

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUILHERME MAGALHÃES OLIVEIRA

O sublime e o trágico na *Sinfonia Eroica* de Beethoven

São Paulo

2022

GUILHERME MAGALHÃES OLIVEIRA

O sublime e o trágico na *Sinfonia Eroica* de Beethoven

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Guilherme Magalhães
O sublime e o trágico na Sinfonia Eroica de Beethoven
/ Guilherme Magalhães Oliveira; orientador, Mario
Rodrigues Videira Junior. - São Paulo, 2022.
232 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Ludwig van Beethoven. 2. Sinfonia Eroica. 3.
Friedrich Schiller. 4. Sublime. 5. Adolf Bernhard Marx.
I. Videira Junior, Mario Rodrigues. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: OLIVEIRA, Guilherme Magalhães

Título: O sublime e o trágico na *Sinfonia Eroica* de Beethoven

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico este trabalho para duas
mulheres especiais:

Minha mãe, Antonieta Elisabete, por
todo apoio, amor e carinho;

E minha mãe espiritual, a lalorixá
Dona Mãe Neném, por todo apoio,
amizade e sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Ao Mario Rodrigues Videira Junior pela calma e prestatividade durante a orientação.

Às professoras Monica Isabel Lucas e Ísis Biazioli de Oliveira pelas sugestões feitas na qualificação.

À minha professora de alemão Maria Regina Ronca pela ajuda e bom humor durante as traduções.

À minha irmã Juliana pelas dicas de escrita e conselhos nas traduções do inglês.

Aos meus alunos da Fundação das Artes de São Caetano do Sul pela boa convivência e apoio.

Aos poucos, porém verdadeiros amigos (vocês sabem quem são).

Ao meu querido filho Gabriel que compreendeu (às vezes) que o papai não podia jogar porque precisava trabalhar na tese.

E, especialmente, à minha mãe Antonieta Elisabete e à lalorixá Dona Mãe Neném. Sem a ajuda e o amor de vocês, eu não teria realizado este trabalho.

“O fraco é sempre presa de sua dor, o herói e o sábio são apenas comovidos, mesmo pela mais alta infelicidade própria.”

(Friedrich Schiller)

RESUMO

OLIVEIRA, Guilherme Magalhães. **O sublime e o trágico na *Sinfonia Eroica* de Beethoven**. 2022. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho tem como objetivo investigar a hipótese de que a *Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55*, do compositor Ludwig van Beethoven (1770–1827) foi interpretada como uma manifestação sonora da experiência do sublime, tal como foi teorizada pelo poeta e pensador alemão Friedrich Schiller (1759-1805) que deslocou esta experiência para o âmbito da arte ao relacioná-la com o fenômeno trágico. Neste contexto, a pesquisa buscará demonstrar que o programa extramusical criado por Adolf Bernhard Marx (1795-1866) para a *Terceira Sinfonia* em sua biografia de Beethoven é um documento que representa a recepção da *Sinfonia Eroica* como uma manifestação do sublime. Para realizar tal investigação, no primeiro capítulo serão apresentados de forma introdutória os principais conceitos filosóficos de Immanuel Kant (1724-1804) necessários para a compreensão da experiência do sublime. No segundo capítulo, será apresentada a reflexão realizada por Schiller sobre o sublime, assim como a relação que o autor estabelece entre o sublime e o trágico. Já o terceiro capítulo tem como objetivo contextualizar e problematizar historicamente as forças internas e externas que deram origem ao que ficou conhecido como *fase intermediária* de Beethoven. Finalmente, no quarto e último capítulo será apresentado o programa criado por A. B. Marx para a *Sinfonia Eroica* de Beethoven, mais especificamente, o programa do primeiro movimento. Nas considerações finais, serão apresentados os pontos mais relevantes dos capítulos anteriores e como eles se relacionam com a hipótese colocada de que a *Sinfonia Eroica* foi interpretada como uma manifestação sonora da experiência do sublime, de acordo com as investigações filosóficas de Schiller.

Palavras-chave: Beethoven, Ludwig van. *Sinfonia Eroica*. Schiller, Friedrich. Sublime. Trágico. Marx, Adolf Bernhard. Estética Musical.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Guilherme Magalhães. **The sublime and the tragic in Beethoven's *Eroica Symphony***. 2022. Doctorate Thesis – Graduate Program in Music – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

This thesis aims to investigate the hypothesis that the *Third Symphony*, '*Eroica*', op. 55, by composer Ludwig van Beethoven (1770-1827) was interpreted as a sonorous manifestation of the experience of the sublime, as theorized by the German poet and thinker Friedrich Schiller (1759-1805), who transferred this experience to the realm of the arts by relating it to the tragic phenomenon. Within this context, the research aims to demonstrate that the extramusical program created by Adolf Bernhard Marx (1795-1866) for the *Third Symphony* in his biography of Beethoven suggests that the *Eroica Symphony* was, in fact, received as a manifestation of the sublime, as theorized by Schiller. The first chapter presents an introduction to the main philosophical concepts of Immanuel Kant (1724-1804) needed to understand the experience of the sublime. The second chapter discusses Schiller's reflections about the sublime, as well as how the relation the author establishes between the sublime and the tragic. Chapter 3 aims to historically contextualize and interrogate the internal and external forces that gave rise to what became known as Beethoven's *middle period*. Finally, the fourth and final chapter discusses the program created by A. B. Marx for Beethoven's *Eroica Symphony*, more specifically for its first movement. The conclusion recaps the most relevant points of the previous chapters, discussing their relation to the proposed hypothesis, that the *Eroica Symphony* was interpreted as a sonorous manifestation of the experience of the sublime, according to Schiller's philosophical investigations.

Keywords: Beethoven, Ludwig van. *Eroica Symphony*. Schiller, Friedrich. Sublime. Tragic. Marx, Adolf Bernhard. Musical Aesthetics

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 1-12	158
Figura 02: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 37-46	162
Figura 03: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 37-56	168
Figura 04: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 65-71	169
Figura 05: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 83-94	170
Figura 06: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 106-113	172
Figura 07: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 144-153b ...	173
Figura 08: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 154b-175 ...	176
Figura 09: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 176-191	178
Figura 10: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 216-232	180
Figura 11: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 233-246	182
Figura 12: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 247-265	183
Figura 13: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 266-285	185
Figura 14: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 277-285	188
Figura 15: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 286-302	189
Figura 16: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 294-302	195
Figura 17: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 303-319	196
Figura 18: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 320-337	197
Figura 19: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 338-361	199
Figura 20: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 374-385	200
Figura 21: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 386-399	201
Figura 22: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 386-409	205
Figura 23: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 624-638.....	209
Figura 24: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 639-654.....	210
Figura 25: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 655-670.....	212
Figura 26: <i>Beethoven: Sinfonia N° 3, op. 55</i> , movimento I, comp. 671-691.....	214

LISTA DE ABREVIATURAS

Obras de Kant:

<i>CFJ</i>	<i>Crítica da Faculdade do Juízo.</i>
<i>CRP</i>	<i>Crítica da Razão Pura.</i>
<i>CRPr</i>	<i>Crítica da Razão Prática.</i>
<i>FMC</i>	<i>Fundamentação da Metafísica dos Costumes.</i>
<i>Observações</i>	<i>Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime.</i>
<i>Prolegômenos</i>	<i>Prolegômenos a toda Metafísica Futura.</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ... 23

1 PRINCIPAIS CONCEITOS DA FILOSOFIA KANTIANA ... 33

1.1 A CRÍTICA DA RAZÃO PURA ... 35

1.2 A ÉTICA KANTIANA ... 49

1.3 A CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO ... 59

2 O TRÁGICO E O SUBLIME EM SCHILLER ... 69

2.1 INTRODUÇÃO ... 71

2.2 TEORIA DA TRAGÉDIA ... 71

2.3 TEORIA DO SUBLIME ... 82

3 BEETHOVEN E A *SINFONIA EROICA* ... 109

3.1 INTRODUÇÃO ... 111

3.2 ANOS DE CRISE E CRIATIVIDADE ... 114

3.3 NOVO CAMINHO, NOVO ESTILO E FORMA COMO PROCESSO ... 124

3.4 BEETHOVEN, NAPOLEÃO E O HEROÍSMO ... 129

4 A. B. MARX E A *SINFONIA EROICA* ... 143

4.1 INTRODUÇÃO ... 145

4.2 O PROGRAMA DA *SINFONIA EROICA* ... 152

4.2.1 **Exposição** ... 156

4.2.2 **Desenvolvimento** ... 174

4.2.3 **Recapitulação** ... 204

4.2.4 **Coda** ... 207

CONCLUSÃO ... 219

REFERÊNCIAS ... 225

INTRODUÇÃO

No final do século XVIII, a sinfonia se encontrava no centro dos debates estéticos. Isso se deve a uma série de fatores, como bem notou a musicóloga Elaine Sisman (1993): em primeiro lugar, por fazer parte da vida musical de diversas regiões da Europa; em segundo, por não ser um gênero em que um determinado instrumento se destacava, evitando assim debates e análises sobre o virtuosismo individual de um instrumentista específico; e, por último, ocupou uma posição grandiosa e normativa. Grandiosa, por geralmente ser a primeira e última obra executada em um concerto, e normativa, por estabelecer princípios formais e convenções que serviram como uma espécie de “estrutura padrão” para o público, permitindo que a platéia criasse uma expectativa diante da obra que seria executada e se surpreendesse caso ocorresse algum tipo de alteração ou novidade formal.

Esse interesse e conseqüente debate sobre o gênero sinfônico se manifestou, já na década de 1770, no verbete que J. A. P. Schulz escreveu sobre a sinfonia na enciclopédia de J. G. Sulzer intitulada *Teoria Geral das Belas Artes [Allgemeine Theorie der schönen Künste]*.¹ Em um trecho de seu verbete, Schulz se refere à sinfonia da seguinte forma: “A Sinfonia é especialmente apropriada para a expressão do grandioso [*Großen*], do solene [*Feyerlichen*] e sublime [*Erhaben*]” (SULZER apud VIDEIRA, 2009, p. 182). Partindo dos grandes tratados de retórica da antiguidade, Sisman demonstra que quando Schulz caracteriza a sinfonia como expressão do grandioso, do solene e do sublime, ele está afirmando que a sinfonia seria o tipo mais elevado de música instrumental, assim como a ode era o tipo mais elevado de poesia.² Além disso, a retórica exerceu grande influência no pensamento não apenas de teóricos musicais, mas também na concepção de compositores como Haydn e Mozart, afetando diretamente seus princípios estéticos em que o sublime aparece como uma categoria estética importante.

Em um primeiro momento, o sublime era pensado como uma categoria estética no campo da retórica. A partir da tradução feita por Boileau de um tratado antigo atribuído a um retórico romano do século III, Cássio Longino, a estética moderna passa a se interessar pelo sublime. O *Tratado do Sublime ou do*

¹ Uma tradução completa deste verbete encontra-se em VIDEIRA, 2009, p. 182-6.

² Cf. SISMAN, 1993, p. 10-1. Sobre a relação entre música e retórica, cf. BONDS, 1991. Sobre a sinfonia como Ode Pindárica, cf. BONDS, 1997, p. 131-53.

Maravilhoso no Discurso [Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours] foi publicado em 1674 e acabou se tornando um dos textos mais importantes – ao lado das poéticas de Aristóteles e Horácio – do que se convencionou chamar de Poética Clássica.³ Longino forneceu para os futuros escritores as principais imagens relacionadas ao sublime. Compreendido como uma espécie de surpresa arrebatadora em algumas passagens poéticas, o sublime passou a ser associado à imagem de um raio que tudo dispersa e manifesta a força do orador (LONGINO, 2007, p. 72). Outra imagem associada ao sublime na obra de Longino é relacionada à luz em um trecho famoso do Gênesis em que Deus teria dito: “Faça-se luz” (LONGINO, 2007, p. 79-80).⁴

A partir da tradução do tratado de Longino por Boileau, os principais trabalhos sobre o sublime se desenvolveram, principalmente, na Inglaterra e na Alemanha no decorrer do século XVIII, porém com uma abordagem mais filosófica do que retórica. Da corrente inglesa, destaca-se a obra do filósofo conservador Edmund Burke (1729-1797) intitulada *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, publicada em 1757. Nesta obra, Burke investiga a origem das noções de sublime e belo como categorias estéticas independentes e utilizadas para caracterizar objetos da natureza e da arte. De uma maneira geral, o pensador estabelece a diferença entre um prazer positivo e um negativo – o primeiro, relacionado ao belo, refere-se a objetos pequenos e delicados, enquanto o segundo, relacionado ao sublime, diz respeito a objetos grandes e imagens obscuras que produzem um assombro por meio do medo e do horror (BURKE, 2013).

Um exemplo de objeto sublime citado por Burke e muitas vezes retratado em quadros de pintores ingleses, como William Turner (1775-1851), é o mar, seja pela sua imensidão ou por sua força quando encontra-se agitado durante uma tempestade. Segundo Sisman (1993, p. 17), exemplos de sublime relacionados com o pensamento de Burke não se encontram na música instrumental, mas na música vocal de Mozart, como é o caso da ópera *Idomeneo*, quando o compositor retrata musicalmente o pânico da população com a força do mar furioso, assim como o momento em que um monstro é enviado pela ira do deus Netuno no final do segundo ato.

³ O tratado encontra-se traduzido em LONGINO, 2007.

⁴ Para um estudo sobre o sublime associado à luz na obra *A Criação* de Haydn cf. WEBSTER, 1997.

Na Alemanha, as principais contribuições filosóficas acerca do sublime no século XVIII foram realizadas por Immanuel Kant (1724-1804) e Friedrich Schiller (1759-1805). O primeiro, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), parte da investigação realizada por Burke, inclusive utilizando exemplos semelhantes relacionados ao belo e ao sublime. Todavia, Kant se afasta de Burke ao deslocar o sublime, que antes se encontrava nos objetos, para uma experiência que ocorre no sujeito. Ou seja, não são os objetos que são sublimes, mas determinados objetos são capazes de *despertar o sublime em nós*. Neste contexto, é importante a distinção que o filósofo estabelece entre sublime matemático e sublime dinâmico, como veremos em mais detalhe no primeiro capítulo. Segundo Sisman (1993, p. 20 e 76), o sublime matemático kantiano, ou seja, o sublime de grandeza, encontra-se representado na *Sinfonia Júpiter Nº 41* de Mozart.

Schiller, por sua vez, parte do pensamento de Burke e, especialmente, de Kant para elaborar suas reflexões sobre o sublime. Como tratarei de suas ideias com mais profundidade no segundo capítulo, neste momento apenas destaco o deslocamento que Schiller efetuou da experiência do sublime, que antes era investigada principalmente em relação a objetos da natureza, para o âmbito da arte, assim como a aproximação da experiência do sublime com o trágico. Porém, quando se estabelece uma relação entre o sublime e a música, pouca atenção é dada por parte dos comentadores aos textos de Schiller sobre o sublime e sua relação com o trágico.⁵

Feita esta breve introdução, este trabalho tem como objetivo investigar a hipótese de que a *Sinfonia Nº 3 (Eroica)* de Beethoven foi recebida e interpretada como uma manifestação sonora da experiência do sublime. Mais especificamente, da experiência do sublime tal como foi teorizada por Schiller, que deslocou tal experiência para o âmbito da arte ao vinculá-la com o trágico. Para estabelecer esta relação entre a *Eroica* e os textos teóricos de Schiller, acredito que o programa extramusical criado pelo teórico e crítico musical Adolf Bernhard Marx (1795-1866) para a *Terceira Sinfonia*, presente em sua biografia de Beethoven intitulada *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, é um documento que representa a recepção

⁵ Para citar apenas dois trabalhos de referência sobre o assunto: Sisman analisa o sublime até Kant sem citar as investigações de Schiller sobre o tema. Cf. SISMÁN, 1993, p. 9-20. Bonds, em seu estudo sobre o processo que fez com que a música instrumental passasse a ser percebida como um veículo de ideias, em uma parte dedicada ao sublime cita, rapidamente, um texto de Schiller, porém dá maior ênfase em outros autores. Cf. BONDS, 2006, p. 44-62.

da *Eroica* como uma manifestação do sublime da forma particular como foi teorizada por Schiller.

Para isso, analisaremos as reflexões contidas em alguns textos teóricos de Schiller, da década de 1790, que são consideradas um marco do pensamento estético moderno em que o conceito de sublime constitui uma das principais categorias estéticas. Partindo das investigações de Immanuel Kant sobre o assunto, a originalidade do filósofo e poeta de Weimar foi a de ter relacionado o sublime a uma teoria da tragédia, inaugurando uma filosofia do trágico.

