



revista limiar

volume 7 | número 13 | 1. semestre 2020

beethoven 250 anos:
diálogos

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar>
issn 2318-423x

A lição de Beethoven

Ernani Chaves¹

Resumo: O artigo pretende indicar em que medida a leitura de “O estilo tardio de Beethoven”, de Theodor W. Adorno, foi decisiva para a redação e compreensão do famoso capítulo VIII do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Sabe-se, pela correspondência, pelo diário e pelo livro acerca da gênese do seu romance, que Mann relatou, com detalhes, sua relação com Adorno na época da escrita do livro. Com isso pretende-se mostrar que existem dois aspectos da interpretação de Adorno que, impregnando, sobremaneira, o capítulo VIII. Primeiro, a crítica de uma interpretação psicológica das obras tardias do famoso compositor e segundo, o modo pelo qual, segundo Adorno, o Beethoven tardio reelabora as relações entre subjetividade e objetividade, entre criador e obra.

Palavras-chave: estilo tardio; subjetividade; convenção; morte

Abstract: The article intends to indicate to what extent the reading of “The late style of Beethoven”, by Theodor W. Adorno was decisive for the writing and understanding of the famous chapter VIII of *Doctor Fausto*, by Thomas Mann. It is known from the correspondence, the diary and the book about the genesis of his novel, that Mann reported, in detail, his relationship with Adorno, at the time of writing the book. This is intended to show that there are two aspects of Adorno's interpretation that, in particular, impregnate Chapter VIII. First, the critique of a psychological interpretation of the late works of the famous composer and second, the way in which, according to Adorno, the late Beethoven re-elaborates the relationships between subjectivity and objectivity, between creator and work.

Keywords: late style; subjectivity; convention; death

¹ Professor da Faculdade de Filosofia e do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail para contato: ernanic6057@gmail.com

“Meu gago”: é assim que Thomas Mann, em *A gênese do Doutor Fausto*, chama Wendell Kretzschmar, o músico nascido nos Estados Unidos, mas neto de imigrantes alemães e que, ao voltar à terra natal de seus avós, acaba indo morar na pequena Kaisersaschern, cidadezinha encravada na Saxônia, no vale do rio Saale, quando tinha entre vinte e cinco e trinta anos.² Serenus Zeitblom, futuro “Doutor em Filosofia” e o narrador da vida de Adrian Leverkühn no *Doutor Fausto*, assim se expressa a respeito: “O Velho mundo o atraía, de onde seus avós outrora tinham emigrado e onde se encontravam não só suas próprias raízes, mas também as de sua arte”.³ Sua chegada vai mudar a vida de Adrian e, em certa medida, também a do seu amigo Serenus, ambos ainda adolescentes. Professor de música, Kretzschmar se adapta, não sem algumas dificuldades, ao cotidiano de uma cidade do interior, que tinha uma vida cultural inexistente, como assinala o próprio narrador. Kretzschmar se tornará o professor de piano e de música de Adrian.

No longo capítulo VIII do *Dr. Fausto*, um dos mais comentados na literatura secundária sobre o romance de Mann, podemos acompanhar a intensa atividade que Kretzschmar desenvolvia enquanto morava na cidadezinha, dividida entre os concertos gratuitos nos quais tocava Bach, Händel e Haydn – além de outros compositores menos conhecidos na posteridade, como Michael Praetorius, Johann Froberger e Dietrich Buxtehude, mas importantes organistas e compositores do Barroco –, e as palestras que passa a proferir no salão da “Sociedade de Atividades de Interesse Público”. Palestras que estariam, de início, condenadas ao fracasso, seja pela falta de hábito e mesmo pelo “desprezo” da cidadezinha por conferências, seja pelos temas muito pouco atrativos ou populares, seja, enfim, porque sua gagueira transformava a palestra num misto de angústia e riso para quem assistia. Ora, mas o narrador não deixa de acrescentar que, ao músico gago, a presença ou não de público não era o mais importante, uma vez que a função do palestrante é, antes de mais nada, a de cultivar um prazer pessoal cuja consequência seria *despertar* o interesse dos ouvintes! O narrador acrescenta, que essa posição é um traço da cultura norte-americana, de onde provém, de todo modo, o palestrante, à diferença da tradição alemã. Assim, em vez de apostar numa “predisposição interior” – o traço alemão –, era preferível *criar* na plateia um interesse pelo assunto. *Despertar* e *criar*, não por acaso

² MANN, T. *A gênese do Doutor Fausto. Romance sobre um romance*. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarin, 2001. p. 41. Para uma análise minuciosa da gênese do livro, a partir dos cadernos de anotações e do Diário de Thomas Mann, cf. ABEL, A. *Musikästhetik der klassischen Moderne: Thomas Mann, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003a.

³ MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt: Fischer, 1967. p. 51; MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 67. Todas as vezes em que a tradução brasileira for modificada, colocaremos a palavra ou expressão alemã entre colchetes.

certamente, estão destacadas no livro. Do meu ponto de vista, estas são as duas palavras-chave para compreender o que irá acontecer depois; uma vez que o efeito pretendido por Kretzschmar foi plenamente alcançado no que se refere a Adrian, a despeito do sentido de tal efeito.

