



revista limiar

volume 7 | número 13 | 1. semestre 2020

beethoven 250 anos:  
diálogos

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

## O novo tema da “Eroica” de Beethoven e o sublime musical em Adorno

Eduardo Socha<sup>1</sup>

**Resumo:** Em seu conhecido ensaio sobre a música instrumental de Beethoven, E.T.A. Hoffmann definia, no início do século 19, os contornos de uma metafísica romântica que identificava na forma sinfônica do compositor a irrupção musical do sublime. Com efeito, Hoffmann foi um dos primeiros a defender a ideia romântica de “música absoluta”, dissociada de funções e textos. Ao vincular o sinfonismo do período médio de Beethoven ao sublime, afastando-o assim do ideal kantiano do belo (que caracteriza o classicismo de Haydn e Mozart), a crítica de Hoffmann repercutiu de modo significativo na tradição musicológica posterior. Neste artigo, pretende-se indicar essa influência na interpretação específica de Adorno do primeiro movimento da Terceira sinfonia, a Eroica (em particular, a inserção de um novo material temático na seção de desenvolvimento) em sua relação com o sublime kantiano. Com isso, espera-se também mostrar a produtividade dessa interpretação para a concepção adorniana do sublime, fundamental para Teoria estética. Por fim, será encaminhada uma breve discussão sobre as implicações políticas e utópicas da reflexão adorniana sobre o sinfonismo de Beethoven.

**Palavras-chave:** Sublime musical; Hoffmann; Beethoven; Eroica; Adorno

**Abstract:** In his well-known essay on Beethoven's instrumental music, E. T. A. Hoffmann defined, in the early 19th century, the outlines of a romantic metaphysics that identified the musical outburst of the sublime at the composer's symphonic form. Indeed, Hoffmann was one of the first authors to defend the romantic idea of "absolute music", dissociated from any function or text. Hoffmann's criticism, which related Beethoven's symphonism to the Kantian sublime, thus moving it away from the Kantian ideal of the beautiful (attached to the classicism of Haydn and Mozart, for instance), had a significant impact on later musicological tradition. In this article, we intend to point out this influence in Adorno's specific interpretation of the first movement of the Third symphony, the Eroica (in particular, the insertion of a new thematic material in the development section) concerning the kantian sublime. We should demonstrate the productivity of this reading for the Adornian conception of the sublime, fundamental for his Aesthetic Theory. Finally, a brief discussion on the political and utopian implications of Adorno's interpretation on Beethoven's symphonism will be developed.

**Keywords:** Sublime musical; Hoffmann; Beethoven; Eroica; Adorno

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando pela mesma instituição. E-mail para contato: esocha@gmail.com

## Introdução

Entre os trabalhos dos comentadores da *Teoria estética* de Adorno, tornou-se habitual o reconhecimento da centralidade da categoria do sublime<sup>2</sup>. Afinal, segundo Adorno, o sublime seria tanto um fator da dissolução do caráter de aparência das obras de arte quanto o traço constitutivo da modernidade em sua negatividade histórica<sup>3</sup>. Parecem ser menos frequentes, no entanto, os trabalhos que se dedicam a expor a relevância dessa categoria para a ensaística musical de Adorno. Inversamente, pouco se especula também sobre como os próprios escritos sobre música foram determinantes para a concepção ulterior do sublime na *Teoria estética*. A singularidade da interpretação adorniana do sublime e de sua articulação com o conceito de autonomia estética decorre, com efeito, da influência da analítica do sublime em Kant, cuja terceira Crítica, *Crítica da faculdade do juízo*, fornece a base teórica para a discussão sobre belo e sublime no livro inacabado de Adorno. Neste artigo, gostaria de propor outro caminho e indicar a produtividade dos textos musicais de Adorno para sua concepção de sublime, mostrando a incidência de aspectos da “metafísica romântica da música instrumental” nessa concepção. Gostaria de situar, desse modo, a leitura adorniana sobre o sublime no interior de uma tradição crítica musical iniciada no século XIX, principalmente com E.T.A Hoffmann. Ainda que essa crítica romântica se vincule, como veremos, à *Crítica da faculdade do juízo* kantiana, sua novidade foi a de associar a experiência musical do sublime à ideia de música absoluta e de autonomia formal, tendo como modelo as obras sinfônicas do período médio de Beethoven<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Uma lista com trabalhos significativos recentes sobre o sublime em Adorno encontra-se em FREITAS, V. A arte moderna como historicamente-sublime - um comentário sobre o conceito de sublime na teoria estética de Th. Adorno. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 54, n. 127, p. 157–176, 2013. Dentre eles, podemos destacar os de Wolfgang Welsch, “Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen”; Albrecht Wellmer, “Adorno, Modernity, and the Sublime”; María Isabel Peña Aguado, “Theodor W. Adorno. Die Transformation des Erhabenen in der Ästhetischen Theorie”. Em oposição à centralidade da categoria de sublime na estética adorniana, cf. CACHOPO, J. P. *Verdade e enigma: ensaio sobre o pensamento estético de Adorno*. Lisboa: Vendaval, 2013.

<sup>3</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 2008, p. 297-299: “As obras em que a estrutura estética se transcende sob pressão do teor de verdade ocupam o lugar do que outrora indicava o conceito de sublime (...) O sublime que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da arte (...) Após o declínio da beleza formal, entre as ideias tradicionais e ao longo da modernidade apenas subsistiu a do sublime”.

<sup>4</sup> Cf. DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, Chicago: University Of Chicago Press, 1991, p. 41. Quanto à atualidade e produtividade do sublime, Vladimir Safatle argumenta: “(...) um conceito recorrente na análise da produção estética dos últimos cinquenta anos, seja no campo das artes visuais quanto no campo da produção musical, é a categoria de sublime”, havendo “relevância em sustentar a pertinência de tal recorrência” (SAFATLE, V. Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime. In: NOVAES, A. (org.). *O silêncio e a prosa do mundo*, São Paulo: Ed. SESC, 2014, p. 383). Em sua tese de doutorado, João Paulo Costa do Nascimento confirma tal pertinência, ao examinar de maneira circunstanciada a convergência entre a concepção do sublime em Jean-François Lyotard e o teor da obra ensaística e musical do compositor contemporâneo Morton

A hipótese da incidência de elementos românticos no pensamento musical de Adorno pode parecer extravagante. Contudo, se podemos falar nesses termos (o que implicaria falar da preservação, em sua crítica, de invariantes musicais não questionados, de certos pressupostos metafísicos ligados à tradição austro-germânica do pensamento motivico-temático), é porque constatamos no pensamento de Adorno reflexões reiteradas sobre a tensão entre totalidade formal objetiva e particularidade expressiva subjetiva, cujos parâmetros decorrem de suas considerações sobre as mesmas obras do período médio de Beethoven. A fim de dar apoio à hipótese, pretendo discutir algumas das considerações de Adorno sobre o primeiro movimento da *Terceira sinfonia em mi bemol maior, op. 55*, a *Eroica*, movimento no qual o princípio da variação temática assume, pela primeira vez na história da música, a primazia constitutiva da forma, constituindo o marco fundamental daquilo que posteriormente se denominou “estilo do sublime” musical. Por fim, gostaria de encaminhar uma breve discussão sobre as implicações políticas dessas considerações advindas da *Eroica*.