Neste contexto, o compositor que melhor encarnou o *Zeitgeist* da aurora do romantismo foi Ludwig van Beethoven (1770–1827), apresentando em sua obra características relacionadas tanto ao sublime como ao trágico. Sua música, especialmente a da chamada “fase intermediária”, “segunda maturidade” ou “fase heróica”, representada pela *Sinfonia Eroica*, manifesta os estados de luta e conflito analisados nos textos teóricos de Schiller sobre o trágico e o sublime. Por sua vez, o caráter heróico da obra de Beethoven foi enfatizado por A. B. Marx na criação de um programa para a *Sinfonia Eroica*, dialogando com os conceitos de sublime e trágico anteriormente teorizados por Schiller. Para Marx, a *Terceira Sinfonia* de Beethoven inaugura uma nova época na história da música denominada como *música ideal*, ou seja, a capacidade que uma obra musical teria de corporificar uma *Ideia*, no caso da *Eroica*, uma narrativa dramática que representaria um conflito trágico.

* * *

Feitas essas considerações iniciais, esta pesquisa seguirá o seguinte percurso: no primeiro capítulo, apresentarei de forma introdutória os principais conceitos da filosofia kantiana necessários para a compreensão da experiência do sublime. Esta introdução se justifica porque Schiller parte da filosofia kantiana para elaborar sua própria concepção de sublime. Desse modo, parece-me impossível compreender seu pensamento sem ter um conhecimento básico dos problemas e conceitos formulados por Kant. Além disso, a rede conceitual da filosofia kantiana pode apresentar muitos problemas interpretativos para aqueles que não têm conhecimento filosófico ou, mais especificamente, nunca entraram em contato com o pensamento crítico de Kant. Como este é um capítulo introdutório, não apresentarei

o debate entre os comentadores da filosofia kantiana e apenas indicarei estudos de referência sobre cada assunto para aprofundamento futuro.

O primeiro capítulo encontra-se dividido em 3 partes. Na primeira parte, apresentarei os principais conceitos da teoria do conhecimento kantiana presentes na obra *Crítica da Razão Pura* (1781), especialmente, o papel das faculdades, o que será de fundamental importância para a compreensão da experiência do sublime. Na primeira parte da obra, intitulada *Estética Transcendental*, Kant trabalha o conceito de *Sensibilidade* compreendida como a faculdade das intuições. Já a segunda parte, denominada de *Lógica Transcendental*, é subdividida em outras duas partes: a primeira é a *Analítica Transcendental*, em que Kant apresenta o *Entendimento* compreendido como a faculdade dos conceitos, enquanto a segunda é a *Dialética Transcendental* em que Kant investiga a *Razão* entendida como a faculdade dos princípios.

Na segunda parte da apresentação dos principais conceitos do pensamento kantiano, irei expor em linhas gerais o pensamento ético ou moral de Kant, em que se destacam as obras *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785) e *Crítica da Razão Prática* (1788). Nestas obras são trabalhados por Kant os conceitos de *boa vontade*, *dever*, *vontade*, além dos conceitos de *imperativo categórico*, de *autonomia da vontade* e a noção de *liberdade*.

Na terceira parte do primeiro capítulo, apresentarei de forma resumida o pensamento estético de Kant. Como a filosofia teórica de Kant tinha como objeto a natureza, enquanto sua filosofia moral tinha como objeto a liberdade, abriu-se um abismo entre o mundo sensível e o supracensível. Para tratar desse problema, Kant escreve sua terceira crítica, intitulada *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), cujo objetivo é buscar uma mediação entre a natureza e a liberdade, ou seja, uma ligação entre o sensível e o supracensível. Nesta obra, Kant distingue os *juízos determinantes* dos *reflexionantes*, sendo que os últimos são os juízos estéticos sobre o belo e o sublime.

Na terceira crítica interessa-nos, especialmente, a seção intitulada *Crítica da Faculdade de Juízo Estética* e, mais especificamente, a *Analítica do Sublime*, em que Kant investiga a relação entre um objeto da natureza com nossas faculdades, resultando em uma harmonia ou desarmonia, ou seja, no prazer ou desprazer, respectivamente. Neste trecho da obra, são de grande importância as diferenças estabelecidas por Kant entre o belo e o sublime, além do papel central da

imaginação, que é compreendida como uma faculdade que produz uma imagem para a nossa percepção. Neste momento, Kant também apresenta a distinção entre dois tipos de sublime – o *matemático* e o *dinâmico* – que serão fundamentais para compreendermos a reflexão posterior de Schiller.

No segundo capítulo, apresentarei a reflexão realizada por Schiller sobre o sublime, assim como a relação que o autor estabelece entre o sublime e o trágico. Schiller parte da reflexão de Kant mas desloca o conceito de sublime para a obra de arte, vinculando-o aos aspectos morais relacionados à tragédia.

Na primeira parte do capítulo, pretendo apresentar o pensamento trágico de Schiller que se encontra, principalmente, em dois ensaios escritos em 1792: *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* e *Sobre a arte trágica*.⁶ Nestes ensaios, Schiller se posiciona no grande debate sobre o teatro alemão e apresenta sua concepção do trágico como teórico e dramaturgo.

Na segunda parte do capítulo referente a Schiller, apresentarei sua teoria do sublime. Em seu pensamento, o sublime aparece vinculado com uma teoria da tragédia, mas como o conceito de sublime é mais amplo e o trágico é compreendido como uma das possíveis manifestações do sublime, Schiller decide se dedicar ao estudo do sublime em si, ou seja, como uma categoria estética. Três textos merecem destaque: *Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)* (1793), *Sobre o patético* (1793) e *Sobre o sublime* (publicado em 1801 mas, provavelmente, escrito em 1793 ou 1794).⁷

No ensaio *Do sublime*, partindo da anterior classificação estabelecida por Kant entre sublime matemático e sublime dinâmico, Schiller os renomeia como sublimes *teórico* e *prático* de acordo com nossa relação de independência diante da natureza. Ao reconhecer a superioridade do sublime prático, Schiller vai além da teoria kantiana e cria duas subcategorias de sublime: o *contemplativo* e o *patético*. Afirmando a superioridade do sublime patético, Schiller associa o sublime, que antes fora pensado na relação com um objeto da natureza, à produção poética, resultando na aproximação entre ética e estética.

No ensaio *Sobre o patético*, ao afirmar que o fim último da arte trágica é a apresentação do suprassensível, destaca-se a aproximação que Schiller estabelece

⁶ Ambos encontram-se traduzidos em SCHILLER, 2018.

⁷ Os ensaios *Do sublime* e *Sobre o sublime* encontram-se traduzidos em SCHILLER, 2011. Já o ensaio *Sobre o patético* encontra-se traduzido em SCHILLER, 2018.

entre o trágico e o sublime inaugurando uma filosofia do trágico, ou seja, uma reflexão filosófica sobre a situação trágica do homem no mundo. Como neste ensaio Schiller apenas retoma e aprofunda alguns aspectos já trabalhados em *Do sublime*, além de apresentar alguns exemplos práticos referentes ao sublime patético, partiremos diretamente para a análise do ensaio seguinte.

Em *Sobre o sublime*, Schiller apresenta uma autonomia ainda maior em relação ao pensamento kantiano. Isto ocorre devido ao caráter antropológico deste ensaio ao relacionar o sublime com o desenvolvimento da cultura e da humanidade. Compreendendo a cultura como o âmbito em que o homem afirma sua liberdade e vontade, merecem destaque os conceitos de *cultura física* e *cultura moral*. Neste contexto, o belo passa a ser concebido como um estágio inicial para se atingir a liberdade proporcionada pela experiência do sublime, ou seja, como um processo de formação ou educação estética.

No terceiro capítulo, pretendo contextualizar e problematizar historicamente as forças internas e externas que deram origem ao que ficou conhecido, de forma um tanto quanto vaga, como *segunda maturidade* ou *fase intermediária* de Beethoven. Sabemos que o início dessa fase foi marcado por um momento de profunda crise pessoal e de grandes transformações políticas e culturais. Ao mesmo tempo, também foi um período de altíssima criatividade e de uma impressionante produção artística por parte de Beethoven. Acredito na hipótese de que Beethoven acompanhava de perto as grandes questões filosóficas e culturais de seu tempo, além de constantemente relacioná-las com as crises de sua vida pessoal e com sua produção artística. Neste contexto, a *Sinfonia Eroica* pode ser considerada tanto um marco criativo do que ficou conhecido como *fase intermediária* como também uma afirmação da resistência moral de Beethoven diante de suas crises pessoais.

Após uma breve introdução sobre as possíveis divisões da obra de Beethoven em três fases, destaca-se, na primeira parte deste capítulo, a apresentação de algumas cartas e do famoso *Testamento de Heiligenstadt* que não só atestam a crise vivida por Beethoven, como nos dão pistas de como o compositor reagiu ao seu problema auditivo. Longe de querer provar de forma irrefutável como o *Testamento de Heiligenstadt* dialoga com a obra de Beethoven (especialmente com a *Sinfonia Eroica*), interessa-me, antes, observar como esses acontecimentos foram interpretados pelos críticos e comentadores no que diz respeito à postura heroica

adotada pelo compositor, além dos paralelos que podem ser estabelecidos com as investigações de Schiller sobre o trágico e o sublime.

Na segunda parte do capítulo, procuro investigar, brevemente, o que geralmente é denominado de *fase intermediária* com a ideia de *novo caminho* e *novo estilo*, ou seja, as mudanças de estilo adotadas pelo compositor nesta nova fase de sua produção artística. Neste momento, apresento a pesquisa de Dahlhaus (1993) que relaciona o *novo caminho* e o *novo estilo* com as inovações formais de Beethoven em algumas obras compostas a partir de 1802, incluindo a *Sinfonia Eroica*, denominado pelo autor de “caráter processual da forma”, o que será de fundamental importância quando analisarmos o programa de A. B. Marx.

Na terceira parte do capítulo, apresento o problema da dedicatória da *Sinfonia Eroica* a Napoleão, segundo relato de Ferdinand Ries, além da controversa relação de Beethoven com Bonaparte no contexto da Revolução Francesa. Esta análise é necessária devido à imagem heroica que a personalidade de Napoleão representou para Beethoven e seus contemporâneos. Além disso, nesse momento, a cultura alemã vivenciava um grande debate, à luz da literatura antiga grega, sobre o papel do herói nas peças teatrais e há indícios de que Beethoven acompanhava de perto essas transformações culturais e literárias do mundo germânico. Desta forma, tanto a figura de Napoleão como os interesses literários de Beethoven podem ter contribuído significativamente para a ampliação do conteúdo emocional observado em algumas obras, como parece ser o caso da *Eroica*. Esta maior intensidade emocional geralmente é associada ao que ficou dubiamente conhecido pela musicologia histórica como *fase heroica*, *período heroico* ou *estilo heroico*.

No quarto e último capítulo, apresento o programa criado por A. B. Marx para a *Sinfonia Eroica* de Beethoven. O foco da análise será apenas o primeiro movimento da sinfonia, por questões de relevância, já que o próprio Marx dá uma importância muito maior ao primeiro movimento em relação aos demais movimentos da sinfonia. Acredito na hipótese de que o programa de Marx dialoga estreitamente com as investigações estéticas de Schiller ao interpretar a *Terceira Sinfonia* como a representação sonora de um conflito trágico e, portanto, como uma manifestação do sublime tal como foi teorizado por Schiller.

Como A. B. Marx é um autor pouco estudado no Brasil, na primeira parte do capítulo faço uma breve introdução sobre sua carreira e principais ideias musicais, em que se destaca o conceito de *música ideal*, ou seja, a capacidade que uma obra

musical teria de corporificar e comunicar uma *Ideia*, além de promover a união entre música e espírito.

Na segunda parte do último capítulo, apresento os pontos principais do programa criado por A. B. Marx para o primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* que encontra-se em um trecho de sua biografia de Beethoven, publicada em 1859, intitulado “A consagração do Herói” [*Heldenweihe*].⁸ Aqui abordarei a ideia de que o primeiro movimento da *Eroica* representa tanto uma *imagem ideal de batalha* como uma *imagem espiritual do processo heroico*. Pretendo demonstrar que o conflito percebido no primeiro movimento da *Eroica* é representado por uma narrativa dramática que dialoga com as concepções de sublime e trágico de Schiller. Portanto, acredito que o programa de Marx é um documento fundamental que nos ajuda a compreender uma das formas como a *Sinfonia Eroica* foi recebida e interpretada, neste caso, como uma manifestação sonora do sublime entendido como um conflito trágico.

⁸ Cf. MARX, 1901, p. 235-65. O programa de Marx encontra-se traduzido para o inglês por Scott Burnham em MARX, 1997.

1 PRINCIPAIS CONCEITOS DA FILOSOFIA KANTIANA

1.1 A CRÍTICA DA RAZÃO PURA

A *Crítica da Razão Pura*, texto no qual Kant investiga o funcionamento e os limites de nossa razão, nasce da disputa entre o racionalismo dogmático, representado em linhas gerais pelo pensamento de Descartes, Leibniz e Wolff, e o empirismo cético representado por Locke e Hume.⁹ Os primeiros acreditavam na possibilidade de conhecer algo sobre a realidade por meio da razão pura, ou seja, o mero pensamento; por outro lado, os empiristas fundamentaram todo o conhecimento na experiência, negando qualquer tipo de metafísica ou conhecimento extra-empírico. Segundo Kant, foi Hume quem o despertou de seu sono dogmático ao provar de forma irrefutável que a razão é incapaz de pensar *a priori*, ou seja, independentemente da experiência.¹⁰ Por outro lado, a razão não pode se limitar à experiência porque é de sua natureza sair dos limites de toda experiência e conceber ideias transcendentais (como a ideia de alma, a ideia de mundo e a ideia de Deus).

No decorrer do exame da razão pura, Kant recusa tanto o dogmatismo como o empirismo. Recusa o racionalismo dogmático porque o pensamento puro não é capaz de conhecer a realidade, mas assume função regulativa a serviço da experiência. E recusa o empirismo porque, apesar de todo conhecimento *começar* com a experiência, ele não provém *exclusivamente* da experiência. Ao buscar um critério científico para a metafísica, o status de ciência adquirido tanto pela matemática quanto pela física, Kant propõe uma revolução copernicana no pensamento ao colocar o sujeito cognoscente em uma relação criadora com o objeto. Isto significa que o conhecimento não deve mais ser regulado pelo objeto, mas sim o objeto por nosso conhecimento.

Até hoje admitia-se que o nosso conhecimento se devia regular pelos objetos; porém, todas as tentativas para descobrir *a priori*, mediante conceitos, algo que ampliasse o nosso conhecimento, malogravam-se com este pressuposto. Tentemos, pois, uma vez, experimentar se não se resolverão melhor as tarefas da metafísica, admitindo que os objetos se deveriam regular pelo nosso conhecimento, o que assim já concorda melhor com o que desejamos, a saber, a possibilidade de um conhecimento a priori

⁹ Para uma visão mais ampla do problema crítico cf. CASSIRER (2021), BECK, (1969), GUYER (1992) e PASCAL (2005).

¹⁰ Cf. KANT, *Prolegômenos*, 2018, p. 14.

desses objetos, que estabeleça algo sobre eles antes de nos serem dados. (KANT, *CRP*, B XVI; 2001, p. 19-20)

É este aspecto que caracteriza o idealismo da filosofia kantiana, ou seja, admitir que o espírito intervém ativamente no real sendo este, em parte, uma construção, já que “só conhecemos *a priori* das coisas o que nós mesmos nelas pomos” (KANT, *CRP*, B XVIII; 2001, p. 21).

Na matemática e na física observamos conhecimentos racionais e objetivos que procedem da razão mas se referem a objetos. A grande pergunta de Kant na *Crítica da Razão Pura* é como esse tipo de conhecimento *a priori* é possível na matemática e na física, e se a metafísica poderia agir da mesma maneira. Desta forma, a investigação que permeia toda a crítica diz respeito aos limites e possibilidades da razão. A palavra crítica deve ser compreendida aqui não em sentido destrutivo, mas em seu sentido etimológico, ou seja, distinguir o que a razão pode e não pode fazer.

