**Revolução política, instauração estética**

**Aula 6**

Nós poderíamos começar falando das relações evidentes entre a música de Beethoven e o período revolucionário das primeiras décadas do século XIX. Haveria uma forma mais evidente de falar de tais relações. Ela passa pela identificação de temas derivados de músicas revolucionárias em composições de Beethoven, como o *Hino do Panteão,* de Luigi Cherubini, composto em 1794 e que fornece a base para a célula elementar do primeiro movimento da Quinta sinfonia. Mas a pressuposição de base deste curso consistia em mostrar como nossa concepção de Revolução é, em larga medida, uma ideia estética, e a partir de agora poderemos aprofundar de forma mais sistemática tal estratégia.

Em nosso primeiro encontro, eu insistira que havia um elemento decisivo que fará da estética o campo de uma outra política e ele concerne exatamente o conceito de “força”. Insistir nessa matriz estética era uma forma de cortar curto uma maneira de deslegitimar as ações revolucionárias como secularizações de pressuposições teológicas e messiânicas. Como se o tempo em ruptura que o conceito de revolução expressa fosse, ao fim e ao cabo, herdeiro direto de um necessitarismo que só se sustenta por basear-se na crença da Providência da história.

 Contra ela, devemos lembrar como, ao contrário, revoluções são processos temporais marcados pela contingência, pela abertura e pela reconfiguração das dinâmicas da ação. Sua matriz não vem da teologia, ela vem da estética. Pois foram as artes que nos ensinaram a incorporar, no interior da vida social, a figura de uma força que é, ao mesmo tempo, produto da ação humana e superação do horizonte da ação guiada pela consciência. Força que não se deriva de um plano preconcebido, que não produz seus acontecimentos sob a forma de um necessitarismo estrito e que, por isto, pode se colocar como a expressão da experiência da liberdade.

Na aula de hoje, eu gostaria de mostrar como tal força é pensada a partir de Beethoven como manifestação do sublime. Isto nos exige, inicialmente, contextualizar o conceito de sublime a fim de, posteriormente, compreender como ele pode fornecer uma chave explanatória importante para a compreensão de certos móbiles maiores dos processos construtivos da obra de Beethoven. Por outro lado, subentende-se que haverá uma relação inaudita entre sublime e revolução, principalmente a partir do começo do século XIX.

**Uma breve contextualização**

Compreendendo o sublime a partir da noção kantiana de “conceito indet irerminado da razão”[[1]](#footnote-1); ou seja, uma Ideia da razão que não é adequada a particularidade de nenhuma determinação sensível, mas que pode ser reavivada pelo espírito devido exatamente a esta inadequação, o romantismo alemão viu, na ausência de determinação sensível das representações próprias à música instrumental, o melhor veículo para a atualização de certa experiência da infinitude. Esta é a temática central do que devemos entender por “música absoluta” [[2]](#footnote-2). Lembremos como “música absoluta” designa a ideia, profundamente romântica, segundo a qual a música instrumental, desprovida de textos, programas e funções específicas, distante da mimesis e da representação, realiza a essência absoluta da experiência musical. Trata-se, com isto, de vincular a racionalidade musical à autonomização da esfera da música em relação a uma origem na qual o sentido do fato musical não estaria em si mesmo, sentido advindo dos modos de organização funcional do material, mas seria dependente da função da música no interior de rituais ou na sua subordinação em relação a textos recitados ou cantados: subordinação da linguagem musical à palavra. Desta forma, a música instrumental seria um modo privilegiado de formalização daquilo que não se deixa expressar diretamente, que seria “qualitativamente contrário ao conceito”, já que a linguagem musical diria aquilo que a linguagem prosaica não saberia dizer sem produzir determinações particulares vinculadas à indexação do mundo dos objetos[[3]](#footnote-3).

Dentre várias questões produzidas por esta operação decisiva, notemos inicialmente a natureza política da decisão romântica em trazer o conceito de sublime para o centro da experiência estética. Não é um mero acaso que a temática tanto do sublime quanto da autonomia da forma musical ganhará força exatamente após a abertura do campo político na Europa pós-Revolução Francesa. A possibilidade de uma linguagem para além dos limites cognitivos da representação aparecerá como expressão maior de uma subjetividade capaz de deixar para trás as convenção, as estruturas de percepção ligadas ao senso comum e ao hábito. Neste contexto, a crítica da representação impulsionada pela reconfiguração da categoria do sublime demonstra sua função no interior de uma crítica claramente política. Pois ela marca o apelo feito pela forma estética à experiência do que violenta o esquematismo da imaginação, do que exige outra forma de estar no tempo e no espaço, do que suspende a imanência de uma ordem da percepção que é o fundamento não tematizado da ordem social. Neste sentido, ela é peça maior de uma estratégia de liberação do sensível das amarras do ordenamento naturalizado do espaço e do tempo, o que permite o advento de formas singulares de experiência do sensível.

