TRADUÇÃO

Rev. Cent. Estud. Port, Belo Horizonte, v. 43, n. 70, p. 180-184, 2023

O estilo tardio de Beethoven[1]

Theodor W. Adorno

Tradução:
Roberto Bezerra de Menezes
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
robertobmenezes@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9504-5388

A maturidade das obras tardias dos grandes artistas não se compara à de um fruto. Elas raramente são redondas e lisas, mas rugosas, até mesmo devastadas; destituídas de doçura, amargas e espinhosas, não se oferecem ao mero deleite; falta-lhes a harmonia que a estética neoclássica tem por hábito exigir de uma obra de arte e carregam mais a marca da História que a de um crescimento. Normalmente, a opinião geral as explica como produtos de uma subjetividade ou mesmo de uma "personalidade" que se manifestaria sem quaisquer escrúpulos e que, por submissão à expressividade, romperia a arredondada integridade da forma, transformando a harmonia em dissonância dolorosa e recusando o encanto sensorial em proveito da autossuficiência do espírito enfim

[1] As seguintes edições foram consultadas para a presente tradução:

ADORNO, Theodor W. Spätstil Beethovens. *In*: *Musikalische Schriften IV*: moments musicaux · impromptus. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. v. 17. p. 13-17.

ADORNO, Theodor W. Late Style in Beethoven. *In*: *Essays on Music*. Introdução de Richard Leppert. Trad. Susan Gillespie. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2002. p. 564-568.

ADORNO, Theodor W. Le style tardif de Beethoven. *In*: *Moments musicaux*. Trad. Martin Kaltenecker. Genebra: Éditions Contrechamps, 2003. p. 9-12.

ADORNO, Theodor W. El estilo de madurez en Beethoven. *In*: *Reaccion y progresso y otros ensayos musicales*. Trad. José Casanovas. 2 ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1984. p. 21-25.

eISSN: 2359-0076
DOI: 10.17851/2359-0076.42.68.180-184

libertado. Dessa forma, as obras tardias são relegadas aos confins da arte, comparadas a um mero documento; e, de fato, raramente faltam nos comentários sobre o Beethoven tardio alusões à sua biografia e ao seu destino. É como se a teoria da arte, confrontada com a dignidade da morte humana, quisesse renunciar a seus direitos e abster-se perante a realidade.

Não saberíamos explicar de outro modo que alguém jamais tenha verdadeiramente questionado a insuficiência de tal visão, que se mostra patente quando consideramos a obra ela mesma e não suas origens psicológicas. Trata-se, pois, de conhecer sua lei formal — se se recusa a transpor a linha que separa a obra do documento, além da qual, é verdade, todo caderno de conversa[2] de Beethoven será mais importante do que o Quarteto em C-sharp Minor. Em todo caso, a lei formal das obras tardias é de tal modo elaborada que elas não podem ser resumidas à noção de expressão. Há, no Beethoven tardio, formas extremamente "inexpressivas", distanciadas, de modo que se pode encontrar tanto novas construções objetivistas e polifônicas quanto uma subjetividade sem qualquer contenção. Esse caráter devastado da obra nem sempre evidencia uma resignação perante a morte ou um humor demoníaco, mas é frequentemente enigmático, de forma a ser perceptível mesmo em peças de tom sereno, quase idílicas. Este espírito incorpóreo não arrefece perante formas como *Cantabile e compiacevole* ou *Andante amabile*. Não se pode imputar diretamente o clichê do "subjetivismo" nesta atitude; de maneira geral, a subjetividade opera na música de Beethoven como em Kant, não quebrando a forma, mas produzindo-a. A *Appassionata* forneceria aqui o exemplo perfeito: sem dúvida mais densa, mais bem-acabada e "harmoniosa" que os últimos quartetos, é, porém, ainda mais subjetiva, autônoma e espontânea. No entanto, as últimas obras são superiores pelo seu mistério. Onde o encontramos?

Somente uma análise técnica das obras em questão poderia nos ajudar a rever a visão corrente do estilo tardio. Ela deveria se ater sobretudo a uma particularidade que a opinião comum ignora obstinadamente: o papel das convenções. Isto já foi bem identificado no

---

[2] Adorno aqui deve se referir aos cadernos de anotações que Beethoven utilizava, já no final da vida e em decorrência de sua surdez, para estabelecer conversas com os parentes e amigos que lhe visitavam. Há uma edição desses cadernos de 2015: *Cahiers de conversations de Beethoven*, traduzido do alemão para o francês por J.-G. Prod'homme e publicado pelas Éditions Buchet/Chastel. (N. do T.)

