



## Liberdade e autonomia: repensando as formas da revolução em Beethoven

Jorge de Almeida<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio tem como objetivo refletir sobre algumas questões importantes da história da recepção da obra de Ludwig van Beethoven, por ocasião dos 250 anos de seu nascimento. Diante das descobertas de John Eliot Gardiner sobre a existência de “citações subversivas” inseridas em suas sinfonias, argumentamos que é necessário repensar os fundamentos de uma tradição filosófica de interpretação estética (cujos representantes principais são E. T. A. Hoffmann e Theodor Adorno) que elegeu a autonomia como critério histórico, crítico e filosófico para a justa apreciação das relações entre música e política na obra de Beethoven.

**Palavras-chave:** Ludwig van Beethoven – Revolução Francesa – Theodor Adorno – John Eliot Gardiner – Filosofia da Música – Romantismo

**Abstract:** This essay aims to reflect upon some relevant issues regarding the history of the reception of Ludwig van Beethoven 's oeuvre on the occasion of his 250<sup>th</sup> birthday. In view of John Eliot Gardiner 's discoveries about the existence of “subversive quotations” inserted in his symphonies, we argue that it is necessary to rethink the foundations of a philosophical tradition of aesthetic interpretation (whose main representatives are E.T.A. Hoffmann and Theodor Adorno) which chose autonomy as the historical, critical and philosophical criterion for the fair appreciation of the relation between music and politics in Beethoven 's oeuvre.

**Keywords:** Ludwig van Beethoven – French Revolution – Theodor Adorno – John Eliot Gardiner – Philosophy of Music – Romanticism

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. E-mail para contato: jorgedealmeida@usp.br

Mesmo que haja algo de arbitrário na comemoração de efemérides, elas nos ajudam a pontuar e perceber diferenças relevantes na história da recepção de obras e autores consagrados. Diferentes contextos geram novas leituras, e sucessivas gerações adicionam e resgatam inesperadas camadas de significado e sentido. Nesse processo, as obras se destacam do contexto de sua “criação”, assumindo em sua própria história particular a História como um todo, à medida que novos leitores e ouvintes buscam novas respostas para novas questões. Perceber o modo como essas questões estão contidas na própria forma das obras, ao mesmo tempo em que as formas adquirem novos conteúdos ao serem interpretadas e reinterpretadas, é uma das tarefas fundamentais da crítica dialética.

Essa dialética, contudo, não pode ser pensada como um processo cumulativo. Há um longo e interessante debate, no âmbito da estética e principalmente na crítica literária, sobre as dinâmicas inerentes à história interna das obras e à história dos contextos de sua recepção. Sentidos, potencialidades expressivas, referências, citações, procedimentos, linguagens, modos de leitura e audição, tudo isso se altera com o passar do tempo. Parte dessas mudanças decorre de modificações sociais mais amplas, que afetam a recepção das obras a partir de fora; mas outras incidem sobre a própria possibilidade de interpretação, sem que os espectadores necessariamente tenham consciência do problema. O tempo que configura a experiência estética não “passa” segundo o andar dos relógios, mas é marcado por mudanças qualitativas na própria concepção de história, que por sua vez modifica e é modificada pelas formas sedimentadas nos conceitos e obras de arte. A tentativa de compreensão das mediações entre arte e sociedade, quando enfrenta o problema da dinâmica histórica presente na recepção das obras, muitas vezes lança mão de metáforas. Uma das mais conhecidas é a da “vida das obras”, presente na Estética desde Hegel, e repensada por seus seguidores dialéticos, como Walter Benjamin e Theodor Adorno:

Embora a linha de demarcação entre a arte e a empiria não deva ser ofuscada de nenhum modo, nem sequer pela heroicização do artista, as obras de arte possuem no entanto uma vida *sui generis*, que não se reduz simplesmente ao seu destino exterior. As obras importantes fazem surgir constantemente novos estratos, envelhecem, esfriam, morrem.<sup>2</sup>

Às vezes, como iremos explorar neste ensaio, a “vida” de algumas obras toma

---

<sup>2</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 15. Tradução modificada.

rumos inusitados, afastando-se inteiramente da tradicional analogia biológica ou metafísica, que pressupõe evolução ou desdobramento. Para lidar com esses casos, talvez seja mais adequado pensar na imagem de um caleidoscópio, no qual novas interpretações, com a criação de perspectivas diversas ou a redefinição de pequenos detalhes, acabam modificando inteiramente o todo. No confronto entre os diversos momentos, alguns aspectos das obras são modificados; outros são perdidos; e outros, ainda, recriados. As novas interpretações não apenas se sobrepõem à forma original mas a alteram substancialmente em um processo que possui uma história própria, mas incorpora, a cada giro do caleidoscópio, a dinâmica contraditória do movimento mais amplo.