Notemos ainda como o conceito de sublime deve necessariamente reconfigurar a noção de expressão. Sabemos como Kant está interessado em mostrar como o sublime é modo de experiência de certo aspecto da autonomia moral, pois o prazer negativo no qual o sublime se assenta evidencia a existência de algo em nós que coloca entre parênteses nosso desejo de auto-conservação e quebra a capacidade de apreensão da imaginação. Por isto, Kant pode afirmar que o julgamento sobre o sublime assenta-se na disposição humana em acolher o que resiste aos interesses dos sentidos. Da mesma forma que o belo nos prepara a amar algo de maneira desinteressada, o sublime nos prepararia a estimar aquilo que vai contra nosso interesse sensível. Assim, tanto na autonomia moral quanto estética (e ao menos neste ponto tais campos convergem) o sublime apareceria como uma estratégia para a reconstrução das expectativas de emancipação do sujeito em relação ao peso normativo do que lhe apareceria como sua própria natureza. No interior do processos histórico de advento da sociedade dos indivíduos, o sublime aparece como promessa de experiência daquilo que, em nós, não porta a figura do indivíduo e de seu sistemas de interesses.

Lida desta forma, a autonomia estética em sua relação à metafísica do sublime não pode ser o resultado de estratégias de purificação da linguagem visando constituir uma esfera de valores organizada a partir de exigências de “legalidade própria”. Antes, ela é a emergência de uma sensibilidade reconfigurada, ela é motor de uma “revolução na sensibilidade”[[4]](#footnote-4) capaz de fazer com que a potencialidade de novas formas da vida social, novas formas de imbricação e síntese possam realizar expectativas emancipatórias de produção de experiências singulares.

Esta elaboração dos românticos representava uma importante modificação em relação à funcionalidade do conceito até então. Lembremos inicialmente como o uso do conceito de sublime no interior de um debate propriamente estético, e não apenas retórico, precisará esperar 1674, quando Nicolas Boileau traduz para o francês o tratado de Longino. Boileau foi uma das figuras-chaves da *Querelle des anciens et des modernes*. Representando a linha de frentes dos *Anciens* contra os modernos, Boileau recorre ao sublime para mostrar como a estética clássica não seria um formalismo estéril, mas a contínua construção de equilíbrio entre grandeza desmesurada e concisão, entre arrebatamento e simplicidade. Para Boileau, através da discussão sobre o sublime, os antigos teriam sido capazes de pensar o que provoca arrebatamento sem, com isto, precisar colocar em risco a harmonia da bela forma. Ou seja, neste momento, *não há distinções estritas entre belo e sublime*, como será o caso na estética romântica.

Se no romantismo, tal distinção se consolida, vindo das reflexões de Edmund Burke[[5]](#footnote-5), é por ela ser o resultado mais visível da consciência da ruptura em relação ao classicismo das formas harmônicas e equilibradas, da regularidade dinâmica. Podemos mesmo dizer que a ruptura entre belo e sublime é o dispositivo central de consolidação da estética moderna. Uma ruptura que já se apresenta no romantismo e que chegará, como é o caso atualmente, à pura e simples eliminação do belo como categoria adequada para dar conta dos critérios de avaliação das obras de arte.

Dentro do romantismo, é no campo da estética musical que o uso do conceito de “sublime” ganhará mais força, graças à concepção romântica de que a música instrumental, música desligada de textos, programas e funções sociais específicas, era a mais sublime das artes. Pois a música instrumental teria a força de produzir expressão sem representação, expressão sem aderência a sentimentos específicos e determinações empíricas, expressão do que aparece quando as palavras silenciam. Assim, ela seria capaz de dar forma àquilo que se manifesta radicalmente como crítica à limitação de nossas convenções linguísticas e formais. Vejamos um pouco mais de perto a aplicação de tal maneira de pensar o sublime.

**O sublime musical**

Embora haja controvérsias, é certo que o sistema de obras musicais ao qual o conceito de sublime parece inicialmente se relacionar tem seu eixo na produção de Beethoven, principalmente a partir de sua Terceira sinfonia, embora seja através de uma crítica de E.T.A. Hoffmann à Quinta sinfonia, publicada em 1810, que se costuma assumir a produtividade do sublime na crítica musical. Como dirá Hoffmann:

“A música de Beethoven suscita o medo, o horror, o terror e a dor, nos elevando a esta nostalgia infinita (*unendliche Senhsucht*) que é a própria essência do romantismo. Beethoven é um compositor puramente romântico e não seria por isto que ele está menos a vontade na música vocal, que não deixa lugar para as emoções indeterminadas (*unbestimmten Sehnens*) por representar tais emoções, que vem do reino do infinito, apenas através da determinação dos afetos pelas palavras?”[[6]](#footnote-6).

Aqui, Hoffmann apresenta alguns dos traços fundamentais que acompanharão o conceito de sublime durante todo o século XIX. Primeiro, Hoffmann afirma não apenas que Beethoven é puramente romântico, mas que a música é talvez a única arte puramente romântica, como se devessemos assumir uma aproximação, cheia de consequências, entre “romântico” e “musical”. Beethoven é romântico por ser eminentemente “musical”. Seria interessante perguntar-se, no entanto, o que o adjetivo “musical” pode significar neste contexto. Seguindo as discussões a respeito da noção de música absoluta, podemos dizer que “musical” significa, primeiramente, expressão do que se conserva em uma certa vagueza, daí o desconforto relativo de Beethoven com a música vocal. Pois o que é musical não tem a precisão do que se define no interior de um regime espacial de imagens ou do que se define pela capacidade de categorização das palavras. Neste sentido, o que é musical desconhece a “determinação dos afetos”. Por isto, aquilo provido de qualidades musicais tem a força de provocar em nós uma “nostalgia infinita” por apresentar o que nunca está completamente presente.