Por uma crítica assim, não entendo uma crítica de livros e de sistemas, mas da faculdade da razão em geral, com respeito a todos os conhecimentos a que pode aspirar, *independentemente de toda a experiência*; portanto, a solução do problema da possibilidade ou impossibilidade de uma metafísica em geral e a determinação tanto das suas fontes como da sua extensão e limites; tudo isto, contudo, a partir de princípios. (KANT, *CRP*, A XII; 2001 p. 5-6)

Este exame, primeiramente realizado sobre as possibilidades da razão especulativa, será depois estendido aos princípios de nossas ações (*Crítica da Razão Prática*) e às fontes de nossos juízos estéticos e teleológicos (*Crítica da Faculdade do Juízo*).

Na introdução à *Crítica da Razão Pura*, Kant divide o conhecimento em *a priori* e *a posteriori*. Todo conhecimento que tem sua origem na experiência e se baseia em impressões sensíveis é chamado de *a posteriori*, enquanto todo conhecimento que independe da experiência e das impressões dos sentidos, portanto, tem sua origem na razão, é denominado *a priori*. Para Kant, conhecer é dar forma a uma matéria dada. Aquilo que depende do *objeto* é a *matéria* do conhecimento e, conseqüentemente, é *a posteriori*, enquanto aquilo que depende do *sujeito* no ato de conhecer é a *forma* do conhecimento e, portanto, é *a priori*. A matéria do conhecimento pode variar de acordo com a variedade de objetos, mas a

forma, por ser imposta pelo sujeito ao objeto, é sempre reencontrada em todos os objetos. Todo conhecimento *a priori* é *universal* e *necessário*, ou seja, tem que valer para todos e não pode ser de outra maneira. Se não fosse assim, cada sujeito ao perceber um mesmo objeto dado, perceberia um objeto diferente a cada instante. Por outro lado, todo conhecimento *a posteriori* é contingente, ou seja, a experiência nos mostra que uma coisa é “isto” ou “aquilo”, mas não nos diz *porque* ela é assim e porque não pode ser de outra maneira. Portanto, uma afirmação baseada na experiência pode valer para a *maioria* dos casos, mas nunca será uma afirmação universal válida para *todos* os casos. As proposições universais e necessárias são *a priori* e, portanto, do campo da razão, como por exemplo ocorre na física e na matemática.¹¹

Mas a concordância que ocorre entre as pessoas sobre as proposições *a priori* da física e da matemática, não ocorre no âmbito da metafísica, apesar desta também trabalhar com enunciados *a priori*. Para investigar este problema, Kant estabelece a distinção entre *juízos analíticos* e *juízos sintéticos*.

Os juízos são afirmações que pretendem validade objetiva e são divididos de acordo com a relação entre sujeito e predicado. Os juízos analíticos são aqueles em que o predicado está contido no conceito do sujeito e o predicado é extraído do sujeito por análise, sem se referir a qualquer elemento novo. Quando afirmamos que todos os corpos são extensos, o predicado *extenso* está contido no sujeito *corpo*. Da mesma forma, a afirmação de que nenhum homem solteiro é casado pode ser considerada verdadeira apenas pelas leis da lógica, sem a necessidade de recorrer à experiência. Todos os juízos analíticos são *a priori*.

Já os juízos sintéticos, ao contrário dos analíticos, são aqueles cujo predicado acrescenta algo de novo ao conceito do sujeito e cuja verdade não pode ser encontrada unicamente por meio das leis da lógica. Ao invés de uma análise, se estabelece uma síntese entre sujeito e predicado. A afirmação de que todos os corpos são pesados é um exemplo de juízo sintético porque o predicado “pesado” é distinto do conceito geral de corpo, ou seja, é pela experiência (e não pela lógica) que afirmamos o peso de um corpo. Todo juízo sintético é *a posteriori* porque precisa da experiência para acrescentar algum atributo ao conceito.

¹¹ Temos que ter em mente que Kant está trabalhando com a física newtoniana e a matemática euclidiana. Atualmente, com a teoria da relatividade e a teoria quântica, muitos pressupostos de Kant sobre a ciência já foram revistos e possuem apenas valor histórico. Cf. HÖFFE, 2005, p. 120-21.

Mas um tipo específico de juízo chamará a atenção de Kant: são os *juízos sintéticos a priori*. Estes juízos, por serem *a priori*, são universais e necessários e, ao mesmo tempo, ampliam nosso conhecimento sobre algo por serem sintéticos. Os juízos da matemática e da física são sintéticos como, por exemplo, a afirmação de que entre dois pontos, a linha reta é a mais curta. Desta forma, a grande pergunta feita por Kant na *Crítica da Razão Pura* é se são possíveis os juízos sintéticos *a priori* na metafísica, uma vez que nesta disciplina ultrapassamos toda a experiência e, portanto, não podemos afirmá-la como uma ciência capaz de apresentar um conhecimento objetivo.

A *Crítica da Razão Pura* é dividida em duas partes de acordo com os temas tratados. A primeira parte, a *estética transcendental*, trata das formas *a priori* da sensibilidade e investiga se são possíveis os juízos sintéticos *a priori* na matemática. Já a segunda parte, intitulada *lógica transcendental*, é subdividida em duas partes. A primeira subdivisão, a *analítica transcendental*, trata das formas *a priori* do entendimento e responde à pergunta se são possíveis os juízos sintéticos *a priori* na física. Enquanto a segunda subdivisão, chamada de *dialética transcendental*, trata das idéias da razão e investiga se são possíveis juízos sintéticos *a priori* na metafísica.¹² Passaremos rapidamente por cada parte da *Crítica da Razão Pura* expondo de forma resumida seus principais conceitos para depois compreendermos como estes se relacionam com a experiência do sublime.

* * *

Em sua investigação sobre o que podemos conhecer, Kant apresenta uma ciência dos princípios da *sensibilidade* ou *intuição a priori*, intitulada *estética transcendental*. Neste caso, a palavra estética não se refere a uma teoria do belo ou do gosto, mas tem como base a distinção clássica feita pelos filósofos antigos entre objetos sensíveis (*aistheta*) e objetos inteligíveis (*noeta*). Já a palavra transcendental, Kant compreende como "todo conhecimento que em geral se ocupa menos dos objetos, que do nosso modo de os conhecer, na medida em que este deve ser possível *a priori*" (KANT, *CRP*, B 25; 2001, p. 53). Com isso, Kant quer dizer que o objeto é determinado *a priori* pela natureza de nosso modo de conhecer.

¹² Para um estudo mais aprofundado dos principais problemas da *Crítica da Razão Pura* cf. ALLISON (2004) e GUYER (1987).

É importante ressaltar que Kant não duvida da realidade dos objetos fora de nós – como se cada sujeito possuísse sua própria realidade – mas sustenta que percebemos o mundo dos fenômenos através das formas que nossa faculdade de conhecimento impõe aos objetos. Assim, a realidade é verdadeira e válida para todos os homens que compartilham das mesmas faculdades de conhecimento; porém, provavelmente, o mundo se apresenta de uma maneira diferente para outros tipos de seres vivos com faculdades distintas das nossas. Kant acredita que nossas faculdades captam uma parcela da realidade e nunca as coisas em si mesmas, ou seja, como elas realmente são, o que Kant denomina de *noumena* (KANT, *CRP*, B 345, A 289; 2001, p. 291). Como veremos, isso ocorre porque a realidade é moldada pelas formas *a priori* de nosso espírito.

No pensamento kantiano, todo conhecimento se dá por meio da ação de duas faculdades que atuam de forma conjunta e possuem a mesma importância: a *sensibilidade*, compreendida como a faculdade das *intuições*; e o *entendimento* que é a faculdade dos *conceitos*. A sensibilidade é investigada mais a fundo na *estética transcendental*, enquanto o entendimento é trabalhado mais detalhadamente na *lógica transcendental*.

As intuições devem ser compreendidas como a visão direta e imediata de um objeto, portanto, só temos intuições se um objeto nos for dado na experiência. Para que isso ocorra, possuímos uma *sensibilidade receptiva* compreendida como a capacidade de nossa mente de ser afetada por objetos. Somente uma sensibilidade receptiva possibilita ao homem as intuições, ou seja, aquilo que percebemos do objeto (cor, cheiros, sabores, etc). As intuições dependem de um objeto dado na experiência porque o homem não é capaz de intuições ativas ou criadoras (intuições intelectuais), ou seja, o homem não pode produzir para si mesmo os objetos do conhecimento. O efeito da ação de um objeto sobre a nossa percepção, ou seja, a impressão produzida por um objeto em nossa sensibilidade, se chama *sensação* e constitui a *matéria* da sensibilidade. Desta forma, uma intuição é empírica ao se relacionar com um objeto por intermédio da sensação, enquanto chama-se *fenômeno* o objeto que corresponde a essa intuição empírica.¹³ Por outro lado, a simples recepção de um objeto não produz conhecimento já que as sensações precisam ser pensadas, reunidas e organizadas segundo conceitos de nosso

¹³ O objeto indeterminado de uma intuição empírica é chamado de *fenômeno*, enquanto o objeto como fenômeno determinado pelo entendimento é chamado de *objeto*. Cf. HÖFFE, 2005, p. 69.

entendimento. Este só pode pensar os objetos fornecidos pela sensibilidade manifestando-se como uma *espontaneidade*, ao contrário da *receptividade* característica da sensibilidade.

Ao investigar as duas faculdades, Kant encontra um elemento não empírico em cada uma delas. Na sensibilidade, as *formas puras* da intuição são o *espaço* e o *tempo*, enquanto no entendimento são os *conceitos puros*. No caso da sensibilidade, se a sensação nos fornece uma matéria, ou seja, um *conteúdo a posteriori* proveniente da experiência, a *forma* seria aquilo que *a priori* ordena tal matéria, ou seja, dá forma ao ordenar a multiplicidade da sensação. Portanto, as formas puras da intuição – o espaço e o tempo – são *a priori* e nelas não se encontra nada pertencente à sensação (pois elas não pertencem às coisas, mas se encontram no sujeito).

O espaço é compreendido como a forma do *sentido externo* onde o sujeito representa os objetos fora de si por meio das impressões dos cinco sentidos (sons, cores, sabores, cheiros e texturas). Como o espaço é *a priori*, ele não é uma propriedade das coisas, mas existe enquanto as percebemos. Desta forma, só podemos falar de espaço sob o ponto de vista do homem que percebe os objetos no espaço.

O tempo, por sua vez, é a forma do *sentido interno* onde o sujeito percebe seus estados internos, inclinações e sentimentos. Assim como o espaço, o tempo é *a priori* porque não é um conceito empírico extraído da experiência; ao contrário, é ele que fundamenta toda experiência e a condição de todo vir-a-ser. Da mesma forma que a geometria atua no espaço, compreendido como intuição pura, a física atua no tempo porque os conceitos de mudança e movimento só são possíveis em nossa representação do tempo. Portanto, o tempo, assim como o espaço, não se encontra nas coisas, mas sim, no sujeito que as percebe. Segundo Kant, o tempo “não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior” (KANT, *CRP*, B 49; 2001, p. 73). Kant confere ao tempo um papel mais fundamental na determinação da experiência porque apesar de todos os objetos aparecerem no espaço, nós só tomamos consciência deles no decorrer do tempo.

O tempo é uma representação necessária que constitui o fundamento de todas as intuições. Não se pode suprimir o próprio

tempo em relação aos fenômenos em geral, embora se possam perfeitamente abstrair os fenômenos do tempo. O tempo é, pois, dado a priori. Somente nele é possível toda a realidade dos fenômenos. De todos estes se pode prescindir, mas o tempo (enquanto a condição geral de sua possibilidade) não pode ser suprimido. (KANT, *CRP*, A 31; 2001, p. 70-1)

Das investigações na estética transcendental, Kant conclui que o fenômeno não é uma aparência ou ilusão, mas uma realidade que deve ser compreendida na relação entre sujeito e objeto, mas não no próprio objeto.

A sensibilidade e o entendimento formam as duas principais fontes de conhecimento e trabalham de forma conjunta. Se na sensibilidade o objeto nos é dado pela intuição, no entendimento será pensado em conceitos. Por um lado, é necessário que os conceitos se tornem sensíveis ao juntar o objeto dado na intuição, por outro, que as intuições se tornem inteligíveis ao se submeterem aos conceitos. Mostrando a ação conjunta de sensibilidade e entendimento, Kant faz uma mediação entre o empirismo e o racionalismo. Em uma célebre passagem da *Crítica da Razão Pura*, Kant afirma:

Nenhuma destas qualidades tem primazia sobre a outra. Sem sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado; sem o entendimento, nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdos são vazios; intuições sem conceitos são cegas. Pelo que é tão necessário tornar sensíveis os conceitos (isto é, acrescentar-lhes o objeto na intuição) como tornar compreensíveis as intuições (isto é, submetê-las aos conceitos). (KANT, *CRP*, B 75; 2001, p. 89)

A ciência que determina as regras gerais do entendimento é a lógica. Diferentemente da lógica formal – que abstrai todo o conteúdo e não tem como objetivo a verdade mas a coerência formal – Kant apresenta sua lógica transcendental que estabelece uma relação com os objetos, porém, é válida *a priori*. A lógica transcendental investiga como se dá a relação do pensamento com os objetos, ou seja, a origem, o âmbito e os limites do conhecimento empírico. Kant divide sua lógica transcendental em *analítica*, compreendida como uma lógica da verdade, e *dialética*, compreendida como uma lógica da aparência. A analítica transcendental, por sua vez, se subdivide em *analítica dos conceitos* e *analítica dos princípios*.

A analítica dos conceitos não deve ser pensada como uma mera análise dos próprios conceitos: é, antes, uma análise de nossa faculdade de formar conceitos,

portanto uma análise do entendimento. Kant estabelece uma tabela que contém os conceitos puros utilizados pelo entendimento necessários para este formar seus próprios conceitos sobre as coisas. Como todos os atos do entendimento se resumem a juízos – já que pensar é julgar – Kant estabelece sua tabela de conceitos puros a partir das formas lógicas do juízo. Os juízos são classificados segundo a *quantidade* (universais, particulares e singulares), a *qualidade* (afirmativos, negativos e infinitos), a *relação* (categóricos, hipotéticos e disjuntivos) e a *modalidade* (problemáticos, assertóricos e apodícticos).

Quando eu digo algo sobre uma coisa, ou seja, quando estabeleço um juízo sobre algo, eu reduzo à unidade uma multiplicidade; portanto, os juízos têm a função de dar unidade às nossas representações. Será a partir dessas funções que a lógica transcendental encontrará as *formas a priori* do entendimento (ou *conceitos puros*) que Kant denomina de *categorias*. Elas impõem à intuição uma unidade que corresponde a uma forma lógica do juízo. Desta forma, as categorias, acompanhando as formas lógicas do juízo, seguem a seguinte divisão: *Quantidade* (unidade, pluralidade e totalidade), *Qualidade* (realidade, negação e limitação), *Relação* (inerência e subsistência, causalidade e dependência, e comunidade) e *Modalidade* (possibilidade/impossibilidade, existência/inexistência e necessidade/contingência).

Para não cometermos o erro de confundir um objeto com outro diverso (uma cadeira com uma mesa, por exemplo), a multiplicidade das sensações que se encontram no espaço e no tempo se juntam em uma unidade que apresenta determinada forma e estrutura. São os conceitos que transformam o material da intuição em um objeto com unidade e estrutura, operando por regras uma síntese e uma determinação. Estas não derivam das sensações nem de um mundo dado já organizado, já que é o pensamento quem dá unidade e determina a realidade que antes era uma multiplicidade indeterminada e desconexa.

O pensamento, por ser discursivo, é mediado por conceitos e não por uma intuição imediata, e como os conceitos são regras, eles se referem a algo mais geral e não a algo particular. Por exemplo, no caso de uma cadeira, não estamos pensando nas particularidades de uma cadeira específica (seu material de fabricação, forma e cor) mas no conceito empírico de cadeira como um objeto feito para se sentar e que segue determinada estrutura. Desta forma, os conceitos empíricos que remetem à experiência são generalizados pelo entendimento por

meio da comparação e reflexão. Após a observação e comparação de várias cadeiras particulares, chegamos ao conceito de cadeira que se aplica a toda multiplicidade de cadeiras do mundo sensível.

Se os conceitos empíricos apoiam seu conteúdo na experiência, os conceitos puros se originam, quanto ao seu conteúdo, do entendimento. Kant denomina os conceitos puros de *categorias* porque não derivam de conceitos mais gerais do que eles mesmos. Segundo Kant, sem as categorias não é possível o conhecimento objetivo porque qualquer unidade objetiva, universal e necessária da multiplicidade dada pela intuição se dá conforme as categorias. Mas, ao mesmo tempo, as categorias precisam das impressões sensoriais no espaço e no tempo para ter o que unificar, excluindo qualquer tipo de conhecimento fora da experiência.

