendo encerrado por um uníssono sobre o qual se sobressai o agudo tremulante e prolongado da soprano. Esse momento de beleza harmônica em que os solistas suspendem a força da orquestra e do coro para sustentar a música em um único “fio” encerra em um grande silêncio sereno. É desse grande silêncio, tão característico de Beethoven, que começa a se formar a introdução lenta e sincopada do *Prestissimo*, dando rapidamente lugar a um *fortissimo* da orquestra e do coro em conjunto, retomando o espírito da marcha que aparece no segundo momento em um nível superior. As vozes se põem em diálogo direto com o andamento rápido da orquestra, marcada em vários momentos pelo som dos pratos na percussão.

Mas neste grupo final, em um momento que antecede o encerramento bombástico, uma última “parada” é feita para um canto mais lento do coro junto à orquestra retomando o tema inicial e mais célebre do movimento. Última aparição do coro, que se cala para dar lugar ao frenético encerramento puramente instrumental da obra que finda com três “batidas” ao mesmo tempo rápidas e explosivas em uníssono de toda a orquestra, batidas nas quais sentimos algo daquele silêncio vertiginoso que nos acomete logo depois de um grande estrondo.

Esse encerramento ritmado liga-se por semelhança de ritmo ao início do movimento, à “fanfarra do terror” que o abre. No entanto, em lugar do Ré menor (o tom geral da obra que abre o primeiro, o segundo e o quarto movimentos), há um encerramento em Ré maior, uma mudança comparada à chamada vitória do tom maior sobre o menor, vitória já presente na *Quinta sinfonia*, que começa em Dó menor e termina em Dó maior. Assim, a fanfarra do terror que inicia o movimento e é repetida parodicamente no início da segunda parte é agora retomada em tom maior nas três “batidas” finais da obra.



3. *Da capo al coda*

As três hipóteses apresentadas acima, em especial a terceira, mostram que o pensamento musical de Beethoven deve ser posto no âmbito da filosofia e da metafísica da música que instaura um novo horizonte para a música instrumental e além dela. A metafísica da música de Schelling, Schopenhauer, Wagner e do jovem Nietzsche seria impossível sem o advento do pensamento musical de Beethoven, que se expressa diretamente a quem queira ouvi-lo em suas

composições. Esse pensamento metafísico musical, contudo, não está apenas na origem daquele realizado pelos filósofos, mas naquele da metafísica musical entranhada em compositores como Schubert, Clara e Robert Schumann, Chopin e Liszt, Brahms, Brückner e Mahler. Aliás, a *Terceira sinfonia* de Mahler pode ser posta em paralelo com a *Sinfonia coral*, um paralelo agora abertamente metafísico, desde o primeiro movimento do despertar de tudo até o canto infantil dos anjos, passando pela meditativa “ária” com o poema de Nietzsche. Mas também em várias sinfonias de Shostakovich encontramos os ecos dessa música terrível iniciada por Beethoven, talvez agora em uma chave totalmente profana e materialista.

Nestes e em tantos outros compositores, a tensão belo-sublime no campo do pensamento musical é levada à frente até o paroxismo, até a própria extinção do belo no sublime, como talvez se possa entender parte da música do século XX, a começar pela música rítmica de Stravinsky e pelo atonalismo de Schoenberg, um confesso admirador dos quartetos finais, nos quais o próprio Beethoven leva a tal ponto a tensão belo-sublime que o primeiro se torna coadjuvante do segundo. Esse, porém, não é o caso da *Sinfonia coral*. Nela, a beleza (harmonia) e o sublime (dissonância) se interpenetram, se alternam, brigam e se reconciliam, tornando-se em vários momentos, para quem escuta a obra filosoficamente, praticamente indistinguíveis: em vários momentos temos o belo sublimado e o sublime embelezado, a dor e a alegria irmanadas em tons claro-escuros que vão da ironia à melancolia, e desta ao êxtase ou à serenidade celestial, como o prova o recitativo no centro do terceiro movimento, no qual os sopros dialogam de modo etéreo uma canção polifônica.

Todavia, não nos esqueçamos do “demoníaco” Hoffmann, escritor musical, filósofo da música e compositor. Se suas obras musicais têm poucos ecos daquelas de Beethoven e mais do Classicismo de seu amado Amadeus, é porque, para além de si mesmo, soube perceber nas composições beethovenianas um aspecto que até então visto pelos primeiros “críticos da casa pequena” (como nos diz Pessoa) de modo puramente negativo, pois tentavam comparar essas obras iniciais da chamada fase heroica com um horizonte musical que começava a terminar justamente com elas. Curiosamente, como aponta Carl Dahlhaus, a retórica poético-filosófica de Hoffmann está calcada na concepção da Ode pindárica como modelo do sublime no discurso poético. E, como também indica o grande musicólogo, é esse modelo retórico que também parece projetar em sua seminal análise da *Quinta sinfonia*. Não deixa de ser um tipo de ironia romântica que Hoffmann diga, no célebre texto, que Beethoven não teria talento para a música vocal e, dois anos após sua morte, este mesmo presente a síntese de uma nova linguagem sinfônica centrada na *Ode à alegria* de Schiller.

O excurso inicial sobre a *Eroica* nos permite ver também o heroico do período intermediário, mas agora ele deixa de ser um possível eco de Prometeu para se encarnar no todo da humanidade. É o drama trágico e heroico do ser humano que eco agora na *Sinfonia coral*, em que o belo transubstanciado pelo sublime se alça ao patamar do pensamento utópico, especialmente no *finale*. Como bem alerta Lockwood, por um lado, “podemos ver que o ceticismo moderno [em relação aos seus ideais] involuntariamente tende a replicar o desalento político do tempo em que ela foi criada”, mas, por outro lado, dentre seus múltiplos significados “existe a percepção de que seu *sublime e edificante simbolismo* abraça não somente os milhões de pessoas, mas uma crença num mundo onde o destino delas importa tanto quanto o de cada indivíduo.”³³ E pouco abaixo diz as palavras que podem bem encerrar esta audição filosófica da nova metafísica musical de Beethoven:

Ao utilizar a *Ode à alegria* de Schiller para se dirigir diretamente à humanidade como um todo, Beethoven transmite a luta individual e de milhões para abrir seu caminho experimentando desde a tragédia até o idealismo e para preservar a imagem da fraternidade humana como uma defesa contra a escuridão.³⁴

³³ LOCKWOOD, Lewis; opus cit., p. 501; grifos acrescentados.

³⁴ Idem, ibidem.