Mas o vocábulo “infinito” não está aqui por acaso. Ele é importante por expressar o desconforto dos artistas do começo do século XIX com as convenções formais da linguagem e com a ordem social que elas representavam. Recorrer ao infinito era a maneira romântica de se compreender em um tempo de mutação no qual a ordem social não podia mais aspirar fundamentação que outrora teve, no qual as normas que forneciam a funcionalidade da forma estética devia ser sistematicamente questionada por parecerem “finitas”. Neste sentido, é interessante lembrar como escritores como Hoffmann diziam que a música era talvez a única arte realmente romântica por ter por único objeto a expressão do infinito. “Expressar o infinito”, neste caso, significa: expressão do que desarticula nossa capacidade de estabelecer relações de identidade e diferença e que, por isto, nega constantemente as aspirações construtivas da forma. *O que é “musical” é pois indeterminado*, dispõe-se em um jogo constante com o informe, não por deficiência em relação à prosa do conceito (como o anti-romântico Hegel defendia), mas por proximidade com a experiência do infinito.

Hoffmann lembra como, para um certo ouvinte médio da época, a música de Beethoven não seria desprovida de fantasia. No entanto, ela seria desorganizada, como se a fantasia subjugasse a forma, o que faria de suas sinfonias uma sucessão inconstante de sentimentos e caracteres. Como disse um crítico da época, os ouvintes de Beethoven eram: “massacrados por uma massa de ideias sobrecarregadas e sem relação umas com as outras, assim como pelo tumulto incessante de todos os instrumentos”[[7]](#footnote-7). Música composta por temas fragmentados por serem, em sua maioria, pequenas ideias musicais de não mais do que quatro compassos, ideias cujas transições são muitas vezes abruptas, cortadas, marcadas por pausas e interrupções.

Hoffmann precisa lembrar das opiniões deste “populacho musical” (*musikalischen Pöbel*) para afirmar que tal desarticulação dos princípios construtivos da forma, que tal desregulação das normas, produzida pela música de Beethoven, não era simples maneirismo, mas modo de trazer para o interior da forma a tensão entre a expressão do infinito e a regularidade das convenções. Este que reclamam de Beethoven procuram a unidade através do respeito às regras gramaticais da linguagem musical hegemônica[[8]](#footnote-8). Mas eles deveriam procurá-la na força unificadora da ideia.

Nesta tensão entre expressão do infinito e regularidade das convenções, a obra não se desagregaria em um mero jogo com o informe porque a música de Beethoven seria capaz de fornecer novos processos construtivos. Note-se, por exemplo, a maneira com que o arqui-famoso primeiro movimento da Quinta sinfonia é organizado. Praticamente todos os motivos são derivados de uma mesma ideia musical, expressa logo nos primeiros compassos com sua figura ritmica suficientemente reduzida, simples e estrutural para não indicar identidade alguma, nenhuma tonalidade que nos permitiria derivar qual será sua progressão harmônica (embora seja verdade que os próximos compassos já deixem claro que estamos em dó menor). Esta ideia musical não se desenvolve no sentido forte da palavra, mas se movimenta por contraste, por acumulação e modulação. A rememoração musical da ideia permite, inclusive, que os vazios, os cortes e as rupturas não comprometam a unidade da forma. É a força produtiva da ideia musical que produz aquilo que Hoffmann chama de uma “articulação interna profunda” (*innere tiefe Zusammenhang*) que é aproximação entre contrários e mediação entre extremos[[9]](#footnote-9). Ou seja, a ideia musical aqui unifica contrariedades, absorve até mesmo o silêncio, desconstruindo determinações por reconduzir a diferença a uma identidade indiferenciada de base. É desta desarticulação entre diferença e identidade que viria a expressão do infinito no interior da ideia musical beethoveniana.

**Contra a comunidade**

Um exemplo privilegiado do procedimento de Beethoven é sua *Abertura Coriolano,* composta na mesma época que a Quinta sinfonia. A obra é uma abertura para a versão escrita por Heinrich Joseph von Collin para a peça “Coriolano”, de Shakespeare. A peça de Shakespeare foca-se no desterro do general romano Coriolano, herói romano devido a sua bravura no comando das tropas contra Volscos.

 Coriolano é a expressão dos ideais aristocratas de honra, bravura e arrogância. Por isto, sua relação com as demandas populares e com os tribunos sempre foi de completa incompreensão. Ao ser nomeado cônsul romano pelo senado e pedir o voto do povo, Coriolano mostra toda sua inabilidade, conseguindo despertar a ira popular e ser banido de Roma. Ou seja, Coriolano é, acima de tudo, aquele que não sabe como falar com o povo, ele é aquele que simplesmente não sabe como se expressar.