Na *analítica dos princípios*, Kant procura expor como os princípios do entendimento são aplicados à experiência. Vimos que é o juízo que subsume debaixo de regras os objetos; portanto, a analítica dos princípios se torna uma doutrina transcendental do juízo. Neste contexto, surge a noção de *esquematismo* que tem função mediadora de tornar o sensível homogêneo ao inteligível.¹⁴ Como todo conhecimento pressupõe intuições e conceitos, a relação entre os dois deve ser homogênea para que o sensível dado na intuição se relacione com as categorias intelectuais, ou seja, que os conceitos puros do entendimento possam ser aplicados aos fenômenos em geral.

Para Kant, esta mediação se dá no *tempo* (que, assim como as categorias, é forma *a priori* mas, simultaneamente, comporta todas as representações empíricas como forma da sensibilidade), uma vez que toda a multiplicidade dos objetos se dá no tempo. Portanto, toda aplicação das categorias do entendimento ao sensível será uma determinação do tempo. A faculdade intermediária entre sensibilidade e entendimento, que terá a função de produzir essas determinações no tempo, é a *imaginação*, ao passo que os quadros universais em que os fenômenos são subsumidos nas categorias são os *esquemas transcendentais*.

Um exemplo de esquema, no caso de quantidade, é o número. Porém, não podemos confundir o esquema com as imagens dos números, já que ele não é uma imagem (nem o esboço de uma imagem), mas a regra para a formação de imagens. Portanto, o esquema do número é, antes, a representação do procedimento que me permite criar uma imagem de um número. Três pontos ordenados em uma folha de

¹⁴ Sobre o esquematismo cf. ALLISON, 2004, p. 202-28.

papel nos apresentam uma imagem do número três, porém, o esquema da quantidade é a adição sucessiva de unidade em unidade que, por sua vez, formam os números. Desta forma, Kant distingue tantos esquemas de acordo com a quantidade de categorias. Por exemplo, da mesma forma que o esquema da quantidade é o número, o esquema da qualidade será o conteúdo do tempo, ou seja, à categoria da realidade corresponde a sensação de tempo preenchido. Do ponto de vista da relação, a permanência do real no tempo é o esquema da substância, e assim Kant segue sua exposição do esquematismo sempre relacionando uma categoria com um esquema. Segundo Kant, os esquemas são *determinações a priori do tempo*, segundo regras e nos permitem compreender como as formas *a priori* do entendimento são aplicadas aos fenômenos (KANT, *CRP*, B 184-5; 2001, p. 186).

Após a apresentação do esquematismo, Kant responde à pergunta: como é possível uma física pura? Como no ato de conhecer os objetos se encontram em conformidade com aquilo que o próprio entendimento coloca neles *a priori*, Kant denomina *princípios do entendimento* ou *princípios a priori*, as proposições que não advêm da experiência, mas às quais toda experiência possível deve se conformar. Da mesma forma que Kant estabelece os esquemas a partir das categorias, os princípios seguirão a mesma lógica, porque são nada mais do que regras para o uso objetivo das categorias. Às categorias da quantidade correspondem os *axiomas para a intuição* que fundamentam os axiomas da geometria; às categorias da qualidade correspondem as *antecipações para a percepção* que determinam a grandeza intensiva ou o grau que algo nos afeta; às categorias da relação correspondem as *analogias para experiência* que determinam a existência de um fenômeno no tempo; e, finalmente, às categorias da modalidade correspondem os *postulados para o pensamento empírico em geral* que se referem à relação entre as coisas e o entendimento.

No final da *analítica dos princípios*, Kant estabelece a importante distinção entre *fenômenos* e *númenos*.¹⁵ Apesar da matemática trabalhar com conceitos *a priori*, ela precisa se relacionar com os objetos, pois, do contrário, seus conceitos perdem sentido (assim como as categorias precisam ser aplicadas aos objetos,

¹⁵ Segundo Mora: "O termo 'númeno' significa 'o que é pensado' [...]. Como 'ser pensado' se entende, nesse caso, no sentido de 'o que é pensado por meio da razão' [...] costuma-se equiparar 'númeno' ao 'inteligível'. [...] Dizer 'númeno' é dizer, simplesmente, 'o que não é objeto de nossa intuição sensível'." (MORA, 2001, p. 516-8)

senão perdem sua função). Ou seja, as categorias podem exprimir diferentes modos do pensamento, mas sem um objeto para serem aplicadas elas perdem seu uso. Observamos aqui a distinção entre *conhecer* e *pensar* que se relaciona com a distinção entre *fenômenos* e *númenos*. Apenas os fenômenos podem ser conhecidos porque se apresentam no campo da experiência para nossa sensibilidade, mas isso não nos impede de pensarmos a natureza de seres sensíveis (ou possíveis) que de alguma forma escapam da nossa maneira de perceber as coisas, ou seja, seres que não seriam objeto para nossos sentidos. Esses objetos, que o entendimento não é capaz de conhecer mas é capaz de pensar, para além de toda a experiência fenomênica, Kant os denomina de *númenos* ou seres inteligíveis.

Depois da *analítica transcendental*, Kant retoma o problema que deu origem à *Crítica da Razão Pura*: a metafísica é necessária mas só produz uma verdade aparente. Desta forma, a *dialética transcendental* será compreendida como uma lógica da aparência.¹⁶ Esta se manifesta de várias formas como, por exemplo, as ilusões óticas, que resultam da influência da imaginação sobre o entendimento e, portanto, são consideradas como aparências empíricas. Um outro tipo de aparência são as lógicas que resultam em raciocínios sofisticados provenientes do pensamento. Mas a aparência investigada por Kant na dialética transcendental é de um terceiro tipo, denominada de ilusão transcendental, que ocorre no âmbito da *razão pura* e não no entendimento. Se a sensibilidade é a faculdade das intuições e o entendimento é a faculdade dos conceitos, a *razão* será compreendida como a faculdade dos princípios e será fundamental para compreendermos o sublime em Kant e Schiller. Como o conhecimento consiste em dar unidade ao múltiplo, o entendimento, por meio de seus conceitos, dá unidade à multiplicidade da intuição por meio de regras, enquanto a razão, partindo das regras do entendimento e não das intuições da sensibilidade, procura atingir uma unidade superior.

Se o entendimento pode ser definido como a faculdade de unificar os fenômenos mediante regras, a razão é a faculdade de unificar as regras do entendimento mediante princípios. Nunca se dirige, portanto, imediatamente à experiência, nem a nenhum objeto, mas tão-só ao entendimento, para conferir ao diverso dos conhecimentos desta faculdade uma unidade *a priori*, graças a conceitos; unidade que pode chamar-se unidade de razão e é de espécie totalmente

¹⁶ Para um estudo aprofundado dos problemas da dialética transcendental cf. ALLISON (1990).

diferente da que pode ser realizada pelo entendimento. (KANT, *CRP*, A 359; 2001, p. 300)

Podemos constatar que a razão ultrapassa o entendimento ao procurar uma unidade suprema e, por não se referir a nenhum objeto, ela é a busca pelo incondicionado compreendido como condição última de todas as condições. Segundo Kant, como o homem tem uma tendência natural a não se contentar com o mundo empírico dos fenômenos, as sínteses operadas pelo entendimento a partir do múltiplo da experiência não são suficientes para a razão. Como a razão almeja, por exemplo, uma representação do mundo em sua totalidade, uma ideia de mundo, Kant denomina *ideias* os conceitos puros da razão. Em outras palavras, a unidade suprema atingida na ideia de totalidade do mundo não é condicionada, portanto, é o *incondicionado* (também chamado por Kant de *ideia transcendental*). Como a ideia de mundo não possui nenhuma correspondência com os objetos da experiência, a ideia não é compreendida como um conhecimento, mas sim, como uma diretiva, ou seja, ela determina um rumo. Neste momento, Kant relaciona a ideia com a moral ao apontar um interesse em seu uso prático e não como fonte de conhecimento, como veremos mais adiante.

Mas quais são as *ideias da razão*? Kant as descobre a partir das categorias da relação. A primeira ideia da razão compreendida como busca de um incondicionado é a ideia da unidade absoluta do sujeito pensante, portanto a *ideia de alma*. A segunda é a ideia do incondicionado como totalidade das coisas e das condições no espaço e no tempo, portanto a *ideia de mundo*. A terceira ideia é o incondicionado como a unidade absoluta da condição de todos os objetos do pensar em geral, um conceito supremo que englobe todos os outros conceitos em sua totalidade, ou seja, um ser absolutamente supremo, a *ideia de Deus*. Porém, a razão não é capaz de conhecer o incondicionado revelando-se como um pretense conhecimento que não passa de mera aparência. E como a aparência gerada não é o resultado de um mal entendido subjetivo ou de um erro lógico-formal – já que ela nasce de uma ambiguidade do pensamento, da própria natureza da razão – ela é, portanto, uma ilusão transcendental.

Na segunda parte da *Dialética transcendental*, intitulada *Dos raciocínios dialéticos da razão pura*, Kant investiga cada uma dessas ideias compreendidas como sofismas que resultam da própria natureza da razão. Na *Psicologia racional*,

Kant investiga os sofismas que conduzem à ideia de alma, chamados de *paralogismos* da razão pura, cujo objetivo central é demonstrar a imortalidade da alma. Na *cosmologia racional*, a investigação se volta para as *antinomias* da razão pura, raciocínios igualmente verdadeiros e falsos que dão origem à ideia de mundo compreendida como a totalidade de todos os fenômenos. Na rede de causalidade dos fenômenos sob as leis da natureza, será investigada a possibilidade da liberdade no mundo. E, na *teologia racional*, o objeto de investigação são os sofismas que pretendem demonstrar a existência de Deus como ser absolutamente supremo. Estas três investigações correspondem às três questões fundamentais da metafísica: a imortalidade da alma, a liberdade e Deus. Não pretendo aqui expor todo o raciocínio kantiano nessas três questões mas apresento, de forma resumida, suas conclusões.

Na psicologia racional, Kant chega à conclusão de que é impossível demonstrar tanto a imortalidade da alma como sua mortalidade porque há um limite intransponível da razão no conhecimento de si. Desta forma, não podemos afirmar nem um materialismo, muito menos um espiritualismo. Na cosmologia racional, Kant resolve o problema das antinomias ao demonstrar que algumas são verdadeiras no domínio da natureza (fenômenos), enquanto outras são verdadeiras no domínio da liberdade (razão). Ou seja, possuímos um caráter empírico, no sentido de que fazemos parte da natureza, e um inteligível, em que escapamos do mundo dos fenômenos e nos tornamos livres do ponto de vista da razão. E, finalmente, na teologia racional, Kant argumenta que a ideia de Deus transcende os limites de nosso conhecimento. Com isso ele não afirma um ateísmo, mas determina um limite para o nosso conhecimento, o que é exatamente o projeto da *Crítica da Razão Pura*. Desta forma, o espírito humano é impelido a representar para si mesmo um ser supremo, mas é incapaz de demonstrar a sua existência.

Como a alma, o mundo e Deus são ideias que não se referem a nenhum objeto da natureza e, como vimos, para haver conhecimento é necessário que as intuições sejam subsumidas sob conceitos, Kant afirma que a metafísica como ciência das coisas em si é impossível. Disso não decorre que as ideias transcendentais não servem para nada; na realidade, elas assumem um papel *regulador*, no sentido de servirem de regras para o espírito. Segundo Höffe:

A própria dissolução da aparência transcendental não leva a refutar sem mais as idéias transcendentais da razão pura. Kant lhes confere um novo sentido metodológico. Não possuem na verdade nenhuma função constitutiva para o conhecimento e não podem, portanto, nem possibilitar nem ampliar a experiência; mas têm um significado regulativo. A experiência nos mostra sempre e necessariamente só partes e aspectos da realidade; a razão procura compor esses fragmentos em um todo, e isso é legítimo. Só que o todo nunca nos é dado como tal, mas sempre como problema a resolver; é o ponto de fuga do processo de investigação sempre progressivo, não o objeto de uma ciência particular chamada metafísica. (HÖFFE, 2005, p. 145)

As ideias não nos dizem como *são constituídos* os objetos, mas como *devemos procurar* a constituição e ligação dos objetos da experiência em geral. Essas regras ou princípios subjetivos que não derivam do objeto, mas do interesse da razão em atingir uma certa perfeição de conhecimento, Kant denomina de *máximas da razão* (CRP, B 694; 2001, p. 548).

Tomemos como exemplo a ideia de Deus. O ideal de um ser supremo é um princípio regulador que consiste em considerar todas as coisas do mundo como se derivassem de uma causa necessária absoluta, mas não podemos considerar este ideal como uma afirmação da existência de uma inteligência suprema necessária em si. Desta forma, a metafísica torna-se a disciplina do “como se”. Não podemos demonstrar a imortalidade da alma mas afirmamos o espírito *como se* fosse uma substância simples e sempre idêntica a si mesma. Da mesma forma, podemos considerar a natureza *como se* fosse infinita em si. Por último, podemos considerar o conjunto da experiência possível *como se* constituísse uma unidade absoluta e *como se* o mundo sensível tivesse um fundamento supremo único, uma razão originária, criadora e autônoma. Segundo Kant:

Na verdade, a lei reguladora da unidade sistemática quer que estudemos a natureza *como se* por toda a parte, até ao infinito, se encontrasse uma unidade sistemática e finalista na maior variedade possível. (KANT, CRP, B 728; 2001, p. 569)

Essa distinção do “como se” nos impede de confundir o que podemos saber com o que podemos pensar sobre as coisas. Se, por um lado, Kant não comprova a imortalidade da alma, a liberdade do homem, nem a existência de um ser supremo, por outro lado, ele também não pode demonstrar que a alma é mortal, que o homem não é livre, muito menos a inexistência de Deus. Pela *Crítica da Razão Pura*

concluimos que nada podemos conhecer para além da experiência, porém, se a *razão especulativa* fracassa nesse domínio, ao mesmo tempo, ela abre espaço para a atuação da *razão prática* no campo da moral. Em uma famosa passagem no prefácio da segunda edição da *Crítica da Razão Pura*, Kant diz: “Tive pois de suprimir o *saber* para encontrar lugar para a *crença* [...]” (CRP, B XXX; 2001, p. 27).

1.2 A ÉTICA KANTIANA

O pensamento ético ou moral de Kant é apresentado em três textos: *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785), *Crítica da Razão Prática* (1788) e *Metafísica dos Costumes* (1797). Na primeira obra, Kant investiga o princípio supremo da moralidade e nela encontramos os principais elementos da moral kantiana; portanto, daremos ênfase a essa obra e recorreremos às outras quando necessário.¹⁷

Na primeira seção da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, intitulada *Transição do conhecimento moral da razão para o conhecimento filosófico*, o ponto de partida da investigação é a noção de *boa vontade*: “Neste mundo, e até também fora dele, nada é possível pensar que possa ser considerado como bom sem limitação a não ser uma só coisa: uma boa vontade.” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 21)

Os talentos do espírito, como por exemplo, o discernimento, e as qualidades do temperamento, como a coragem, não são coisas boas em si, já que dependem de um bom uso que se faça delas. Da mesma forma, a própria noção de felicidade também não é, necessariamente, um bem em si porque pode servir de fonte para a corrupção. Todas essas qualidades só podem ser consideradas verdadeiramente boas se estiverem a serviço de uma boa vontade e o que torna uma vontade boa é a natureza do próprio querer. Uma boa vontade considerada como boa em si mesma é compreendida como “o bem supremo e a condição de tudo o mais, mesmo de toda aspiração de felicidade.” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 21) Para desenvolver o conceito de boa vontade – que segundo Kant não precisa ser ensinado, mas sim, esclarecido, por fazer parte do bom senso natural – é necessário estabelecer uma relação com o conceito de *dever* (que contém em si o conceito de boa vontade).

¹⁷ Para um estudo aprofundado da ética kantiana cf. WOOD (1999). Para uma análise detalhada da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* cf. SEDGWICK (2017).