No que se refere a Beethoven, talvez seja preciso tornar novamente visíveis, na comemoração dos 250 anos de seu nascimento, referências e detalhes que se perderam durante a história de sua recepção, forçando o caleidoscópio de nossas interpretações a resgatar imagens há muito tempo esquecidas ou intencionalmente apagadas. Neste ensaio, exploraremos brevemente uma dessas reviravoltas, partindo de uma descoberta que, ao oferecer um novo olhar sobre a relação de Beethoven com a política de seu tempo (especialmente com os ideais da Revolução Francesa e com o mito secular do herói napoleônico), também muda o foco do sentido e das formas de algumas de suas obras mais conhecidas.

A *Quinta Sinfonia* em dó menor, opus 67, estreou na célebre “academia musical” organizada por Beethoven no *Theater an der Wien*, em 22 de dezembro de 1808. Muito já se escreveu sobre a importância histórica da ocasião, a reação do público e a absurda extensão do programa, que englobava a estreia de outras obras do compositor, como a *Sexta Sinfonia* em fá maior; o *Quarto Concerto para Piano* em sol maior; a *Fantasia Coral* para piano, solistas, coro e orquestra; além de trechos da *Missa* em dó maior e outras peças. A própria realização do evento já era uma novidade digna de nota, pois trazia em si os elementos que transformariam Beethoven no protótipo do artista moderno: um herói burguês em busca de independência artística e autonomia financeira.

Sabemos que Beethoven, impulsionado pelo espírito revolucionário da época e pelos caminhos abertos por seus antecessores, se revoltou (“heroicamente”, como ressaltam alguns biógrafos) contra o papel social tradicionalmente atribuído aos músicos e outros artistas. Seus mestres vienenses, Haydn e Mozart, haviam passado boa parte da vida como criados ou funcionários de casas aristocráticas, embora tenham tentado, a partir de meados da década de 1780, fugir a esse destino (o aposentado Haydn, com

suas lucrativas viagens a Londres; o jovem Mozart, com sua produção final: as óperas com Da Ponte, estreadas em Praga, e a iluminista *Flauta Mágica*). Essa conquista da autonomia afeta a própria concepção das obras, como percebeu o sociólogo Arnold Hauser:

A mudança final da composição objetiva feita por encomenda para a composição como confissão pessoal ocorre algures entre Mozart e Beethoven, ou, mais precisamente ainda, no início da maturidade de Beethoven, ou seja, imediatamente antes da *Eroica* – numa época, portanto, em que a organização de concertos públicos já está plenamente desenvolvida e o comércio musical, que começa a ganhar terreno com a necessidade de repetidas audições, forma a principal fonte de renda do compositor.<sup>3</sup>

No caso de Beethoven, o anseio pela autonomia criativa, influenciado pela leitura de Schiller e pelos desdobramentos da Revolução Francesa, assumiu contornos românticos, transformou-se em narrativa e foi largamente explorado por seus biógrafos. A imagem do compositor como herói é ilustrada por sua exigência de sempre entrar pela porta da frente nas cortes e teatros de Viena. Um ato simbolicamente importante, mas que dependia de uma frágil independência, ligada aos ganhos e riscos inerentes aos primeiros concertos públicos (pagos pela instável classe média burguesa emergente), e marcada pelo difícil relacionamento com os diversos editores de suas obras, vendidas com grande lucro por toda a Europa. O dinheiro que sobrava para Beethoven, no entanto, parecia ser sempre insuficiente, como indicam as inúmeras dedicatórias a seus patronos, membros da aristocracia austríaca, e as cartas desesperadas escritas aos amigos. Mesmo assim, como podemos ler nas narrativas românticas da época, o orgulhoso compositor não se curvou, repreendendo altivamente (segundo um relato talvez não muito confiável de Bettina von Arnim) as medidas exageradas de Goethe a um nobre que os saudou durante um passeio.

Entusiasmado com as ideias vindas da França, o compositor sem posses passa a se orgulhar de ser o “proprietário de um cérebro”<sup>4</sup> e, mesmo frequentando os amigos e patronos aristocratas, apoia os radicais do Império Austro-Húngaro. Romain Rolland, humanista francês atento aos ecos políticos na vida de Beethoven, escreve em sua biografia do compositor:

A Revolução havia chegado a Viena. Beethoven se havia deixado levar por ela. “Na intimidade”, disse o Chevalier de Seyfried, “ele se pronunciava

<sup>3</sup> HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 579.