Se todo o *Doutor Fausto* pode ser considerado como um romance impossível de ser compreendido sem o papel que a música desempenha nele, seu capítulo VIII é o que resume, numa exposição longa em relação aos outros capítulos, esse papel. Um capítulo sobre o qual existe uma vasta e infinita literatura secundária. Por que então retomá-lo, mais uma vez, no espaço limitado de um artigo? Primeiro, se trata de um romance dos mais importantes de nossa época; e uma grande obra é sempre imensurável e nenhuma interpretação pode esgotá-la. Além disso, neste ano de rememoração dos 250 anos do nascimento de Beethoven, retornar ao *Doutor Fausto* parece inevitável. Afinal de contas, mais do que duas palestras sobre aquele que é considerado uma espécie de Goethe da música ou ainda cuja “arte é o maior documento humano em música”, sem a qual o horizonte de humanidade teria desaparecido de nossa civilização⁴ – como se houvesse na história da música um antes e um depois de Beethoven⁵ – Kretzschmar expõe para seu reduzido público a lição de Beethoven. Tanto para a sua época, como para sua posteridade – o que inclui, evidentemente, nós mesmos.

Não se trata, entretanto, tendo em vista o campo semântico de “lição”, de uma “lição de moral”, diante da qual devemos nos curvar, reconhecer uma culpa e nos penitenciar. Lição aqui tem o sentido de “ensinamento”, ao qual se adere e principalmente se ouve, em um processo nem sempre tranquilo e agradável, mas que tem, em vez disso, a função de despertar para a criação, retomando as palavras-chave referidas acima. Assim sendo, é como se o expositor, o palestrante, só pudesse despertar o interesse da plateia na medida em que ele mesmo já tivesse sofrido os efeitos desse processo. A lição, ou ainda, a aula implica também na sua etimologia latina “o ato de ler”. Trata-se, portanto, de um processo que implica o ouvir e o ler, quando se trata do leitor e que passa a incluir o ver, quando se trata daquele que assiste a um concerto.

Nessa perspectiva, a lição de Beethoven proferida por aquele que sofria de “uma gagueira singularmente grave” encontra, justamente nesse “gago”, o intérprete ideal, na medida mesma em que, tal como o grande compositor, ele também sofria de um distúrbio físico. Essa correlação entre a gagueira do intérprete e a surdez do

⁴ CARPEAUX, O. M. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 91.

⁵ NESTROVSKI, A. Beethoven. *Pulsional*. Boletim de Novidades, São Paulo, ano 7, n. 66, out. 1994, p. 40.

interpretado resultam numa operação de corte, transgredindo com isso a ideia de que tais limitações tornariam precária a aula ou a composição de uma obra musical, de tal modo que nem esta ou aquela limitação tornam impossível que o “objeto” a ser comunicado venha a sê-lo, qual seja, a música. Com isso, não quero dizer que o intérprete ideal de Beethoven seja alguém, músico ou teórico, que também possua uma limitação física, mas sim que, ao contrário das especulações a propósito das limitações que a surdez teria provocado na qualidade da obra tardia de Beethoven, trata-se de acentuar uma outra coisa: justamente a ideia de que é da interação desse dilaceramento trágico – o compositor surdo e o palestrante gago – que uma obra pode se renovar e, portanto, tornar-se, em definitivo, uma referência incontornável e fundamental⁶. Além disso, cabe ressaltar o quanto a figura do “gago”, apesar do seu passaporte alemão, já não se enquadra exatamente na descrição do “ariano”, a qual, algumas décadas depois, a propaganda nazista irá descrever à exaustão. Aliás, todo o tipo físico de Kretschmar é o oposto da beleza apolínea do ariano.

Mas a lição de Beethoven ensinada por Kretschmar ao seu pequeno público foi antecedida na ordem da escrita – ou mesmo da “composição” do *Doutor Fausto*, para nos mantermos no interior do vocabulário musical – por aquela, como é conhecido, que o filósofo Theodor W. Adorno deu a Thomas Mann, documentada na correspondência entre ambos e deles com outras pessoas, no “Diário” de Mann, assim como no “romance de um romance”.

Um primeiro registro desse encontro, que deu início a uma amizade forte e cultivada por ambos até 1955, o ano da morte de Mann, foi muito provavelmente uma carta de Adorno a seus pais, então residentes em Nova Iorque e datada de 20 de maio de 1943: “Hoje à noite, estive em casa do Max, com algumas pessoas ilustres, entre eles Thomas Mann com sua simpática esposa”⁷. Nesse primeiro encontro, certamente Mann falou acerca do “livro do diabo”, de tal modo que, a partir daí, curioso e interessado, Adorno começou a lhe enviar livros. Primeiro, o de Julius Bahle, *Inspiração e ação na criação musical* – publicado em 1939 e com inúmeras referências a Beethoven –, assim como, em seguida, dois de seus próprios textos: “O estilo tardio

⁶ Cabe lembrar, que Mann começa *A gênese do Doutor Fausto* (2001) se referindo ao intenso sofrimento físico que o levou a uma intervenção cirúrgica em 1945, um ano em que “minha vida – em termos biológicos – declinou até um ponto por ela desconhecido”. E acrescenta: “Menciono esse fato porque nele parece residir uma notável divergência entre a força vital biológica e a espiritual. Os tempos de bem-estar físico e de saúde inabalável, tempos de firmeza no passo e serenidade física, não são necessariamente abençoados pela criatividade. Os melhores capítulos de *Carlota em Weimar* escrevi sob a tortura de uma inflamação do nervo ciático que se prolongou por mais de meio ano, presa de dores horrosas, indescritíveis a quem nunca as conheceu, com o corpo doente buscando noite e dia uma posição para escapar ao suplício” (p. 10).