## 1.

De início, dada sua importância para nossa hipótese, convém retomar brevemente a analítica kantiana do sublime na terceira *Crítica*.<sup>5</sup> Para Kant, o sublime matematicamente considerado resultaria de um conflito entre a faculdade da imaginação e uma exigência da faculdade da razão por uma representação absoluta da totalidade de um objeto. O sentimento do sublime apareceria então diante daquilo “em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”. A faculdade da imaginação, diante da necessidade de fornecer à razão uma representação conveniente de um objeto natural “absolutamente grande”, falha em seu “ato de dar forma”, ou seja, revela-se inadequada para avaliar tal grandeza. A razão requer, afinal, a *compreensão* (*Zusammenfassung*, representação completa, única) e não a mera *apreensão* (*Auffassung*, temporal, sucessiva) da totalidade desse objeto, uma solicitação para esquematizar que não é cumprida pela faculdade da imaginação. Enquanto o belo é originado pela “concordância” entre a natureza e o espírito, entre imaginação e entendimento, o sublime seria um sentimento do espírito (*Geistesgefühl*) que rompe tal acordo. Ao falhar nessa representação de uma instância do infinito (como totalidade absoluta), o sujeito experimenta então a sensação de desprazer.

---

Feldman. Cf. NASCIMENTO, J. P. C. *O sublime de Lyotard e a música de Morton Feldman*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

<sup>5</sup> KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. § 23–29.

Considerado dinamicamente, o ajuizamento do sublime provoca a sensação de desprazer, medo e terror, na medida em que a força e o poder de tais objetos da natureza são o índice da insignificância da capacidade do sujeito de resistir a eles. Contudo, é precisamente nessa falha em dar conta de uma *compreensão* (e não somente uma *apreensão*), de uma representação completa e única do fenômeno, que o sujeito descobriria as capacidades superiores da faculdade da razão. O desprazer que se dá no plano da sensibilidade atesta a limitação das capacidades de representação da imaginação, mas indica também a força ilimitada das ideias da razão. O sublime kantiano, vale ressaltar, não está contido na sensibilidade, mas nas ideias subjetivas da razão, as ideias de infinitude e de totalidade. Ou seja, na medida em que as ideias de infinitude e totalidade absoluta podem ser *pensadas*, ainda que não determinadas (já que a sensibilidade não é constitutiva para tais ideias), a razão revela-se como faculdade superior à própria magnitude dada pelos objetos que provocam o sentimento do sublime. Embora a imaginação descubra sua incapacidade de representar o indeterminado, ela reconhece sua insuficiência e, portanto, reconhece o suprassensível racional como fonte de sua própria determinação (*Bestimmung*). Na medida em que esse sentimento do espírito, que rompe o acordo entre imaginação e razão, permite constatar a superioridade da razão em relação à sensibilidade, o sujeito que experimenta o sublime encontraria um absoluto cujo objeto seria a própria ideia de liberdade.

Ainda que Kant utilize o termo alemão para o sublime (*das Erhabene*), convém realçar aqui a ambiguidade inscrita na etimologia do termo latino, *sublimis*. Pois, embora o sublime aponte para as ideias de infinitude e de liberdade, o prefixo *sub* (significando “falta de”, “insuficiência”, mas também “abaixo de”, “em direção de”, “perto”) do termo *sub + limen* sugere que o efeito desse sentimento depende de uma relação com o *limen* (“limite”)<sup>6</sup>. Ou seja, um traço fundamental do sentimento do sublime consiste na constatação das nossas limitações subjetivas, do reconhecimento da falha da imaginação no “ato de dar forma” a um objeto (abaixo do limite), mas também na revelação de que somos livres pela razão (ausência de limite, infinitude). Dito de outro modo: ao experimentar o limite e a inadequação da nossa sensibilidade para a compreensão possível do objeto, experimentamos também aquilo que não está limitado em nós e que possibilita a passagem do sensível para o suprassensível; se não houvesse tal experiência, sequer perceberíamos o limite da sensibilidade como um limite.

---

<sup>6</sup> Cf. MATHEW, N. Beethoven's Political Music, the Handelian Sublime, and the Aesthetics of Prostration. *19th-Century Music*, Berkeley, v. 33, n. 2, p. 110–150, 2009.

## 2.

Sabemos que, para Kant, não existem objetos propriamente sublimes, mas objetos que *suscitam* o sentimento do sublime, a “disposição de ânimo na avaliação do objeto”<sup>7</sup> – trata-se, afinal, de uma categoria reflexionante, não objetiva. Entretanto, sabemos que poucos anos após a publicação da terceira *Crítica*, a descrição kantiana do sublime serviu de referência para a compreensão de novas modalidades de criação artística, capazes de potencializar esse sentimento<sup>8</sup>. Schiller talvez tenha sido o primeiro, ainda na década de 1790, a transpor a descrição kantiana do sentimento do sublime e de seu ideário correlato – liberdade, indeterminação, infinitude, irrepresentabilidade do absoluto – para o plano da criação artística e das novas possibilidades de experiência estética. Também no âmbito da estética musical, o sublime tornou-se, já no início do século XIX, a categoria decisiva para a transição de um paradigma musical platônico de música – baseado na interrelação entre *rhythmos*, *logos* e *harmonia*, em que o canto desempenha papel constitutivo – em direção a uma metafísica romântica da música puramente instrumental, base da ideia de “música absoluta”<sup>9</sup>. Essa transição coincidiria com a passagem do esquema polifônico da fuga para o esquema homofônico da sonata como modelo composicional predominante no classicismo. A defesa da música puramente instrumental, dissociada de funções (seja para divertimento da corte ou para fins eclesiásticos) e oposta à música programática, não apontava apenas para primazia da indeterminação nas obras musicais, ou seja, a defesa da ausência de palavras ou afecções. Mas apontava uma tendência de superação das formas pré-estabelecidas e o comprometimento com o princípio de autonomização formal da música, sem referência a outras artes.

<sup>7</sup> KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, §26: “(...) aquela grandeza de um objeto da natureza (...) permite ajuizar como *sublime* não tanto o objeto quanto, antes, a disposição de ânimo na avaliação do objeto”

<sup>8</sup> Não custa lembrar que a descrição kantiana é devedora de uma extensa tradição iniciada, na Antiguidade, com o tratado de retórica de Longino, retomada por Nicolas Boileau no séc. XVII e intensificada com a filosofia moderna britânica do séc. XVIII, principalmente com Edmund Burke. Para um resumo dos antecedentes históricos da categoria estética do sublime que interessa a este artigo, cf: SAFATLE, *Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime*; cf. também o posfácio de Pedro Süssekind para a edição brasileira do ensaio de Schiller sobre o sublime: SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*, Belo Horizonte: Autêntica, 2016. Sobre a recepção contemporânea do sublime nas artes visuais, tomado como figura do inominável, do assombro, da “presentificação do impresentificável”, cf. o artigo de Ricardo Fabbrini, a respeito das considerações de Lyotard sobre o sublime (confrontado também com conceito de Adorno na *Teoria estética*): FABBRINI, R. Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 47–77, 2017.

<sup>9</sup> DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, p. 24. Na concepção platônica que prevaleceu até o século XVII, *rhythmos* correspondia ao sistema do tempo musical, *harmonia* a relações racionalmente sistematizadas entre sons e *logos*, a linguagem como expressão da razão humana. Música sem linguagem, sem *logos*, seria, portanto um tipo deficiente de música, de acordo com essa concepção (DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, p. 8).