<sup>4</sup> Cf. CORREA DE OLIVEIRA, W. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

espontaneamente sobre os eventos políticos, que julgava com rara inteligência e com um ponto de vista claro e preciso”. Todas as suas simpatias o conduziam a ideias revolucionárias. “Ele amava os princípios republicanos”, disse Schindler, o amigo que melhor o conhecia no último período de sua vida. “Ele era a favor da liberdade ilimitada e da independência nacional. Queria que todos pudessem concorrer para o governo do Estado. Queria o sufrágio universal para a França e esperava que Bonaparte a estabelecesse e, então, lançasse as bases da felicidade da humanidade”. Revolucionário romano, nutrido por Plutarco, sonhava com uma república heroica, fundada pelo deus da Vitória: o primeiro-cônsul; e, uma após a outra, ele compõe a *Sinfonia Eroica: Bonaparte* (1804), a *Ilíada* do Império, e o finale da *Sinfonia* em Dó Menor (1805-1808), a epopeia da Glória. A primeira música verdadeiramente revolucionária: a alma do tempo revive nela a intensidade e a pureza que grandes eventos provocam nas grandes Almas solitárias, cujas impressões não são enfraquecidas com o contato da realidade.<sup>5</sup>

A *Sinfonia Eroica*, composta em 1803 e estreada em 1804, é sempre lembrada como um dos momentos mais significativos da relação entre música e política em Beethoven. O furioso rasgo na capa do manuscrito, cancelando a dedicatória a Napoleão (que acabara de se coroar imperador, supostamente traindo os ideais da Revolução), é frequentemente interpretado como prova da ambiguidade das posições políticas revolucionárias de Beethoven. A maioria das biografias célebres encontra aí uma desculpa para escapar ao debate político, apresentando esse evento, sem dúvida relevante, como mais uma etapa no longo desenvolvimento trágico da personalidade do artista. A figura do “herói” se desloca do imperador para o próprio compositor, e o assunto desconfortável se perde na apresentação romanesca da vida de uma criança talentosa oprimida pelo pai violento; do jovem pianista duelando improvisos nos bares de Viena; dos amores misteriosos e nunca correspondidos; da relação problemática com o irmão e a luta pelo afeto do sobrinho; do sofrimento com as doenças frequentes e a inconcebível surdez progressiva; do testamento precoce, problemas financeiros, a morte lenta e dolorosa.

Uma sinfonia não se resume, entretanto, ao título e à dedicatória, assim como uma vida real não se restringe a anedotas, por mais interessantes que elas sejam. A pergunta fundamental, para além das interpretações que buscam na biografia o sentido das obras, é saber se e como os eventos políticos afetam a própria forma das composições. Aqui, alguns estudos musicológicos e historiográficos estabelecem uma distinção entre o herói e o compositor, mas ainda se curvam diante do adjetivo “revolucionário”, não tanto como referência a uma visão política de mundo, mas como termo que ressalta adequadamente a intenção e o alcance de suas criações, que rompem com as formas e modelos da

---

<sup>5</sup> ROLLAND, R. Vida de Beethoven. Trad. de Lilian Aquino. In: GALINDO, J. M.; ROLLAND, R. *Beethoven, as muitas faces de um gênio*. São Paulo: Editora Contexto, 2019. p. 168-169.

tradição clássica herdada de Mozart e Haydn.

Retomemos, então, a famosa *Quinta Sinfonia*. A primeira resenha da obra, feita pelo escritor e músico alemão E. T. A. Hoffmann, foi publicada na *Allgemeine musikalische Zeitung*, em julho de 1810<sup>6</sup>, e depois reformulada em 1813 no ensaio intitulado “A música instrumental de Beethoven”<sup>7</sup>. O texto de Hoffmann se insere, como bem mostram Marta Kawano e Bruno Berlendis, no debate estético e filosófico da época, marcado pela defesa dos ideais românticos como forma de superar as tensões entre o mundo prosaico e a acepção idealista dos conceitos de “infinito”, “sublime”, “natureza” e “absoluto”:

Ao longo de toda a *Kreiseriana* e, particularmente em “A música instrumental de Beethoven”, Hoffmann eleva a música à condição da arte mais puramente romântica, por ocupar-se apenas do infinito, por abrir ao homem um mundo inteiramente desconhecido e por encher o peito humano de um anseio infinito. Fazer com que a música *represente* sentimentos ou acontecimentos é trair-lhe a essência mais íntima, aquela que foi apreendida de forma muito *lúcida* e radical por Beethoven. A grandeza de Beethoven certamente se deve ao fato de ter chegado à essência da música, arte que é vista por Hoffmann como o sânscrito da natureza.<sup>8</sup>

A insistência de Hoffmann na “autonomia” da música instrumental e em sua primazia em relação à poesia e outras formas de representação inaugurou um longo esforço para a consideração da obra em termos puramente musicais, que já seriam por si mesmos “filosóficos” na medida em que a música “abandona um sentimento determinado para entregar-se a um anseio indizível”<sup>9</sup>. Mas qual seria o sentido desse “anseio indizível”? Estaria ele ligado a um “sentimento determinado” que, talvez por razões políticas, não poderia ser enunciado claramente? A questão, como veremos, transborda da música de Beethoven para a própria obra de Hoffmann. Em sua leitura da sinfonia de Beethoven, o escritor incorpora motivos e temas do idealismo romântico, configurando em analogias poéticas o indizível “assunto” dessa “música pura”:

Também a música instrumental de Beethoven nos desvela um domínio, o do monstruoso e do incomensurável. Raios luminosos dardejам pela noite escura desse reino, e percebemos sombras gigantescas oscilando para cima e para baixo, cercando-nos cada vez mais de perto e aniquilando a nós, mas não à dor do anseio infinito. Nele, cai e sucumbe toda felicidade que se elevava rapidamente em

<sup>6</sup> HOFFMANN, E. T. A. Resenha da Quinta Sinfonia, op. 67, de Beethoven (excerto). *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 140-147, 2012.