⁷ ADORNO, T. W. *Briefe und Briefwechsel*. Briefe an die Eltern. 1939-1951. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003a, v. 5. Para as relações entre Mann e Adorno no exílio americano, cf. ainda ABEL, A. *Thomas Mann im Exil: zum zeitgeschichtlichen Hintergrund der Emigration*. München: Wilhelm Fink, 2003b.

de Beethoven”, publicado em 1937 na revista *Der Auftakt*, e “Schönberg e o progresso”, que alguns anos depois comporá a primeira parte da *Filosofia da nova música*, à época em fase de elaboração⁸. Alguns meses depois, no final de setembro, o casal Mann visita Adorno e Gretel, conforme o relato em *A gênese do Doutor Fausto*. A conversa entre eles girou, em especial, em torno de Beethoven, com Adorno falando a propósito de seu livro sobre o compositor, sobre a questão do humanismo em Goethe e Beethoven, numa espécie de contraposição romântica ao lugar da “sociedade” e da “convenção” em Rousseau, assim como da questão da “insurreição”, tomando como referência a cena da prosa no *Fausto*, de Goethe. Para finalizar a noite, Adorno tocou ao piano, acompanhada de explicações, a “Sonata opus 111”, de Beethoven⁹.

Alguns dias depois dessa “noite memorável”, como diz o próprio Mann, ele escreve a Adorno em 5 de outubro de 1943, para devolver “O estilo tardio de Beethoven”¹⁰. Inicia-se, então, a partir daí um trabalho de colaboração da parte de Adorno, sobre o qual Thomas Mann expressou enorme gratidão e reconhecimento, e que provocou algumas reações negativas de sua esposa Kathia e de sua filha Erika, assim como a reprovação enfática de Schönberg¹¹. Nessa mesma carta, Mann pediu a Adorno que transcrevesse para ele a partitura da “Arietta”, a “pequena ária”, mais exatamente o segundo movimento da “Sonata opus 111” – que será fundamental para a aula de Kretzschmar –, o que Adorno atende imediatamente, anexando a notação à carta de resposta, logo no dia seguinte, 6 de outubro de 1943. O próprio Adorno, por sua vez, não deixou de assinalar seu reconhecimento por esse trabalho conjunto. Em “Para um retrato de Thomas Mann”, escrito em homenagem a Herman Hesse e publicado em 1962, ele contraria a imagem clichê de Mann como “vaidoso” e “decadente”. Em relação à vaidade, ele lembra da decepção de Mann diante de sua crítica feroz à primeira versão da parte final do *Doutor Fausto* e, ao mesmo tempo, do convite logo em seguida do casal Mann ao casal Adorno para um jantar, depois do qual ele leu, “quase desamparado e indefeso”, diz Adorno, o capítulo final

⁸ Nessa mesma época, Adorno escrevia um conjunto de notas sobre Beethoven, publicadas apenas em 1993. A utilização dessa miríade de textos escapa à delimitação deste artigo. Para uma análise deste material, cf. SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁹ MANN, T. *A gênese do Doutor Fausto: o romance de um romance*. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001. p. 42.

¹⁰ MANN, T.; ADORNO, T. W. *Correspondencia 1943-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 9.

¹¹ Sobre essas reações, permito-me remeter a CHAVES, E. Fantasia sopra Carmen: Adorno e Nietzsche. In: DUARTE, R; SAFLATE, V. (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: CAPES: Humanitas, 2007. Alexandre Mauro Bragion denomina, ironicamente, a relação de Mann com Adorno de “O pacto com Adorno”, cf. BRAGION, A. M. *A música do Diabo: aspectos musicais no Fausto de Thomas Mann*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

modificado¹². Em relação à decadência, o final do ensaio é peremptório: “O que se censura em Thomas Mann como decadência era, ao contrário, a força da natureza como lembrança [*Eingedenken*] dela mesma como decrépita. Isso não quer dizer outra coisa do que humanidade”¹³.