Para o crítico musical e escritor E. T. A. Hoffmann, um dos precursores dessa metafísica romântica da música puramente instrumental, é com o sinfonismo do período médio de Beethoven que o *ideal* da música se desloca da expressão do belo (da construção formal equilibrada, exemplificada pelo esquema da sonata em Haydn e Mozart) para uma experiência direta do sublime. A música de Beethoven, segundo o crítico, configura a expressão romântica mais bem acabada da “infinita nostalgia”, a *Sehnsucht* romântica. No conhecido artigo de 1810 sobre a *5ª Sinfonia de Beethoven*, Hoffmann relacionava a forma sinfônica instrumental em Beethoven com a emergência do sublime e do romântico:

(...) a música instrumental de Beethoven inaugura o reino do descomunal [*Ungeheuern*] e do incomensurável [*Unermeßlichen*]. Raios atravessam a noite profunda desse reino, e nós percebemos aqui e ali suas sombras enormes, aproximando-se até a destruição de nós mesmos, mas não a destruição da dor e da nostalgia infinita [*unendliche Sehnsucht*] (...) Beethoven emprega todos os meios do terror, do medo, do espanto, da dor, e desperta a nostalgia infinita que é a essência do romantismo. É um compositor puramente romântico.<sup>10</sup>

Para além da fraseologia do sublime kantiano no trecho acima, cabe ressaltar o que está sendo proposto pela metafísica romântica de Hoffmann. De início, poderíamos supor que a música instrumental, para Hoffmann, estaria investida de significado metafísico, sendo o veículo de expressão das ideias indeterminadas da razão. Contudo, aquilo que na verdade o autor está propondo é que as próprias ideias de absoluto, infinito, eterno – ideias estas que pertenceriam à indeterminação radical da nostalgia e do sublime – tais ideias seriam *elas mesmas musicalmente forjadas*<sup>11</sup>. Somente por causa da *indeterminação* das formas musicais, e não por causa de determinações conceituais, é que tais ideias podem ser pensadas. Uma vez que, para Hoffmann, o sinfonismo de Beethoven não expressa esta ou aquela afecção determinada, mas evoca aquilo que está para além dos sentidos, além do imaginado, ele criaria um estilo da pura indeterminação, a “revelação do absoluto”. Como afirma Carl Dahlhaus,

O estilo que caracteriza a música instrumental de Beethoven é, conforme as escolhas terminológicas de Hoffmann demonstram, o ‘sublime’, em vez do ‘belo’; Hoffmann alude à ideia de associar a música do classicismo com a ideia estética do belo, e, em contraste, a

<sup>10</sup> HOFFMANN, E.T.A. Beethovens Instrumentalmusik. In: HOFFMANN, E.T.A. *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam, 1983. p. 137.

<sup>11</sup> WURTH, K. B. *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. New York: Fordham University Press, 2009. p. 48.

música romântica como sublime.<sup>12</sup>

A tese de que a música verdadeira é a música instrumental, por ser “linguagem acima da linguagem”, seria sustentada pela crença de uma pura indeterminação de seu objeto, livre da faticidade de textos ou de elementos extramusicais<sup>13</sup>. Ou seja, essa indeterminação, essa perda de si na “nostalgia infinita”, a retirada para o mundo interior e conseqüente acentuação romântica do medo e da dor, não seriam “defeitos” da obra de Beethoven, mas, ao contrário, a marca de sua grandeza e de um novo “estilo do sublime”<sup>14</sup>. Em suma, a partir de Hoffmann, a ideia de “música absoluta” – música dissociada de qualquer texto ou função, pura expressão da infinitude, realização do “puramente poético” – passa a convergir com a experiência do sublime.

Em seu livro mais recente sobre Beethoven, Lewis Lockwood também considera E. T. A. Hoffmann um dos autores que definiu os parâmetros da crítica musical romântica, associando o sublime ao sinfonismo do período médio de Beethoven e delineando, com isso, a imagem de “gênio romântico” do compositor que se perpetuou e ainda permanece influente<sup>15</sup>. A aproximação com o sublime musical realizada por Hoffmann (e igualmente por autores da mesma geração<sup>16</sup>) foi de fato decisiva não só para a recepção romântica posterior de Beethoven no século XIX, como se constata, por exemplo, em Wagner e Schopenhauer, mas também, como queremos indicar neste artigo, para a recepção crítica do pensamento musical de Adorno. Em seus escritos musicais e, sobretudo, em seus fragmentos sobre Beethoven<sup>17</sup>, Adorno não questionou a articulação sugerida por Hoffmann entre o ideal

<sup>12</sup> DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, p. 44.

<sup>13</sup> DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, p. 60.

<sup>14</sup> DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, p. 54. Um estilo que se distanciava, não custa insistir, tanto do paradigma platônico (em que o *logos*, a palavra, é constitutiva) quanto da estética do belo e do sentimento. A revelação do absoluto se dissocia de toda esfera afetiva. Em resumo, se a estética do belo ainda prevalece no classicismo de Haydn e Mozart, a estética do sublime surge apenas com Beethoven.

<sup>15</sup> LOCKWOOD, L. *Beethoven's symphonies: an artistic vision*, (e-book). New York: W. W. Norton & Company, 2015, cap. 3: “(...) E. T. A. Hoffmann and Adolf Bernhard Marx, two important critics who helped shape the prevailing image of [Beethoven's] music for decades to come. Hoffmann's famous review struck deeply into the minds of many writers who followed him (...) Marx, among the most influential critics of his time and an important figure in early nineteenth-century formal analysis, saw the *Eroica* as “not merely a great work, like others; rather it is... decisive for the entire sphere of our art... a work that brought music to a new and higher plane of consciousness.” (...) Hoffmann defined the parameters of Beethoven criticism for the first half of the nineteenth century”.

<sup>16</sup> É importante ressaltar que, em artigos publicados entre 1805 e 1807, no mesmo *Allgemeine musikalische Zeitung* em que Hoffman publicava seus escritos sobre Beethoven, Carl Friedrich Michaelis já considerava a “dificuldade da imaginação” diante da música instrumental de Beethoven como marca do sublime. Para Michaelis, as obras de Beethoven não oferecem “efeitos agradáveis à imaginação (...) e o prazer que concedem surge da frustração e do esforço doloroso”. Cf. este e outros exemplos em WURTH, *Musically Sublime*, p. 47–71.

<sup>17</sup> ADORNO, T. W. *Beethoven: Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, §91. Redigidos durante pelo menos vinte anos, os fragmentos (consistindo em notas preparatórias, registros de diário, conferências, textos avulsos) foram publicados em 1993 no volume *Beethoven – Philosophie der Musik*, editado por Rolf Tiedemann, que manteve o título originalmente

absoluto e autônomo da música instrumental, a natureza romântica do sinfônico, e a experiência do sublime.

### 3.

Para os autores dessa tradição crítica, o impulso composicional que desestabiliza a concordância entre imaginação e razão e suscita a experiência do sublime teria sido formalizado de maneira mais bem sucedida pela primeira vez no primeiro movimento, “Allegro con Brio”, da *Terceira sinfonia em mi bemol maior, op. 55*, a *Eroica*. Além de redefinir o gênero da sinfonia (e mesmo da história da música ocidental), é notória a importância dessa peça para associação entre o sinfonismo de Beethoven e o sublime<sup>18</sup>. Para Adorno, o primeiro movimento da *Eroica* seria uma obra típica do Classicismo (baseada no esquema tripartite ABA’ da forma sonata), mas também a peça mais romântica de Beethoven<sup>19</sup>. Talvez precisamente em função dessa contradição constitutiva, Adorno qualificou o primeiro movimento da *Eroica* como *a peça que melhor materializou o impulso criador de Beethoven*, cuja perfeição não teria sido mais atingida nem mesmo pelo compositor. Para o filósofo, ela é “realmente a peça beethoveniana, sua mais pura encarnação de princípio; a composição mais bem acabada, o ápice para o qual todas as obras anteriores se encaminhavam”<sup>20</sup>. Por isso, não surpreende que, já em um pequeno artigo de 1934, Adorno tenha afirmado que uma análise técnica rigorosa do primeiro movimento da *Eroica* permitiria compreender melhor o lugar social da música do que a visão panorâmica das relações entre gêneros e estilos de períodos<sup>21</sup>.

