

## ADORNO, BEETHOVEN: ESTILO TARDIO COMO FUGA DO IDEALISMO ALEMÃO

João Paulo Andrade

Doutorando em filosofia pela Unicamp. Bolsista CNPq.

### RESUMO

O artigo apresenta o conceito de estilo tardio, formulado por Theodor W. Adorno em contato direto com as obras do chamado “Terceiro Beethoven”. Ele visa avaliar as nuances musicológicas e filosóficas elaboradas pelo autor, demonstrando a fecundidade de sua conceituação em “Alla danza tedesca”, uma das seções do *Quarteto de cordas em si bemol maior, op. 130*. Investiga, por conseguinte, a miríade de conceitos musicais e filosóficos apresentados de maneira mais ampla no projeto de livro sobre Beethoven (*Beethoven: Philosophie der Musik*), sabidamente inacabado, mas publicado no primeiro volume dos Escritos póstumos, e confere um tratamento especial aos artigos publicados posteriormente na coletânea *Moments Musicaux*: “Estilo tardio de Beethoven” (Spätstils Beethoven) e “Missa solemnis: obra-prima estranhada” (Missa solemnis. Verfremdetes Hauptwerk). Acompanhando a tipologia musical apresentada pelo autor, o artigo insiste nas relações de parentesco originário entre música, sociedade e filosofia. Apresenta, por conseguinte, os conceitos de Adorno que correspondem a tais campos: teor de coisa (Sachgehalt) em afinidade materialista com a sociedade e teor de verdade (Wahrheitsgehalt) em afinidade com a filosofia. Seu objetivo é trazer a lume tais relações de parentesco originário, até que se torne possível compreender o estilo tardio como fuga do idealismo alemão de maneira ampla, passando sobretudo por teses de ontologia, teoria do conhecimento e filosofia da história.

### PALAVRAS-CHAVE

Theodor W. Adorno; Beethoven; Estilo tardio; Alla danza tedesca; Idealismo alemão.

### ABSTRACT

The article presents the concept of late style, formulated by Theodor W. Adorno in direct contact with the works of the so-called ‘Third Beethoven’. It aims to evaluate the musicological and philosophical nuances elaborated by the author, demonstrating the fruitfulness of his conceptualisation in ‘Alla danza tedesca’, one of the sections of the String Quartet in B-flat major, op. 130. He therefore investigates the myriad of musical and philosophical concepts presented more broadly in the book project on Beethoven (*Beethoven: Philosophie der Musik*), known to be unfinished but published in the first volume of Posthumous Writings, and gives special treatment to the articles published later in the collection *Moments Musicaux*: ‘Beethoven's late style’ (Spätstils Beethoven) and ‘Missa solemnis: masterpiece estranged’ (Missa solemnis. Verfremdetes Hauptwerk). Following the

musical typology presented by the author, the article emphasises the relationship between music, society and philosophy. It therefore presents Adorno's concepts that correspond to these fields: content of thing (Sachgehalt) in materialistic affinity with society and content of truth (Wahrheitsgehalt) in affinity with philosophy. His aim is to bring these relations of original kinship to light, until it becomes possible to understand the late style as an escape from German idealism in a broad way, passing above all through theses on ontology, the theory of knowledge and the philosophy of history.

#### KEYWORDS

Theodor W. Adorno; Beethoven; Late Style; Alla danza tedesca; German Idealism.

## INTRODUÇÃO

A aproximação de um conceito inacabado por vezes se mostra como distanciamento progressivo. As omissões apenas aumentam sua envergadura, e cada lacuna guarda em si potenciais aberturas que, eventualmente, tornam seu próprio autor um desconhecido. Por outro lado, aquilo que ingressa em seu território ameaça novamente escapar, como se zombasse do estatuto de seu conceito, como se as finas malhas do pensar ainda não tivessem se entremeado de maneira plena, interpondo-se diante da coisa. O estilo tardio coloca uma dificuldade ulterior. Dificilmente o estágio de elaboração em que o conceito foi legado seria responsável por sua constituição geral. Teor e falha ali coincidem. Ali confabulam substância teórica e o fracasso do projeto Beethoven, que por fim toma de empréstimo a forma-fragmento. Aparência ou aparecimento lhe pesam como um destino não cumprido. Falta, falha, fracasso: a arte renuncia a seu estatuto ontológico clássico até o limite da pergunta pelo que é, até seu colapso diante do que se sabe ente e coisa. O que pisa em seu círculo se apaga, a coisa se converte em escombros, em algo de meramente composto, e a pergunta pelo seu sentido caduca. A ruptura conjunta implode a coisa sem torná-la objeto; mas desde a *Eroica* viam-se rachaduras. Estilos tardios multiplicam-nas, esgueiram-se na menor das fissuras e pervadem a obra, reviram a suspeita contra o orgânico em certeza sensível, rebelam-se contra a construção integral e o ensejo à universalidade de sentido; sem depor a categoria de totalidade, tornam-na enigmática ao extremo, beirando o pré-artístico. Que o radicalmente sensível, o que não é linguagem, sempre estivesse gravado nas fibras da arte, que ele tenha sempre prevalecido não importasse o sem-número de periodizações e interpretações formuladas pela filosofia, isto até Hegel admitiu. Mas que as obras deixassem se reconduzir à ideia lhe soa insuportável. Pouco importa se a

frase era de Hegel ou do aluno Hotho. O estilo tardio dobra novamente os joelhos do espectador. Curioso que a via para recuperar a opacidade da arte seja a autorreflexão.

A primeira tentativa de formulação desse conceito inacabado ocorre ainda no período de juventude, quando o curto ensaio “Estilo tardio de Beethoven” (*Spätstil Beethovens*) é redigido em 1934. O texto chega a ser publicado em 1937 pela revista *Auftakt*. No ano seguinte, Adorno se muda para os Estados Unidos a convite de Max Horkheimer. Lá distribui o texto a colegas próximos, os intelectuais alemães em exílio. Dentre eles estava Thomas Mann, que transcreve parte do ensaio no *Doutor Fausto*.<sup>22</sup> O boato a respeito do escrito então se espalha, o que envolveu o tema em expectativa e acabou por tornar esse texto uma publicação aguardada por teóricos da música e da estética. A notícia, no entanto, encobria uma reflexão oblíqua, indireta e bem mais extensa, que se desenvolvia à margem das análises sobre Beethoven ainda não divulgadas pelo autor. No curso dos anos seguintes, Adorno silenciosamente dava corpo e forma ao tema, fosse no quadro teórico da *Dialética do esclarecimento* e de *Minima Moralia*, fosse na primeira grande suma de seu pensamento musical de juventude, *Filosofia da nova música*. Pode ser que o estilo tardio não se deixe nomear explicitamente nesses escritos programáticos; sua dicção sombria incide, contudo, de modo ainda pouco refletido sobre suas formas de apresentação (*Darstellungsform*). Simultaneamente, análises curtas das peças do chamado terceiro Beethoven continuavam a ser escritas em cadernos pessoais. São o *Adagio* do *op. 106*, o Primeiro Movimento do *op. 111*, a *Diabelli-Variationen op. 120*, as *Seis bagatelas para piano op. 126*, o *Quarteto de Cordas em dó menor op. 131* entre outras (Adorno, 2004, p. 226). Mas a dificuldade em captar a fase tardia de Beethoven com a força do conceito não demorou a se manifestar, e em meio ao conjunto de análises surgem fragmentos que atestam a necessidade de retorcer a formulação de juventude. É o caso da pequena seção “Obra tardia sem estilo tardio” (*Spätwerk ohne Spätstil*), em que Adorno percebe uma clivagem inesperada na produção do terceiro Beethoven, e cuja escrita serve de preparação ao ensaio mais longo, controverso e difícil acerca do tema: “Obra-prima alienada: sobre *Missa Solemnis*” (*Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*). Assim o conceito inacabado, longe de atingir um estágio satisfatório para publicação, acaba por assistir a seu próprio adiamento, como se seu nome de batismo arregimentasse uma homologia frustrante, como se seu destino lhe incumbisse uma meta-função. Só em