Sobre a presença de Adorno no livro, Thomas Mann é absolutamente enfático, como se lê na seguinte passagem de *A gênese do Doutor Fausto*:

São inteiramente baseadas na análise de Adorno tanto a apresentação e a crítica da música dodecafônica em forma de diálogo no capítulo XXII do *Fausto* quanto certas observações sobre a linguagem musical do Beethoven tardio no início do romance, na palestra verborreica de Kretschmar sobre a relação fantasmagórica entre genialidade e conveniência instaurada pela morte.¹⁴

Deixemos de lado a questão do capítulo XXII e nos limitemos à palestra de Kretschmar, ou seja, à lição de Beethoven. Deixemos de lado, igualmente, as referências aos autores que haviam escrito sobre a história da música ou ainda sobre a vida e a obra de Beethoven, algumas das quais indicadas pelo próprio Adorno, para nos concentrarmos nas ressonâncias, neste capítulo, de “O estilo tardio de Beethoven”, que Mann leu com interesse e intensidade. Adorno escreveu esse texto em 1934 e o publicou, pela primeira vez, em 1937¹⁵. No “Prefácio” que Adorno escreveu para uma coletânea de seus “escritos musicais”, dentre eles o escrito sobre Beethoven e publicada em 1964, ele mesmo dirá que esse texto “ganhou atenção por causa do capítulo VIII do *Doutor Fausto*”¹⁶.

¹² ADORNO, T. W. Zum einem Porträt Thomas Manns. In: ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, p. 342; ADORNO, T. W. Para um retrato de Thomas Mann. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 13.

¹³ ADORNO, T. W. Zum einem Porträt Thomas Manns. In: ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. p. 144; ADORNO, T. W. Para um retrato de Thomas Mann. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 15. Tradução modificada.

¹⁴ MANN, T. *A gênese do Doutor Fausto: o romance de um romance*. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001. p. 41. Como se vê, um “gago” pode ser “verborrágico”.

¹⁵ Em uma carta a Benjamin, de 5 de abril de 1934, escrita de Berlim, Adorno se refere à conclusão deste artigo, sobre o qual ele diz que foi “*de todo modo*, meu primeiro trabalho sobre Beethoven” (ADORNO T. W.; BENJAMIN, W. *Briefwechsel: 1928-1940*. 2 ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. p. 54). Em outra carta a Benjamin, desta feita já escrita de Londres, em 23 de outubro de 1937, Adorno pergunta a Benjamin se ele recebeu uma cópia do artigo (ADORNO; BENJAMIN, 1995, p. 287). A resposta de Benjamin, em carta de 2 de novembro de 1937, escrita de Boulogne-sur-Seine, foi a seguinte: “O Beethoven me é absolutamente transparente e me parece também na apresentação [*Darstellung*] particularmente belo” (ADORNO; BENJAMIN, 1995, p. 292). Entendo o que Benjamin quer dizer com o “absolutamente transparente”, por ele ter facilmente reconhecido no ensaio de Adorno sobre Beethoven a utilização de dois elementos de sua própria filosofia: a ideia do *ausdruckslos* (o “sem-expressão”), assim como, do ponto de vista metodológico, a consideração pelos “extremos”. Investigo a presença desses dois temas de Benjamin na crítica estética, especialmente, a musical, de Adorno, em outro trabalho em andamento.

¹⁶ ADORNO, T. W. *Moments musicaux, neu gedrückte Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964; ADORNO, T. W. *Moments musicaux*. Paris: Contrechamps, 2003c. Cf. também a edição espanhola: ADORNO, T. W. *Reacción y Progreso y otros ensayos musicales*. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1984b.

A questão fundamental aqui era entender a perplexidade que a obra final de Beethoven provocou, se comparada ao período de sua produção, que poder-se-ia chamar de “clássico”. Construiu-se em torno disso uma verdadeira mitologia, que atribuía as inusitadas novidades à progressiva surdez do compositor. O fato de que o prometido terceiro movimento da “Sonata para piano, opus 111” não tivesse sido composto, alimentava ainda mais a ideia de que o compositor, próximo da morte, não suportava mais o esforço exigido pelo trabalho de criação e, com isso, à maneira do “ancião Haydn”, sua genialidade entrara em declínio. Nada dos detalhes dessas histórias escapava à palestra de Kretzschmar. Ao comentar a “Sonata op. 111”, o palestrante reproduziu, com o estilo preciso e penetrante de Mann, a lição que este recebera de Adorno. E isso em dois níveis fundamentais: o primeiro, a propósito da relação entre a obra tardia e o classicismo de Beethoven; o segundo, a propósito da recepção crítica da fase final de Beethoven. Em ambos, é possível perceber com clareza os ecos e ressonâncias das ideias de Adorno, desenvolvidas no texto sobre o estilo tardio e no manuscrito de *A filosofia da nova música*, que ele enviara ao escritor.

Vejamos então, com alguma minúcia, esses dois níveis.

A propósito do primeiro, relata Serenus Zeitblom, que o palestrante destacava a opinião geral de que Beethoven fora incapaz de manter o nível da época de seu Classicismo. Seu último período expressava “um processo de desagregação, de alheamento, de descida a regiões sinistras, já não familiares”, uma “degeneração de tendências sempre latentes”, um “excesso de introspeção e especulação”, uma “desmedida meticulosidade e algum exagero na conversão de música em ciência”, totalmente incompatíveis com a delicadeza que sempre se esperava de uma “arieta”, de uma ária rápida e curta, justamente o segundo movimento da “Sonata op. 111”. Diante da incompreensão dos críticos, Kretzschmar arremata:

Ora, assim como o tema daquele movimento perpassava cem destinos, cem mundos de contrastes rítmicos, elevando-se acima de si mesmo, para finalmente perder-se em vertiginosas alturas, que poderíamos qualificar de transcendentais ou abstratas – assim crescia a arte de Beethoven acima de si própria: dos confortáveis domínios da tradição, subia, diante dos olhares da humanidade, que, espantados, a seguiam, a esferas inteiramente pessoais; um eu [*Ich*] dolorosamente isolado no absoluto, distanciando até, em virtude da extinção do ouvido, daquilo que os sentidos podem apanhar, o solitário príncipe de um reino de espectros, do qual apenas partiam tremores estranhos em direção aos mais bem-intencionados contemporâneos, e cujas mensagens

aterradoras estes só ocasional e excepcionalmente tinham sabido captar.¹⁷

Esse primeiro nível se complementa com outro, no qual está em questão “a antinomia entre subjetividade harmônica e objetividade polifônica”. Ao associar a primeira ao “meramente pessoal”, redundando “numa desenfreada subjetividade” e no “desejo radical de expressão harmônica”, esse tipo de crítica não se aplicaria ao caso das últimas obras de Beethoven. E isso porque não se pode deixar de destacar, o quanto no “período intermediário” [*Mittelzeit*] Beethoven era muito mais pessoal e mais subjetivo do que na última fase. Agora, na fase final, ocorreria uma inversão entre o subjetivo e as formas de expressão, as quais, ao invés de se resguardarem no porto seguro das convenções, consomem as expressões pessoais, despindo-as de todos os elementos formalistas e decorativos. A distância entre o subjetivo e o objetivo, que parecia resguardar a harmonia das convenções clássicas, é substituída por uma dinâmica subjetiva que ao mesmo tempo implode, num mesmo movimento, tanto o subjetivo quanto o objetivo. E o palestrante finaliza:

A relação que o Beethoven da fase final mantinha – por exemplo nas cinco últimas sonatas para piano – para com a convenção era, apesar de toda a sua unicidade e do caráter monstruoso da linguagem formal, algo totalmente diverso, mais acomodado e mais complacente. Intacta, não modificada pela subjetividade, a convenção aparecia amiúde nas obras tardias sob o aspecto de uma nudez ou, como o orador estava disposto a dizer, de uma exaustão, de um abandono do eu [*Ich*], que por sua vez produziam um efeito mais tremendamente majestoso do que qualquer ousadia pessoal. Nessas criações, afirmava o conferencista, entravam o subjetivo e o convencional numa relação nova, a relação determinada pela morte [*bestimmt vom Tode*].¹⁸

É justamente na longa exposição sobre a “Arieta” da “Sonata op. 111”, que a palestra atinge uma espécie de clímax. Kretzschmar, por sua vez, revela-se mais histriônico que nunca – Mann talvez pensasse aqui no “histrionismo” dos atores wagnerianos, tão criticado por Nietzsche em *O caso Wagner*, por exemplo – imitando com urros, gritos e movimentos das mãos o andamento da composição, o que tornava muito difícil a concentração que se espera de uma plateia atenta: “Era sumamente difícil escutar ao mesmo tempo a gritaria de Kretzschmar e a música sobremodo

¹⁷ MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1967. p. 54-55; MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 71-72.

¹⁸ MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1967. p. 55; MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 72.

complicada, com a qual ele a mesclava”¹⁹. Entretanto, é nesse momento que a mais importante homenagem a Adorno aparece. Numa dessas imitações, Mann faz Kretzschmar dizer: “O – du Himmelsblau”, “Grü-ner Wie-sengrund”, “Leb’ – mir ewig wohl”²⁰, ou seja, introduzindo “Wiesengrund”, nome da família paterna de Adorno.

Ora, mas em que medida o texto de Adorno sobre o estilo tardio de Beethoven contribuiu, de forma decisiva, para a palestra do nosso conferencista gago? Em primeiro lugar, por sua própria concepção de “estilo tardio”, que Adorno começa expondo por meio de uma alegoria, logo no início de seu texto:

O amadurecimento das obras tardias de artistas importantes não se assemelha a dos frutos. Em geral, elas não são bem acabadas, mas cheias de rachaduras, até mesmo despedaçadas; seu gosto não é doce e com seus espinhos, seu azedume, se recusam a ser, simplesmente, saboreadas. Falta-lhes esta harmonia, que uma estética neoclássica tem o hábito de exigir, mostrando muito mais da história, do que de um crescimento.²¹

Como explicar essa desarmonia, esse desacordo, que parecem colocar em questão obras que, até o momento, eram consideradas inquestionáveis produtos de um gênio?

Adorno continua lembrando o modo como a crítica tem tratado essas obras, limitando-se a interpretá-las como “produtos de uma subjetividade” ou ainda de uma “personalidade”, que desconhece limites, que entrega-se a uma espécie peculiar de excesso, que a faz romper qualquer harmonia, como se o sujeito se entregasse à dissonância sem limites; um tipo de crítica que deságua numa psicologização furiosa. Mais ainda, completa ele, como consequência dessa quebra, desse excesso, essas obras são lidas como se tivessem abandonado o terreno da arte, ficando confinadas à categoria de documento. Assim sendo, enquanto o valor estético, musical, das obras do Beethoven tardio é questionado com frequência, aumenta a curiosidade e o interesse pela sua doença, pelo seu modo de viver nos seus últimos anos de vida, pela sua relação conturbada com algumas mulheres, por sua solidão e isolamento autoimpostos, pela sua dificuldade de convivência social. O objetivo, muito próximo

¹⁹ MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1967. p. 57; MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 74.