Podemos afirmar que uma *boa vontade* é a vontade de agir por dever. Mas há uma distinção entre agir *em conformidade* ao dever e em agir *por* dever. Por exemplo, um comerciante que parece agir de forma honesta ao não cobrar um preço mais alto em seus produtos para um comprador inexperiente, como uma criança, por exemplo, não age por dever, mas em conformidade ao dever devido aos seus interesses financeiros e comerciais perante seus clientes. Nada garante que ele tenha agido por estar comprometido com os princípios da honestidade, porque sua motivação, no fundo, pode ter sido meramente egoísta, ou seja, preservar sua reputação e, conseqüentemente, seu negócio.

Outro exemplo é a afirmação de que a conservação da vida é um dever. Podemos afirmar que uma pessoa que leva uma vida feliz e se esforça em conservar sua vida não age, necessariamente, por dever, mas *conforme* o dever. Isto ocorre porque há uma inclinação imediata na conservação de uma vida prazerosa. Porém, aquele que já não ama mais a vida – por esta ser muito difícil e infeliz – e mesmo desejando a morte se esforça em conservá-la, não por inclinação ou medo mas por outra razão que não seja satisfazer uma inclinação imediata, age, portanto, *por* dever e não em conformidade ao dever. Quando alguém age desta forma, ou seja, por dever e não em função de um temperamento ou inclinação imediata, sua atitude apresenta um valor moral muito mais elevado. Segundo Kant: “[...] exatamente aí é que começa o valor do caráter, que é moralmente sem qualquer comparação o mais alto, e que consiste em fazer o bem, não por inclinação, mas por dever.” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 29)

Se a ação se dá sob o domínio da sensibilidade, portanto, em conformidade ao dever, como quando amamos alguém por uma inclinação imediata ao seguir nossos sentimentos, Kant denomina este caso de *patológico*. Mas se a ação depende exclusivamente da razão, como quando lemos nas escrituras que devemos amar o próximo, incluindo nossos próprios inimigos, Kant denomina este caso de *prático*. No segundo caso, devemos amar nossos inimigos por dever, mesmo sem nenhuma inclinação que nos incite a isso. Esse tipo de amor reside em nossa vontade e não na sensibilidade, ou seja, em nossos princípios de ação contrariando toda a tendência de nossa sensibilidade. Neste caso, o dever comanda a vontade compreendida como distinta da inclinação ou dos sentimentos.

Após essas observações, Kant apresenta a segunda e a terceira proposições da moralidade, mas não explicita a primeira. De acordo com Sedgwick (2017, p.

111), a primeira proposição deve ser o ponto mais geral de que uma boa vontade age por dever e não por inclinação, enquanto a segunda proposição é:

Uma ação praticada por dever tem o seu valor moral, *não no propósito* que com ela se quer atingir, mas na máxima que a determina; não depende portanto da realidade do objeto da ação, mas somente do *princípio do querer* segundo o qual a ação, abstraindo de todos os objetos da faculdade de desejar, foi praticada. (KANT, *FMC*; 2018a, p. 31)

Kant está afirmando que o valor de uma ação depende unicamente do princípio do querer, compreendido como máxima, sem levar em conta a faculdade apetitiva (desejos) de quem realiza a ação. Como o propósito de uma ação pode ser bom, mesmo não havendo uma boa vontade para alcançá-lo, o que realmente importa é a regra que pauta a ação denominada de *máxima da ação* ou princípio do querer. Não é o fim que se pretende atingir que determina o valor moral de uma ação (apesar deste fim poder existir) mas a razão pela qual se pretende atingir um fim. Tomemos como exemplo o comerciante que só é moralmente honesto quando tem a intenção de fazer o que deve ser feito, no caso, ser honesto. Quando sua honestidade é fruto de seus interesses comerciais, suas ações perdem valor moral. Portanto, o princípio que determina uma boa vontade a agir não pode ser material e *a posteriori*, mas formal e *a priori*.

A terceira proposição que decorre das duas anteriores é a de que o dever é a necessidade de uma ação por respeito à lei. Dando continuidade ao seu raciocínio, Kant afirma:

Ora, se uma ação realizada por dever deve eliminar totalmente a influência da inclinação e com ela todo o objeto da vontade, nada mais resta à vontade que a possa determinar do que a *lei* objetivamente, e subjetivamente, o *puro respeito* por esta lei prática, e por conseguinte a máxima que manda obedecer a essa lei, mesmo com prejuízo de todas as minhas inclinações. (KANT, *FMC*; 2018a, p. 32)

Percebemos tanto nesta passagem, como nas explicações que Kant fornece nas notas de rodapé desse trecho do texto, que a boa vontade é motivada, objetivamente, pela lei e, subjetivamente, pelo sentimento de respeito à lei prática. Por sua vez, a máxima compreendida como princípio subjetivo do querer é a responsável pela obediência à lei mesmo quando esta se impõe contra nossas

inclinações. Como no pensamento de Kant o respeito só pode ter como seu objeto a lei prática suprema, compreendida como princípio objetivo da moralidade, a vontade que age por respeito também age pelo princípio moral objetivo. O fato do respeito estar associado a um sentimento pode ser motivo de confusão. Mas quando compreendemos que o respeito é um sentimento despertado em nós pela ideia de uma lei imposta por nós mesmos, tudo passa a fazer sentido. Apesar de sermos determinados pela natureza em diversos momentos (por exemplo, quando sentimos fome), também somos capazes de impor a nós mesmos uma lei porque possuímos uma vontade livre, entendida como racionalidade prática. Desta forma, o respeito é um sentimento auto-produzido pela nossa racionalidade prática.

Porém, o problema que se coloca agora é: em que consiste essa lei que determina a vontade para que esta possa ser considerada *boa*? Kant agora determina o princípio formal ou *a priori* da segunda proposição que é uma lei universal das ações em geral e deve servir de princípio para a vontade: “[...] devo proceder sempre de maneira que *eu possa querer também que a minha máxima se torne lei universal.*” (KANT, *FMC*, p. 34) Portanto, o princípio da boa vontade é a conformidade com a lei em geral. Em outras palavras, as máximas de uma boa vontade se conformam à forma da lei, ou seja, são universais e necessárias.

Tomemos como exemplo, se me encontro em apuros e uma falsa promessa pode me ajudar, momentaneamente, a me livrar de uma dificuldade. Segundo Kant, devo me perguntar se ficaria satisfeito de ver a minha máxima (mentir para me tirar de apuros) tomar valor de lei universal, ou seja, tanto para mim como para os outros. Se todos comessem a mentir quando se encontrassem em apuros, a máxima se destruiria a si mesma, porque a universalidade da máxima impediria a realização do objetivo da mesma. Como todos mentiriam, ninguém mais acreditaria e ninguém mais conseguiria se livrar de uma dificuldade qualquer. Para Kant, saber agir moralmente não requer grandes conhecimentos. Para que cada um saiba como estabelecer uma boa conduta, bastaria se questionar se a máxima referente a uma determinada ação poderia se converter em lei universal.

Na segunda seção intitulada *Transição da filosofia moral popular para a metafísica dos costumes*, Kant investiga o fundamento *a priori* do dever, porque embora este derive do uso comum da razão prática, ele não é empírico. Ou seja, o dever não é um conceito empírico porque o objeto da moral é o ideal (o que deve ser) e não o real (o que é). Os dados da experiência devem ser avaliados de acordo

com o ideal moral e não o contrário. Desta forma, a moral não deve se apoiar nos costumes ou caráter dos homens mas em uma metafísica.

Se todas as coisas na natureza operam segundo leis, o homem (como ser racional) age segundo a representação das leis ou princípios, o que significa que possui uma vontade compreendida como razão prática. A vontade é a faculdade de agir segundo regras que, por sua vez, constituem máximas (subjetivas) se são válidas para o sujeito ou constituem leis (objetivas) se são válidas para todo ser racional. Porém, a vontade no homem não é perfeita porque está sujeita não só à razão mas também às inclinações da sensibilidade, o que configura um conflito. Se nossa vontade fosse pura, ela obedeceria à razão de forma natural, mas como não é o caso – porque isso se aplicaria apenas a um ser divino – a razão precisa *constranger* a vontade para que esta a obedeça. É por isso que Kant compreende as leis da razão como mandamentos ou *imperativos*, ou seja, como deveres para a vontade humana.

Kant distingue duas classes de imperativos: os *hipotéticos*, que se relacionam com ações necessárias para se atingir determinado fim; e os *categóricos*, que apresentam uma ação como necessária em si mesma, portanto, incondicionalmente. Se os primeiros nos dizem o que deve ser feito por meio de regras e conselhos para se obter êxito, os segundos nos impõem leis ou mandamentos que devem ser seguidos mesmo quando contrariam nossa inclinação. Porém, Kant pergunta como são possíveis esses imperativos. Se no caso dos imperativos hipotéticos a resposta é fácil – eles são compreendidos como meios para se atingir um fim – no caso dos imperativos categóricos a resposta é mais complicada, porque eles não estão subordinados a nenhum fim. Como os imperativos categóricos não possuem nenhuma ligação com a realidade empírica, uma vez que estabelecem uma ligação sintética *a priori* entre a vontade e a lei, podemos afirmar que são uma proposição prática sintética *a priori*.

Desta forma, assim como Kant havia realizado uma crítica no âmbito da razão especulativa acerca dos juízos sintéticos *a priori* na *Crítica da Razão Pura*, o mesmo deve ser feito no domínio da razão prática. A pergunta que se coloca agora é: como são possíveis as proposições práticas sintéticas *a priori*? Este será o assunto tratado na terceira seção da *Fundamentação da metafísica dos costumes* e o principal objeto da *Crítica da Razão Prática*. Não pretendo apresentar os argumentos de Kant sobre esse tema porque isso alongaria muito nossa exposição. Além disso, os

principais conceitos da filosofia kantiana necessários para compreendermos o jogo entre as faculdades na experiência do sublime já foram apresentados. Porém, antes de seguirmos para a estética kantiana, alguns pontos importantes ainda precisam ser esclarecidos sobre o imperativo categórico e o conceito de dever.

Kant indaga se o simples conceito de imperativo categórico não poderia fornecer sua própria fórmula. Ora, se esse tipo de imperativo não possui um fim exterior, podemos afirmar que nada mais resta nele “senão a universalidade de uma lei em geral à qual a máxima da ação deve ser conforme [...]” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 62) Desta forma, o imperativo categórico é um só e atua “apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal.” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 62) Assim, encontra-se uma fórmula que é o princípio de onde todos os imperativos do dever derivam e agora podemos precisar melhor, de forma resumida, o próprio conceito de dever:

1) O imperativo do dever em sua relação com a natureza, compreendida como a realidade das coisas enquanto determinada por leis universais, exprime-se assim: “*Age como se a máxima da tua ação se devesse tornar, pela tua vontade, em lei universal da natureza.*” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 62) Trata-se de saber se nossas máximas, quando adotadas como lei universal por outros seres, tornam-se viáveis.

2) Como todo homem dotado de vontade age tendo em vista um fim subjetivo, temos de procurar um fim objetivo que deve ter valor universal e, portanto, ser um fim em si mesmo. Na natureza, o homem, assim como todo ser racional, existe como fim em si mesmo. Ou seja, se as coisas tem um valor *para nós*, por sua vez os seres racionais têm *valor absoluto*. Disto resulta: “*Age de tal maneira que uses a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de qualquer outro, sempre e simultaneamente como fim e nunca simplesmente como meio.*” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 73)

3) Das formulações anteriores, resulta a terceira formulação sobre o dever, a de que o homem seja o próprio autor da legislação universal. Como a lei não deve vir de fora porque o homem a impõe a si próprio, resulta:

“[A ideia da] vontade como condição suprema da concordância desta vontade com a razão prática universal, quer dizer a ideia *da vontade de todo o ser racional concebida como vontade legisladora universal.*” (KANT, *FMC*; 2018a, p. 76-7)

Em outras palavras, a vontade não pode simplesmente estar submetida à lei mas ela mesma deve ser considerada como legisladora universal, o que Kant denomina como o princípio da *autonomia da vontade*. Obedecemos à lei não por um interesse qualquer mas porque nós mesmos nos impomos a lei.

O princípio da autonomia da vontade relaciona-se com o que Kant denomina de *Reino dos Fins*, compreendido como “a ligação sistemática de vários seres racionais por meio de leis comuns”. (FMC; 2018a, p. 80) Os seres racionais deste reino ideal pertencem como *membros* – quando na qualidade de legisladores universais também estão submetidos às leis – e, simultaneamente, como *chefes* – quando não estão submetidos à vontade de outro. Como a prática de agir segundo o dever não se funda em nossas inclinações, mas na relação entre os seres racionais em que a vontade tem de ser considerada como legisladora, cada máxima da vontade deve ser concebida como legisladora universal em relação a todas as outras vontades e também a nós mesmos. Disso resulta a ideia de *dignidade*, porque obedecemos à lei não com o objetivo de qualquer vantagem futura – o que Kant denomina de valor relativo (um preço) – mas antes por um valor íntimo que, compreendido como fim em si mesmo, é dignidade. Segundo Kant:

Pois coisa alguma tem outro valor senão aquele que a lei lhe confere. A própria legislação, porém, que determina todo o valor, tem que ter exatamente por isso uma dignidade, quer dizer um valor incondicional, incomparável, cuja avaliação, que qualquer ser racional sobre ele faça, só a palavra *respeito* pode exprimir convenientemente. A *autonomia* é pois o fundamento da dignidade da natureza humana e de toda a natureza racional. (KANT, FMC; 2018a, p. 83-4)

Após toda essa argumentação, Kant finalmente pode determinar o que é uma boa vontade: “É absolutamente boa a vontade que não pode ser má, portanto quando a sua máxima, ao transformar-se em lei universal, se não pode nunca contradizer”. (KANT, FMC; 2018a, p. 85)

Na terceira seção da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Kant abordará algumas questões que serão retrabalhadas na *Crítica da Razão Prática*, porém, como foi dito anteriormente, não pretendo expor os argumentos desta obra, apenas farei rápidas observações que considero relevantes como introdução ao pensamento kantiano.

Se na primeira crítica Kant fez um exame crítico do *uso puro da razão*, na *Crítica da Razão Prática* será o *uso empírico* que será analisado. É importante ressaltar que não há duas razões em Kant porque a razão é apenas uma. O que difere de uma obra para outra é o domínio de atuação da razão, sendo que na primeira é o *domínio especulativo* e na segunda o *domínio prático*. Assim como ocorre na primeira Crítica, a segunda também é dividida em uma *Analítica da razão prática pura* e uma *Dialética da razão prática pura*, ambas compondo a primeira parte da obra. Mas, se na primeira crítica, Kant parte dos sentidos passando pelos conceitos até chegar aos princípios, na segunda ele fará o caminho inverso.

Vimos que as *máximas* são princípios práticos subjetivos enquanto as *leis* são princípios práticos objetivos. Por sua vez, as leis tomam forma de *imperativos* que devem ser *categóricos*. No primeiro capítulo da *Analítica da razão prática pura*, denominado *Das proposições fundamentais da razão prática pura* e compreendido como uma analítica dos princípios, Kant apresenta quatro teoremas.

O primeiro diz: “Todos os princípios práticos, que pressupõem um objeto (matéria) da faculdade de apetição como fundamento determinante da vontade, são no seu conjunto empíricos e não podem fornecer nenhuma lei prática”. (KANT, *CRPr*, 2003, p. 73) Este teorema reforça a ideia já apresentada na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* de que a lei moral deve ser independente da experiência, pois uma boa vontade determina-se a si mesma sem levar em conta os resultados de suas ações.

O segundo teorema diz: “Todos os princípios práticos materiais são, enquanto tais, no seu conjunto de uma e mesma espécie e incluem-se no princípio geral do amor de si ou da felicidade própria”. (KANT, *CRPr*, 2003, p. 73) Apesar de todos os homens desejarem a felicidade, sua busca se relaciona com as inclinações da sensibilidade e não com a razão, portanto, para Kant, ela é subjetiva e não pode servir de base para uma lei prática *a priori*.

O terceiro teorema é importante no que se refere ao conceito de liberdade. Diz ele:

Se um ente racional deve representar suas máximas como leis universais práticas, então ele somente pode representá-las como princípios que contêm o fundamento determinante da vontade não segundo a matéria, mas simplesmente segundo a forma. (KANT, *CRPr*, 2003, p. 91)

Kant compreende a *matéria* de um princípio prático como o objeto da vontade e este objeto pode ser o fundamento determinante da vontade ou não. Caso o objeto seja fundamento determinante da vontade, esta se encontraria submetida a uma condição empírica (o sentimento de prazer ou desprazer) e, conseqüentemente, não seria uma lei prática universal porque tal objeto é subjetivo. Por outro lado, se separarmos de uma lei toda a sua matéria, ou seja, todo o objeto da vontade compreendido como fundamento determinante, restaria a *forma* de uma legislação universal. No caso da forma legislativa das máximas ser o fundamento determinante da vontade, como ela é concebida exclusivamente pela razão e não se refere a nenhum objeto dos sentidos, a vontade tem que ser pensada como totalmente independente da lei natural dos fenômenos, ou seja, da lei da causalidade.