Na condição de banido, ele acaba por se aliar aos antigos inimigos a fim de marchar sobre a cidade. Às portas de Roma sitiada a indefesa, Coriolano prepara-se para o ataque final quando sua mãe e esposa aparecem rogando-lhe que abandone seu ódio e não invada a cidade. Tomado de tristeza, Coriolano ouve as mulheres e abandona seus planos, o que lhe levará à morte pelas mãos dos Volscos.

 Ao adaptar a peça de Shakespeare, Collin faz duas mudanças principais. Primeiro, ele atenua o aristocratismo da peça, retirando muitos dos momentos no qual o desprezo pela pretensa inconstância e pela irracionalidade da opinião popular são evidentes. Mas, principalmente, o Coriolano de Collin se suicida, deixando mais clara sua dimensão de herói trágico. Ele é o homem sem comunidade, sem lugar, cuja certeza de si o exila do contato com os outros homens. Personagem que representa com clareza a tensão da individualidade moderna nascente com sua potência de incomunicabilidade, com sua expressão assombrada pela indeterminação. Homem só capaz de parar diante do objeto de desejo em vias de dissolução. Assim, ao escolher transformar a morte de Coriolano em suicídio, Collin permite a exploração da consciência da experiência moderna da desorientação diante da tentativa de ocupar um lugar marcado pelo desterro.

A composição de Beethoven dá forma à estrutura do conflito já na própria construção da ideia musical. Pois a ideia musical, exposta logo nos primeiros acordes, é baseada nas modulações possíveis de uma relação de polaridade e conflito entre dois grupos de notas. Tal polaridade irá estruturar praticamente toda a música, aparecendo como elemento construtor interno aos motivos (como podemos ver na partitura em anexo). Já o motivo que aparece nos compasso 15 a 19 demonstra claramente um procedimento no qual a polaridade opositiva entre duas notas serve de base construtiva. Tal polaridade nunca se resolve, mas é simplesmente cortada e suspensa antes de se completar (como no final deste primeiro motivo) ou aumenta por acumulação e intensidade. Ela é o melhor exemplo de como:

em Beethoven, ideias formais e detalhes melódicos vem à existência simultaneamente; o motivo singular é relativo ao todo. Ao contrário, no final do século XIX a ideia melódica funciona como um motivo no sentido literal da palavra, colocando a música em movimento e providenciando a substância de desenvolvimento na qual o tema em si foi elaborado[[10]](#footnote-10).

No caso da Abertura Coriolano, podemos dizer que o motivo é a própria ideia musical. Esta permanência extensiva da ideia musical permite integrar acontecimentos que poderiam ser compreendidos como negações radicais da funcionalidade da obra. Um exemplo maior encontra-se na forma com que a polaridade dinâmica entre notas se transforma em polaridade conflitual entre motivos e temas. A peça toda é atravessada pelo antagonismo entre os motivos, associados a Coriolano e organizados basicamente através de polaridades entre duas notas e um tema melódico sinuoso associada às vozes femininas da mãe e da mulher. A primeira apresentação do motivo, pelo primeiro grupo de violinos e pelo grupo de violas, é na tônica de dó menor. A segunda é sob uma modulação para a tônica de si bemol menor. Não por acaso a construção da melodia feminina é baseada em um acorde perfeito de dó maior quando tocada pelos violinos e em um acorde perfeito de si maior quando tocada pelos clarinetes. A ideia de contraposição e distensão é evidente, embora não seja possível dizer que exista aí alguma organização baseada, por exemplo, no esquema antecedente-consequente ou mesmo em algum princípio de transição. Poderíamos pensar em uma relação de contraste, mas tal contraste não segue nenhuma forma de desenvolvimento orgânico. Em certos momentos, ele opera por simples justaposição ou se serve de longas pausas e suspensão da dinâmica para a melodia “feminina” ser reapresentada. É possível dizer que a peça se move por antíteses, já que os momentos, tomados individualmente, parecem contradizer uns aos outros. Ou seja, tomados isoladamente, cada um dos momentos musicais contradiz o que lhe segue. Esse caráter irresoluto do conflito chega até o final da peça, onde a transposição musical da ideia do suicídio de Coriolano ganha forma de um final sem superação, música que simplesmente dissolve sem cadência conclusiva ou promessa de reconciliação teleológica. Ela não se resolve, ela simplesmente para.

Nesse ponto, encontramos uma ideia fundamental. A impossibilidade de resolução do conflito, a contínua luta contra a organicidade, não nos leva, como poderíamos inicialmente esperar, a uma forma sem força sintética. Pois a processualidade da ideia já fornece a unidade no nível construtivo. Este é o ponto central: *a contradição entre os momentos, potencializada pela eliminação de processos visíveis de transição, não chega a eliminar a univocidade produzida pela relação de cada momento à ideia.* A ideia tem a força de se refratar em atualizações contraditórias, sem com isto perder sua univocidade. Pois ela desenvolve, ao mesmo tempo, o antagonismo entre a finitude de seus momentos e a univocidade de sua processualidade infinita que absorve a multiplicidade das determinações.