²⁰ MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1967. p. 57. Esta passagem, sem nenhuma alusão a “Wiesengrund”, está na página 75 da edição brasileira (MANN, 1984).

²¹ ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003c. v. 17. p. 13. Foram também consultadas as seguintes edições: ADORNO, T. W. El estilo de madurez en Beethoven. In: ADORNO, T. W. *Reación y Progreso y otros ensayos musicales*. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1984a; ADORNO, T. W. Le style tradif de Beethoven. In: ADORNO, T. W. *Moments musicaux*. Paris: Contrechamps, 2003b; ADORNO, T. W. Late Style in Beethoven. In: ADORNO, T. W. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002

das famosas “patografias”, ou seja, de estudos psiquiátricos e mesmo psicanalíticos, que associavam a obra de um artista a uma patologia, era o de encontrar as “origens psicológicas” das incongruências, aos olhos da tradição, encontradas em suas últimas obras²².

Interpretando a posição de Adorno, dirá Edward Said que o chamado “estilo tardio” é

um momento em que um artista em pleno controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela. As obras tardias de Beethoven constituem uma forma de exílio.²³

Entre a arte e a realidade, o “estilo tardio” se decide pela arte, de tal modo que esta não abdica de seus direitos em prol da realidade²⁴. Por isso mesmo, ainda segundo Said, a tese de Adorno relativa a Beethoven possui dois aspectos que se relacionam. A primeira é a que destaca o fato de que à diferença da obra do “jovem” Beethoven, caracterizada por se constituir num todo vigoroso e orgânico, se torna no chamado período tardio mais extravagante e excêntrica. A segunda aponta que o velho Beethoven, diante da morte, percebe não ser possível encontrar mais nenhuma reconciliação, nenhuma forma de síntese, nem resquício de uma pretensa harmonia entre homem e mundo, cuja salvaguarda era, justamente, a obra de arte clássica²⁵.

Angelika Abel, por sua vez, afirma:

A experiência musical do Beethoven tardio tornou questionável a unidade entre sujeito e objeto, ele dinamizou a forma musical. De fato, essa dinamização se mostrou inimiga da forma, na medida em que implodiu a conformidade entre tipos e consciência subjetiva. Beethoven evidenciou a essência dos fenômenos musicais. O clássico se perdeu.²⁶

Entretanto, se Adorno recusa as interpretações psicológicas, não vai, por outro lado, deixar de se perguntar pelo lugar da subjetividade no “estilo tardio”. Esse lugar é assinalado com muita veemência para, entre outros, poder diferenciar mais ainda as

²² Essa passagem lembra, em contexto semelhante, uma passagem de Nietzsche a propósito de Goethe, na *Segunda consideração extemporânea*, “Sobre a utilidade e desvantagem da História para a vida”: “Sobre Goethe, alguém nos ensinou ultimamente que ele se esgotou aos oitenta e dois anos: gostaria de comparar os poucos anos do Goethe ‘esgotado’ com um vagão inteiro de currículos frescos e ultramodernos, para poder tomar parte de debates como os mantidos entre Goethe e Eckermann, para, dessa maneira, precaver-me de todo ensinamento atual dos legionários do instante. Quão poucos vivos têm, diante desses mortos, o direito de viver!” (NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da História para a vida*. São Paulo: Hedra, 2017. p. 116-117). Agradeço a Alice Parrela por ter me lembrado desta referência.

²³ SAID, E. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *E-book*. p. 256.

²⁴ SAID, E. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *E-book*. p. 275.

²⁵ SAID, E. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *E-book*, p. 275.

²⁶ ABEL, A. *Musikästhetik der klassischen Moderne*: Thomas Mann, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003a. p. 9.

últimas obras de Beethoven daquelas de suas fases anteriores. E essa diferenciação só é possível quando pensamos na tensão entre subjetividade e convenção. Citando Goethe e Adalbert Stifter, Adorno acrescenta o nome de Beethoven, como três figuras etiquetadas pela crítica como aqueles cujas últimas obras demandam uma exacerbação subjetiva, de tal modo que eles aparecem como “representantes da mais radical atitude pessoal”²⁷. Adorno nos lembra, neste diapasão, que uma posição subjetiva radical significa o enfrentamento da tradição; o “subjetivista” é aquele que, justamente, não tolera as convenções e que, diante das que são incontornáveis, ele acaba por refunda-las. Quanto mais distante da tradição, mais a subjetividade de um artista parece singular, inclusive para ele mesmo. Esse é o Beethoven da segunda fase, mas não o da última, completa Adorno. Nesta, ao contrário, as convenções mais costumeiras reaparecem sem máscaras, sem disfarces. A singularidade não é afirmada vencendo as convenções, mas, ao contrário, é por estabelecer uma nova relação com as convenções, à medida em que são essas relações que constituem o teor, o conteúdo das obras tardias. E o elemento novo aqui é justamente o papel da morte, a confrontação com a morte.