A sugestão, à primeira vista arriscada, encontra apoio, no entanto, na mesma tradição crítica que se dedicou à obra. Vale lembrar que até hoje “nenhuma outra sinfonia, nem mesmo a 5ª ou a 9ª, tem provocado uma maior quantidade de

---

proposto por Adorno. Para um resumo daquilo que considero o cerne teórico desses fragmentos sobre Beethoven, tomo a liberdade de sugerir meu artigo: SOCHA, E. Para um conceito materialista de tempo musical. A teoria dos tipos nos fragmentos de Adorno sobre Beethoven. *Discurso*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 161-184, 2019.

<sup>18</sup> Safatle também localiza a gênese da imbricação entre o sinfonismo de Beethoven e o sublime musical no início do romantismo alemão a partir da “Terceira sinfonia”: “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.” (SAFATLE, *Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime*, p. 386).

<sup>19</sup> ADORNO, *Beethoven: Philosophie der Musik*, §230.

<sup>20</sup> ADORNO, *Beethoven: Philosophie der Musik*, §159.

<sup>21</sup> Cf. ADORNO, T. W. Was ist Musik? In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Berlin: Directmedia-Surkhamp, 2003a. CD-ROM. v. 19, p. 615-16: “ich glaube, daß man zum eigentlichen Verständnis der Musik in der Geschichte mehr gewinnt, wenn man ein einziges Stück wie den ersten Satz der Eroica wirklich in technischer Strenge interpretiert und die Befunde als gesellschaftliche transparent macht, als wenn man eine Übersicht der ganzen Musikgeschichte anstellt, sie nach Stilen aufteilt und dann Beziehungen zwischen den Stilen und bestimmten gesellschaftlichen Epochen herstellt”.

comentários – históricos, analíticos, interpretativos – do que a *Eroica*<sup>22</sup> e, em particular, seu primeiro movimento. Convencionou-se inclusive denominar todo o período médio do compositor como “período heroico”, em referência às inovações técnicas de seu primeiro movimento<sup>23</sup>. Obviamente não seria o caso de examinar em detalhe, neste artigo, o conjunto das inovações técnicas desse movimento: a duração excepcional da seção do desenvolvimento e a entrada de um novo tema nessa seção, a predileção por efeitos contrastantes, como o uso frequente de sínopes, hemíolas e *sforzati*, a recorrência de acordes dissonantes com expectativas de resolução adiadas, o caráter desorientador da famosa reentrada do tema principal, anunciado pela trompa compassos antes do início da reexposição, entre outras<sup>24</sup>. Contudo, a fim de demonstrar a força de um trabalho motivico-temático sem precedentes, capaz de provocar a experiência do sublime musical, valeria examinar um dos episódios mais discutidos em toda a literatura musicológica sobre Beethoven: precisamente a entrada do novo tema na seção do desenvolvimento do primeiro movimento da *Eroica*.

Em primeiro lugar, devemos lembrar que é precisamente na seção do desenvolvimento (seção B do esquema A-B-A’ da sonata, a *Durchführung*) que o trabalho de interação motivico-temática se efetua, ou seja, onde o material temático apresentado na seção anterior da exposição (seção A) deve passar por uma *travessia* (*Durchfahrt*). Como dissemos, o primeiro movimento da *Eroica* possui uma larga extensão temporal, inesperada e bastante exigente para os ouvintes da época, uma extensão na qual, pela primeira vez na história da forma sonata, a seção central de desenvolvimento adquire a primazia narrativa, sendo mais longa do que a seção da exposição. Se, por um lado, a forma do primeiro movimento parece obedecer ao esquema da sonata clássica – com exposição (apresentação do material temático); desenvolvimento (elaboração do material); reexposição (reapresentação) e coda –, por outro, a própria posição dos temas, o antagonismo entre os temas e sua resolução na reexposição são reconfigurados em uma nova totalidade dinâmica, não mais na totalidade abstrata do Classicismo. Para Adorno, como veremos, por meio dessa nova

<sup>22</sup> LOCKWOOD, L. *Beethoven: studies in the creative process*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. p. 118.

<sup>23</sup> Cf. CHUA, D. K. L. Beethoven's Other Humanism. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, v. 62, n. 3, p. 571-645, 2009. p. 573: “O heroico saltou de uma peça (a sinfonia *Eroica*) para uma ‘fase’ e hoje se tornou um ‘período’ (...) Portanto, aquela tendência sugerida por Adorno de que ‘o primeiro movimento da *Eroica* (...) realmente a peça beethoveniana’ hoje se tornou oficial. O heróico é o nome do meio de Beethoven (...) Como Wagner afirmou em relação à *Eroica*, a música de Beethoven não é sobre *um* herói; mas é o próprio heroísmo”. No artigo, Chua explicita os vínculos em Beethoven entre a concepção técnica dessa sinfonia e sua interpretação iluminista do mito de Prometeu (herói que “ousa conhecer”, roubando o fogo de Zeus a fim de libertar a humanidade da tirania).

<sup>24</sup> Para um resumo das perspectivas analíticas historicamente consolidadas desse movimento, cf. em particular todo o quarto capítulo (*Eroica Perspectives: Strategy and Design in the First Movement*) de LOCKWOOD, *Beethoven: studies in the creative process*.

relação entre totalidade e multiplicidade dos detalhes, a particularidade do tema se sobrepõe à própria abstração formal, ou melhor, impõe-se ela mesma como elemento mediador da forma.

Vejamos então de que maneira ocorre a entrada do novo tema. O “Allegro con brio” se inicia com dois acordes iniciais em *staccato* e *fortissimo* em Mi bemol maior, seguidos pela introdução do tema principal na tônica em Mi bemol e dos dois grupos temáticos subsidiários e transicionais (compasso 45 e compasso 63). Após a repetição da exposição (seção A), uma *codetta* prepara a seção de desenvolvimento (B), que emerge timidamente no compasso 152. No desenvolvimento, a incipiente variação do tema principal, já prevista em alguma medida pelo esquema, dá lugar a um estranho *fugato* em fá menor que leva a uma passagem sincopada, com harmonias extremamente dissonantes em forte. Essa passagem conflitante, então, se resolve com a entrada – inesperada no esquema clássico da sonata – de um novo tema, de feição lírica, um tema introspectivo que se afirma na tonalidade de mi menor (ver Figura 1 abaixo, compasso 284), tonalidade extremamente afastada da principal (Mi bemol maior). Criando um efeito espantoso, esse novo tema é modulado, oito compassos depois, para lá menor e passa a interagir com o tema principal, transposto para Dó maior (relativa maior de lá menor, tonalidade no qual está o novo episódio). O novo tema é repetido mais uma vez e, posteriormente, retomado na coda alargada.