Mas se a ideia musical está, no caso de nossa obra, ao mesmo tempo na voz de Coriolano e na voz de suas mulheres, se ela está, ao mesmo tempo, no reconhecimento da individualidade expulsa da comunidade e na voz da comunidade que pede para ser poupada é porque a ideia expressa a inexistência de um solo comum, na efetividade, no qual essas duas vozes poderiam não entrar em contradição. Por isto, ela só pode aparecer como o que constitui os temas e motivos e o que os dissolve em um puro devir que expõe exatamente a fragilidade do enraizamento de todos os momentos. Tanto a comunidade quanto a individualidade são momentos a serem dissolvidos. Em *Abertura Coriolano*, Beethoven mostra de forma clara como a essência do que constitui as vozes já é o que as dissolve como momentos de um devir.

De certa forma, essa é uma interpretação que fundamenta boa parte da compreensão feita por Theodor Adorno a respeito de Beethoven. Tal compreensão parte da defesa de que a unidade da obra é fornecida pela exploração sistemática do caráter da forma como processo. Tomemos, por exemplo, uma afirmação a respeito da conhecida comparação adorniana entre Beethoven e Hegel:

“A realização de Beethoven encontra-se no fato de que em sua obra – e apenas nela – o todo nunca é externo ao particular, mas apenas emerge de seu movimento, ou melhor, o todo é este movimento. Em Beethoven não há medição entre temas mas, como em Hegel, o todo como puro devir é a mediação concreta”[[11]](#footnote-11).

Esta é a maneira de dizer que, em Beethoven a ideia musical é o que constrói uma noção de totalidade dinâmica. Ideia que, pela sua clareza na apresentação (e por nunca quebrar algumas estruturas elementares de base, como, por exemplo, a polaridade entre tônica e dominante), permite ao ouvinte conservar a percepção da processualidade interna da forma, mesmo à despeito da presença de tudo aquilo que, à época, seria visto como índices de uma forma em desagregação, em flerte contínuo com o informe. Por isto, não há exatamente mediação entre temas, mas um devir contínuo, que nunca para por parecer ser capaz de se desdobrar em tudo.

Desta forma, a temática do sublime pode aparecer como modo de compreensão da autonomia das obras em relação às regularidades formais e às convenções de estilo. Ela permite não apenas esclarecer como as obras só se constroem a partir da anulação dos elementos que conformam a linguagem às exigências da comunicação. Ela permite também que as obras de arte possam ser os momentos nos quais a linguagem se redimensiona através do deixar aparecer o fundamento do que se mostra.

**O que é o terror?**

 Mas se o caráter sublime da música de Beethoven está, por um lado, nesta sua capacidade de usar a ideia musical como um princípio inicial de indeterminação que produz, ao final, uma ordem mais elevada e englobante, há ainda um segundo ponto a salientar. Como diz Hoffmann, a música de Beethoven produz “medo, terror, horror”, embora a princípio não seja claro a que fenômeno musical ele exatamente se refere. Seria ao caráter massivo e descomunal do uso dos recursos musicais? Ou devemos procurar a matriz de produção de tais sentimentos em outro lugar?

Voltemos momentaneamente à discussão filosófica sobre o sublime. O terror sublime é um tema que acompanha as discussões do conceito ao menos desde Edmund Burke e sua maneira de ligar o sublime à dimensão dos prazeres negativos. Burke distingue dois tipos de prazeres produzidos pela contemplação estética: os positivos e os negativos. Os primeiros estariam vinculados à harmonia, clareza, suavidade e constituem o quadro de atributos da beleza. Já os segundos seriam produzidos pela contemplação de objetos propícios a ocasionar dor, pois de certa forma ameaçadores e perigosos. Foi pensando no prazer provocado pela contemplação do que ameaça nossa existência física que Kant dirá: “sublime é o que compraz através da sua resistência contra o interesse imediato dos sentidos”[[12]](#footnote-12).

A fórmula de Kant é precisa. Encontrar prazer no medo e na dor significa, neste contexto, descobrir o prazer de ir contra o interesse imediato dos sentidos, de descobrir algo em mim que não é apenas a expressão de meus interesses individuais de auto-conservação. Lembremos, neste ponto, da maneira com que Kant acrescenta algo novo na ideia, própria aos sensualistas ingleses, de que seriam sublimes os fenômenos nos quais descubro o caráter descomunal e desmedido da natureza, como grandes tempestades, pradarias inabitadas, vastas cataratas, entre outros. Ele lembra que não seria exatamente tais fenômenos que deveriam ser entendidos por sublimes, mas a descoberta de algo em mim que não os teme, algo em mim que os supera e os domina. Assim, Friedrich Schiller, profundamente influenciado neste ponto por Kant, podia afirmar que a contemplação da força da natureza, em segurança, nos abre à descoberta de uma resistência que não é resistência física, mas resistência vinda de nossa dissociação entre existência física e personalidade. Entusiasmamo-nos com o temível porque podemos querer o que os impulsos repudiam, porque há um querer para além dos impulsos sensíveis. Ou seja, no belo, razão e sensibilidade se harmonizam. No sublime, elas encontram seu ponto de desregramento.