---

<sup>22</sup> cf. e.g. ADORNO, 2004, p. 337, nota 231

1961 os dois textos sobre Beethoven viriam a conhecimento público, quando *Moment musicaux* é lançado. O livro trazia algumas advertências em seu prefácio, sobretudo a respeito do desafio que o tema constituía ao autor (Adorno, 2003 [GS 17], p. 12). Anos depois, ao ser perguntado por Hans Mayer a respeito do significado de *Missa Solemnis* para o conceito de estilo tardio, Adorno deixa escapar sua irritação: “tudo isso toca coisas tão infinitamente difíceis que só posso dizer: se eu tivesse a resposta, há muito teria escrito meu livro sobre Beethoven. O que, até então, ainda não consegui.” (Adorno e Mayer, 1992, p. 140-141)

### ESTILO TARDIO

O conceito de estilo tardio marca uma importante transição no pensamento musical de Adorno. Em seu encadeamento dialético, ressalta-se dois pontos que constituíram a reflexão de juventude do autor. Em primeiro lugar, pode-se notar o adeus ao ideal da arte orgânica, que ainda resplandecia a seu modo na consistência (*Stimmigkeit*) das obras posta como critério judicativo para uma análise de seu teor de verdade. Este passo deve levar à reinvenção de conceitos e noções célebres como mediação (*Vermittlung*), expressão (*Ausdruck*) e instante (*Augenblick*); contração e irreversibilidade do tempo (*Kontraktion der Zeit, Irreversibilität der Zeit*). Em segundo lugar, uma suspeita até então pouco clara finalmente recai sobre a técnica de variação em desenvolvimento (*entwickelnde Variation*). O bom leitor em filosofia percebeu que Adorno ainda privilegiava essa técnica no período de maturidade; o bom leitor em música percebeu o contrário, como depois se confirma em Darmstadt. Posta como racionalização da forma no campo das alturas, a variação em desenvolvimento sofreria um longo processo de erosão no curso da obra de Adorno, até que esta técnica, que marca tanto o Classicismo Vienense quanto o início da Segunda Escola de Viena, colidisse com outros modos de condução, ou melhor, configuração do material. O longo processo de erosão e reformulação se exhibe em detalhes no encadeamento dialético da tipologia do tempo musical. A filosofia de Adorno a emula. O estilo tardio realiza uma torção dialética na dominação do tempo e na renúncia feliz, atestando de modo surpreendente o teor de verdade da imagem e da justaposição acompanhado por um certo elemento dinâmico (Adorno, 2004, p. 135-137).

Recepção e historiografia da última fase de Beethoven são revistas ainda no texto de 1934, “Estilo tardio de Beethoven”. Adorno relembra o desconforto que a produção mais avançada dos compositores geralmente provoca na crítica musicológica e historiográfica. A essas obras parece sempre faltar ancoragem nas práticas composicionais de seu tempo ou haver desinteresse pelos problemas em pauta nas correntes artísticas que vigoram. São avalizadas como produtos de uma subjetividade efusiva, pura intenção (*Intention*) do artista. Desobrigado de qualquer vínculo com os grandes temas universais ou mesmo com a realidade efetiva, o compositor enfim poderia desfrutar de sua reputação. Obras tardias seriam a imagem do compositor como pessoa singular, individuação frente ao todo (*Ganze*) ou à sociedade (*Gesellschaft*); reflexo imediato de sua personalidade. Por sua vez, “Obra-prima alienada: sobre *Missa Solemnis*” está assentada sobre o diagnóstico de tempo do pós-guerra, o mundo administrado (*verwandelte Welt*), e portanto aperta o passo: a crítica teria desempenhado uma neutralização da cultura (*Neutralisation der Kultur*), que “indica mais ou menos a reflexão geral em que configurações espirituais perderam seu vínculo”; teriam convertido as obras em “objetos de pura intuição, mera contemplação”, bens culturais que galvanizam a aproximação entre extremos, a força do paratático, um museu com bonecos de cera em que, com semblante bonachão, Nietzsche e Kant se saúdam (Adorno, 2004, p. 204). Diante da dificuldade em interpretá-las, cede-se muito rapidamente à biografia do autor; perde-se de vista a fricção entre obra e história, retrocedendo ao plano mais baixo do teor de coisa (*Sachgehalt*), o psicologismo. Obras tardias seriam puro produto da vontade do artista, como se o material historicamente formado não lhe impusesse qualquer lei na composição. No momento de velhice, Beethoven se tornaria um compositor de reflexões sobre sua vida. Perdoado o fracasso ao articular teor de coisa ou material, a reputação do autor garantiria então um estatuto paradoxal às últimas obras: mesmo incompreendidas, são tomadas como fruto de uma genialidade incontestável e indexadas à história da arte na condição de documentos, venerados sabe-se lá por quê. Tudo se passa como se a proximidade da morte encobrisse o incompreendido, estabilizando os conflitos imanentes à lei peculiar de sua configuração. Nosso gênio é agora um furibundo, cabe-nos respeitá-lo.

Em oposição ao recuo psicologista, obras tardias estariam marcadas por um caráter enigmático. Não se trata do estatuto mais geral que Adorno desde sempre atribui à arte, sua não-participação (*nicht Mitmachen*), o resíduo metafísico que as eleva à

condição de não-ente (*nicht Seiende*), com todas as consequências que essas teses incutem na política, na ontologia, na teoria do conhecimento. Adorno escreve no texto de 1934 que a *Appassionata* seria “certamente mais densa, mais cerrada, ‘mais harmônica’ que os últimos quartetos, mas igualmente muito mais subjetiva, mais autônoma, mais espontânea.” Alguém poderia acrescentar: mais compreensível e clara, com caráter de linguagem mais amplo, um material menos resistente ao pensar, bem definido e acessível; a *Appassionata* faria sentido. Mas “essas últimas obras afirmam diante dela [a *Appassionata*] o primado de seu segredo. Onde ele repousa?” (Adorno, 2004, p. 181). Assim, deve-se voltar para a análise das construções (*Gebilde*), i.e., ao modo como material e lei imanente da forma (*immanentes Formgesetz*) se articulam na aparência estética e no decurso musical (Adorno, 2004, p. 180). Ao analisar as composições do Beethoven tardio, Adorno aponta precisamente para o caminho oposto a que a historiografia seguiu: não haveria nenhum déficit de objetividade, nenhuma fuga das determinações históricas no estilo tardio, tampouco o sobredimensionamento da subjetividade. Ao contrário, a lei imanente da forma estabeleceria um modo muito específico de relação com a história e as formas herdadas (Adorno, 2004, p. 181). Nesse sentido, conceitos e noções como aparência, totalidade, ideal orgânico, universalidade de sentido, expressão, prevalência da subjetividade composicional... tudo isto será paulatinamente negado, colocado em suspensão, por vezes inteiramente rejeitado. O estilo tardio de Beethoven toma então distância do período heroico, e o ideal de reconstrução racional das formas herdadas é conscientemente rejeitado. Em outras palavras, esse gesto não poderia ser compreendido como fruto do acaso nem como se suas últimas obras informassem mero capricho no plano da composição. Tampouco por algum tipo de insuficiência, e nem mesmo em razão da surdez ou velhice. Falou-se da tendência histórica do material musical, já manifestada no novo tema da *Eroica*. Ali Adorno enxergava uma tentativa de se desvencilhar do momento de inverdade do intensivo, que se aprofundaria nas elocubrações nostálgicas da consciência configuradas como catatonia feliz, mas ideológica, no tipo extensivo. Essas tentativas de fuga obedeceriam, no entanto, uma necessidade histórica do material, prenúncio e preparação para a técnica do estilo tardio. A chave para interpretar o curso da produção de Beethoven manifesta-se, assim, no momento preciso em que o novo tema revela a compulsão pela totalidade, dessensibilização do material musical e violência da racionalização integral. A inverdade do intensivo sofre uma crítica no estilo tardio, que irá depor o aparato subjetivo na composição em favor da coisa (Adorno, 2004, p. 269).

Em outras palavras, Beethoven irá abandonar a exigência de verdade (*Wahrheitsanspruch*) do intensivo com vistas a formular uma crítica da verdade que, ao fim, tenciona uma verdade mais elevada (*höheren Wahrheit*). Crítico de si mesmo, conduz por tabela uma crítica a todo sistema idealista de pensamento. “A verdade acerca da inverdade de Hegel” (Adorno, 2004, p. 36).