Para Kant, esta independência da vontade em relação à natureza chama-se *liberdade*: “Uma tal independência, porém, chama-se liberdade no sentido mais estrito, isto é, transcendental. Logo uma vontade, à qual unicamente a simples forma legislativa da máxima pode servir de lei, é uma vontade livre”. (KANT, *CRPr*; 2003, p. 99) Daí a necessidade de que o fundamento determinante da vontade se dê segundo a forma e não segundo a matéria: pois para que a vontade seja determinada pela forma legislativa das máximas, ela não pode depender das leis naturais que regem os fenômenos; portanto, ela tem que ser livre.

Neste momento, Kant fornece um exemplo que é digno de nota. Se um homem fosse ordenado por seu governante a fazer um falso testemunho, sob pena de morte, contra um homem honrado a quem o príncipe quer arruinar, será que o homem não consideraria a possibilidade de superar seu amor pela própria vida? Na realidade, não importa se ele realmente faria ou não o falso testemunho colocando sua vida em risco, mas a *possibilidade* de fazer uma escolha é inquestionável e esta só existe devido ao reconhecimento da liberdade em si que a lei moral proporciona. Desta forma, a lei moral faz com que ele reconheça sua liberdade, independentemente de sua escolha.

Assim, Kant conclui que a lei fundamental da razão prática pura é: “Age de modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal”. (KANT, *CRPr*; 2003, p. 103) Como a vontade é pensada enquanto vontade pura, independente de condições empíricas, e é determinada pela mera forma da lei como condição suprema de todas as máximas, nada é tomado de empréstimo da experiência ou de qualquer vontade externa.

Desta forma, seguindo a ideia de uma consciência comum, como ocorre na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Kant afirma que tomamos conhecimento imediato desta lei, ou seja, ela nos é *dada* como um *fato da razão*. Por não se tratar de um fato empírico, essa lei é o “único *factum* da razão pura, que deste modo se proclama como originariamente legislativa [...]”. (KANT, *CRPr*, 2003, p. 107)

O quarto teorema trata da autonomia da vontade e diz: “A autonomia da vontade é o único princípio de todas as leis morais e dos deveres conformes a elas [...]”. (KANT, *CRPr*, 2003, p. 111) O conceito de autonomia da vontade se manifesta de duas maneiras no que diz respeito à liberdade. A liberdade em sentido *negativo* é a independência da vontade em relação ao objeto apetecido, portanto, de toda a *matéria* da lei. Enquanto a liberdade, em sentido *positivo*, é também o reconhecimento da independência da vontade, porém, agora na capacidade de determinar-se pela simples *forma* da lei.

Desta forma, Kant conclui que a razão pura pode ser prática ao determinar a vontade independentemente dos aspectos sensíveis, o que resulta no conceito de autonomia.

Esta Analítica demonstra que a razão pura pode ser prática – isto é, pode determinar por si a vontade independentemente de todo o empírico –, e isto na verdade mediante um *factum*, no qual a razão pura deveras se prova em nós praticamente, a saber, a autonomia na proposição fundamental da moralidade, pela qual ela determina a vontade ao ato. – Ela mostra ao mesmo tempo que este *factum* vincula-se indissolivelmente à consciência da liberdade da vontade, antes, é idêntico a ela. (KANT, *CRPr*, 2003, p. 139)

Com isso, Kant quer demonstrar que, do ponto de vista do mundo sensível, o homem está necessariamente sujeito às leis da causalidade. Porém, do ponto de vista suprassensível, o homem toma consciência de sua liberdade pela autonomia da vontade. Apesar disso não resultar qualquer tipo de conhecimento objetivo do mundo inteligível, como já foi demonstrado na *Crítica da Razão Pura*, há uma aplicação efetiva (*in concreto*) que se apresenta em disposições ou máximas, ou seja, uma realidade prática. Assim, o espaço que a razão pura havia deixado em aberto, agora é ocupado pela razão prática.

Como veremos, o conceito de *liberdade* será fundamental para compreendermos a experiência do sublime. Agora que apresentamos os principais conceitos da ética kantiana, partiremos para sua estética.

1.3 CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO

Vimos que na *Crítica da Razão Pura*, Kant apresentou sua filosofia teórica concernente ao conhecimento e que tinha como objeto a *natureza*, enquanto em seus textos sobre ética, o filósofo apresentou sua filosofia moral concernente à ação e tinha como objeto a *liberdade*. Se o conceito de natureza representa seus objetos na intuição como fenômenos e não como coisas em si mesmas, por sua vez o conceito de liberdade representa seu objeto como coisa em si mesma e não como uma intuição. Desta forma, como afirma Kant, abriu-se um abismo entre o mundo sensível (natureza) e o mundo suprassensível (liberdade).

Ainda que na verdade subsista um abismo intransponível entre o domínio do conceito de natureza, enquanto sensível, e o do conceito de liberdade, como supra-sensível, de tal modo que nenhuma passagem é possível do primeiro para o segundo (por isso mediante o uso teórico da razão), como se se tratasse de outros tantos mundos diferentes, em que o primeiro não pode ter qualquer influência no segundo, contudo este último deve ter uma influência sobre aquele, isto é, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 20)

Se, por um lado, os objetos nos são dados como *fenômenos*, mas, ao mesmo tempo, podemos pensar a liberdade como uma *coisa em si*, como seria possível a ligação entre dois mundos tão diferentes? Em outras palavras, como seria possível a aplicação da ação moral, que obedece a leis suprassensíveis, ao mundo sensível? Como o mundo fenomenal e o mundo inteligível não podem existir desvinculados um do outro, já que a liberdade deve se apresentar no mundo sensível, Kant procurou uma mediação entre ambos. Esta mediação ocorre na *faculdade do juízo* [*Urteilkraft*] compreendida como o elo intermediário entre entendimento e razão.¹⁸

¹⁸ Para uma análise aprofundada dos problemas da *Crítica da Faculdade do Juízo* cf. ALLISON (2001) e GRUYER (1997).

Kant reduz todas as faculdades da alma humana a basicamente três faculdades: a faculdade de conhecimento, a faculdade de apetição e o sentimento de prazer e desprazer. Para a faculdade de conhecimento, o entendimento dá *a priori* sua lei, portanto, é o único legislador. Para a faculdade de apetição, compreendida como faculdade superior segundo o conceito de liberdade, apenas a razão dá *a priori* sua lei.¹⁹ Entre a faculdade de conhecimento e a de apetição, encontra-se o sentimento de prazer e desprazer, assim como a faculdade de juízo encontra-se entre o entendimento e a razão. Desta forma, poderíamos supor, analogamente, que o juízo também fornecerá leis *a priori* para o sentimento do prazer e desprazer. Ora, se o prazer e o desprazer estão necessariamente ligados à faculdade de apetição, talvez poder-se-ia efetuar uma passagem do domínio da natureza para o domínio do conceito de liberdade, do mesmo modo como foi possível a passagem do entendimento para a razão. Portanto, será na *Crítica da Faculdade do Juízo* que a ligação entre o sensível e o suprassensível será investigada por Kant.

O juízo é entendido como a faculdade de julgar, de pensar o particular como contido no universal. Porém, isto pode se dar de duas maneiras, gerando dois tipos distintos de juízos: o *determinante* e o *reflexionante*. O primeiro é aquele em que se parte do universal para determinar o caso particular, onde se aplica uma regra proveniente do entendimento ou uma lei proveniente da razão. Enquanto o segundo é aquele em que se parte do particular para o universal em busca de uma regra. Os juízos determinantes são aqueles pelos quais conhecemos as coisas, portanto, são objetivos, enquanto os juízos reflexionantes são os juízos estéticos que se referem ao sentimento diante de uma coisa, portanto, são subjetivos. Desta forma, os juízos estéticos sobre o belo e o sublime são todos reflexionantes. Um ponto importante colocado por Kant, é que se os juízos estéticos se referem ao sentimento diante de uma coisa, então quando afirmamos que um objeto é belo ou sublime, não estamos afirmando que essas características estão presentes no objeto, mas que este desperta esses sentimentos em nós. Desta forma, Kant desloca os conceitos de belo e sublime, antes associados ao objeto, para o sujeito que reage a tal objeto.

Os juízos determinantes trabalhados por Kant na primeira Crítica realizavam-se segundo leis transcendentais e universais fornecidas *a priori* pelo entendimento. Nesse caso, como se determina os casos particulares em relação a

¹⁹ Em sua forma inferior a faculdade de apetição se manifesta como desejo propriamente dito.

uma regra geral, não há a necessidade de pensar para si mesmo uma lei que subordina o particular, na natureza, ao universal. Porém, devido à multiplicidade da natureza, há muitas leis empíricas que não são determinadas pelas leis *a priori* do entendimento puro e que devem ser, necessariamente, provenientes de acordo com um princípio de unidade do múltiplo. É este o caso dos juízos reflexionantes.

A faculdade de juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque este precisamente deve fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade da subordinação sistemática dos mesmos entre si. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 24)

Assim, o papel do juízo reflexionante é proceder do particular ao universal, o que equivale à indução científica, ou seja: ele procede da diversidade particular das leis a um princípio unificador. Só a faculdade do juízo reflexionante pode dar a si mesma um princípio compreendido como lei e não retirá-lo de outro lugar, senão nos encontraríamos novamente no âmbito dos juízos determinantes. E como as leis universais têm seu fundamento em nosso entendimento, as leis empíricas particulares funcionariam “como se” igualmente tivessem sido dadas por um entendimento. Em outras palavras, o juízo reflexionante não é um juízo de conhecimento porque ele serve para refletir e não para determinar. Suas leis são empíricas, portanto, de natureza particular e só servem para ele próprio: por isso, dizemos que o juízo reflexionante é subjetivo.

Desta argumentação decorre o conceito de *finalidade*. Segundo Kant:

Ora, porque o conceito de um objeto, na medida em que ele ao mesmo tempo contém o fundamento da efetividade deste objeto, chama-se fim e o acordo de uma coisa com aquela constituição das coisas que somente é possível segundo fins se chama *conformidade a fins* [*Zweckmässigkeit*] da forma dessa coisa, o princípio da faculdade do juízo é então, no que respeita à forma das coisas da natureza sob leis empíricas em geral, a conformidade a fins da natureza na sua multiplicidade. O que quer dizer que a natureza é representada por este conceito, como se um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das suas leis empíricas. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 24)

O conceito de finalidade, que para Kant é um conceito *a priori* e regulador, serve para compreender o sistema de leis particulares da natureza e tem sua origem

nos juízos reflexionantes. Este conceito é utilizado para refletir sobre os produtos da natureza no que concerne à conexão dos fenômenos que, por sua vez, é dada de acordo com leis empíricas. Para tentarmos compreender a natureza, seria como se uma inteligência divina tivesse ordenado toda uma rede de conexões entre os fenômenos. A conformidade a fins não acrescenta nada aos objetos da natureza, mas apenas representa a única forma como devemos proceder na reflexão sobre tais objetos; desta forma, trata-se de um “princípio subjetivo (máxima) da faculdade do juízo”. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 28)

Assim, o juízo de finalidade se manifesta de duas formas: (1) como um juízo estético quando há harmonia ou desarmonia entre um objeto da natureza e nossas faculdades, resultando no prazer ou desprazer, respectivamente; e (2) como juízo teleológico quando encontramos harmonia na própria natureza. Desta divisão resulta uma *Crítica da Faculdade de Juízo Estética* chamada de *analítica* e uma *Crítica da Faculdade de Juízo Teleológica* denominada de *dialética*. Como nosso interesse neste trabalho está centrado na relação de nossas faculdades com os objetos, trataremos a seguir apenas da *analítica*, pois é onde se encontram as reflexões de Kant sobre o belo e o sublime, dando ênfase ao último.

Logo no começo do segundo livro da *Crítica da Faculdade do Juízo*, denominado por Kant de *Analítica do Sublime*, o autor estabelece algumas diferenças importantes entre o belo e o sublime. O belo na natureza se refere à forma do objeto, portanto à sua *limitação*, e gera um sentimento de promoção da vida decorrente de uma harmonia entre as faculdades. Enquanto o sublime, contrariamente, se refere a um objeto sem forma, portanto, à sua *ilimitação*, gerando prazer de forma indireta.

No juízo estético de beleza, que se refere a um objeto limitado e finito, observamos um acordo subjetivo harmonioso entre o *entendimento* e a *imaginação*. Esta última deve ser compreendida como uma faculdade intermediária entre a sensibilidade e o entendimento, tendo a função de apresentar o material da sensação ao entendimento que o ordena. Em outras palavras, ela produz uma imagem em nossa percepção.²⁰ Desta forma, o juízo sobre a beleza produz um acordo interior porque harmoniza o aspecto sensível e o aspecto inteligível do

²⁰ Ela é analisada por Kant na noção de *esquematismo* em sua *Crítica da Razão Pura*. Cf. “Analítica dos princípios” em KANT (2001).

homem, proporcionando um prazer estético decorrente da harmonia entre entendimento e imaginação.²¹

Por outro lado, no juízo estético do sublime, que diz respeito a um objeto sem forma e sem limite, a relação entre as faculdades se dá entre a *imaginação* e a *razão*. Como uma faculdade é sensível e a outra suprassensível, ocorre um abismo entre elas gerando uma desproporção. O resultado, diferentemente do belo, é um conflito ou um desacordo entre as faculdades. A imaginação falha ao tentar apresentar a forma de um objeto que é ilimitado, ativando assim nossa razão como faculdade de pensar o que não possui representação na experiência.

Se no *belo* somos atraídos pelo objeto e há um sentimento de promoção da vida, no *sublime*, devido ao desacordo entre as faculdades, decorre uma inibição de nossas forças vitais e somos repelidos pelo objeto, do que decorre um prazer negativo.

[...] o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência²² no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 90)

Na analítica do sublime, Kant apresenta dois tipos de sublime: o *matemático* e o *dinâmico*. O primeiro é o sublime de grandeza, aquilo que é “absolutamente grande”, portanto não pode ser dado pela experiência.²³ Este é um aspecto importante porque quando denominamos algo não apenas como grande mas como *absolutamente* grande em todos os sentidos, ou seja, sem comparação com outros

²¹ Kant investiga detalhadamente o belo no primeiro livro da *Crítica da Faculdade do Juízo*, intitulado *Analítica do belo*.

²² Diferentemente da edição portuguesa desta tradução, na edição brasileira, Valério Rohden optou por traduzir o termo *Wohlgefallen* por “complacência” (no sentido de um prazer compartilhado) ao invés de “comprazimento”. Segundo Rohden, essa escolha decorreu “em parte, da observância dos correspondentes termos latinos usados em vários casos por Kant [...] mas também da opção por uma linguagem mais filosófica [...]”. Por outro lado, embora reconheça que o termo “complacência” seria a opção mais correta (uma vez que o próprio Kant indica o correspondente latino *complacencia*), o tradutor português observa que seu significado atual está mais ligado a uma conotação de “tolerância”; daí sua opção por traduzir *Wohlgefallen* por “comprazimento”. Cf. Nota sobre a tradução In: KANT, 2005, p. 9.

²³ Cf. KANT, *CFJ*; 2005, p. 93.

objetos, isso nos impossibilita de procurar um padrão de medida adequado fora dele. Portanto, o sublime não pode estar nos objetos da natureza mas somente em nossas ideias. Em outras palavras, o sublime não é o objeto, mas sim, uma *disposição de espírito* que se encontra em nós. Desta forma, Kant define o sublime como “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 96)

No *sublime matemático*, a imaginação aspira a um progresso infinito e a razão tem a pretensão à totalidade absoluta. A imaginação, ao contemplar um objeto indo ao limite do que pode ser compreendido em uma única intuição, fracassa porque é impossível apresentar a ideia de uma totalidade suprassensível. Este fracasso da imaginação desperta o poder ilimitado da razão, tornando sensível o suprassensível em nós.

Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real, mesmo aquela inadequação a esta ideia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós [...]. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 96)

Como nossa imaginação não dá conta de um objeto absolutamente grande, nossa razão é ativada e somos capazes de pensar a infinitude. Portanto, o sublime também pode ser definido da seguinte forma: “sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos”. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 96)

Objetos que poderiam ter a capacidade de despertar o sublime matemático em nós seriam, por exemplo, a imensidão do céu ou do mar. Para Kant, o sublime é despertado por objetos na natureza bruta e não na arte. Esses objetos, por mais que não sejam realmente infinitos (como o mar ou uma cadeia de montanhas)²⁴ e até pudessem ser medidos ou contados, devem parecer infinitos para nossa imaginação. Sabemos que a imaginação é capaz de avaliar matematicamente a grandeza de um objeto para que o entendimento, com seus conceitos numéricos, aplique uma medida adequada a cada grandeza dada. No sublime, porém, é necessário que a imaginação falhe e o entendimento não seja capaz de estabelecer

²⁴ No caso do céu, como ele se expande para um sistema solar, depois para galáxias e assim por diante, ele é infinito.

um conceito numérico despertando uma disposição de ânimo capaz de pensar, pelas ideias da razão, o infinito. É como se diante do fracasso da imaginação nós “pulássemos” o entendimento nos dirigindo diretamente para a razão, compreendida como a faculdade capaz de pensar o que não pode ser representado em uma intuição na natureza, no caso o infinito.

Como já observamos, há uma diferença importante entre o belo e o sublime. Se na beleza a relação entre as faculdades é marcada pelo prazer, no sublime será marcada tanto pelo prazer como pelo desprazer. Sentimos desprazer a partir da falha ou inadequação da faculdade da imaginação em avaliar esteticamente uma grandeza, ou seja, ela alcança seu limite na tentativa de expor uma unidade para a avaliação de grandeza. Mas, ao mesmo tempo, diante da inadequação de todo padrão de medida sensível para a avaliação da grandeza, sentimos prazer quando tomamos consciência de nossa faculdade suprassensível, ou seja, a capacidade da razão de pensar o infinito. Portanto, como a razão está destinada a pensar o suprassensível, o prazer decorre da conformidade a fins de sua natureza. Por isso sentimos, ao mesmo tempo, uma atração e uma repulsão pelo objeto, em decorrência do abismo criado pelo conflito entre as faculdades.

Este movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo, isto é, a uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto. O excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a ideia da razão do supra-sensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir um tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 104)

O conflito entre a imaginação e a razão produz uma conformidade a fins subjetiva, ou seja, o sentimento de que somos independentes da natureza ao tomarmos consciência de que possuímos uma razão pura. Tomamos consciência do absolutamente grande pela ineficiência da faculdade de apresentação de objetos sensíveis, a imaginação. Portanto, o esforço realizado ao extremo pela imaginação em acolher em uma única intuição uma medida de grandeza é contrário a fins; porém, quando tomamos conhecimento de uma faculdade ilimitada em nós temos uma experiência, ao mesmo tempo, conforme a fins.

Se o sublime matemático analisado até agora é o de grandeza, o *sublime dinâmico* será o de poder ou potência, e se manifesta quando estamos na presença de forças que excedem infinitamente nossas próprias forças. Para a natureza despertar o sublime dinamicamente ela deve suscitar medo e nós temos que ser capazes de resistir a esse medo.

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 107)

Se, fisicamente, nossa capacidade de resistência é insignificante diante da força da natureza, isso significa que, para suscitar o sublime, precisamos nos encontrar em segurança e só assim podemos tomar consciência de uma faculdade de resistência de outra ordem que nos encoraja a medir-nos com a natureza. Na realidade, por meio do sublime dinâmico afirmamos nossa independência e superioridade diante da natureza, mesmo quando somos derrotados fisicamente por ela.

[...] assim também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 108)

No sublime dinâmico, tomamos consciência não só da *impotência* da imaginação mas também da *potência* absoluta de nossa razão que caracteriza a superioridade do homem diante da natureza como ser moral. A natureza sensível se apresenta como uma potência ameaçadora e o sublime dinâmico consiste na dominação ou resistência do medo por meio da potência da razão.

Como o sublime não se encontra nos objetos mas é despertado em nós *pelos* objetos, é necessário a cultura, ou seja, um estado de ânimo propício para o sublime, senão ele se transformaria em terror e sofrimento real. Segundo Kant, o

juízo sobre o sublime necessita mais de cultura do que o juízo sobre o belo porque tem o seu fundamento na natureza humana, mais especificamente, na disposição ao sentimento para idéias práticas, portanto, ao sentimento moral. Da mesma forma que aquele que se mostra indiferente ao belo é censurado por sua carência de gosto, também aquele que permanece inerte diante do que julgamos sublime é censurado devido à sua carência de sentimentos. Estas qualidades têm que se encontrar no homem no âmbito da cultura. Desta forma, o sublime desempenha um papel fundamental na *Crítica da Faculdade do Juízo* porque torna conhecido um princípio *a priori*, ou seja, a liberdade moral, a qual eleva os homens do empirismo do mundo sensível em que se encontram presos por meio dos sentimentos de deleite e de dor.

Kant conclui definindo, resumidamente, o belo e o sublime da seguinte forma:

Belo é o que apraz no simples ajuizamento (logo não mediante a sensação sensorial segundo um conceito do entendimento). Disso resulta espontaneamente que ele tem de comprazer sem nenhum interesse.

Sublime é o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos. (KANT, *CFJ*; 2005, p. 114)

As definições tanto do belo como do sublime, referem-se a fundamentos subjetivos. Se o belo nos prepara para amarmos algo sem interesse, por sua vez, o sublime nos prepara para estimarmos algo, mesmo indo contra nosso interesse sensível.

Agora que apresentamos os principais conceitos da filosofia kantiana, podemos analisar como Schiller, partindo da teoria do sublime de Kant, estabeleceu a relação entre o trágico e o sublime.

2 O TRÁGICO E O SUBLIME EM SCHILLER

2.1 INTRODUÇÃO

Na década de 1790, Friedrich Schiller produziu uma série de ensaios estéticos que tinham como objetivo estabelecer a autonomia da arte e sua importância no desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade como um todo. Partindo da filosofia kantiana, especialmente da *Crítica da Faculdade do Juízo*, o conceito de sublime que Kant pensara no âmbito do belo natural foi deslocado por Schiller para a obra de arte e vinculado aos aspectos morais relacionados à tragédia.

Estabelecendo um vínculo estreito entre estética e ética, Schiller procurou superar o dualismo natureza/liberdade presente no pensamento kantiano. O conflito entre o mundo material e o espiritual, entre corpo e espírito, sentido por Schiller e já manifestado em sua produção literária anterior aos estudos kantianos, o tornaram receptivo ao conceito de sublime que, como veremos, desperta a liberdade no homem apesar dos sofrimentos provenientes do mundo material. Para Schiller, a tragédia seria capaz de representar esse sofrimento e, conseqüentemente, nos elevaria do ponto de vista moral.

Se na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant estabeleceu a autonomia da estética em relação às outras disciplinas filosóficas e libertou a arte de fins utilitários, Schiller procurou manter o vínculo entre a moral e a arte. Assim, se a arte deveria ser capaz de transformar a sociedade, a tragédia seria o gênero artístico capaz de unir ética e estética. Como o sublime em Kant é explicado por meio da relação do homem com a natureza e não com um objeto artístico, será Schiller quem fará esta transposição da natureza para a obra de arte. O sublime é caracterizado por uma experiência de desprazer seguida de prazer em que as faculdades entram em conflito, ao contrário do belo onde estas se harmonizam. Antes de analisarmos como Schiller pensou o conceito de sublime, precisamos compreender sua teoria da tragédia, já que para o pensador o gênero poético capaz de despertar o sentimento do sublime era a arte trágica.

2.2 TEORIA DA TRAGÉDIA

Após ter terminado de escrever a peça *Don Carlos*, em 1787, Schiller ficou dez anos sem escrever para os palcos e direcionou seus estudos para a teoria da tragédia e para a filosofia. Esta atitude, provavelmente, refletiu as inúmeras críticas

que a peça recebeu, além da dificuldade que encontrou ao escrever *Don Carlos* (que passou por inúmeras revisões).

É neste contexto que, entre 1790 e 1794, Schiller escreveu cinco ensaios que compõem aproximadamente um terço dos seus escritos maduros sobre estética: *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792), *Sobre a arte trágica* (1792), *Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)* (1793), *Sobre o patético* (1793) e *Sobre o sublime* (publicado em 1801 mas provavelmente escrito em 1793 ou 1794).

Segundo Beiser (2008, p. 238), autor de um importante livro sobre o pensamento filosófico de Schiller, seus escritos sobre a tragédia são uma das suas mais importantes contribuições para o pensamento estético, situando-se no mesmo patamar das contribuições de Nietzsche e Hegel que acabaram ofuscando-o na história da estética. O próprio Hegel, na introdução aos seus *Cursos de Estética*, de forma elogiosa, afirma que deve a Schiller o mérito de ter ultrapassado a subjetividade e abstração kantianas no campo da estética:

Devemos a *Schiller* o grande mérito de ter rompido com a subjetividade e abstração kantianas do pensamento e de ter ousado ultrapassá-las, concebendo a unidade e a reconciliação com o verdadeiro, e de efetivá-las artisticamente. Pois Schiller em suas observações [*Betrachtungen*] estéticas não ficou preso apenas à arte e ao interesse dela, indiferente à relação com a filosofia autêntica, mas comparou seu interesse pelo belo artístico com princípios filosóficos e somente assim, partindo destes princípios e com eles, penetrou na profunda natureza e no conceito do belo. (HEGEL, 2001, p. 78)

Apesar da importância e influência que o pensamento estético de Kant exerceu nas investigações filosóficas de Schiller, para compreendermos seu pensamento estético temos que também levar em consideração o debate que ocorreu na Alemanha, durante o século XVIII, sobre o papel do teatro na cultura germânica. Antes de Schiller ter escrito sobre a tragédia na década de 1790, inúmeras discussões já haviam sido realizadas sobre o assunto envolvendo figuras importantes como Gottsched, Lessing, Mendelssohn e Sulzer. Apesar dos textos de Schiller serem mais tardios, eles devem ser compreendidos como uma importante contribuição neste intenso debate que já vinha ocorrendo na cultura alemã.

Se sabemos pela pesquisa de Walter Benjamin sobre o drama trágico alemão que a *Poética* de Aristóteles não exerceu influência significativa na Alemanha do século XVII, o mesmo não pode ser dito sobre o século XVIII.²⁵ A influência de Aristóteles no debate europeu sobre a tragédia, especialmente na França e na Alemanha no decorrer do século XVIII, é incontestável. Na realidade, o debate realizado entre Gottsched e Lessing, na década de 1750, sobre o teatro na cultura alemã tratava-se, fundamentalmente, de como se deveria interpretar a *Poética* de Aristóteles.²⁶ O primeiro defendia que os dramaturgos franceses estavam seguindo as regras presentes na *Poética*, enquanto o segundo defendia o contrário, que os franceses não estavam seguindo Aristóteles e atacava o teatro francês de Corneille e Racine por sua afetação e artificialidade.²⁷ A questão de fundo nas duras críticas de Lessing direcionadas ao teatro afrancesado defendido por Gottsched era a constituição de uma literatura propriamente alemã, tendo como modelo teórico a *Poética* de Aristóteles e como modelo artístico o teatro nacional e burguês de Shakespeare.

Em 1769, Lessing publica uma coletânea de ensaios intitulada *Dramaturgia de Hamburgo* que pode ser compreendida como o resultado teórico de seu trabalho realizado na cidade de Hamburgo na tentativa de criar um teatro nacional alemão.²⁸ Nesta obra, Lessing concentrou suas críticas principalmente em Corneille porque, segundo o autor, foi ele quem “infligiu maior dano e que exerceu influência mais corruptora nos poetas trágicos franceses”. (LESSING, 2016, p. 633) Lessing, ao criticar Corneille por distorcer as ideias de Aristóteles, se refere da seguinte maneira sobre o teatro francês:

Aristóteles diz: através da compaixão e do medo, gerados pela tragédia, serão expurgados a nossa compaixão e o nosso medo, e o que a isso está ligado. Corneille nada sabe a este respeito e põe-se

²⁵ “A história do drama alemão moderno não conhece período em que os assuntos dos tragediógrafos antigos tivessem tido menos influência. Só isso bastaria para refutar a tese da influência de Aristóteles. Faltava tudo para a compreensão da sua doutrina, e mais que tudo a vontade de o fazer.” (BENJAMIN, 2016, p. 54)

²⁶ Apesar de ter concentrado seus estudos na pintura e escultura gregas, Winckelmann também exerceu um papel determinante na cultura alemã no que diz respeito à utilização da arte grega como modelo ideal a ser imitado. Cf. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. In: WINCKELMANN, 1993.

²⁷ Cf. LESSING, 2016, p. 631-43 (*Stücke* 81-3).

²⁸ Segundo Szondi, “[...] o teórico Lessing contribuiu para a tentativa de um grupo de burgueses de Hamburgo de contrapor um teatro nacional aos teatros de corte, que cultivavam sobretudo a ópera e o balé, e ao teatro de Neuberin e de Gottsched em Leipzig, onde dominava o classicismo francês, ou seja, onde não havia por sua vez arte burguesa”. (SZONDI, 2004, p. 157)

na cabeça que Aristóteles quisera dizer: a tragédia desperta nossa compaixão para despertar nosso medo, para através deste medo, purificar em nós as paixões pelas quais o objeto compadecido atraiu a sua desventura. Não quero falar do valor desse intuito: basta dizer que não é aristotélico; e pelo fato de Corneille atribuir à sua tragédia um propósito inteiramente diverso, suas tragédias deveriam também tornar-se necessariamente em obras inteiramente diferentes daquelas de onde Aristóteles abstraiu o seu propósito; deveriam converter-se em tragédias que não eram verdadeiras tragédias. E foi no que se converteram não só as de Corneille, mas todas as tragédias francesas, porque todos os seus autores não se propuseram o propósito de Aristóteles, porém o de Corneille. (LESSING, 2016, p. 634-5, *Stücke* 81)

Porém, a partir de 1760 com o crescimento do movimento *Sturm und Drang* representado, especialmente, por Herder e Goethe, tanto o neoclassicismo francês como o próprio Aristóteles passaram a ser criticados. A principal crítica dos integrantes do movimento em relação à *Poética* era a teoria das três unidades: unidade de ação, de lugar e de tempo. Segundo a teoria de Aristóteles, o autor deveria escrever sobre uma única trama – sem se desviar em tramas secundárias – e esta trama, por sua vez, deveria ocorrer em um mesmo lugar, não podendo ultrapassar o período de um dia. Segundo a interpretação do movimento *Sturm und Drang*, o conjunto de regras presentes na *Poética* acabavam restringindo a liberdade criativa do artista. O próprio Goethe, em um ensaio intitulado *Para o dia de Shakespeare* (1771), manifestou seu incômodo com as três unidades aristotélicas e declarou guerra aos “senhores das regras”.

Eu não duvidava por nenhum momento de renunciar ao teatro regular. A unidade do lugar me parecia tão aprisionante e medonha, a unidade da ação e do tempo, pesados grilhões de nossa imaginação. Saltei para o ar livre e senti, primeiro, que tinha mãos e pés. E agora, como eu via quanta injustiça me fizeram os senhores das regras em seu cárcere, quantas almas livres ainda estão encurvadas lá dentro, meu coração seria arrebatado, se não lhes tivesse declarado guerra e não tentasse diariamente dar cabo de suas artimanhas. (GOETHE, 2000, p. 27)

Se, anteriormente, Lessing representava a vanguarda do teatro alemão, agora, com a crítica feita pelo novo movimento às regras da *Poética*, ele passou a ser considerado um conservador exatamente por defender os ensinamentos de Aristóteles. Ao mesmo tempo, Lessing criticava tanto a ausência de regras quanto o conceito de gênio defendidos pela nova corrente pré-romântica.