A aparição da morte em meio às obras é referida, nas análises tradicionais, aos seus criadores. Nesse caso, procura-se encontrar no cerne da obra tardia uma espécie de “subjetividade agonizante” e, com isso, a obra de arte estaria a salvo da morte, não sendo atingida por ela, garantindo, desse modo, sua perenidade. É bem verdade que, pelo menos nesse aspecto, a interpretação psicológica tem sua importância, na medida em que acerta ao colocar a questão da subjetividade no centro das obras tardias e ao considera-las como “a própria expressão da subjetividade”²⁸, acaba por introduzir, por esta porta, a questão da morte no interior da obra. Se Adorno concede, nesse ponto específico, alguma importância à interpretação psicológica, não deixa, entretanto, de apontar seus limites. Ele considera esse modo de introduzir a morte da obra como “o coroamento enganoso da metafísica” contida na interpretação psicológica. Ao contrário disso, afirmará que, sendo ela mesma mortal e falando em nome da morte, “a subjetividade desaparece da obra”. Desse modo, a violência da subjetividade, que as obras tardias expressam significa, no limite, que a própria subjetividade se esvai, que ela mesma desaparece. E o que fica são restos, cacos, fendas, fissuras: “Tocada pela morte, a mão do mestre põe a nu a massa dos materiais sobre os quais ela trabalhou antes; suas fissuras e fendas, testemunhando a

²⁷ ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17. p. 14.

²⁸ ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17. p. 15.

impotência final do Eu diante do que está sendo, constituem sua obra final”²⁹. Com isso, a relação entre subjetividade e convenção ganha outro significado, pois com a evasão da subjetividade, as próprias convenções se desfazem, se transformando em cacos arruinados e abandonados. Assim, a subjetividade não morre para salvar a eternidade da obra, como na interpretação psicológica. Trata-se, na verdade, de um duplo trabalho de desconstrução que atinge, simultaneamente, a subjetividade e a obra. Ambas, atingidas pela morte.

Nessa perspectiva, a relação de Beethoven com as convenções ganha outro sentido: não se trata, como parece à primeira vista, de querer purgar, purificar a linguagem musical das fórmulas habituais, ditadas por uma espécie de enrijecimento dos costumes, mas sim, ao contrário, de “liberá-las da ilusão de que o sujeito as domina”³⁰. Esta é, de fato, a ilusão do artista entrincheirado nas fórmulas costumeiras: a de que ele as domina inteira e completamente. O movimento de Beethoven é contrário: ele procurou liberar as fórmulas desse pretense domínio, de tal modo que ela possa falar por ela mesma:

(...) mas, é unicamente nesse instante, no qual a subjetividade, a ponto de fugir, atravessando a fórmula, a ilumina subitamente na sua intenção; daí esses crescendo e diminuendos, que aparecem independentes da construção musical, abalando-a tão frequentemente, como no último Beethoven.³¹

Comparado a um pintor, Beethoven não é mais aquele que, diante de uma paisagem agora abandonada e alienada, a transforma em imagem. Ao contrário, “ele a ilumina com esse fogo, que acende a subjetividade e em sua fuga se choca com as paredes da obra, obedecendo a sua dinâmica própria”, de tal modo “que sua obra tardia permanece sob o signo do processo – mas, que não é mais um desenvolvimento e sim a centelha entre dois extremos, que não toleram mais nenhum centro seguro, nem nenhuma harmonia espontânea”³². E é por isso que homofonia e polifonia, cesuras e paradas bruscas podem aparecer na obra tardia de Beethoven como emblemas da ausência de qualquer promessa de consolo ou reconciliação; pois o objetivo não é mais a bela paisagem íntegra, em uníssono, mas a paisagem em cacos, fragmentada, estilhaçada. Enquanto isso, o subjetivo é essa luz fugidia, que mesmo fortuitamente pode iluminar essa paisagem em ruínas, sem que subsista

²⁹ ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17. p. 15.

³⁰ ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17. p. 16.

³¹ ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17. p. 16.

³² ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17. nota, p. 16.

nenhum aceno a qualquer síntese harmoniosa: “Como poder de dissociação, [a obra tardia] rasga [subjetividade e objetividade] no tempo para, talvez, conservá-las para a eternidade. Na história da arte, obras tardias são catástrofes”³³.

A crítica de Adorno às interpretações psicológicas é feita em nome da psicanálise. Por seu interesse por Freud, mas também pela “psicologia das profundezas” de Nietzsche, Thomas Mann compreende muito bem esse processo de dissolução do Eu – em vez de sua afirmação e, portanto, da preponderância da consciência – ao qual alude Adorno. Menos versado em Hegel, a outra referência inicial e decisiva de Adorno para relacionar a forma artística com a história, a Mann não escapará também o fundo histórico lodoso, mas decisivo, no qual a carreira de músico de Adrian Leverkühn se alojará e afundará.