Figura 1: Entrada do 4º tema na seção de desenvolvimento (comp. 284 em diante), 1º mov. da Terceira sinfonia em Mi bemol Maior (*Eroica*), de Beethoven

The image displays a musical score for the beginning of the 4th theme in the development section of the first movement of Beethoven's Eroica Symphony. The score is arranged in two systems. The first system shows the woodwinds (Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets 1-2 in Bb, Bassoon 1-2, Cor Anglais 1-2 in Eb, Cor Anglais 3 in Eb, Trumpets 1-2 in Eb) and strings (Violins 1-2, Viola, Violoncello and Contrabasso). The second system shows the woodwinds (Flutes 1-2, Oboes 1-2, Bassoon 1-2) and strings (Violins 1-2, Viola, Violoncello and Contrabasso). A red box highlights the entry of the 4th theme starting at measure 284, with a blue label above it that reads "compasso 284: entrada do 4º tema". The score includes dynamic markings such as *f*, *decresc.*, and *cresc.* and performance instructions like "zu 2".

Fonte: <http://imslp.org> (domínio público – modificações do autor).

A introdução do novo tema no meio da seção de desenvolvimento confronta a expectativa prevista pelo esquema. O tema acaba desestabilizando a sonata clássica “por dentro”: a seção de reexposição (seção A’) fica comprometida, pois não se sabe se o estranho e novo tema será reexposto nessa seção, o que de fato não ocorre. Na coda do movimento, porém, cuja extensão inabitual ressalta a experiência de estranhamento e imprevisibilidade já sentida na seção de desenvolvimento, o novo tema reaparece, também de maneira surpreendente; com isso, Beethoven expande a ideia de elaboração temática dentro de uma seção que seria apenas a “moldura” final

do movimento, pois, a rigor, a *coda* é secundária para o fluxo da discursividade musical. Por meio desse expediente técnico inédito, Beethoven projeta a ideia de desenvolvimento para além dos limites impostos pela forma, uma crítica de alto teor subjetivo à objetividade da forma. A entrada do novo tema indicaria, assim, a premência de expansão do trabalho temático que o esquema normativo clássico já não conseguia mais dar conta. Ela mostra que a liberdade subjetiva composicional em Beethoven exige uma reconstrução da forma de “baixo para cima”, do tema para a sonata.

É importante observar que a mera inserção de um novo tema na seção de desenvolvimento não seria suficiente para dissolver o esquema<sup>25</sup>. O que é efetivamente inovador no episódio do novo tema é a preparação dramática de sua primeira entrada (golpes orquestrais dissonantes e sincopados em *sf*, depois *f*), que acontece na tonalidade distante (mi menor) da tônica (Mi bemol), e as cinco ocorrências desse tema em todo o movimento da sinfonia: três ocorrências na seção de desenvolvimento, em tonalidades diferentes, mi menor (compasso 284, conforme a Figura 1), lá menor (compasso 292), mi bemol menor (compasso 322); duas ocorrências na *coda*, em fá menor (compasso 581) e novamente mi bemol menor (compasso 589). A tensão que esse tema provoca no interior da forma ocorre não apenas no plano temático, mas também rítmico, harmônico e sintático. Pois a entrada desse novo tema lírico, como vimos, ocorre na tonalidade bastante afastada (mi menor) da principal e logo após o “tumulto” rítmico com golpes orquestrais, amplificando assim uma tensão harmônica bem como rítmica. Poderíamos dizer que a forma musical ainda “se esforçaria em integrar” o elemento novo e estranho, mediante a interação desse tema, em sua segunda ocorrência em lá menor (compasso 292), com o tema principal da exposição, que aqui aparece na relativa maior de lá menor (Dó maior). Isso poderia evitar o “confronto”. Contudo, pela sua reaparição em diferentes tonalidades, esse novo elemento compromete objetivamente a sintaxe da forma, deixando de ser apenas um evento contrastante que provisoriamente a desequilibra.

---

<sup>25</sup> Churgin defende que a introdução de novo material na seção de desenvolvimento era prática comum já no primeiro Classicismo, para indicar pequenos contrastes e favorecer a articulação estrutural. Porém, integrava-se organicamente ao esquema, estava em tonalidade próxima à principal; sua presença era rapsódica e não inesperada e insistente como, pela primeira vez, ocorreu na *Eroica* (CHURGIN, B. Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form Movements. *The Journal of Musicology*, Berkeley, v. 16, n. 3, p. 323-343, 1998. p. 323).

4.

Esse episódio continua tão surpreendente que até hoje haveria resistência entre alguns especialistas em assumir o novo tema na seção do desenvolvimento da *Eroica* como efetivamente novo<sup>26</sup>. Adorno justifica essa dificuldade pelo fato de que o procedimento de Beethoven “ofende o princípio econômico de reduzir todos os eventos a um mínimo de postulados”, princípio que caracterizaria o esquema clássico, o que “destrói a ficção de que música é um puro tecido de deduções”<sup>27</sup>. Por isso, continua Adorno, “muitos analistas repetidamente tentam derivar esse novo tema do material da exposição”. Para o filósofo, contudo, a presença conflitante do tema no desenvolvimento abala a simetria formal de todo o movimento. Ocorre que a decisão composicional de Beethoven nasceria, segundo a interpretação de Adorno, de uma exigência da essência conflitiva da própria sonata, sendo o resultado da necessidade interna da forma:

O novo tema do desenvolvimento da *Eroica* talvez deva ser entendido como requerido precisamente pelas exigências puras da forma elevada ao mais alto grau; ela solicita o elemento diferente, a nova qualidade, como seu resultado. A forma imanente é aquela que *produz* a transcendência da forma (...) O novo tema é o tema lírico [*Gesangsthema*] que foi omitido na exposição. Como *posição* [*Setzung*] foi suprimido – como *resultado*, é requerido – e é então recuperado, segundo o esquema da sonata que antes havia sido suspenso. Assim, o tema, ele também, é absorvido pela forma imanente; ou seja, dentro da coda do movimento, na qual ele possui sua própria reexposição [*seine eigene Reprise*] (...).<sup>28</sup>

Mediante as posições inesperadas do novo tema, Beethoven promoveria então o deslocamento “para frente” de toda a estrutura da sonata: o novo tema, em vez de ser apresentado na primeira seção, na exposição (A), aparece deslocado na seção *seguinte*, no desenvolvimento (B); e, em vez de ser reapresentado na terceira seção, na reexposição (A’), o novo material reaparece deslocado na seção *seguinte*, na coda alargada. Em seu “ir para frente”, a forma aqui remete ao ideal de irreversibilidade do qual se originou a sonata clássica. Ao mesmo tempo, o deslocamento promovido por Beethoven, justamente por seguir as exigências da própria sonata “em seu mais alto grau”, só pôde se efetivar através de uma ruptura com o esquema clássico da sonata.

<sup>26</sup> Cf., por exemplo, o artigo de Churgin, *Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form Movements*, p. 332: “the Eroica theme takes the dotted rhythm from the first secondary theme (which is emphasized in the buildup to the new theme), and many analysts have tried to prove its triadic connection to the primary theme.”

<sup>27</sup> ADORNO, T. W. Mahler. In: ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 13, p. 220.

<sup>28</sup> ADORNO, *Beethoven: Philosophie der Musik*, §232.

É nesse sentido que, para Adorno, Beethoven teria inaugurado, com a *Eroica*, uma relação sem precedentes entre totalidade (no contexto, o esquema formal da sonata) e particularidade (o trabalho de desenvolvimento temático, a posição dos temas e a expressão do não idêntico por meio da variação temática). Tal relação seria marcada pelo fato de que a particularidade, o trabalho temático, assume o papel construtivo da totalidade, a um só tempo afirmando e negando a forma sonata. A valorização do devir temático, das novas posições de um tema, levaria à reconstrução subjetiva da forma de “baixo para cima”, da particularidade como mediação da totalidade, de tal modo que se recusa a imposição de um esquema prévio determinando exclusivamente a posição do particular.