<sup>7</sup> HOFFMANN, E. T. A. A música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 132-139, 2012.

<sup>8</sup> KAWANO, M.; BERLENDIS, B. E. T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 115-130, 2012. p. 115.

<sup>9</sup> HOFFMANN, E. T. A. A música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 132-139, 2012. p. 132.

tons jubilosos, e é apenas nessa dor de amor, esperança, alegria, que consome a si mesma sem no entanto exterminar-se, que nosso peito quer explodir num estrondo reunido de todas as paixões a plena voz, e que seguimos vivendo e nos tornamos extasiados visionários!<sup>10</sup>

O leitor e o ouvinte buscam, em vão, qualquer referência explícita à Revolução Francesa e aos seus ideais, embora eles certamente ecoem nos “tons jubilosos” e nas contraditórias dores de “esperança e amor” desses “extasiados visionários”. De um modo muito “alemão”, as tensões revolucionárias são transportadas para o mundo etéreo do idealismo filosófico romântico. A sublimação “espiritual” de conflitos políticos reais, cujos efeitos alcançam os reinos e principados germânicos, contrabandeia para o âmbito “puro” da forma, mediante o desejo por sua “autonomia”, os conflitos que a realidade política não consegue resolver, e que os críticos da época não querem ou evitam enunciar.

Um século depois, seguindo por outro caminho a tradição de interpretações filosóficas da música de Beethoven, Theodor Adorno também insiste na ideia de que a própria forma das obras seria capaz de revelar, para ouvidos atentos, o substrato histórico ali sedimentado. Nos esboços e anotações de seu livro *Beethoven, filosofia da música*<sup>11</sup>, infelizmente inacabado, Adorno recupera a imagem do compositor como expoente histórico do novo indivíduo burguês, aproximando dialeticamente o ideal da autonomia do artista e o desenvolvimento da própria música em direção à sua autonomia. De um anseio político e social específico, a autonomia passa a ser compreendida como elemento material (não mais abstrato, como em Hoffmann) da própria configuração da forma. Para Adorno, que busca redefinir a relação entre arte e empiria sem recair na confusão entre a “vida das obras” e a “vida do artista”, a relação de Beethoven com seu tempo deveria então ser interpretada, mais do que em sua biografia ou nos relatos de seus contemporâneos, a partir dos conflitos e tensões presentes no próprio devir formal de suas composições. Dialogando a cada compasso com problemas compositivos legados por seus antecessores (o peculiar *meilleur*, onipresente nos manuscritos, é um testemunho desse esforço), Beethoven responderia *musicalmente* aos novos problemas históricos, reconfigurados no “trabalho de composição” necessário para a criação de suas obras, que seriam “revolucionárias” em um duplo sentido, desde as escandalosamente originais *Sonatas para Piano*, opus 2 (1795).

Não cabe aqui esmiuçar os pressupostos do modelo de “crítica imanente” defendido por Adorno, presente nos vários volumes de sua crítica musical, nas *Notas de*

<sup>10</sup> HOFFMANN, E. T. A. A música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 132-139, 2012. p. 134.

<sup>11</sup> ADORNO, T. W. *Beethoven, Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.

*literatura* e também nas reflexões de sua *Teoria estética*, publicada postumamente. O importante é notar que esse modelo de crítica não se baseia simplesmente no reconhecimento do “anseio” histórico por autonomia, mas na transfiguração real desse desejo político em elemento interno que, justamente por conta da realização material de sua autonomia estética, é capaz de refletir sobre o que há de “externo” à obra de arte. Nesse sentido, Adorno expõe claramente a dupla dimensão de seu projeto:

Vamos refletir sobre Beethoven. Se ele já é o protótipo da burguesia revolucionária, é ao mesmo tempo o protótipo de uma música inteiramente autônoma do ponto de vista estético, uma música que escapou da tutela social, que não é mais servil.<sup>12</sup>