Uma macro-ruptura se insinua. Comparada à conceituação musical do tipo intensivo, ele se demonstra de pronto no ressurgimento da polifonia, que passa então a transcorrer junto à monodia nas últimas composições. Assim se iniciaria uma apropriação peculiar da dialética sujeito-objeto por parte de Beethoven. Veículo da subjetividade composicional no período heroico, a monodia passa a conviver com intuições (*Anschauung*) emaranhadas, entrecruzadas, atravessadas pela técnica de contraponto proveniente da fuga, o que demarca o excesso e sobredeterminação daquilo que aparece, como a se possibilidade de produzir objetos da experiência inevitavelmente lhe fosse sequestrada, ao menos no sentido ambicionado pelo idealismo alemão. Esta paisagem dominada por uma hiperimanência das intuições pode ser notada de modo mais evidente em peças como a *Große Fuge* op. 133, a fuga da *Hammerklaviersonate* op. 106 e *Missa Solemnis*, em que a ruptura entre monodia e polifonia surge de modo mais evidente e equilibrado.<sup>23</sup> Adorno percebe essa recuperação peculiar da polifonia e do trabalho de contraponto já em 1934, e interpreta essa combinação inesperada com o conhecido motivo de Benjamin: o estilo tardio transitaria “entre extremos, na compreensão técnica mais precisa: aqui a monodia, o uníssono, o ornamento, lá a polifonia, que imediatamente se eleva sobre a monodia.” (Adorno, 2004, p. 184). Há boas razões para concentrar o argumento neste ponto. Mas essa divisão em extremos apenas recobre um exercício muito mais longo, uma configuração paratática e microscópica da forma que lhe caracteriza mais propriamente e retorce a função das convenções ao pôr um outro conceito de subjetividade (Adorno, 2004, p. 54).

O caráter enigmático do estilo tardio de Beethoven residiria no papel das convenções. Enquanto a inflexão intensiva para o material musical visava arrancar a forma da posição de receituário e condicionante, regenerando-a através da razão, o estilo tardio enxerga essa mesma determinação externa com distanciamento. A mudança

---

<sup>23</sup> Apesar da presença surpreendente da polifonia e do trabalho de contraponto, Adorno enfatiza ao menos em uma ocasião a prevalência da monodia, o que informa a torção dialética do intensivo e das bases do classicismo vienense no estilo tardio de Beethoven. Cf. e.g. Adorno, 2004, p. 264.

no papel das convenções pode ser notada no 4º movimento do *Quarteto de cordas em si bemol op. 130*, conhecido como *Alla danza tedesca*. Lá se exhibe uma transformação significativa da linguagem musical no estilo tardio, bem como por que Adorno insiste tanto em um “enigma do convencional” (*Rätsel des Konventionellen*) nas últimas obras de Beethoven. Como já foi notado por Nikolaus Urbanek (Urbanek, 2010, p. 239), a transformação da linguagem musical assume a forma de uma erosão (*Aushöhlung*), ou ainda uma desnucleação (*Ent-Kernung*), levando o discurso musical a se apresentar como simples fachada.<sup>24</sup> De saída, o título que Beethoven lhe atribui já exibiria o jogo pretendido pelo movimento (Menke, 2005, p. 40s). Ao empregar a língua italiana, “*Alla danza tedesca*” sugere uma forma-dança, mas não exatamente no feitio alemão. Beethoven evita sua língua materna, como se a composição buscasse algum tipo de distanciamento da forma nacional, a *Deutschen Tanz*. Essa expectativa acaba contudo surpreendida, pois o movimento encampa a ambiguidade do título e apresenta ao público uma dança alemã que não é propriamente alemã. A estrutura formal da peça segue e não segue a convenção: um minueto com repetições motívicais literais (compassos 1-24); Trio (compassos 25-80); minueto com repetições variadas (compassos 81-128); e Coda (compassos 129-fim). O ponto de atração do movimento já começa a se exhibir. Abaixo, um excerto da reexposição.



**Beethoven, Quarteto de cordas em si bemol maior op. 130, compassos 75-84**

<sup>24</sup> *Alla danza tedesca* é um movimento preterido no clássico de Theodor Helm, *Beethovens Streichquartette*. Helm prefere saltar a análise dessa parte do op. 130, com a justificativa de que “um movimento tão despreziosamente amável” não necessitaria de comentário (1921, p. 213). Mas, assim como defende Urbanek (2010, p. 240), a construção da linguagem musical nesse movimento parece ir ao encontro da constatação de Adorno a respeito do estilo tardio. Nesse sentido, retomar sua análise pode se mostrar frutífero.

A entrada não é aqui indicada previamente, seja pela transição ou pela cadência. Seu caráter repentino sugere imediatidade, algo de contingente (Chua, 1995, p. 191ss). Comparada com a entrada da reexposição do *Trio Erzherzog*, é possível afirmar que *Alla danza tedesca* aprofunda o caráter de fragmento do discurso musical. O movimento dispensa a lenta preparação das vozes, as modulações para o quinto grau e para o relativo ou mesmo transições que suavizassem o início da seção. “O fenômeno musical não se esforça mais em manter a aparência de um produto imanente ao acontecimento formal, mas ingressa simples e imediatamente no lugar correto” (Urbanek, 2010, p. 241). Com isso, pode-se aferir uma constatação importante de Adorno a respeito das convenções no estilo tardio de Beethoven. Embora ainda não apareça no texto de 1934, suas anotações mencionam frequentemente os termos *Kahle* e *Nackheit*,<sup>25</sup> i. e., certa ideia de nudez que marca o estilo tardio. A imediatidade no aparecimento das seções e protocolos, a falta de uma reconstrução racional através da técnica de variação em desenvolvimento, tudo isso leva a forma a se apresentar como invólucro vazio (*leere Hülle*), transparência, cavidade, o embaraço em afirmar uma construção que evitasse os traços ideológicos da justificação racional, momento de inverdade do período heroico. Nesse sentido, forma e tonalidade são verdadeiramente historicizados. Eles aparecem fora do regime da universalidade e necessidade em sentido enfático, já que simplesmente “estão aí”. Sem qualquer interesse ou ocupação com tema, “a tonalidade fala por si mesma.” (Adorno, 2004, p. 187)

Assim a ambiguidade, presente desde o título e nos primeiros compassos, parece fundamentar uma *ars combinatoria*. Chua (Chua, 1995, p. 193) e Urbanek (Urbanek, 2010, p. 244) empregam uma análise do “Trio” para demonstrar tal procedimento. Entre os compassos 56 e 74, ocorreria uma combinação de diferentes motivos, já apresentados anteriormente. Os temas desse trecho derivam da construção motivica do movimento: um dos motivos do Trio sucede de uma diminuição da linha do violoncelo nos compassos 9-10, que desmonta longos motivos ou combinações motivica para, a seguir, montá-los novamente. O procedimento combinatorio contesta, então, a aparente simplicidade do trecho, que até aqui se constituía de grupos de quatro compassos igualmente formados na superfície sintática e estrutural.

---

<sup>25</sup> Cf. e.g. uma curta análise do op. 101 em Adorno, 2004, p. 185.

#### Beethoven, Quarteto de cordas em si bemol maior op. 130, compassos 56-74

Sintaxe e forma musicais permanecem, mas estão despidas. Abaixo da camada de superfície, ocorre o procedimento de combinação, que revela algo decisivo no estilo tardio: a *ars combinatoria* trabalha contra a linguagem ou, como escreve Urbanek, ela “possui traços hostis à linguagem” (Urbanek, 2010, p. 246). Um processo de subversão do sentido corre pelas galerias subterrâneas da forma. Mas o sentido não é exatamente negado – ele é desconstruído, ou melhor, de-construído. Ao mesmo tempo, a prevalência de uma superfície comprometida com os protocolos da forma, sem que seja possível estabelecer mediações entre os caracteres ou elaborar integralmente o movimento, leva as relações de causalidade do discurso musical à perda de sentido. A estrutura antecedente-consequente está lá. Mas nada na região subcutânea a justifica. Falta-lhe *auskomponieren*.