A forma na *Eroica* não resulta, portanto, de um terceiro termo, universal, dado pela relação entre opostos – particularidade *versus* totalidade (ou instante *versus* sucessividade) – mas da mediação do particular que assume o todo dinâmico da forma, a sucessividade que se experimenta como instante. Como escreve Adorno em um de seus fragmentos,

A forma em Beethoven é um todo integral, no qual cada momento particular só se determina a partir de sua função no todo, apenas na medida em que esses momentos particulares se contradizem e se conservam no todo.<sup>29</sup>

Por isso, no “Allegro con brio”, as conexões entre momentos individuais não mais se estabelecem de maneira *harmoniosa*, reguladas externamente por um esquema. Sua a totalidade resulta da mediação concreta, processual e imanente ao momento individual<sup>30</sup>. Projeta-se, assim, uma ideia de desenvolvimento para além dos limites impostos tradicionalmente pela forma, uma ideia que o esquema clássico já não conseguia suportar. Se o particular não é subsumido de um universal, a forma aqui faz justiça ao particular, ao negar seu próprio conceito e ao conservá-lo dialeticamente. Para Adorno, essa “transcendência crítica da forma” levaria em conta tanto a historicidade objetiva da sonata quanto a força subjetiva interna do compositor visando a expressão musical da infinitude e da liberdade, ou ainda, do sublime. Mesmo em um texto aparentemente distante da discussão, Adorno reforçava o papel de novo tratamento motivico-temático em Beethoven para a criação do efeito do sublime:

Os efeitos mais poderosos da forma em Beethoven dependem de um elemento que retorna [*ein Wiederkehrendes*], por exemplo um simples

---

<sup>29</sup> ADORNO, *Beethoven: Philosophie der Musik*, §29.

<sup>30</sup> Ideia exposta em diversos fragmentos sobre Beethoven (§§ 29, 44, 57).

tema (...) que adquire um sentido completamente modificado depois. Frequentemente, o sentido de uma passagem só se estabelece em sua recorrência posterior [*nachträglich*]. A reexposição pode engendrar o sentimento de que algo descomunal [*Ungeheuerliches*] aconteceu, mesmo que esse descomunal não pudesse ser percebido naquele primeiro instante.<sup>31</sup>

A reaparição, na coda alargada (e não na reexposição), do novo tema da *Eroica* amplificaria o efeito do “descomunal” a que Adorno se refere no trecho acima. Em resumo, se a *Terceira sinfonia* provoca o desprazer em sua desorientação funcional, em sua ausência de simetria formal, também causaria o prazer de uma instância que seria fornecida pela própria racionalidade musical – o sublime cujo objeto estaria contido na ideia de liberdade.

## 5.

A dimensão revolucionária e utópica nessa consideração sobre o sublime em Beethoven foi decisiva não só para os escritos musicais de Adorno, como também para sua estética de maneira mais abrangente. Não foram poucos os comentadores que observaram o fato de que se Adorno teve uma visão da obra de arte reconciliada como prefiguração de um todo social racional e não-dominador, “o objeto dessa visão positiva foi a música do período médio de Beethoven”<sup>32</sup>. E tal prefiguração passava necessariamente pela relação do sublime com a ideia de suspensão dialética do tempo, a “sucessividade que se experimenta como instante”, referida acima. Trata-se de um tópico recorrente nos escritos musicais de Adorno<sup>33</sup>. Em *Quasi una fantasia*, o filósofo afirmava que o processo de uma tal “interrupção dialética” do tempo decorre da “estrutura de impacto” das sinfonias do compositor:

As sinfonias de Beethoven (...) atingem sua especificidade através da união de dois elementos dificilmente reconciliáveis. O êxito de Beethoven deve-se principalmente à capacidade para levar esses dois elementos à indiferença. Por um lado, permanece fiel ao ideal do classicismo vienense, (...) à exigência de forjar um processo que se desdobra no tempo. Por outro, suas sinfonias exibem uma “estrutura de impacto” [*Schlagstruktur*] peculiar. Ao comprimir e balizar o desdobramento do curso do tempo, o próprio tempo é, por assim dizer, abolido, suspenso e concentrado no espaço.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> ADORNO, T. W. O envelhecimento da nova música. In: ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 14, p. 152.

<sup>32</sup> JAY, M. *As idéias de Adorno*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 129.

<sup>33</sup> Para uma discussão sobre a formalização musical dessa interrupção dialética do tempo e sua cristalização em um instante, segundo Adorno, remeto o leitor para o primeiro capítulo de minha tese de doutorado: SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

<sup>34</sup> ADORNO, T. W. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Ed. Unesp, 2018. p. 249.

As implicações políticas de uma estética forjada nessa “estrutura de impacto”, na suspensão dialética do tempo, não foram plenamente desenvolvidas por Adorno, ainda que seu caráter revolucionário seja constantemente reiterado em seus escritos. Para o filósofo, por exemplo, “assim como a Revolução [de 1789] não criou uma nova forma social, mas ajudou a romper uma estrutura já formada, o mesmo ocorreu com Beethoven em relação às formas musicais”<sup>35</sup>. No capítulo “Mediação” da *Introdução à sociologia da música*, Adorno identificava nas obras de Beethoven o protótipo revolucionário e libertário de uma “música que escapou de sua tutela social e se revelou esteticamente autônoma”<sup>36</sup>. Entretanto, a associação entre o espírito da revolução e uma nova experiência do tempo não é original, e já se encontrava presente entre os contemporâneos de Beethoven<sup>37</sup>. Como resume Reinhold Brinkmann,

O efeito mais evidente da Revolução sobre seus contemporâneos foi um modo completamente diferente de experimentar o “tempo”. Essa experiência baseava-se no reconhecimento de que mudanças sociais profundas e duradouras estavam ocorrendo, em uma velocidade sem precedente (...) A música de Beethoven não é música da Revolução (...) Mas suas obras, particularmente aquelas realizadas depois de 1800, refletem uma mudança de consciência, uma adesão ao novo, a um novo tempo, como consequência da Revolução francesa. (...) Na arte musical, a experiência de um novo uso estrutural revolucionário do tempo, assumiu um papel central. A obra historicamente decisiva nesse sentido é a *Terceira sinfonia*.<sup>38</sup>

Beethoven vive um momento no qual a ruptura com as estruturas sociais do antigo regime coincide com o surgimento da ideia esclarecida de “progresso” e, portanto, de uma nova concepção de tempo: uma ideia na qual se inscreve, de acordo

<sup>35</sup> ADORNO, *Beethoven: Philosophie der Musik*, §84.

<sup>36</sup> ADORNO, T. W. Introdução à sociologia da música. In: ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 14, p. 411.

<sup>37</sup> Para a exposição pormenorizada, a partir de um referencial meta-histórico, da categoria de *Neuzeit* que aparece com a Revolução e se difunde ideologicamente pela Europa, ver a parte final do livro de Reinhardt Koselleck, *Futuro passado*, em especial o último capítulo: “Se a história inteira é única, também o futuro deve ser único, portanto diferente do passado. Este axioma da filosofia da história, o que resulta do iluminismo e faz eco à Revolução Francesa, serve de base tanto para a “história em geral” quanto para o “progresso”. Ambos são conceitos que só chegaram à plenitude histórico-filosófica com a formação dos termos, ambos apontam para a mesma situação: não é mais possível projetar nenhuma expectativa a partir da experiência passada” (KOSELLECK, R. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Maas e Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 319). Em seguida, Koselleck descreve a sensação social de “aceleração do tempo” também vivida na Alemanha: “A partir de 1789, a mudança da organização social e política realmente parecia ter rompido todas as experiências tradicionais. Lamartine, em 1851, escreve que desde 1790 já vivera sob oito formas de governo diferentes, e sob dez governos. ‘*La rapidité du temps supplée à la distance*’; sempre novos acontecimentos se inserem entre o observador e o objeto. ‘*Il n’y a plus d’histoire contemporaine. Les jours d’hier semblent déjà enfoncés bien loin dans l’ombre du passé*’”. Ele parafraseava assim uma experiência compartilhada também, em larga escala, na Alemanha” (KOSELLECK, *Futuro passado*, p. 321-322).