Avesso à música programática, Adorno segue o caminho inaugurado pela resenha de Hoffmann, propondo atenção plena à interpretação da forma como meio de alcançar, através da reflexão filosófica, a compreensão adequada dessa música instrumental agora “inteiramente autônoma”, que não pode mais ter seu sentido atribuído à satisfação de funções sociais ou à representação de referências externas. Isso envolve analisar em detalhes a elaboração, por parte de Beethoven, de novos meios de expressão e construção, que rompem com o difícil equilíbrio “clássico” buscado por Haydn e Mozart. Em Beethoven, o impulso dramático do Romantismo habita também as formas puramente instrumentais: no contraste de intensidades e massas sonoras, no uso enfático do silêncio como elemento de tensão, na ousadia das modulações em longas seções de desenvolvimento, na construção de temas por meio da reiteração de motivos contrastantes, na unidade do todo que reconfigura os movimentos isolados, no desprezo pela simples “melodia”, na contraposição de timbres e em vários outros procedimentos. Se os “anseios” da época se exprimem na forma, Adorno, ao contrário de Hoffmann, não deixa de remeter explicitamente a análise formal às contradições reais da sociedade, que embasam o próprio idealismo atribuído aos escritores, filósofos e compositores românticos. Dialeticamente, pretende-se iluminar através da interpretação da forma a lógica da história social que lhe deu origem, mas à qual a forma se contrapõe, na obra de arte bem-sucedida, como um mundo à parte. Por isso, quando Adorno discute o “caráter revolucionário burguês” intrínseco à música de Beethoven, ele insiste:

A relação de Beethoven com a Revolução Francesa deve ser apreendida em conceitos técnicos específicos. Eu gostaria de defender isso: assim como a Revolução Francesa não criou uma nova forma social, mas ajudou a irromper de uma forma já configurada, Beethoven se relaciona com as formas de um modo

<sup>12</sup> ADORNO, T. W. *Beethoven, Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. p. 74. Tradução minha.

semelhante.<sup>13</sup>

Uma das consequências dessa defesa de uma crítica imanente, atenta à autonomia das obras relevantes, é a diminuição da importância relativa das posições políticas pessoais de Beethoven e de outros artistas, por mais que elas tenham sido importantes (para o bem ou para o mal) na formulação da intenção, do conteúdo ou da configuração dessas obras. O pressuposto da autonomia da forma impõe a coerência interna da arte como critério de verdade estética, mesmo (ou principalmente) quando o assunto é política:

Os compositores são sempre *zoon politikon* [animais políticos], e na verdade tanto mais, quanto mais enfática é sua pretensão puramente musical. [...] Mesmo os compositores individualistas da época em que floresce a esfera privada, como Schumann e Chopin, não são exceções. O clamor da revolução burguesa ecoa em forma de rumor em Beethoven, e em Schumann as citações da Marseillaise soam esvanecidas, como em sonhos.<sup>14</sup>

Para Adorno, algumas obras específicas de Beethoven (e não a sua “obra” como um todo, pois esta não pode ser objeto de nenhuma análise detalhada), exprimem, por sua lógica interna e pela articulação do todo e de seus momentos, mais do que por enunciações políticas explícitas, um ideal de coerência (estética e, portanto, social) análogo aos ideais republicanos da época. Isso vale até mesmo para uma obra em que a revolução é o tema evidente, como é o caso de *Fidelio*, ou *O amor conjugal*, ópera que Beethoven compôs em várias versões, entre 1804 e 1814. O libreto tem como fonte uma peça de Jean-Nicolas Bouilly, baseada em suas memórias como promotor público no tribunal revolucionário de Tours, durante o período do Terror (1793-1794). Levando em conta o assunto explosivo, transposto para a Espanha por razões óbvias, o drama se desenvolve a partir de uma intrincada história de amor, sob o impacto de uma prisão injusta. Em seus comentários esparsos sobre a obra (que discorrem sobre as modulações abruptas, a organização dos momentos expressivos, a estrutura do quarteto vocal, o tema filosófico da lealdade etc.), Adorno parece argumentar que a composição de Beethoven explora o tema da opressão mais intensamente como forma do que como assunto. Em *Fidelio*, “a Revolução não é representada, mas reencenada como em um ritual”<sup>15</sup>.

A abordagem de Adorno, como sabemos, era essencialmente polêmica. Pretendia resgatar a obra de Beethoven da vasta corrente de estudos musicológicos que tinha como objetivo único a descrição detalhada de formas e procedimentos, desconfiando de

<sup>13</sup> ADORNO, T. W. *Beethoven, Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. p. 61. Tradução minha.

<sup>14</sup> ADORNO, T. W. *Beethoven, Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. p. 76. Tradução minha.