Kant abre tal discussão estética por estar interessado em mostrar como o sublime é modo de experiência da autonomia, pois o prazer negativo no qual o sublime se assenta evidenciaria a existência de algo em nós que coloca entre parênteses nosso desejo de auto-conservação, quebrando a capacidade de apreensão da imaginação. Por isto, Kant pode afirmar que o julgamento sobre o sublime assenta-se na disposição humana ao sentimento moral. Da mesma forma que o belo nos prepara a amar algo de maneira desinteressada, o sublime nos prepara a estimar aquilo que vai contra nosso interesse sensível[[13]](#footnote-13).

Neste sentido, o que é exatamente monstruoso no sublime é a descoberta de uma força em nós que é desmedido em relação às medidas da individualidade, força em nós que não porta a imagem do indivíduo. Uma descoberta que só se dá através da descoberta do prazer de contemplar o que pode destruir nossa existência sensível ou que pode esmagar nossa dimensão finita e humana. Há sempre algo de profundamente inumano no sublime e se a inflexão romântica do conceito aparece exatamente no momento em que as sociedades ocidentais começam a se constituir como “sociedades dos indivíduos” é porque a arte procura guardar uma experiência que tais sociedades só verão com os olhos de uma “nostalgia infinita”.

Mas talvez esta discussão filosófica pareça agora muito distante do universo musical, em especial o universo de Beethoven. No entanto, se recuperarmos neste contexto um conceito desenvolvido por Theodor Adorno para descrever as últimas obras de Beethoven, talvez tenhamos uma aproximação sugestiva. Procuramos algo, na música de Beethoven, desmedido e monstruoso em relação às medidas da individualidade . Poderíamos apelar para o excesso como manifestação da desmesura, ou seja, para a maneira com que algumas de suas obras são monumentais, excessivamente longas para os padrões da época, mobilizando largos recursos musicais, como a Nona sinfonia. Mas podemos também, e este me parece um caminho muito mais contemporâneo e interessante, procurar a desmesura na experiência da subtração. Uma subtração que, à sua maneira, nos lembra da presença monstruosa do que nos silencia e do que anula nossa individualidade, ou seja, a presença da morte. Este talvez seja o sentido da noção de “estilo tardio”, empregada por Adorno para falar das últimas obras de Beethoven.

Poderíamos inicialmente imaginar que o interesse de Adorno pelo “estilo tardio” viria de sua procura em entender experiências estéticas que parecem culminar nas últimas obras. Mas “culminar” não significa aqui a realização mais bem acabada e harmônica de um projeto maturado. Como bem lembra o crítico literário Edward Said: “O poder do estilo tardio de Beethoven é negativo, ou melhor, *é a própria negatividade*: lá onde poderíamos esperar serenidade e maturidade, encontramos, ao contrário, uma mudança áspera, difícil, inflexível e, às vezes, inumana”[[14]](#footnote-14). Esta é uma maneira de afirmar que o caráter tardio de uma obra expõe, na verdade, sua capacidade de ser a forma de uma tensão explosiva entre forma e expressão. Dizer que o poder do estilo tardio de Beethoven é negativo significa afirmar que a tensão própria à fase dita clássica de sua obra será potencializada pelo próprio desenvolvimento da linguagem musical do compositor.

Muitas vezes, a peculiaridade de sua última fase foi colocada na conta de motivos psicológicos, como a extrema surdez e um certo desespero daí advindo. No entanto, Adorno insiste que há uma razão interna ao desenvolvimento da linguagem musical. Isso nos permite dizer que a noção de estilo tardio não será apenas uma descrição de uma fase da experiência artística de Beethoven, mas uma chave de compreensão de obras de compositores variados como Schoenberg, Strauss, entre outros. Said chegará a afirmar, e neste ele não está completamente errado, que o conceito de estilo tardio é o conceito central da estética adorniana. Na verdade, ele seria a descrição da própria experiência da obra de arte em seu ponto de máxima tensão, pois exposição da profunda instabilidade formal, do acordo frágil e contraditório entre planos construtivos e demandas expressivas que não se colocam mais sob as formas do que entendíamos por “expressão”.

“Na história da arte, obras tardias são catástrofes”. Esta frase de Adorno é decisiva para nossa discussão. Se as obras tardias são catástrofes é porque elas aparecem como o *lócus* de uma quebra em relação ao regime do funcionamento das determinações da convenção. Sobre as obras tardias de Beethoven, Adorno afirma, por exemplo, que elas faltam harmonia. Os silêncios são cada vez maiores, as quebras muitas vezes se dão nos meios das frases musicais, os contrastes parecem simplesmente justapostos. A princípio, poderíamos acreditar que tal falta de harmonia seria o resultado de uma subjetividade superdimensionada que procura alguma forma de expressão integral e que, por isto, não teme explorar extremos desprovidos de mediação. O que explicaria porque ela procuraria quebrar, ou ao menos ignorar todas as regras até então respeitadas.

Mas esta desmesura aparece, em Beethoven através do abandono do que parecia garantir à forma sua organicidade, assim como através do uso de convenções que aparecem de maneira explícita. Como se estivéssemos diante de uma espécie de indiferença à aparência que permite ao compositor usar fórmulas e fraseados deliberadamente convencionais. Mas um uso da convenção que não consegue mais garantir a aparência de organicidade.