A técnica de *Alla danza tedesca*, i.e., a intromissão de uma arte combinatória em meio à convenção imediatamente posta, desencadeia dois processos significativos na tecitura da peça, a abstração (*Abstraktion*) e o encurtamento (*Verkürzung*). Neste ponto, uma característica distintiva pode então ser notada: se a brevidade das composições se destacava no atonalismo livre, que aprofunda a técnica de variação em desenvolvimento, a estética musical de Adorno viria a enxergar na abstração uma

novidade. “Consuma-se um processo de encurtamento e abstração junto a todos os sintomas do grande estilo tardio.” (Adorno, 2003 [GS 18], p. 322) Assim se elabora uma ênfase no abstrato (*Betonung des Abstrakten*) ou uma abstratidade (*Abstraktheit*) do discurso musical que provoca uma cristalização semântica ao retorcer o plano sintático, até que o mesmo acorde expresse sempre o mesmo sentido, independentemente da progressão em que ele se inscreve. Com isso ocorre uma amortização da harmonia em sentido amplo, que paradoxalmente se origina da resistência à subsunção do sempre-mesmo (*das Immergleich*), dessensibilização do som ao torná-lo fungível nas relações harmônicas, trabalho dos temas e motivos como mera homologia do trabalho social, da atividade. Ao abandonar a mediação estética da técnica de variação em desenvolvimento, o sempre-mesmo se exprime enquanto tal – e, portanto, enquanto verdade (Adorno, 2004, p. 227). No momento em que linguagem e fachada convergem entre si, o acorde torna-se arredo à mistificação do capital e à pretensa liberdade de comércio. Com isso, o segredo de sua função fala por si mesmo, e o estilo tardio de Beethoven alcançaria a concreção de seu teor.<sup>26</sup>

Adorno havia traçado as relações de parentesco originário em Beethoven associando sua obra tanto às teses de teoria do conhecimento do idealismo alemão quanto às dimensões política e histórica da Revolução Burguesa. Pouco a pouco, surgem aspectos ideológicos ou momentos de inverdade em tais aproximações: o caso de Kant se condensa na simples reprodução das formas herdadas da convenção, passo que retroage sobre seu momento de verdade, a regeneração da sonata pela racionalidade assentada no sujeito; quanto a Hegel, o problema da positividade do todo como quintessência da negatividade antecipa a conhecida crítica de Adorno à dessensibilização do material musical, que surge de modo insistente em *Filosofia da nova música*. Já a crítica do parentesco Beethoven-Hegel retroage sobre a técnica de variação em desenvolvimento. Se, de início, o emprego da técnica parecia valorizar o detalhe frente à frieza da mera obediência à convenção, ela se revela em seguida como garantia arbitrária da forma e do sentido tonal, desdenho aos outros parâmetros do som e hipóstase da construção musical baseada unicamente no plano das alturas. Certo ou errado, Adorno insiste que a reexposição na *Eroica* marca um gesto agressivo de

---

<sup>26</sup> Uma análise das *Variações Diabelli (Diabelli-Variationen)* confirmaria os fenômenos musicais identificados em *Alla danza tedesca*. Na verdade, poderia se demonstrar não somente uma historicização plena das formas, como também da própria linguagem tonal. Nikolaus Urbanek já apresentou esses resultados, como tantos outros musicólogos interessados em filosofia da música. Cf. Urbanek, 2010, p. 247ss; cf. tb. Dahlhaus, 1987.

interrupção dialética em Beethoven, um “é assim” (*so ist es*) de cuja violência se nota o voluntarismo, uma reafirmação enérgica da forma que gostaria de ignorar as implicações mais profundas da introdução de um novo tema. Caracteres que pertencem a macroestrutura da sonata provam-se dependentes da tonalidade e da técnica, abrindo espaço para a crítica.

Todos esses problemas são reapresentados em nova chave. A crítica musicológica, i.e., a análise do teor de coisa ou do material, confessa a dificuldade da historiografia e da recepção nas últimas obras de Beethoven; “a arte sempre tem seu teor no próprio fenômeno (*Erscheinung*)”; “a relação das convenções com a subjetividade deve ser entendida como a lei formal de que escapa o teor das obras tardias, se elas devem verdadeiramente ter mais importância do que relíquias tocantes” (Adorno, 2004, p. 182). Beethoven deve então ser reenviado a seu tempo histórico, e a subjetividade musical das obras tardias, revelar seu núcleo temporal da verdade, seu teor concreto. A apresentação de fórmulas convencionais nuas e clichês dos livros de harmonia retomariam assim os eventos da Revolução Burguesa, e a suspensão da passagem do tempo pela configuração que desmembra os momentos até a perda de sentido reconstitui na partitura uma abóboda ainda estrelada, mas em pedaços, o céu semântico que desabava sobre a cabeça de nobres e assistentes de manufatura, aristocratas e mestres de guildas. O tempo se acelera na configuração de uma subjetividade musical intensiva, que passa a determinar os objetos da experiência. Mas, no estilo tardio, o momento histórico da revolução aparece suspenso; com ele, os acontecimentos singulares retrocedem ao estatuto de intuição; eles cintilam novamente enquanto tomam corpo para a atividade interpretativa do pensar, até que a fixação em elementos preteridos pela história universal possa ganhar rugosidade e liberar novas camadas de teor de coisa, cifras de tendências objetivas. Com isso se aguça a visão de Beethoven, naturalmente partilhada pelo Horkheimer da década de 1940. “Na Revolução Francesa parece estar condensada a história posterior. [...] O Estado regulava a economia. [...] A Revolução Francesa constituía a tendência ao totalitarismo” (Horkheimer, 1972, p. 103). Em uma análise longa, Horkheimer argumenta que o desejo de liberdade contra o Antigo Regime foi muito rapidamente adestrado, que cada momento da revolução foi arrastado em favor de uma nova centralização do poder. Mesmo “a luta contra a Igreja não se originava da antipatia com a religião, mas do princípio de que também a religião tinha de ser incorporada à ordem patriótica e servir a esta” (Horkheimer, 1972, p. 103).

Horkheimer e Beethoven: ambos reconhecem, na formação do Estado, a condução da história e a aniquilação do indivíduo (*Individuum*); ambos lamentam o monopólio econômico e o desaparecimento da política.

Beethoven reage a essa tendência objetiva então descoberta. Por meio da suspensão do curso do tempo, reavaliar a Revolução Burguesa enquanto evento emancipatório, quintessência do Esclarecimento e digno de inscrição na história universal; compreendê-la como algo que passa, mera temporalidade disposta, ela também, em uma série sem fim. A configuração do teor de coisa na obra demonstra assim o esvaziamento de seu significado no momento em que a subjetividade se retrai, provocando a desnucleação do material musical. A renúncia em configurar com a espontaneidade do sujeito ou com a dinâmica dialética cada caractere legado pela tradição é sua despedida ao movimento iluminista, maneira de apontar, por conseguinte, certa descrença de que o Estado seria mesmo a manifestação acabada da razão; de que a atividade burguesa, cujo valor de uso é certamente importante para a reprodução social, pudesse inaugurar uma figura mais elevada do todo ao desenvolver as forças produtivas; finalmente, de informar os limites do sujeito no Iluminismo e reafirmar que a teoria do conhecimento não pode mesmo galgar a ideia de liberdade. À essa altura, Beethoven já se tornou um kantiano reincidente. Mas sua nova recaída age de maneira subterrânea contra o próprio Kant. É certo que o colapso da irreversibilidade e da contração do tempo atua sobre o próprio Kant e as teses de filosofia da história do Iluminismo em geral. Em Beethoven, a noção de progresso se escandaliza enquanto assiste a uma história escarpada, cheia de arestas, por vezes em estilhaços, que não admitiria uma pretensa paz perpétua; a multiplicidade de momentos históricos também provoca um curto-circuito naquele duplo movimento dialético, o cíclico e o ascendente; e uma tentativa de organizar o decurso musical em etapas para a luta de classe colidiria tanto com a linearidade entrecortada quanto com a recuperação do material herdado. Mesmo assim, o estilo tardio avança na crítica a Kant quando comparado ao intensivo. Ele não demonstra somente um intelecto dinâmico, combinação estranha com o idealismo absoluto que solapa a subjetividade transcendental; antes, sua rejeição se exhibe em um tópico estritamente kantiano, qual seja, a de um conhecimento fundado no sujeito, conhecimento limitado, mas possível. Com a retração da subjetividade musical, também a justificação do conhecimento no próprio sujeito deve dar um passo para trás. A convenção vazia, reduzida assim à clichê, perde seu caráter universal e necessário; é

apresentada como “monumento do que foi” (*Denkmal des Gewesenen*), e exhibe a historicização das formas e da própria tonalidade (Adorno, 2004, p. 184).