<sup>15</sup> ADORNO, T. W. *Beethoven, Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. p. 236. Tradução minha.

qualquer tentativa geral de interpretação que fosse além do “fato” musical (Adorno chamava essa postura de “positivismo”). Por outro lado, ele também desdenhava da armadilha das interpretações biográficas, que partiam não apenas dos acontecimentos da vida de Beethoven, mas eventualmente até de seus supostos conflitos psicológicos, tomando-os como suposta fonte do sentido expresso esteticamente por suas obras. Como bom sociólogo, Adorno não descurava do contexto social mais amplo, do papel do artista, dos meios e modos de produção da cultura na Viena dos grandes mestres, mas não considerava esse tipo de abordagem suficiente para dar conta do “teor de verdade” das obras particulares, algo que, como vimos, só poderia ser alcançado pelo estudo detalhado do modo como as novas formas desenvolvidas por Beethoven, a cada obra, incorporavam e expressavam internamente as tensões de seu tempo. A dialética adorniana, que considerava até as fraturas e falhas das obras como indícios de contradições sociais, parecia satisfazer apenas a si mesma, e a abordagem imanente, apesar de toda a sua evidente complexidade, encontrou seguidores e se estabeleceu como um dos mais avançados modelos para a crítica musical.

Mas eis que, ecoando os trovões do assunto, um giro do caleidoscópio histórico das interpretações surpreendeu a todos com uma inusitada reconfiguração no modo como podemos compreender algumas obras de Beethoven, trazendo à tona algo já vislumbrado anteriormente, mas que havia sido esquecido, recalcado, ou mesmo reprimido pela história da recepção de suas obras.

O erudito maestro John Eliot Gardiner, um dos grandes músicos da atualidade, descobriu por acaso, segundo ele próprio conta em entrevistas, programas radiofônicos e documentários televisivos<sup>16</sup>, a obra de um pouco conhecido musicólogo alemão, Arnold Schmitz. Em um livro publicado em 1927, *Das romantische Beethoven-Bild: Darstellung und Kritik*, Schmitz teria exposto a curiosa hipótese de que haveria subtextos subversivos nas sinfonias de Beethoven. Gardiner, até hoje diretor da Orchestre Révolutionnaire et Romantique, resolveu pesquisar os manuscritos de Beethoven e os arquivos da Biblioteca Nacional de Paris, onde reconheceu e identificou inúmeros desses motivos e temas.

A tese de Gardiner, exposta também em suas interpretações musicais das sinfonias, afirma que, por razões não inteiramente definidas, mas que certamente tinham a ver com a terrível censura em Viena, Beethoven teria inserido citações que remeteriam indiretamente, para os ouvidos atentos de sua época, às perigosas ideias revolucionárias.

---

<sup>16</sup> Principalmente em *Interview and rehearsal with John Eliot Gardiner* (The South Bank Show, 1996) e *The Secret of Beethoven's Fifth Symphony* (BBC Documentary, 2016), além de entrevistas e notas de concertos e gravações.

Temos de lembrar que, entre 1803 e 1815, a Europa se encontrava em meio às guerras napoleônicas, período em que Viena foi ocupada duas vezes por tropas francesas, em 1805 e em 1809. Em um primeiro momento, o exército francês foi recebido com aplausos pela população, e foi só após o desânimo com o violento jugo francês, além do fracasso do Tratado de Pressburg, que a Áustria retornou ao conflito, com idas e vindas políticas e militares, até a vitória dos austríacos na batalha de Aspern, em 1809, que marcou a primeira derrota do grande exército imperial napoleônico<sup>17</sup>.

Para Gardiner, é evidente que esse momento conturbado deixou marcas, não apenas na vida, mas na produção musical de Beethoven, um compositor diretamente ligado, quando jovem, aos movimentos revolucionários, e um fiel partidário das ideias de Schiller sobre a necessidade de promover a liberdade através de meios artísticos. Em uma de suas entrevistas recentes, o maestro comenta:

Esta é uma música escrita em um dos períodos mais excitantes da revolução e contrarrevolução na história da Europa. Os primeiros trinta anos do século XIX são um período de grande excitação. Eu penso em Francisco Goya, um contemporâneo exato de Beethoven, que também, por acaso, acabou surdo. Ele desenhou com detalhes explícitos os horrores da Guerra Peninsular decorrente da invasão da Espanha por Napoleão. Para mim, Beethoven está fazendo algo similar em ao menos duas de suas sinfonias, refletindo sua convicção de que os valores da Revolução Francesa, que se espalharam como um incêndio pela Europa, estavam sob ameaça, e precisavam de uma defesa eloquente.<sup>18</sup>

Gardiner “redescobre” e comprova, citando inúmeras fontes e exemplos, a enorme influência da música francesa da época revolucionária sobre a obra de Beethoven. Compositores hoje pouco conhecidos, como François-Joseph Gossec (1734-1829), Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), André Grétry (1741-1813), além de Rouget de Lisle (1760-1836), autor da Marselhesa, e o grande Luigi Cherubini (1760-1842), eram estudados e apreciados por Beethoven. A questão relevante, entretanto, é que essa influência se traduziu em citações deliberadas de obras revolucionárias no interior de pelo menos quatro sinfonias (a *Terceira*, a *Quinta*, a *Sexta* e a *Sétima*) e algumas sonatas, canções e quartetos.