Notemos assim que, se o poder de sua música é negativo e por vezes inumano, é porque o horror sublime que ela provoca vem de sua força de subtração e de recusa do que era até então compreendido como elementos fundamentais para o reconhecimento da “humanidade” da expressão, não de sua exposição grandiosa de materiais. Levando em conta seu estilo tardio, podemos dizer que Beethoven nos mostra como as obras sublimes parecem transformar a subtração em consciência aguda da atrofia da linguagem. No entanto, gostaria de mostrar como tal ideia de estilo tardio traz, no seu bojo, possibilidades de compreensão de processualidades da forma musical que nos fornecem a genealogia de estratégias composicionais mais próximas de nós.

**Poi a poi di nuovo vivente**

Dentre vários exemplos possíveis de estilo tardio, poderíamos analisar o adagio da Sonata para piano, n. 31, opus 110, com sua articulação entre um arioso e uma fuga. Vários elementos nesta peça surpreendem o ouvinte de Beethoven. Primeiro, contrariamente à *Abertura Coriolano* e à *Quinta sinfonia,* a ideia musical não é claramente apresentada. Ao contrário, os sete primeiros compassos introdutórios são um dos mais impressionantes momentos de indeterminação musical na produção do romantismo. A tonalidade é completamente oscilante. Sete compassos nos quais a música oscila entre, ao menos, si bemol menor, sol bemol maior, mi maior e dó bemol menor. Esta oscilação expressa o espírito de uma música em suspensão, que desenha um motivo para terminar abruptamente em um arppegio, que suspende o desenvolvimento para insistir de maneira obsessiva na pura repetição da mesma nota por quase dois compassos. Quando a música de fato começar, com um *arioso dolente,* ela ainda não estará na tonalidade que lhe caracteriza (lá bemol maior). A estabilização da tonalidade só virá quando uma fuga enfim aparecer.

A introdução do adagio funciona como o anúncio da monstruosidade de uma expressão sem gramática, que parece ter renunciado à seu lugar como motor dinâmico da ideia musical, quebrando aparentemente a unidade que constitui a própria especificidade da experiência musical de Beethoven. A posição da expressão nesta situação levará a música a um movimento de profunda cisão, um pouco como vimos no antagonismo presente na dinâmica da *Abertura Coriolano.* No entanto, aqui a cisão se desenvolverá de outra forma. Com a retração da ideia musical, a obra se construirá através da radicalização do princípio de mediação pelos extremos, na qual a tendência à fragmentação é controlada não por uma síntese final, mas, como veremos, pela alteração interna das formas.

Se lermos de forma dialética a relação entre o momento clássico e tardio de Beethoven poderemos dizer que a retração da ideia abre a assunção de espaços de indeterminação formal nas obras. Mas a retração da ideia não é sua pura e simples anulação. Como foi ela que construiu a linguagem beethoveniana, como sua linguagem é definida por sua capacidade em produzir totalidades processuais nas quais identidades estão em contínua reconfiguração, algo da ideia pode permanecer mesmo quando ela está ausente, a saber, a noção de processo, mesmo que agora dramatizado pela retração do elemento que garantia sua unidade. Vejamos como isto se dá no interior da sonata.

A sonata se desdobrará através de uma justaposição entre duas formas: o arioso e a fuga. O arioso, com seu espírito entre a ária e o *recitativo acompagnato,* apresenta um extenso tema melancólico, em um tempo diferente do tempo da introdução (passamos do 4/4 para o 12/16). Ele é acompanhado por uma fuga, em outro tempo (6/8) e tonalidade. Não há transição entre os dois materiais, um não é a introdução do outro pois tudo que poderia funcionar como transição foi subtraído. Sai-se do *adagio* do arioso ao *allegro* da fuga de forma completamente inesperada. O que não poderia ser diferente já que estamos na posição de extremos: o caráter profundamente monofônico do canto meio falado do arioso e a polifonia da fuga.

O uso da fuga guarda, por sua vez, as marcas de uma forma gasta em relação ao estágio do material musical de então. Compor uma fuga em 1822 era revisitar um modo de composição envelhecido, com suas regras de contraponto e transposição que andavam na contramão da clareza harmônica e de uma certa liberdade expressiva defendida pelo romantismo. Seria aparentemente a última coisa a fazer para quem procura afirmar uma “subjetividade desmesurada”. Mas, à sua maneira, o segundo movimento da sonata nos descreve o movimento de dar vida ao que parecia mera forma convencional.

Isto fica claro na passagem da segunda exposição do arioso à segunda exposição da fuga e ao final da sonata. Ao voltar ao arioso de forma completamente abrupta, parando um frase ao meio, Beethoven escreve na partitura “perdendo le forze, dolente”. Deve-se tocar o piano com o horror dos que sentem a força indo embora. Ou seja, deve-se encontrar uma expressão que se esvanece, cuja intensidade vai do *piano* ao *pianíssimo*, como quem faz do lamento recitado do arioso uma procura pelo grau zero.