As teses em filosofia da história mostram-se muito mais próximas a Benjamin no estilo tardio de Beethoven, provavelmente também no estilo tardio entendido como conceito mais abrangente (*Überbegriff*). Sabe-se que essa temática perpassa sua obra como um corte transversal, assumindo figuras diversas de acordo com o período de seus escritos. Uma aproximação ao *Drama barroco* soa, contudo, inequívoca. O estilo tardio alinha os momentos históricos em uma série, assim como o fazia o conceito de origem (*Ursprung*). Seguindo um debate efervescente da filosofia alemã no final do XIX e início do XX, Benjamin emprega o conceito de origem como crítica à história hegeliana do espírito, ainda que, no *Drama barroco*, ele transite inicialmente pela estética, em franca oposição à classificação genética (*genetische Klassifikation*) proposta por Croce. A origem é “uma categoria plenamente histórica” (Benjamin, 1974 [GS 1.1], p. 226; trad. Benjamin, 1984, p. 67). Ela se evade tanto da apreciação genética dos gêneros artísticos quanto da totalidade de momentos reunidos em torno da justificação racional, como se cada etapa da história passível de reconhecimento – mesmo os períodos de guerra – fosse imanente à própria razão e sua astúcia. Assim a narração da história universal por Hegel assumiria, contra sua intenção inicial de reabilitar o devir, algo de previamente dado, um elemento estático, supratemporal, que se demonstra à medida que o sofrimento é tragado pelo espírito como seu negativo e as mais variadas eras se descaracterizam ao ganhar fundamento teleológico. Em outras palavras, o universal concreto, então garantido pela efetivação da ideia, se daria às custas de uma abstração do devir histórico pelo ser aí hegeliano. Com Benjamin, a dimensão supratemporal da história é assumida desde o princípio no conceito de origem; o progresso processual da história do espírito se desfaz, e ela se desmembra em momentos de igual peso, todos eles ossificados, cristalizados. Ela não aparece mais como processo contínuo, mas como sucessão ou justaposição horizontal de esferas completamente separadas – uma história do espírito em fragmentos. Nota-se aqui uma inclinação obviamente materialista, mas que beira também o positivismo em seu olhar escarpado sobre a história, certa influência do neokantismo tão importante a Benjamin nas décadas de 1910-20, e do qual ele se previne ao interpretar o teor de coisa histórica (Tiedemann et. al., 1995, p. 66; trad. Tiedemann et. al., 2021, p. 556-557). A história como uma enorme ferida coagulada.

A coordenação da história em esferas justapostas encontra um correlato importante na obra de Adorno. Com ela, a conceituação marxiana se aprofunda no estilo tardio. Não se trata ainda da tão citada história natural (*Naturgeschichte*), apropriação da última parte do *Drama barroco* e da recuperação da ideia hegeliana de segunda natureza (*zweite Natur*) por Lukács, em *História e consciência de classe*. A importância desse conceito em seu *corpus* é bastante conhecida. Ele desponta na obra de Adorno no período de juventude e reaparece nos anos 1960, mas cai em desuso durante sua fase madura, período em que se observa uma filosofia da história ainda mais cerrada, ainda mais próxima a Benjamin. Em uma das publicações preparatórias à *Dialética do esclarecimento*, Adorno retoma traços do *Drama barroco*: a escrita fragmentária de “Reflexões sobre a teoria de classes” talvez antecipe a crítica da razão formulada junto a Horkheimer, e o texto se condensa em uma aproximação da dialética na história enquanto ressalta um elemento manifestamente estático em seu decurso. O primeiro fragmento aprofunda o conceito de origem na luta de classes capitalista, i.e., na luta de classes em sentido específico, a oposição entre burguesia e proletariado. Ao abordar o período dos monopólios, este momento histórico aparece como mais uma esfera supratemporal, combinando Benjamin com a análise socio-econômica então oferecida por Pollock e com o conceito marxiano de pré-história (*Vorgeschichte*). Para a conceituação em filosofia da história, a tese do capitalismo de Estado em Pollock aludiria à reincidência perene do mesmo; assim o diagnóstico dos anos 1940 pode ser reenviado ao passado com ajuda da luta de classes em sentido amplo – a oposição marxiana entre opressor e oprimido; finalmente, Adorno banha o estatuto da história no conceito de origem, que evita infundir o decurso temporal de qualquer desenvolvimento qualitativo, qualquer *telos*. Isso se nota sobretudo na entonação e em sua terminologia, que tingem o diagnóstico de tempo com uma possibilidade de emancipação quase messiânica. “Velho erro” (*alten Unrechts*), “erro histórico prescrito” (*verjährtes historisches Unrecht*), “imutabilidade” (*Unabänderlichkeit*), “vestígio do antigo sofrimento” (*Spur von altem Leiden*), “ruína” (*Ruine*). “Da mais recente figura do erro, a luz incide continuamente sobre o todo” (Adorno, 2003 [GS 8], p. 374; trad. mod. Adorno, 2020, p. 260). “Assim, em todas as mediações antitéticas a história permanece como um juízo analítico desmedido” (Adorno, 2003 [GS 8], p. 375; trad. mod. Adorno, 2020, p. 260). “O sistema da história, a elevação do temporal à totalidade do sentido, suspende o tempo em sistema e o reduz ao abstratamente negativo” (Adorno, 2003 [GS 8], p. 375; trad. Adorno 2020, p. 261).

O recuo a “Reflexões sobre a teoria de classes” persegue, contudo, um outro motivo. Diferentemente de “Ideia de história natural”, esse escrito tematiza o papel do desenvolvimento técnico no período monopolista, que reaparece na *Dialética do esclarecimento* e ganha seus últimos contornos décadas mais tarde, no discurso “Capitalismo tardio ou sociedade industrial?”. Em uma alusão rápida, Adorno menciona o véu tecnológico (*technologischen Schleier*) que recobre o todo, forma de coesão e unidade que, junto da dominação psíquica pelas mercadorias da indústria cultural (*Kulturindustrie*), prova-se um dos traços que mais bem caracterizam o capitalismo nos países desenvolvidos (Adorno, 2003 [GS 8], p. 390; trad. Adorno, 2021, p. 271). A fungibilidade das ocupações nesse estágio do trabalho social combina a si mesma com aquela compensação extraeconômica da miséria crescente, a saber, a melhoria das condições e do padrão de vida das camadas mais pobres pela técnica, o que conferiu uma solução aparente às contradições sociais. Seu resultado, uma diferença material quase nula no interior da enorme classe oprimida e a redução do pensamento a uma racionalidade classificatória. “A diferença entre o trabalhador e o engenheiro, cujo próprio trabalho é mecanizado, poderia resultar aos poucos no mero privilégio; sob a demanda de especialistas técnicos pela guerra, revela-se o quão flexíveis são as diferenças e quão poucos os especialistas o são” (Adorno, 2003 [GS 8], p. 389-390; trad. Adorno, 2020, p. 271). A aproximação entre trabalhador e especialista, entre *blue-collar* e *white-collar*, se demonstra no hábito de apertar botões, na mecanização acachapante daquela divisão social do trabalho originária, i.e., trabalho manual e espiritual. Assim a própria função do trabalhador em sua jornada diária se confunde com o uso das mercadorias, com o horário de lazer. “O homem na esteira de montagem da Ford, que é obrigado a puxar sempre a mesma alavanca, é íntimo do carro pronto, o qual não contém nenhum segredo que não seria adiantado pelo padrão daquela alavanca” (Adorno, 2003 [GS 8], p. 389; trad. Adorno 2020, p. 271). Essa ascensão das forças produtivas coloca novos problemas para a teoria social. “Em vista de tal desenvolvimento técnico, as relações de produção se mostraram mais elásticas do que Marx imaginava” (Adorno, 2003 [GS 8], p. 355; trad. mod. Adorno, 1986, p. 63). Ela anima também a pergunta que dá título ao discurso de Adorno: diante de um desenvolvimento técnico exponencial e um processo de industrialização perverso, como compreender o elemento estático das relações de produção? Sua resposta naturalmente ressoa a contradição inscrita na pergunta. Esse estágio das forças produtivas teria imposto o trabalho industrial como modelo na sociedade, mesmo em