Não cabe aqui entrar em detalhes, mas Gardiner nos convence de que, na *Terceira Sinfonia*, além da autocitação, já amplamente discutida pela crítica, do tema de Prometeu (imagem poética do herói revolucionário para o próprio Beethoven, que havia

<sup>17</sup> Cf. LEFEBVRE, G. *Napoleon*. New York: Routledge, 2011.

<sup>18</sup> GARDINER, J. E. A revolutionary approach to Beethoven: period instruments. *New York Times*, New York, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/02/14/arts/music/beethoven-symphonies-carnegie.html>. Acesso em: 2 jul. 2020.

composto um “ballo serio” sobre o mito em 1801, e variações para piano em 1802) há, na famosa *Marcha Fúnebre* (uma forma musical desenvolvida para os grandes funerais públicos durante a França revolucionária), temas derivados diretamente da obra de Gossec; além disso, a *Csárdás* citada no último movimento da sinfonia seria uma referência à revolta húngara ocorrida anos antes. Na *Sexta Sinfonia*, que, como vimos, estreou no mesmo dia que a *Quinta* (alguns comentadores sugerem que há uma estreita relação entre as duas obras, para além das diferenças tradicionalmente analisadas pela crítica, principalmente entre o caráter de música absoluta da *Quinta* e o conteúdo programático da *Sexta*)<sup>19</sup>, haveria um elogio às revoltas camponesas durante a revolução, por meio de citações das obras de Étienne Méhul, na época muito conhecidas. Se esse subtexto fosse entendido pelos ouvintes, como soariam, em 1808, os títulos “pastorais” dos vários movimentos? Seria possível perceber um sentido alegórico no progressivo “despertar de sentimentos alegres na chegada ao campo”, na alegria incontida da “dança camponesa” que antecede a violenta “tempestade”, culminando no “hino de ação de graças dos pastores, após a tempestade”? Não há como saber ao certo, mas a hipótese é interessante, e afeta inclusive as opções de interpretação musical, como bem demonstra Gardiner em suas gravações.

Na *Quinta Sinfonia*, as “citações subversivas” seriam ainda mais detalhadas. O famoso motivo inicial (chamado por muitos de “o motivo do destino”, com ressonâncias maçônicas), uma sequência de três notas curtas e um nota longa que, ao ser repetida reiteradamente em diversas formas, configura o primeiro movimento e ecoa por toda a sinfonia, teria uma relação direta com o *Hino do Pantheon* (1794) de Gossec, cujo texto traz em certo momento a seguinte estrofe, citada musicalmente na obra de Beethoven:

Sur votre cercueil héroïque,  
Nous jurons tous, le fer en main,  
De mourir pour la République,  
Et pour les droits du genre humain.

(Sobre o seu caixão heroico,  
Nós todos juramos, armas na mão,  
Morrer pela República,  
E pelos direitos do gênero humano).

No movimento final, Gardiner sugere que Beethoven estaria citando, disfarçadamente, um trecho do *Hino Ditirâmico* de Rouget de Lisle, conhecido também com o título de *Chant du Neuf Thermidor*, que traria o seguinte texto, na versão original:

<sup>19</sup> Cf. CADENBACH, R. 5. Symphonie C-Moll op. 67. In: RIETHMÜLLER, Albrecht (org.). *Beethoven, Interpretationen seiner Werke*. Darmstadt: WBG, 1996. p. 408-502.

Chantons la Liberté,  
couronnons sa statue!  
Comme un nouveau Titan  
Le crime est foudroyé;  
Relève, relève ta tête abattue,  
Ô France, à tes destins  
Dieu lui-même a veillé.

(Cantemos a Liberdade,  
coroemos sua estátua!  
Como um novo Titã,  
O crime é derrubado por um raio;  
Erga, erga tua cabeça abatida,  
Oh, França, o próprio Deus  
Velou por teu destino).

A frase musical de Lisle sobre as palavras “La Liberté” equivale à inversão do tema inicial da sinfonia de Beethoven, com uma nota curta seguida por três notas longas: *La – li – ber – té!* Esse é justamente o tema que irrompe, triunfalmente, no *finale* da *Quinta Sinfonia*. Para Gardiner (que nos ensaios canta para a sua orquestra “romântica e revolucionária” essas palavras, incentivando os músicos a sentir e compreender o tom político do anseio configurado musicalmente por Beethoven), os ouvintes da época certamente reconheceriam a música, entendendo o sentido alegórico da passagem, no decorrer de toda a sinfonia, do “destino” para a “liberdade”. Um relato nos conta que, na estreia da obra, após o impacto do estrondoso *finale* da sinfonia, alguns oficiais franceses teriam se levantado na plateia e gritado “C ‘est l ‘empereur! Vive l ‘empereur!” (É o Imperador! Viva o Imperador!). Talvez agora possamos entender a razão.