<sup>38</sup> BRINKMANN, R. In the time of the Eroica. In: BURNHAM, S. G.; STEINBERG, M. P. (org.). *Beethoven and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2000. p. 8; 15-16.

com a leitura de Adorno, a possibilidade de uma reconciliação efetiva do universal e do particular no interior da experiência social.

Para compreendermos essa possibilidade de reconciliação, é preciso lembrar que Adorno atribuía às obras de Beethoven o modelo estético mais bem acabado entre rigor e liberdade, entre construção objetiva e expressão subjetiva. Tal possibilidade se traduzia na irrupção da figura do *kairós*, do instante carregado de sentido que suspende a ordem vazia do tempo empírico. Em outros termos, para Adorno, Beethoven teria atingido o ideal de uma “feliz epifania/irrupção do instante (*glücklichen Einstand des Augenblicks*)”<sup>39</sup>, por meio da reconstrução formal. É nesse ideal que estaria configurado a ideia de um novo tempo *verdadeiro*, segundo o filósofo: a progressividade cristalizada em um instante (*Augenblick*), o *kairós* musical, dialeticamente carregado de sentido. Sem evocar explicitamente as teses de Benjamin, Adorno definia o *kairós* como “aquela epifania (*Einstand*) que a teologia certa vez ensinou como a eternidade do instante realizado (*erfüllter Augenblick*), a concentração da mera passagem do tempo em um único lampejo”<sup>40</sup>. O *kairós* consiste, portanto, na aparição de um instante capaz de superar o anátema da repetição mítica, de “interromper o tempo abstrato”. Essa cristalização da passagem do tempo dependeria, para Adorno, de uma reconciliação da “tensão secular entre liberdade e necessidade”, que levaria, na música de Beethoven, a uma “objetivação do devir”. Essa objetivação epifânica do devir em um instante – em *Einstand des Augenblicks* – remete, por sua vez, à “ilusão do tempo estancado” que Adorno menciona em diversas passagens para ilustrar o efeito do sublime dado pela “estrutura de impacto” de Beethoven, como, por exemplo:

[com Beethoven] temos a ilusão do tempo estancado [*gestauten Zeit*]: aquela percepção de que certos movimentos (...), como o primeiro longo movimento da *Eroica*, quando propriamente interpretados, não duram sete ou quinze minutos, mas apenas um instante [*Augenblick*].<sup>41</sup>

Ou ainda, em uma passagem nem tão extemporânea, mas ainda assim surpreendente, que encontramos no último capítulo (“Meditações sobre a metafísica”)

<sup>39</sup> Cf. ADORNO, T.W. Philosophie der neuen Musik. In: ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 12, p. 180. Frobenius mostra que nos ensaios *Schubert* (1928) e *Anton von Webern* (1932), Adorno adota o sentido de *Augenblick* como suspensão do tempo, mas apenas a partir de 1949, com *Filosofia da nova música*, a expressão “instante da passagem temporal” (*Augenblick des Verlaufs*) é utilizada no sentido de articulação interna sucessiva dos eventos que suspende o tempo (Cf. FROBENIUS, W. Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie. *Archiv für Musikwissenschaft*, Stuttgart, v. 36, n. 4, p. 279-304, 1979. p. 297). Acreditamos, de todo modo, que este último sentido já estaria em curso na descrição do tipo sinfônico nos fragmentos de Beethoven.

<sup>40</sup> ADORNO, T.W. Critérios da NM. In: ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 16, p. 222.

<sup>41</sup> ADORNO, T. W. Über die musikalische Verwendung des Radios. In: ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 15, p. 376.

de seu último grande livro, *Dialética negativa*, Adorno leva ao extremo tal aproximação:

Toda expressão de esperança que emana das grandes obras de arte de modo mais potente que dos textos teológicos tradicionais possui a mesma configuração que a expressão do humano; e isso não acontece em nenhum outro lugar de maneira mais clara do que nos instantes [*Augenblicken*] de Beethoven.<sup>42</sup>

Para Adorno, a suspensão da passagem do tempo no sinfonismo de Beethoven representaria, portanto, nada menos do que o *ideal* de toda música<sup>43</sup>. Notemos como essa imagem epifânica do *kairós*, do momento oportuno, alinha-se ao conjunto de imagens de origem benjaminiana – como “fogo de artifício” (*Feuerwerk*), “aparição” (*Apparition*), explosão do “tempo vazio”<sup>44</sup> – usadas para a descrição do *ideal* da arte em geral na *Teoria Estética*. No livro inacabado, Adorno estenderia a metáfora da experiência do instante carregado de sentido, do *kairós*, para o fundamento de toda obra de arte “bem-sucedida” (*gelungene Kunstwerk*)<sup>45</sup>. A força dialética da obra de arte, ao condensar sua historicidade e processualidade, aparece como um clarão, lampejo, “tempo do agora”, dado pela interrupção do fluxo do tempo empírico.

No caso da articulação entre ato revolucionário, interrupção dialética do tempo e sublime estético, a influência de Benjamin sobre Adorno parece ir além. Lembremos que, segundo a tese 15 de “Sobre o conceito da História,” a consciência da Revolução era a de fazer “explodir o *continuum* da história”. O ato de disparar tiros contra os relógios localizados nas torres” indicava, segundo Benjamin, o protesto “contra a

<sup>42</sup> ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*, Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 389. Tradução modificada; ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 6, p. 389.

<sup>43</sup> Convém insistir que o *Einstand der Zeit* como sendo o *ideal* de toda música é bastante frequente em Adorno. Cf., além dos ensaios já citados, ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 15, p. 187: “*Der Einstand der Zeit als Bild des Endes von Vergängnis ist das Ideal von Musik, das ihre Erfahrung und auch das musikalischer Unterweisung. Dies Ideal ist eines von Erkenntnissen, aber keiner über die Kunst sondern derjenigen, die Kunst selbst ist, als Widerpart der szientifischen: Erkenntnis von innen*”.

<sup>44</sup> “Como sabem todos os leitores das teses *Sobre o Conceito de História* ou ainda do ensaio sobre O *surrealismo*, estas comparações pertencem ao repertório de imagens privilegiadas do autor: iluminação, relâmpago e tempo de um relâmpago, instante, aparição repentina, surgir, todas estas expressões descrevem não só a ruptura provocada pela vanguarda estética, mas também a urgência da ação histórica revolucionária” (GAGNEBIN, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 36).