setores externos à produção, como a administração, a esfera da distribuição e da cultura; mas, em suas relações sociais de produção, a sociedade permaneceria capitalista (Adorno, 2003 [GS 8], p. 361; trad. Adorno, 1986, p. 67-68). No mundo administrado, a compreensão do par conceitual marxiano encampa uma configuração dialética inesperada: as forças produtivas ainda têm preeminência sobre as relações sociais de produção, dado que o real determina o espiritual; mas a engenharia social e seu dirigismo são tão poderosos que a técnica foi convertida em ideologia, o uso das forças produtivas passou a reforçar as relações sociais de produção vigentes. “Cria-se assim a aparência de que o interesse universal só seria ainda o interesse pelo *status quo*, e o ideal seria a plena ocupação e não o interesse em libertar-se do trabalho heterônomo” (Adorno, 2003 [GS 8], p. 363; trad. Adorno, 1986, p. 69). Eis a figura atual da aparência socialmente necessária (*die aktuelle Gestalt gesellschaftlich notwendigen Scheins*). Por certo a petrificação da sociedade em sistema informa uma dominação profunda das relações sociais de produção sobre as forças produtivas. Mas foram estas mesmas – as forças produtivas intelectuais – que ensinaram o dom da administração ao monopolismo dominante. Daí a manutenção inesperada de sua preeminência, ainda que elas se mostrem enredadas, plenamente mediadas nas relações de produção.

A concepção de que as forças produtivas e as relações de produção formam hoje uma identidade e de que, portanto, se poderia construir a sociedade diretamente a partir das forças produtivas constitui a configuração atual da aparência socialmente necessária. Essa aparência é socialmente necessária porque, de fato, momentos do processo social anteriormente separados, inclusive os seres humanos vivos, são levados a uma espécie de denominador comum. Produção material, distribuição e consumo são administrados conjuntamente. [...] Mas, essa consciência da sociedade é aparência porque, ainda que se dê conta da unificação tecnológica e organizatória, deixa de ver que essa unificação não é verdadeiramente racional, mas se mantém subordinada a uma regularidade cega e irracional. (Adorno, 2003 [GS 8], p. 368; trad. Adorno, 1986, p. 74)

Se retornássemos à década de 1940, o apelo de Horkheimer permaneceria acertado. Em “Estado autoritário, ele se vê forçado a reformular a bifurcação historicamente objetiva do capitalismo: ao invés de socialismo ou barbárie, o destino das sociedades repousaria entre a planificação racional e a liberdade (Horkheimer, 1987, p. 298).

Ao deduzir a tendência objetiva do capitalismo com os eventos da Revolução Burguesa, o estilo tardio de Beethoven abre um caminho alternativo à racionalização do material musical. Espontaneidade subjetiva na determinação do objeto da experiência

ou subjetividade dialética como preparação do estranho (*fremd*): a retração do sujeito resulta antes no acúmulo de intuições e na sobreposição de determinidades que eclodem em uma filosofia da história despida de justificação racional. Erosão (*Aushöhlung*), desnucleação (*Ent-kernung*), nudez (*Nacktheit*) – esses conceitos musicais, produtos da técnica de abstração, incutem um teor de verdade evasivo à filosofia clássica alemã. Demonstrem antes uma proximidade estreita com o conceito benjaminiano de ruína, frequentemente aludido por Adorno com os termos “escombros” (*Trümmer*) e “fachada” (*Fassade*). Benjamin já havia formulado uma metáfora similar ao falar de Calderón. Sua obra “aparece como uma parede de alvenaria, num prédio que perdeu o reboco” (Benjamin, 1974 [GS 1.1], p. 355; trad. Benjamin, 1984, p. 201); se esse prédio tivesse sido demolido, mas sua frente permanecesse preservada por decreto, então teríamos uma imagem adequada ao estilo tardio de Beethoven. Essa fachada rica em ornamentos se apoia em vigas envelhecidas, de material gasto e pouco trabalhado. A visão de sua frente ainda exerce encantamento; atrás, ocultam-se os escombros do velho edifício. São bosques de colunas ao nível do deserto (cf. Hölderlin, 1969 [WuB 1], p. 133). “*In nuce*” é seu motivo mil vezes repetido, em que se exibe um domínio não do sumariamente indispensável à forma, pois a economia do tardio se abre como superabundância e ostentação, mas de toda uma típica oferecida à retórica do ornamento, notadamente desprovida daqueles artificios da arte de convencer, a mera *disputatio*. Fachada ou ruína tornam-se a própria figura em que o todo estético aparece. Vale para Beethoven o que Benjamin afirma sobre o teatro barroco. “É comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre” (Benjamin, 1974 [GS 1.1], p. 354; trad. Benjamin, 1984, p. 200). O milagre pelo qual aguarda o estilo tardio decorre de seu olhar pétreo contra o curso do tempo. “Na história da arte, obras tardias são as catástrofes” (Adorno, 2004, p. 184). Assim elas se mostram a exata contraparte da filosofia da história clássica alemã; são ruínas eternas em transição; são o originariamente histórico, i.e., algo posto desde o início, e o monumento exemplar a toda uma época. Sua eternidade escapa do supratemporal pois é tempo petrificado.

Surgem assim problemas em estética e teoria do conhecimento. O contexto de decadência nos períodos históricos que favorecem o florescimento do tardio impinge uma sobredeterminação do objeto que comprime a subjetividade. Por detrás da fachada,

o sujeito se revela uma miniatura de si mesmo, por vezes impotente diante do fluxo torrencial de fenômenos que lhe atravessam. Adorno aponta seu apequenamento na esterilidade do conceito de expressão para o estilo tardio.

De todo modo, a lei da forma das obras tardias é de um tipo que não se abre com o conceito de expressão. No último Beethoven, há construções as mais “sem expressão”, distanciadas; por isso que, de seu estilo tardio, gostava-se tanto de deduzir construções novas, polifônico-objetivas, quanto aquele caráter pessoal intransigente. (Adorno, 2004, p. 180-181)

A guinada da expressão para o sem expressão (*das Ausdruckslose*) irá sinalizar novamente a presença de Benjamin. Este caso, contudo, nos remete a escritos anteriores ao *Drama barroco*: nos remete a “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” e sobretudo a “*As afinidades eletivas* de Goethe”. Em uma aproximação panorâmica, pode-se dizer que ambos tratam dos limites da investigação estética em filologia e seu suplemento necessário pela filosofia; nos termos de Benjamin, a relação necessária entre comentário e crítica, que culmina em teor de coisa e teor de verdade, são empregados com peso conceitual por Adorno em sua obra tardia. A análise dos poemas “Coragem de poeta” e “Timidez” demonstraria uma insistência permanente na unidade de forma e conteúdo e a necessidade de uma estética capaz de reunir esses conceitos clássicos. Hölderlin mesmo abordara esse tópico em seus ensaios com a categoria de cesura (*Zäsur*), importante para Benjamin tanto na noção de forma interna (*innere Form*) quanto no conceito de apresentação (*Darstellung*). A partir da comparação dos dois poemas, surgem as primeiras linhas de uma “estética do sem expressão”,<sup>27</sup> conceito que, embora ainda não mencionado no texto sobre Hölderlin, pode ali ser rastreado na atividade composicional do artista posta como tarefa (*Aufgabe*) de perseguir a relação efetiva entre poesia (*Dichtung*) e vida (*Leben*), em outras palavras, de perseguir a lei imanente dada pela ideia poética até o emudecimento do sujeito (*Verstummen des Subjekts*) – na epistemologia crítica do prefácio ao *Drama barroco*, até que o conhecimento (*Wissenschaft*) deixe de ser intencionado em favor da apresentação da verdade (*Wahrheit*). “Timidez” se revelaria um poema mais bem sucedido que “Coragem de poeta”, sua primeira versão, na medida em que, seguindo a terminologia de Hölderlin, nele se cumpre a lei poética até atingir o equilíbrio entre a esfera dos deuses e a dos mortais; nas palavras de Benjamin, até atingir “a identidade das formas intuitivas e espirituais entre si e umas com as outras” (Benjamin, 1977 [GS2.1], p. 112; trad. mod. Benjamin, 2011, p. 29) condensada no poetificado (*das Gedichtete*). Assim começa a se