último Goethe ou no último Stifter, mas o encontramos do mesmo modo em Beethoven, suposto representante de uma atitude radicalmente pessoal. A questão ganha, então, rigor, uma vez que o primeiro mandamento de toda atitude "subjetivista" é não aceitar as convenções e remodelar as que são incontornáveis segundo os impulsos da expressão. Ora, é precisamente o Beethoven da segunda maneira que aproxima as figuras de acompanhamento tradicionais de uma dinâmica subjetiva, formando vozes intermediárias latentes, jogando com o ritmo ou com a tensão, entre outros meios, para dobrá-los a suas intenções, e mesmo – como no primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* – retirando-os de sua substância temática para afastá-los da convenção graças a essa singularização. Totalmente diferente do Beethoven do fim da vida. Mesmo aí, em que se serve de uma sintaxe tão singular quanto a das cinco últimas sonatas para piano, encontramos em toda parte, encadeadas na linguagem formal, as fórmulas e as frases feitas da convenção. Elas estão repletas de sucessões de trinados decorativos, cadências e fiorituras; frequentemente, a convenção aparece sem adornos, sem transformações, sem disfarces. O primeiro tema da *Sonata* opus 110 mostra sem dificuldade um acompanhamento rudimentar em colcheias duplas que o Beethoven da segunda maneira não teria tolerado; a última *Bagatela* contém medidas de introdução e de conclusão que lembram um confuso prelúdio de uma ária de ópera – e tudo isso misturado com as camadas minerais mais duras da paisagem polifônica e com os movimentos mais sutis de um lirismo hermético. Nenhuma exegese de Beethoven, nem de nenhum outro estilo tardio, nos satisfaria se explicasse esses fragmentos convencionais somente pela via psicológica, como uma indiferença à aparência. Pois a arte encontra sempre sua essência unicamente na aparência. A relação entre as convenções e a subjetividade deve ser compreendida como a lei formal da qual emerge o conteúdo das obras tardias, na medida em que devem realmente significar mais do que relíquias tangíveis.

Ora, essa lei formal se manifesta precisamente no pensamento da morte. Se os direitos da arte definham face à realidade da morte, esta não pode seguramente ser absorvida de imediato na obra como seu "sujeito". Imposta aos seres vivos e não às obras, a morte aparece desde sempre na arte de maneira refratada, como alegoria. A interpretação psicológica se perde nisto: ao declarar que a subjetividade mortal é a substância da obra tardia, ela espera poder apreender sem demora a morte na obra de arte; eis a coroação enganosa de sua metafísica. Ela constata certamente

a violência explosiva da subjetividade no cerne da obra tardia, mas a procura na direção oposta àquela em que se move: na própria expressão da subjetividade. Em verdade, porém, mortal em si mesma e em nome da morte, a subjetividade desaparece da obra. Nas obras tardias, a violência da subjetividade é este gesto de sobressalto com o qual ela se retira das obras. Ela irrompe não para exprimir-se, mas para se desfazer de maneira inexpressiva da ilusória aparência da arte. Nas obras, ela deixa atrás de si somente fragmentos; ela se comunica apenas por meio de lacunas, como à maneira de um código. Tocada pela morte, a mão do mestre desnuda a massa de materiais sobre os quais ela trabalhava antes; suas fissuras e fendas, testemunhas da impotência final do Eu perante o Ser, constituem sua obra última. Daí a superabundância de materiais no último *Fausto* e em *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*; daí ainda as convenções que a subjetividade não mais penetra e domina, mas, ao contrário, simplesmente deixa passar. Quando a subjetividade se evade, os estilhaços da convenção despencam: como detritos, arruinados e abandonados, se transformam finalmente em expressão, não indicando doravante o eu isolado, mas a essência mítica da criatura e de sua queda, cujas etapas marcam simbolicamente as obras tardias em distintas fases momentâneas.

Assim, as convenções tornam-se expressivas no último Beethoven enquanto representação desnudada de si mesmas. A nova concisão de seu estilo, muitas vezes notada, preenche esta função: ela não quer tanto purificar a linguagem musical de fórmulas feitas, mas liberá-las da ilusão de que o sujeito as dominaria: a fórmula liberada, desagrilhoada dessa dinâmica, fala por si mesma – mas isso apenas no instante em que a subjetividade, a ponto de escapar, a atravesse e a ilumine repentinamente de sua intenção; daí o *crescendi* e o *diminuendi* que, aparentemente independentes da construção musical, se agitam no último Beethoven.

Ele não mais sintetiza a paisagem, agora desamparada e alienada, em uma imagem. Ele a ilumina com o fogo que inflamou a subjetividade, que colide na fuga com as paredes da obra, obediente à sua própria dinâmica. Sua obra tardia permanece em processo – não como um desenvolvimento, mas uma faísca que corre entre os dois extremos, não tolerando mais nenhum centro seguro, nenhuma harmonia espontânea. Extremos que devemos compreender estritamente no sentido técnico: entre, de um lado, a homofonia, o uníssono, a fórmula significativa, e, de outro, a polifonia que se eleva imediatamente acima dela. É a

subjetividade que em um instante unifica pela força esses extremos; é ela que carrega a polifonia comprimida de tensões, que a quebra no uníssono e depois escapa, deixando para trás o som exposto; é ela ainda que converte a fórmula convencional em monumento ao que já foi, no qual a subjetividade petrificada se conservará tal qual era. As cesuras, essas súbitas descontinuidades que caracterizam tão particularmente o último Beethoven, são os momentos de fuga – a obra silencia no instante em que é abandonada e exibe todo seu vazio interior. É somente então que surge o novo fragmento, afixado ao lugar imposto pela subjetividade explosiva e imune à ação benéfica ou maléfica de qualquer ordem. Pois o segredo repousa entre dois fragmentos e só pode ser invocado pela figura que formam juntos. Isso esclarece a incoerência de uma terceira maneira de Beethoven qualificada de "objetiva e subjetiva ao mesmo tempo". Objetiva é a paisagem fraturada; subjetiva é a luz única dentro da qual ela resplandece. Beethoven não realiza a síntese harmônica de ambas. Sua potência dissociativa as dilacera no tempo para, quem sabe, preservá-las para a eternidade. Na história da arte, as obras tardias são as catástrofes.

1937.

Data de submissão: 16/07/2023.

Data de aprovação: 22/08/2023.