Se as hipóteses de Gardiner são corretas, poderíamos nos perguntar qual a razão para essas citações terem sido feitas de modo tão sutil, e logo caído no esquecimento. Não temos condições de entrar nos detalhes da vida política da época, mas um dos coros dos prisioneiros na ópera *Leonora* (1804), uma primeira versão de *Fidelio*, sugere que a perseguição e a censura seriam bons motivos para a cautela:

O Himmel! Rettung! Welch ein Glück!  
O Freiheit! Kehrst du zurück?  
Sprecht leise! Haltet euch zurück!  
Wir sind belauscht mit Ohr und Blick.

(Oh céus! Salvação! Que felicidade!  
Oh, Liberdade! Voltarás a nós?  
Falem mais baixo, conttenham-se!  
Somos espiados com olhos e ouvidos!)

Este ensaio termina com mais perguntas do que respostas. Se a música de Beethoven, louvada por Hoffmann como exemplo de “pureza artística”, contém tantas

referências à Revolução, será que o mesmo não vale (como sugerimos acima) para a obra do próprio Hoffmann, e talvez de outros escritores românticos tradicionalmente vistos como mais próximos da metafísica do que da política? As descobertas de Gardiner nos obrigariam a repensar as leituras que insistem na conquista da autonomia como o fator principal para a interpretação do *Zeitgeist* revolucionário? Afinal, no caso de Adorno, a música de Beethoven não é um objeto entre outros, mas o modelo para o estabelecimento do ideal estético das obras de arte ao mesmo tempo modernas, orgânicas e consistentes, que depois se tornará o padrão não apenas da crítica, mas da tradição musical alemã valorizada pelo filósofo, nas obras de Brahms, Mahler e Schoenberg. Qual o impacto desse tipo de engajamento político, ainda que implícito, para os pressupostos da crítica imanente desenvolvida pela Teoria Crítica? Ou isso está previsto por Adorno justamente na insistência teórica de que os elementos externos e históricos são incorporados ao “material” e transfigurados pela forma, adquirindo assim uma dimensão crítica que se vale da frágil “autonomia” conquistada (na e pela forma) para criticar o “estado de coisas”? Por fim, uma reviravolta tão drástica, que potencialmente reconfigura por completo o sentido que a tradição atribuiu a essas sinfonias, está prevista nas teorias acadêmicas da estética da recepção?

As teses de Gardiner são polêmicas e têm incomodado muitos comentadores, principalmente aqueles que sempre se sentiram mais confortáveis com a amena concepção biográfica ou idealista do “heroísmo” presente em Beethoven. O musicólogo Lewis Lockwood, por exemplo, diz o seguinte sobre o final da *Quinta Sinfonia*, em um livro recente:

Esse *finale* é às vezes ligado ao “éclat triomphal” da Revolução Francesa, com o qual talvez pudesse ter associações para os ouvintes da época de Beethoven. Mas é certo que, em tempos mais recentes, e hoje tanto quanto antes, essa abertura transporta a imaginação do ouvinte para um plano mais elevado da experiência, incorporando e indo além de tudo o que passou.<sup>20</sup>

No caleidoscópio das interpretações, cujos arranjos também espelham cores políticas, dificilmente alguém que tenha conhecido a leitura de Gardiner pode deixar de ouvir, no aparecimento sutil e depois triunfal da reconfiguração do destino da própria obra, um insistente e poderoso anseio pela liberdade. Um apelo que ainda hoje nos impacta e comove, e que torna a música de Beethoven atual, complexa e contundente, 250 anos após o seu nascimento.

---

<sup>20</sup> LOCKWOOD, L. *Beethoven's symphonies: an artistic vision*. Nova York: Norton, 2015.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Beethoven, Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- CADENBACH, R. 5. Symphonie C-Moll op. 67. In: RIETHMÜLLER, Albrecht (org.). *Beethoven, Interpretationen seiner Werke*. Darmstadt: WBG, 1996. p. 408-502.
- CORREA DE OLIVEIRA, W. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- GARDINER, J. E. A revolutionary approach to Beethoven: period instruments. *New York Times*, New York, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/02/14/arts/music/beethoven-symphonies-carnegie.html>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HOFFMANN, E. T. A. A música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 132-139, 2012.
- HOFFMANN, E. T. A. Resenha da Quinta Sinfonia, op. 67, de Beethoven (excerto). *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 140-147, 2012.
- KAWANO, M.; BERLENDIS, B. E. T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, p. 115-130, 2012.
- LEFEBVRE, G. *Napoleon*. New York: Routledge, 2011.
- LOCKWOOD, L. *Beethoven's symphonies: an artistic vision*. Nova York: Norton, 2015.
- ROLLAND, R. Vida de Beethoven. Trad. de Lilian Aquino. In: GALINDO, J. M.; ROLLAND, R. *Beethoven, as muitas faces de um gênio*. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

Recebido em 04.08.2020.

Aceito para publicação em 12.09.2020.

© 2020 Jorge de Almeida. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional ( [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR) ).