---

<sup>27</sup> Formulação de Primavesi. Cf. 2011, p. 465.

erigir o sem expressão, enunciado anos depois no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, quando Benjamin o vincula explicitamente ao declínio da aparência na obra.<sup>28</sup> Ele retoma o debate clássico acerca da ambiguidade no termo *phainomena* (ou *Schein*, para a filosofia alemã), livrando-o do sentido de “brilho” ou “engano”, que Platão endereça ao fenômeno em geral, mas acentua na obra de arte enquanto simulacro do ente. O sem expressão mostra-se assim um conceito oposto à aparência. Ele converge com a cesura por seu efeito antirrítmico no desenvolvimento da obra e à medida que expõe a técnica de composição – como escreve Hölderlin, sua *mekhané* (1969 [WuB 2], p. 729ss). Ele exerce uma crítica de arte totalmente diversa da filosofia clássica ao não admitir a sensualização da verdade pelo belo, antes atribui a este um sentido demoníaco, algo que transfigura a obra e a mantém ainda atada à sua origem mítica. O sem expressão surge como elemento não encoberto no curso da obra, fissura por onde a crítica se infiltra para interromper a totalidade da aparência estética. Desse modo, Benjamin tenta reconfigurar a antiga unidade entre o bom, o belo e o verdadeiro; não admite que a beleza simplesmente leve ao engano nem que a dialética seja submetida ao regime da ética, mas reconstrói a unidade conservando conexões entre as ideias platônicas superiores para garantir, por exemplo, a relação entre arte e verdade. Por debaixo da obra, contudo, não repousa nenhuma verdade externa a si mesma, assim como não há nenhuma essência escondida na beleza – ela própria é essencializada por Benjamin. “A beleza não é aparência, não é véu de uma outra coisa. Ela mesma não é fenômeno, mas essência por completo, uma essência tal que, por certo, só permanece essencialmente igual a si mesma sob o velamento” (Benjamin, 1974 [GS 1.1], p. 195). Eis por que crítica e mortificação da obra se confundem. O belo aparece somente através do véu, e o que é desvelado deixa também de ser belo. A exposição do verdadeiro na obra é a interrupção da beleza, portanto a mortificação da obra que sobrevive como crítica, como teor de verdade que se eleva do sem expressão. Otilie, inspiração alegórica para a beleza essencializada; a novela do casal de jovens como fragmento que interrompe a forma-romance; um Goethe atravessado pela cesura de Hölderlin.

Adorno toma o conceito benjaminiano de sem expressão para tematizar a categoria de subjetividade composicional no estilo tardio. Diferente do que ocorre em

---

<sup>28</sup> Assim se encaminha uma alternativa à justificação estética da vida proposta pelo jovem Nietzsche. Este debate se encontra nas anotações preparatórias de Benjamin para a escrita do ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Elas não foram publicadas pelo próprio autor, mas estão disponíveis nas *Obras reunidas*. Cf. Benjamin, 1974 [GS 1.3], pp. 837-838.

*As afinidades eletivas*, não se trata mais de uma interrupção isolada, mas uma miríade de caracteres, frases e passagens impassíveis de articulação segundo a lógica intensiva. Sem expressão é a obra como um todo; daí o sujeito possuído por um silêncio fúnebre, acentuação extrema da falta de sentido. Foi tomado por uma passividade que nos permite falar não somente em mortificação da obra de arte pela crítica, mas da própria subjetividade composicional, que repõe a crítica ao mesmo tempo em que a desafia. Com isso torna-se possível articular todos os elementos teóricos que orbitam a lei formal do último Beethoven: no trato rígido da subjetividade com as convenções repousa o gesto que inscreverá o sujeito no limiar de seu esfacelamento, nas palavras de Adorno, seu pensar a morte (*im Gedanken an den Tod*). O objeto da experiência determinado como clichê reverte-se em algo anterior à experiência, espontaneidade bloqueada, esquematismo sequestrado que aproxima a representação de uma opacidade paradoxal, pois cristalina, mas sem sentido, e o sujeito colide com a negação de si por motivos não hegelianos. “Tocada pela morte, a mão mestra liberta massas de material que antes ela formava; os rasgos e saltos, testemunha da impotência finita do eu diante do existente, são sua última obra” (Adorno, 2004, p. 183). O psicologismo garante então sua vitória de Pirro: ainda assim uma vitória. A proximidade com morte está no cerne do último Beethoven e do estilo tardio em geral – mas, apropriada pela explicação biográfica, a morte assume o papel incômodo de substância da obra que restabelece a subjetividade espontânea como centro do decurso musical. Tudo se passa como se a logicidade da arte não se desprendesse do real, como diz Adorno na *Teoria estética*, como se a obra não se elevasse a partir da empiria. Em seu círculo mágico, a morte não aparece mais como a morte; está atravessada por aquela refração dialética (*dialektische Brechung*) que caracteriza a arte e, no caso do estilo tardio, jamais se dá como símbolo. “[A morte] certamente não pode adentrar de imediato na obra de arte como seu ‘objeto’. Ela é imposta unicamente às criaturas, não às construções, e desde sempre aparece na arte de modo fraturado: como alegoria” (Adorno, 2004, p. 182). A teoria do conhecimento calcada no símbolo teria de abstrair as qualidades da coisa enquanto se apodera dela como objeto ou acompanhar seu movimento provisoriamente até, num cacoete tirânico, condensar tudo em um instante, que naturalmente não contém tudo. Teria de servir àquela *intentio obliqua*, tantas vezes alçada inconscientemente à posição de *intentio recta*. Totalmente diferente é o tardio. Benjamin menciona Creuzer e Görres no parágrafo “Símbolo e alegoria no romantismo”, citado a perder de vista pela força com que ele define a alegoria, *facies hippocratica* da história. Creuzer: processo de

substituição como marca incontestada da alegoria; Görres: sumário de sua temporalidade em caracteres como “em constante progressão”, “acompanhando o fluxo do tempo”, “dramaticamente móvel”, “torrencial”. O processo de substituição da alegorese em Beethoven está na abstratidade das convenções: exposição crua, sim, da morte – não do sujeito, mas morte da torrente de intuições que, antes mesmo de se tornarem objetos, desfilam na partitura enquanto perecem uma a uma, todas as esferas históricas sucedendo-se como inimigas mortais umas das outras, presididas aqui pela fuga e a sonata. A morte do sujeito é somente um epifenômeno, aliás prevenido de antemão por ele próprio à medida em que faz *mimesis* no objeto. Assim o último giro das relações de parentesco originário finalmente se enuncia. Pois a astúcia de um sujeito que se camufla na narratividade catastrófica prova-se crítica da razão pela faculdade mimética, salvação dos fenômenos, enfim, “disposição moral cosmopolita, ainda presente no fim da vida” – o tardio como “representação da imaginação que está de tal modo ligada a essa diversidade das representações parciais no seu livre uso que para ela não se pode encontrar nenhuma expressão designando um conceito”, momento em que se presta dignidade a “muito do inominável cujo sentimento dá vida às faculdades de conhecimento e espírito à mera letra da linguagem” (Kant, 2016, p. 213-214). Cruza-se a linha que separa a exposição de um conceito indeterminado do entendimento para a exposição de um conceito indeterminado da razão, da forma para o sem forma, a representação da qualidade para a da quantidade, marca do sublime desde Longino, mas que, interiorizada no sujeito, inspira aquela grandeza absoluta que só se abre à intuição, permanecendo anterior ao esquematismo sem se evadir da razão sob regime do juízo estético. Morte do sujeito é aqui morte somente de um certo estatuto da subjetividade. A refração dialética que caracteriza a arte é sua segurança frente ao perigo, de modo análogo às descrições kantianas do sublime dinâmico; sua resistência frente a catástrofe veloz lhe permite expandir a si mesmo rumo à espiritualização (*Vergeistigung*) posta como ideia reguladora, e ao fim da vida ele se prova generoso. “Assim as convenções tornam-se expressão na apresentação nua de si mesmas no último Beethoven.” Através das frestas, fissuras e cesuras irradia uma luz dúbia, crítica teológica da razão no duplo sentido do genitivo, e que escapa por entre a paleta infinita de intuições expressivas.