Esse crescente processo de cooptação de Leverkühn pela armadilha do pacto é narrado tendo sempre como pano de fundo questões musicais³⁴. O que nos interessa aqui, para concluir essa exposição é a consequência mais imediata no ânimo de Leverkühn, das conferências de Kretzschmar, em especial após a segunda, cujo tema foi a questão da “fuga” em Beethoven. Julgado como incapaz de escrever uma “fuga”, Beethoven não teria medido esforços para desmentir esse diagnóstico, o que suscitou uma série de narrativas anedóticas, com as quais o palestrante brindava seu público. Mas, é neste diapasão que Kretzschmar introduz uma questão, a da diferença entre épocas de culto e de cultura, que calará fundo na imaginação de Leverkühn, segundo nos conta Zeitblom. Tal diferença se desdobrava na tese de que a “secularização da arte”, sua separação das regiões do culto, da religião e do místico “possui apenas um caráter superficial e episódico” [*einen nur oberflächlichen und episodischen Charakter trage*]³⁵. Zeitblom sublinha que Leverkühn leva ao paroxismo o argumento do mestre: a separação entre a arte e suas origens na religião (o seu “valor de culto”, diria Walter Benjamin) constitui uma espécie de decadência, impulsionando o artista tanto para um estado de solidão pessoal quanto para a ideia esdrúxula de que poderia haver na cultura uma esfera de autonomia representada justamente pela arte. A figura de Beethoven contada em suas biografias – em pé, no vão da porta, completamente desorientado, descabelado, raivoso, com as feições alteradas, por supostamente não conseguir trabalhar como gostaria na “Missa solene” – pareceu a Leverkühn a imagem dessa decadência. Uma imagem atroz, incompatível

³³ ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17. nota p. 17.

³⁴ MERLIN, C. Philosophie de la musique dans le Docteur Faustus de Thomas Mann. *Germanica*, Villeneuve d'Ascq, n. 26, p. 115-129, 2000.

³⁵ MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1967. p. 61; MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.p. 80.

com a do gênio, referendando sua ideia de que a cultura é um fenômeno transitório e perecível.

A reação de Zeitblom, o humanista esclarecido, afirmando que a oposição à cultura não é a religião, mas a barbárie, é imediatamente contraposta por Leverkühn: “A barbárie é o oposto da Cultura naquela ordem de pensamentos que esta coloca à nossa disposição. Fora de tal ordem, o oposto pode ser muito diferente e talvez nem seja o oposto”³⁶. Nessa encruzilhada, tal como o decorrer da narrativa o mostrará à exaustão, a opção de Leverkühn foi seguir o caminho que levou à barbárie. Pelo menos, para ele, a lição de Beethoven foi um fracasso.

³⁶ MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1967, p. 62; MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 81.

Referências bibliográficas

- ABEL, A. Musikästhetik der klassischen Moderne: Thomas Mann, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003a.
- ABEL, A. Thomas Mann im Exil: zum zeitgeschichtlichen Hintergrund der Emigration. München: Wilhelm Fink, 2003b.
- ADORNO, T. W. *Moments musicaux, neu gedruckte Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.
- ADORNO, T. W. Para um retrato de Thomas Mann. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ADORNO, T. W. Zum einem Porträt Thomas Manns. In: ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- ADORNO, T. W. El estilo de madurez en Beethoven. In: ADORNO, T. W. *Reacción y Progreso y otros ensayos musicales*. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1984a.
- ADORNO, T. W. *Reacción y Progreso y otros ensayos musicales*. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1984b.
- ADORNO T. W.; BENJAMIN, W. *Briefwechsel: 1928-1940*. 2 ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- ADORNO, T. W. Late Style in Beethoven. In: ADORNO, T. W. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- ADORNO, T. W. *Briefe und Briefwechsel*. Briefe an die Eltern. 1939-1951. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003a. v. 5.
- ADORNO, T. W. Le style tradif de Beethoven. In: ADORNO, T. W. *Moments musicaux*. Paris: Contrechamps, 2003b.
- ADORNO, T. W. *Moments musicaux*. Paris: Contrechamps, 2003c.
- ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d. v. 17.
- BRAGION, A. M. *A música do Diabo: aspectos musicais no Fausto de Thomas Mann*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- CARPEAUX, O. M. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CHAVES, E. Fantasia sopra Carmen: Adorno e Nietzsche. In: DUARTE, R; SAFLATE, V. (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Capes: Humanitas, 2007.
- MANN, T. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1967.
- MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MANN, T. *A gênese do Doutor Fausto: o romance de um romance*. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarin, 2001.
- MANN, T.; ADORNO, T. W. *Correspondencia 1943-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- MERLIN, C. Philosophie de la musique dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann. *Germanica*, Villeneuve d'Ascq, n. 26, p. 115-129, 2000.

NESTROVSKI, A. Beethoven. *Pulsional*: Boletim de Novidades, São Paulo, ano 7, n. 66, 1994.

NIETZSCHE, F. *Sobre a utilidade e a desvantagem da História para a vida*. São Paulo: Hedra, 2017.

SAID, E. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *E-book*.

SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Recebido em 19.07.2020.

Aceito para publicação em 30.08.2020.

© 2020 Ernani Chaves. 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).