<sup>45</sup> “*Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses (...)*” (ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Berlin: Directmedia-Surkamp, 2003b. CD-ROM. (Gesammelte Schriften, v. 7)). Ou ainda, “*Der Augenblick des Erscheinens in den Werken jedoch ist die paradoxe Einheit oder der Einstand des Verschwindenden und Bewahrten*” (ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 124). Para a discussão sobre *kairós* em *Teoria estética*, cf. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 279. Diversos comentadores insistem na universalização adorniana das categorias desenvolvidas em sua reflexão musical para caracterizar a obra de arte em geral, o que seria visível em *Teoria Estética*. Cf. URBANEK, N. *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik: Adornos “Philosophie der Musik” und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript Verlag, 2010. p. 169; e também HUHNS, T. (Org.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004. p. 257.

experiência do “tempo vazio”, pré-revolucionário<sup>46</sup>. Há um teor *simbólico*, e não *alegórico*, nessas imagens privilegiadas evocadas nas teses “Sobre o conceito de História”. Como observa Jeanne Marie Gagnebin, ao expor a diferença entre símbolo e alegoria, fundamental para o pensamento de Benjamin, a estrutura do símbolo seria a “feliz coincidência entre significante e significado”, carregando consigo a evidência de sentido e evidenciando, por extensão, uma dimensão utópica e redentora para a práxis política. Benjamin associava as imagens de um resplendor no instante à estrutura do símbolo. Conforme Gagnebin, o “êxito do símbolo” consiste em quebrar a ordem vazia da cronologia por meio de uma revelação da transcendência, como num relâmpago que “subitamente ilumina a noite escura”, uma aparição que “remete à temporalidade mística da epifania”. O “tempo do agora” emerge da descontinuidade provocada pelo *kairós*, e essa “quebra da continuidade da cronologia tranquila”, que imobiliza o fluxo infinito do tempo homogêneo e vazio, dá lugar ao salto, ao “surgimento (*Ur-sprung*) do passado no presente”<sup>47</sup>. Através do simbólico, Benjamin atribuiria ao *kairós* a possibilidade de uma autêntica transformação política:

Este momento do despertar, de concentração de energias, de tensão de todas as forças do sujeito prenhe das riquezas da lembrança (...) é o momento da construção consciente, o *kairos* da intervenção decisiva que para o curso do tempo, que quebra o mau infinito do desenrolar histórico (...) [Benjamin concentra-se] nas mônadas privilegiadas que retem a extensão do tempo na intensidade de uma vibração, de um relâmpago, de um *kairos*.<sup>48</sup>

Benjamin concebia a suspensão dialética da passagem temporal no interior de uma crítica à causalidade do historicismo e ao conceito dogmático e irrefletido de progresso. Se a ordem profana do tempo corresponde à dominação social, a ação histórica revolucionária só pode adquirir sentido no *kairós*, no “conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza”, conforme a tese 16 de “Sobre o conceito de História”<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas - Vol. I - Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 230.

<sup>47</sup> GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 97.

<sup>48</sup> GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 80.

<sup>49</sup> “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. (...) O historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. (...) Ele fica senhor de suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história (*das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen*)” (BENJAMIN, *Teses sobre o conceito da História*, p. 230–1). E ver também a tese 14: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, *Teses sobre o conceito da História*, p. 229). Adorno explicitava, em carta a Horkheimer de 1941, a semelhança da tese 14 com a teoria do *kairós* de Paul Tillich: “*es ist kein Zufall wohl dass danach die XIV These dem kairos unserer Tillich nicht ganz unähnlich sieht.*” (*Theodor W. Adorno – Max Horkheimer Briefwechsel 1927-1969*, Band 4, Teil 2. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 2004, p. 125).

Notemos o quanto esse modelo é determinante para a interpretação adorniana do sublime em Beethoven e de sua força utópica. O vislumbre utópico de uma prática político-social emancipatória estaria portanto nessa interrupção, no lampejo de um instante (*Augenblick*) na força totalizante que liga dinamicamente os particulares como a instância da ideia superior de liberdade dada pela razão. Ou seja, é nessa experiência negativa que se poderia romper a ordem linear e vazia do tempo. Por um lado, o sublime da *Eroica* alcança seu efeito através de uma obsessão composicional por procedimentos técnicos sem precedentes, procurando o novo tanto rigorosamente *aquém dos limites* do Classicismo (na consumação da essência do esquema formal da sonata clássica, de seu “ir para a frente”) como também *além desses limites*, mediante o gesto “descomunal” e o “incomensurável” que desestabiliza o decoro então obsoleto dessa forma clássica. A busca por uma experiência do não-ordinário, por uma temporalidade da liberdade, mostra que aquilo que era até então impossível se torna possível. Adorno estava ciente desse gesto quando, no final de um fragmento de *Quasi una fantasia*, ao tratar de Kant e Beethoven, concluía:

nas obras de Beethoven, as imagens das formas obsoletas emergem do abismo de uma humanidade abandonada e a iluminam; o *pathos* de Beethoven é o gesto da mão que acende e conduz uma tocha; (...) seu sofrimento está no olhar fixo que capta essa luz evanescente, como que para preservá-la para o resto dos tempos; sua alegria se assemelha aos reflexos reluzentes sobre muros que se fecham.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> ADORNO, *Quasi una fantasia*, p. 47–8; ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 16, p. 260-261.

## Referência bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Beethoven – Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Berlin: Directmedia-Suhrkamp, 2003a. CD-ROM. 20 v. (Digitale Bibliothek).
- ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Berlin: Directmedia-Suhrkamp, 2003b. CD-ROM. (Gesammelte Schriften, v. 7).
- ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, T. W. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas – Vol. I - Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRINKMANN, R. In the time of the Eroica. In: BURNHAM, S. G.; STEINBERG, M. P. (org.). *Beethoven and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- CACHOPO, J. P. *Verdade e enigma: ensaio sobre o pensamento estético de Adorno*. Lisboa: Vendaval, 2013.
- CHUA, D. K. L. Beethoven's Other Humanism. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, v. 62, n. 3, p. 571-645, 2009.
- CHURGIN, B. Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form Movements. *The Journal of Musicology*, Berkeley, v. 16, n. 3, p. 323-343, 1998.
- DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*. Tradução de Roger Lustig. Chicago: University Of Chicago Press, 1991.
- FABBRINI, R. Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 47-77, 2017.
- FREITAS, V. A arte moderna como historicamente-sublime - um comentário sobre o conceito de sublime na teoria estética de Th. Adorno. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 54, n. 127, p. 157-176, 2013.
- FROBENIUS, W. Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie. *Archiv für Musikwissenschaft*, Stuttgart, v. 36, n. 4, p. 279-304, 1979.
- GAGNEBIN, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HOFFMANN, E. T. A. Beethovens Instrumentalmusik. In: HOFFMANN, E.T.A. *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam, 1983.
- HUHN, T. (org.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004.
- JAY, M. *As idéias de Adorno*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Maas e Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

- LOCKWOOD, L. *Beethoven: studies in the creative process*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- LOCKWOOD, L. *Beethoven's symphonies: an artistic vision*. New York: W. W. Norton & Company, 2015. E-book.
- MATHEW, N. Beethoven's Political Music, the Handelian Sublime, and the Aesthetics of Prostration. *19th-Century Music*, Berkeley, v. 33, n. 2, p. 110-150, 2009.
- NASCIMENTO, J. P. C. *O sublime de Lyotard e a música de Morton Feldman*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.
- SAFATLE, V. Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime. In: NOAVES, A. (org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Ed. SESC, 2014.
- SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SOCHA, E. Para um conceito materialista de tempo musical. A teoria dos tipos nos fragmentos de Adorno sobre Beethoven. *Discurso*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 161-184, 2019.
- URBANEK, N. *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik: Adornos "Philosophie der Musik" und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.
- WURTH, K. B. *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. New York: Fordham University Press, 2009.

Recebido em 23.07.2020.

Aceito para publicação em 22.08.2020.

© 2020 Eduardo Socha. 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) ).