Com a erupção da subjetividade, elas [as convenções] se estilhaçam. Enquanto estilhaços, decompostas e abandonadas, elas mesmas por fim se reverterem repentinamente em expressão; agora, não em expressão do eu isolado, mas da qualidade mítica da criatura e de sua queda, cujo limite as

obras tardias traçam de modo emblemático, assim como nos instantes de interrupção. (Adorno, 2004, p. 183)

O esfacelamento do sujeito persegue, contudo, uma determinação objetiva; quer dizer, seu processo de decomposição acompanha uma lei inscrita na própria coisa, levando a subjetividade a esbarrar em problemas ontológicos de ordem superior. Adorno desdobra o conceito clássico de conteúdo (*Inhalt*) em uma formulação menor, a noção de estofo ou matéria (*Stoff*), para criticar a filosofia da arte de Hegel como julgamento arbitrário pois excessivamente vinculado ao tema: só neste caso a obra se tornaria mesmo manifestação sensível da Ideia. Ao contrário: no tardio, vê-se ressaltar o traço eminentemente ontológico da obra à medida em que o conteúdo se vinga do tema e o acúmulo de material desafia a pergunta pelo quê. O teor de coisa dos períodos de declínio resiste ao pensar – assim também o conteúdo resiste à forma. Ali o conteúdo ganha peso; ao se precipitar sobre si mesmo, enrijece sua lei imanente, até que as construções (*Gebilde*) se fechem à configuração artística quase por completo, e a subjetividade do tardio colide então com o “demasiado terreno” (Benjamin, 1974 [GS 1.1], p. 356; trad. Benjamin, 1984, p. 202). Nisto se exhibe algo de monstruoso. O acúmulo de material não mediado pela subjetividade provoca uma dobra radical na arte; encaminha ela mesma para seu próprio núcleo: debruçar-se sobre si mesma enquanto coisa. A *Teoria estética* admite que toda obra de arte se configura como não ente. Mas esse *ens artificiosus*, a obra tardia, torna-se consciente da pergunta por seu estatuto enquanto a encarna. Também aí a lei de sua configuração permanece fiel à coisa e seu teor. Sabe-se que a filosofia clássica inscreveu a metáfora do organismo tanto na arte quanto na sociedade. “Porém uma coisa, quero crer, terás de admitir: que todo discurso precisa ser construído como organismo vivo” (Platon, 1933, p. 69 [264c]). “Essas considerações mostram, portanto, que a cidade está entre as realidades que existem naturalmente” (Aristote, 1970, p. 29 [1253a]). Adorno: “A venerável unidade daquilo que veio a ser, o direito natural da hierarquia na sociedade representada como organismo, já se mostra como unidade das partes interessadas” (Adorno, 1994 [GS 8], p. 373; trad. mod. Adorno, 2020, p. 259). Uma configuração imanente não poderia se contentar com a representação das contradições inerentes ao todo – ela seria ainda demasiadamente pacífica. Antes, deve demonstrar uma contradição mais fundamental: a contradição do todo consigo mesmo. A sociedade se despede de sua constituição espontânea; por extensão, perde aquela antiga afinidade com a ideia de organismo, se revela como inorgânica, algo de pré-ordenado, um acumulado de interesses que se

esforça em conferir sentido ao sem sentido, um particularismo excessivo que, fiel à dominação, integra, e sobre o qual se equilibra sua unidade frágil. “As circunstâncias modificadoras são extraterritoriais ao sistema da economia política, porém centrais para a história da dominação. No processo de liquidação da economia, elas não são nenhuma modificação, mas propriamente a essência” (Adorno, 1994 [GS8], p. 385; trad. mod. Adorno, 2020, p. 259).

## CONCLUSÃO

Na identidade aparente entre forças produtivas e relações de produção repousam os contornos gerais das formas gastas; no véu tecnológico reflete-se a miríade de material ossificado produzido pela técnica de abstração. Este parentesco entre capitalismo tardio e estilo tardio pode com todo direito se eriçar. Mas a arte manifesta o que a sociedade dissimula: à medida que a coisa se fecha ao sujeito, o acúmulo de material põe a aparência como sem aparência, não ente por excelência. Benjamin também sabia disso (cf. Benjamin, 1974 [GS 1.1] p. 356); Adorno o acompanha: “a violência da subjetividade nas obras de arte tardias é o gesto explosivo com que ela abandona as obras de arte. Ela as explode não para se expressar, mas para, com o sem expressão, pôr abaixo a aparência da arte” (Adorno, 2004, p. 183). Assim Platão é virado do avesso. Sem aparência é sem sentido: sem dado sensível. A revolta estética do tardio, exposição da ontologia em decomposição, deixa no entanto marcas profundas em Beethoven, que hesita no último momento. Em filosofia, é praxe buscar causas primeiras quando o conhecimento se desfaz. Assim também se poderia interpretar o papel de *Missa solemnis* que, de modo similar a Kant, duvida da ontologia clássica e da própria teoria do conhecimento, mas invoca a Deus ao mesmo tempo em que revoga a dedução de sua existência pelo juízo de essência. “O sujeito em sua finitude permanece banido; o cosmos objetivo não é mais representado como obrigatório; assim a *Missa* se equilibra sobre um ponto de indiferença que se aproxima do nada” (Adorno, 2004, p. 216). Sobretudo na *Missa*, prevalece um tom arcaizante: debruçar-se sobre si mesma enquanto coisa, coisa social. A arte parece sempre ter se alimentado de sua história, realizando de novo e de novo um *tour de force* ao sedimentar formas enquanto as tornava novo material disponível. Mas o tardio dá meia volta; ao olhar para trás, visa uma ontologia historicamente determinada da arte. Nisso, ele é ainda mais histórico, inventário bruto do que passou e deposição de seu próprio conceito como índice de uma

ontologia permanentemente em declínio. “Recuperar o que passou como sacrifício para o futuro” (Adorno, 2004, p. 221).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften in 20 Bände*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Nachgelassene Schriften, Band I/1. Beethoven. Philosophie der Musik*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2009.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor W.; MAYER, Hans. Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch. In: TIEDEMANN, Rolf (Org.). *Frankfurter Adorno Blätter VII*. München: edition text + kritik, 1992, pp. 135-145.

ARISTOTE. *La politique*. Tradução e notas J. Tricot. Paris: J. Vrin, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. Band 1*. Ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften. Band 2*. Ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.

BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe*. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Borebusch, Irene Aron e Sydnei Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, pp. 11-122.

\_\_\_\_\_. Dois poemas de Friedrich Hölderlin. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011, pp. 13-48.

CHUA, Daniel K. L. *The »Galitzin« Quartets of Beethoven: Opp. 127, 132, 130*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

- DAHLHAUS, Carl. *Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- DUARTE, Rodrigo. Duas versões contemporâneas para o fim da arte. In: PAZETTO, Debora; CECCHINATO, Giorgia; COSTA, Rachel (Orgs.). *Os fins da arte*. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 133-146.
- HELM, Theodor. *Beethovens Streichquartette. Versuche einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhang mit ihrem geistigen Gehalt*. Leipzig: C. F. W. Siegel Verlag, 1921.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Werke und Briefe. Band 1*. Ed. Friedrich Beißner e Jochen Schmidt. Frankfurt: Insel Verlag, 1969.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2016.
- KINDERMAN, William. *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- LINDNER, Burkhardt. *Goethes Wahlverwandtschaften*. Goethe im Gesamtwerk. In: LINDNER, Burkhardt (Org.). *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011, pp. 472-492.
- MENNINGHAUS, Winfried. Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene. In: STEINER, Uwe (Org.). *Walter Benjamin 1892-1940: Zum 100. Geburtstag. Memoria, Band 2*. Bern: Peter Lang, 1992.
- MENKE, Johannes. *Alla danza tedesca*. Über den vierten Satz des Streichquartetts op. 130, *Musik & Ästhetik* 9/34, 2005, p. 38-53.
- PLATON. *Oeuvres complètes. Tome IV, Phèdre*. Trad. Léon Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1933.
- PRIMAVESI, Patrick. *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*. In: LINDNER, Burkhardt (Org.). *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011, pp. 465-471.
- SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

URBANEK, Nikolaus. *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.