Notemos, no entanto, como nada disto implica suspensão efetiva da processualidade da peça. Como dirá Adorno, as últimas obras ainda permanecem um processo, embora ele não possa ser compreendido como desenvolvimento. Se não temos aqui exatamente a processualidade como movimento de superação de antagonismos através do desvelamento progressivo da força construtiva da ideia musical, como vimos na *Abertura Coriolano,* temos uma outra forma, baseada na posição do informe no interior das obras e sua transformação em motor de impulso para o processo de reconfiguração de formas convencionais. No caso da Sonata opus 110, tal transformação ocorre através do retorno final à fuga. Ao terminar a melodia do arioso, Beethoven apresenta uma sequência de treze acordes em ampliação de intensidade que tem como função mimetizar um movimento de emergência. O que nos explica porque a volta da fuga é exposta na partitura com a indicação “piu a piu di nuovo vivente”. É no interior da segunda exposição da fuga que, de pouco a pouco, a vida retornará.

A respeito desta sequência massiva de acordes em progressão, dirá Rosen: “Beethoven não apenas simboliza ou representa o retorno da vida, mas nos persuade fisicamente do processo”[[15]](#footnote-15). Sua análise ainda acerta ao lembrar que a reexposição da fuga é feita utilizando as regras mais elementares: a inversão do tema da fuga, a aumentação e a diminuição. Ou seja, a vida que retorna de pouco a pouco se serve das normas aparentemente ultrapassadas para, sempre de pouco a pouco, mostrar como alterá-las. Nesse processo, a sonata produz sua realização mais surpreendente. Beethoven conserva o tema da fuga e suas transposições entre a mão esquerda e direita, mas agora sem servir-se do contraponto, usando acompanhamentos completamente estranhos à linguagem barroca, acompanhamentos da linguagem musical de seu tempo. Mas como tudo deve ser feito “poi a poi” (há três indicações na ultima parte da partitura), como não deve haver quebra na mutação das formas, elas agora se alteram em continuidade. E nesta *alteração em continuidade* torna-se possível a realização da integração entre dois tempos distintos do material musical. Assim, a fuga ainda permanece, mas sem ser mais fuga. Ela ainda pode ser identificável, mesmo que não haja mais o que identificar. A vida, que pouco a pouco retorna, encontra o caminho de produzir novas formas, quebrando a descontinuidade do tempo ao produzir-se como expressão do que já não está mais no tempo linear. Tempo cuja manifestação não seria possível sem o descolamento radical em relação à gramática da linguagem musical permitida pela posição, desde os primeiros compassos, da potência do indeterminado.

1. KANT, Immanuel; *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg: Felix Meiner, 1988 p. 154 [↑](#footnote-ref-1)
2. Sobre o conceito de música absoluta, ver o clássico DAHLHAUS, Carl; *Die Idee der absoluten Musik,* Bärenreiten, 1989; GOHER, Lydia; *The imaginarian museum of musical works*, Claredon Press, 1992 et KYVI, Peter; *Aesthetical arts: on the ancient quarrel between music and literature*, Oxford, 2009 [↑](#footnote-ref-2)
3. Esta dependência da estética musical em relação à metafísica do sublime permanecerá e poderá ser encontrada, entre outros, em Theodor Adorno, para quem: “É específico à música que seu caráter enigmático seja enfatizado pela sua distância em relação à determinação visual ou conceitual do mundo dos objetos” (ADORNO, Theodor; *Quasi una fantasia*, Frankfurt: Suhrkamp, 1988, p. 156) [↑](#footnote-ref-3)
4. SCHILLER, Friedrich; *A educação estética do homem*, São Paulo: Iluminuras, 1997 [↑](#footnote-ref-4)
5. BURKE, Edmund; *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of beauty and sublime,* Oxford University Press, 2008 [↑](#footnote-ref-5)
6. HOFFMANN, E.T.A.; *Kresleriana,* Reclam, 1986 [↑](#footnote-ref-6)
7. Apud ROSEN, Charles; *Le style classique,* p. 497 [↑](#footnote-ref-7)
8. Por tal razão, Charles Rosen lembrará que: “antes de Beethoven, nenhum compositor tinha tão claramente ignorado o limite de seus intérpretes e de seu auditório” (ROSEN, Charles; *Le style classique,* Paris: Gallimard, p. 488) [↑](#footnote-ref-8)
9. Daí porque Adorno dirá que: “a unidade em Beethoven se move por meio de antíteses: ou seja, seus momentos, tomados individualmente, parecem se contradizer uns aos outros” (ADORNO, Beethoven, p. 13) [↑](#footnote-ref-9)
10. DAHLHAUS, *Between romanticism and modernism,* p. 42 [↑](#footnote-ref-10)
11. ADORNO, Beethoven, p. 24 [↑](#footnote-ref-11)
12. KANT, Immanuel; *Kritik der Urteilkfrat,* Hamburgo: Felix Meiner, 1993 [↑](#footnote-ref-12)
13. Desenvolvi esse ponto de maneira mais extensa em SAFATLE, Vladimir; *O dever e seus impasses*, São Paulo: Martins Fontes, 2013 [↑](#footnote-ref-13)
14. SAID, *On the late style,* p. 12 [↑](#footnote-ref-14)
15. ROSEN, Charles; *Beethoven’s piano sonatas*, Yale University Press, 2002, p. 240 [↑](#footnote-ref-15)