Temos, graças aos céus, uma geração de críticos cuja melhor crítica consiste em tornar suspeita toda a crítica. “Gênio! Gênio!” Gritam eles. “O gênio se sobrepõe a todas as regras! O gênio faz a regra!” Assim adulam o gênio: para que com isso, creio eu, os consideremos também gênios, creio eu. Mas eles traem demasiado o fato de que não sentem em seu íntimo nem uma centelha disso quando acrescentam, no mesmo hausto, “A regra sufoca o gênio!” Como se o gênio se deixasse subjugar por alguma coisa no mundo! E ainda por cima por algo que, como eles próprios confessam, deriva dele. (LESSING, 2016, p. 644-5, *Stücke* 96)

Mas um dos maiores ataques a Aristóteles por parte do movimento *Sturm und Drang* ocorreu em 1773 quando Herder escreveu um ensaio intitulado *Shakespeare*. Segundo Herder, o pensamento de Aristóteles sobre o trágico seria válido apenas para sua própria cultura, portanto, apenas para a Grécia antiga com sua religião, valores e costumes característicos. Desta forma, se Aristóteles tivesse vivido na Inglaterra elisabetana, ele teria concebido uma poética completamente diferente da que concebeu por ter sido um pensador grego. Para Herder, o poeta moderno deveria escrever para sua própria época e público, portanto, de acordo com sua própria cultura. Este seria, exatamente, o problema do teatro francês que, segundo o pensador, imita a vida de outra época e não a sua própria.

Deixe-nos, pois, supor um povo que, a partir das circunstâncias que não nos cabe investigar, tivesse vontade de, em vez de macaquear e se satisfazer com a casca de noz, *inventar ele mesmo seu drama*: parece-me, então, que a primeira pergunta seria: *quando? onde? sob quais circunstâncias? a partir de que o fariam?* e não seria necessária nenhuma prova de que a invenção não será e não poderá ser senão o resultado dessas perguntas. Se ele não tira o seu drama do coro, do ditirambo, então ele também não pode ter nada do tipo do coro, do ditirambo. Se não tem à sua disposição tal simplicidade dos fatos da *história, da tradição, do que é doméstico, das relações estatais e religiosas* – naturalmente ele não pode ter nada disso. Seu drama, quando possível, irá *inventar-se* segundo sua história, segundo o espírito do tempo, dos costumes, das opiniões, da linguagem, dos preconceitos nacionais, das tradições e das paixões, mesmo que oriundas do entrudo e do jogo de marionetes (justamente como o fizeram os gregos nobres a partir do coro) – e o inventado será drama, caso alcance junto a esse povo uma finalidade dramática. (HERDER, 2019, p. 225)

Após essa breve introdução, a pergunta que se coloca é: como Schiller se posicionou no embate entre o neoclassicismo francês, Lessing e o movimento *Sturm und Drang*? Em muitos aspectos, Schiller se encontrava próximo do movimento

pré-romântico porque também sofreu forte influência de Shakespeare, era contra as artificialidades do classicismo francês e também não seguia a regra das três unidades de Aristóteles. Nesse sentido, sua peça *Os bandoleiros* [*Die Räuber*] se enquadra no movimento *Sturm und Drang*; porém, a principal característica que resultou no afastamento de Schiller em relação ao classicismo francês foi o fato de seus protagonistas, Franz e Karl Moor, serem figuras imorais. Para os franceses, o herói deveria despertar admiração no espectador, porém, na peça de Schiller, o protagonista Karl é o líder de um grupo de ladrões que age em função de seus interesses pessoais. Aliás, um ponto em comum entre os franceses, Gottsched e Lessing é o fato de concordarem com os ensinamentos de Aristóteles de que em uma tragédia que tem como finalidade despertar medo e compaixão no espectador, o herói deveria ser uma pessoa de virtude mediana que sofre de um infortúnio. (ARISTÓTELES, 1453a; 2003, p. 120) Porém, na concepção teatral de Schiller, o herói não precisava, necessariamente, ser um virtuoso do ponto de vista moral para despertar tais afetos.

Se, em alguns aspectos, Schiller se aproxima do movimento *Sturm und Drang*, em outros ele se afasta das concepções dos autores pré-românticos. Segundo Beiser, os pontos que o afastaram foram: nunca ter deixado de lado a importância social da arte e seu papel para a educação dos indivíduos, nunca ter acreditado cegamente no poder do gênio e também nunca ter se oposto completamente à ideia da arte possuir regras. Portanto, podemos compreender seus textos estéticos da década de 1790 como uma tentativa de alcançar um equilíbrio entre a moderação e o controle do neo-classicismo, com o desenvolvimento do personagem e da profundidade psicológica do movimento *Sturm und Drang*.²⁹

No que se refere aos valores morais de seus heróis, em *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, Schiller se posiciona contra Lessing e a tradição Aristotélica ao afirmar que “a vida de um criminoso não é menos tragicamente deleitosa do que o sofrimento do virtuoso”. (SCHILLER, 2018, p. 30) O argumento de Schiller é que o sofrimento decorrente da não obediência da lei ética pode despertar prazer, ou seja, a tristeza que resulta da consciência da imperfeição moral de um criminoso que apresenta arrependimento e autocondenação é moralmente sublime. Ao desaprovar seu ato, a lei ética se torna mais importante para o

²⁹ Cf. BEISER, 2008, p. 246-7.

criminoso do que a recompensa pelo crime e é deste fato que decorre o prazer moral.

O arrependimento acerca de um ato emana de sua comparação com a lei ética e consiste na desaprovação desse ato porque está em conflito com ela. Portanto, no momento do arrependimento a lei ética tem de ser a mais alta instância no ânimo de um tal ser humano; tem de ser para ele mais importante do que o próprio prêmio do crime, pois a consciência da lei ética ofendida torna amargo [*vergällen*] para ele o gozo desse prêmio. Mas o estado de um ânimo em que a lei ética é reconhecida como a mais alta instância é moralmente conforme a fins, logo uma fonte de prazer moral. E, além disso, o que pode ser mais sublime do que aquele heroico desespero que pisoteia todos os bens da vida, mesmo a própria vida, porque não pode suportar nem abafar a voz desaprovadora de seu juiz interno? (SCHILLER, 2018, p. 31)

Ao conceber o desespero do criminoso que erra como algo sublime e heroico, podendo inclusive cogitar dar fim à sua própria vida, Schiller não está apenas afirmando a tragicidade do criminoso em comparação com o homem virtuoso, mas também está levantando a possibilidade da intensidade trágica no primeiro ser superior em relação ao segundo. No caso do homem virtuoso, o mérito ético por ter agido corretamente diminui na medida em que sua ação envolve prazer e inclinação no justo agir, enquanto no caso do criminoso que destrói sua própria vida para se punir pela transgressão da lei ética, observamos uma tragicidade mais elevada.

Desta forma, Schiller segue a concepção do movimento *Sturm und Drang* de que o ponto central do teatro é mais o desenvolvimento do personagem do que a ação. Nos textos da década de 1790, Schiller compreende que a representação do personagem não deveria se ater apenas às suas ações, como pensava Aristóteles, mas também deveria revelar seus conflitos internos para o espectador, principalmente o conflito entre dever e inclinação. Este movimento do campo externo das ações para o campo interno dos conflitos da alma é um reflexo da influência da ética kantiana. Para Kant, a fonte da moralidade reside nas intenções e motivações de nossa vontade, como vimos anteriormente.

Apesar de Schiller romper com Aristóteles em alguns aspectos, em outros ele mantém seu vínculo. No ensaio intitulado *Sobre a arte trágica*, Schiller apresenta algumas regras para a tragédia, aproximando-se do espírito neoclássico, o que

talvez teria sido o resultado de sua leitura da *Poética* de Aristóteles.³⁰ Compreendendo a tragédia como o gênero poético que proporciona prazer por meio do sofrimento e que deve despertar a compaixão do espectador, Schiller apresenta algumas regras para a arte trágica.

A primeira regra para que a compaixão ocorra de maneira apropriada é que a *representação da dor seja vivaz*. Desta forma, a tragédia compreendida como a imitação de uma ação, não pode ser narrada ou descrita em palavras. As ações devem ser representadas *imediatamente*, ou seja, colocadas diante de nós presencialmente. Portanto, a tragédia deve ser representada no palco de forma teatral.

A segunda regra afirma que a *compaixão deve ser verdadeira*, ou seja, para vivenciarmos o sofrimento do personagem temos que ser capazes de nos colocarmos no lugar do outro. Assim, para que uma compaixão seja verdadeira deve haver uma *semelhança* entre nós e o sujeito que sofre. Portanto, quanto maior for tal semelhança, mais vivaz será nossa compaixão. Ao mesmo tempo, quem fornece uma norma universal e segura para essa semelhança é nossa natureza ética e não nossa faculdade sensível, uma vez que é determinada por causas contingentes, como vimos anteriormente em Kant. Portanto, segundo Schiller, chamamos de verdadeira “uma representação que descobrimos estar de acordo com nossa forma de pensar e sentir, que detém já certo parentesco com nossa própria série de pensamentos, que é apreendida com facilidade por nosso ânimo”. (SCHILLER, 2018, p. 56)

A terceira regra afirma que para uma narrativa trágica ser vivaz e verdadeira, ela *deve ser completa*, ou seja, deve apresentar todas as circunstâncias e situações externas e internas, em todo o seu contexto e amplitude. A completude da narrativa se dá pelo elo de representações e sensações individuais que se comportam em uma relação de causa e efeito, transformando-se em um todo para nosso conhecimento.

Finalmente, a quarta regra afirma que para a compaixão ser despertada por meio da representação do sofrimento, ele *deve atuar de forma contínua* sobre nós.

³⁰ Não sabemos ao certo quando Schiller estudou a *Poética* de Aristóteles. Segundo Beiser (2008, nota 28, p. 251), pode ser que ele tenha lido pela primeira vez em 1790 mas só a estudou com mais cuidado no final da década. Outra possibilidade é que seu conhecimento sobre Aristóteles tenha se dado primeiramente por fontes secundárias, como as inúmeras discussões sobre Aristóteles colocadas por Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*, e só mais tarde ele teria estudado detalhadamente a *Poética*.

Segundo Schiller, deve ser dessa maneira porque o desprazer gerado pelo sofrimento é “um estado de coação para nós, do qual corremos a nos libertar, e muito facilmente desaparece a ilusão tão indispensável para a compaixão”. (SCHILLER, 2018, p. 59) É exatamente de nossa luta contra o sofrimento de nossa sensibilidade que sentimos prazer com as comoções tristes, por isso a necessidade da representação do sofrimento ser persistente, porém, não de forma ininterrupta, senão sucumbimos ao sofrimento.

Após a exposição e discussão das quatro regras, Schiller apresenta os princípios ou fundamentos para a arte trágica que se relacionam com as regras e que encontram-se divididos da seguinte forma:

Ela é, em primeiro lugar – imitação de uma ação. O conceito de imitação a diferencia das demais espécies da arte poética, que meramente narram ou descrevem. Nas tragédias, os eventos individuais são colocados frente à faculdade da imaginação ou aos sentidos como presentes, no momento de seu ocorrer – imediatamente, sem intromissão de um terceiro. (SCHILLER, 2018, p. 61)

Desta forma, a tragédia, como imitação de uma ação, não pode ser descrita em palavras por um narrador. As ações devem ser colocadas diante de nós presencialmente, portanto, devem ser representadas no palco. Se a forma do romance, da epopeia e da narração nos deslocam para longe ao introduzirem um terceiro (o narrador) entre os personagens e o leitor, transformando o presente em passado, a tragédia, por sua vez, tem seu efeito reforçado ao transportar o passado para o presente.

O segundo fundamento se relaciona diretamente com o primeiro e estabelece a distinção da tragédia com os gêneros poéticos líricos.

A tragédia é, em segundo lugar, imitação de uma série de eventos, de uma ação. Ela apresenta, imitando, não meramente as sensações e afetos das personagens trágicas, mas também os eventos dos quais eles emanaram e que dão ocasião para que eles se expressem. (SCHILLER, 2018, p. 62)

O ponto levantado por Schiller é que se uma elegia, um *Lied* ou uma ode representam estados de ânimo, portanto, se limitam à apresentação de sentimentos,

a tragédia, por sua vez, representa as próprias ações que deram origem a tais sentimentos.

O terceiro fundamento diz que a tragédia é a “imitação de uma ação completa”, ou seja, “vários eventos, fundados uns nos outros como causa e efeito, têm de se unir, de modo conforme a fins, uns aos outros em um todo”. (SCHILLER, 2018, p. 62) Assim, vários incidentes concatenados devem movimentar nosso ânimo e convocar cada faculdade de nosso espírito para entrarmos em contato com nossa eticidade.

O quarto fundamento define a tragédia como a “imitação poética de uma ação digna de compaixão”. (SCHILLER, 2018, p. 63) Aqui, Schiller estabelece uma distinção em relação à “imitação histórica”, defendendo a liberdade criativa do poeta que, ao contrário do historiador, não precisa representar os fatos como realmente ocorreram, já que seu compromisso é com a “verdade poética”.³¹ E, finalmente, o quinto fundamento afirma que a tragédia é a “imitação de uma ação que nos mostra seres humanos em estado de sofrimento”. (SCHILLER, 2018, p. 65)

Como podemos perceber, devido à necessidade de criação tanto de regras como de fundamentos para a tragédia, Schiller se afasta do movimento *Sturm und Drang* o qual acreditava que a qualidade de uma obra residia no gênio do artista, compreendido como aquele que não segue regras gerais mas apenas as suas próprias regras. Da mesma forma, Schiller também se coloca contra a tese de Herder de que as regras antigas tinham validade apenas para a prática teatral grega da antiguidade. Portanto, para Schiller, as regras para a tragédia são universais, pois são baseadas em uma natureza moral comum que é a mesma em todos os tempos e lugares. Segundo Beiser (2008, p. 249), a teoria da tragédia presente no ensaio *Sobre a arte trágica* é “essencialmente neoclássica no propósito e na estrutura”, com grande influência de Lessing, apesar de permitir uma variedade mais ampla de heróis trágicos.

Porém, nos textos de Schiller observamos não apenas uma teoria da tragédia mas também uma *filosofia do trágico* compreendida não como uma análise poética,

³¹ Aristóteles na *Poética* afirma: “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...], diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.” (ARISTÓTELES, 1451a36-1451b10; 2003, p. 115)

mas antes como uma investigação filosófica sobre uma visão de mundo que pode ser chamada de trágica. Segundo Peter Szondi na obra *Ensaio sobre o trágico* (2004, p. 23), se desde Aristóteles há uma poética da tragédia, será apenas com o trabalho do filósofo idealista alemão Friedrich W. J. Schelling (1775-1854) que podemos reconhecer uma filosofia do trágico, ou seja, uma reflexão filosófica sobre a ideia de trágico. Porém, seguindo a interpretação de Roberto Machado, será a partir da leitura da terceira Crítica de Kant que Schiller inaugura, pela primeira vez, uma filosofia do trágico ao deslocar o exame formal da tragédia para uma reflexão sobre o próprio fenômeno trágico, compreendido como “a situação trágica do homem no mundo”. Segundo Machado:

É do encontro de um grande dramaturgo como Schiller com a filosofia de Kant – principalmente sua ética, considerada como uma filosofia da liberdade, e sua estética, no que diz respeito à teoria do juízo sobre o sublime – que nasce a primeira filosofia do trágico, uma reflexão filosófica original que criou um tipo novo de pensamento sobre a tragédia. Apesar das diferenças que serão estabelecidas em relação a esse pensamento inovador e das críticas que lhe serão feitas, ele marcará toda a reflexão futura sobre o assunto. (MACHADO, 2006, p. 54)

Um aspecto importante para a defesa de Schiller como sendo o primeiro a inaugurar uma filosofia do trágico é sua afirmação, logo no começo de *Sobre o patético*, de que a tragédia é a apresentação sensível do suprassensível:

O fim último da arte é a apresentação do suprassensível, e a arte trágica põe isso particularmente em obra na medida em que sensibiliza para nós a independência [*Independenz*] moral em relação às leis naturais no estado do afeto. (SCHILLER, 2018, p. 69)

A interpretação de Szondi difere da de Machado porque o primeiro compreende a filosofia do trágico em sentido ontológico e metafísico, como uma essência do Eu ou liberdade absoluta, enquanto o segundo observa que em Schiller a especulação filosófica está centrada na subjetividade humana, compreendida como vontade livre e liberdade moral. (MACHADO, 2006, p. 54-5) O suprassensível em Schiller, como veremos, é uma faculdade transcendente, um princípio racional, localizado no interior do homem que se manifesta como resistência moral ao sofrimento. Desta forma, Schiller está mais próximo de Kant do que do idealismo absoluto de Schelling ou Hegel. No pensamento filosófico de Schiller constatamos

um idealismo subjetivo porque ele concebe a tragédia como um conflito humano no mundo sensível, ou seja, somos dependentes como seres sensíveis na natureza, porém, livres do ponto de vista moral enquanto seres racionais. Portanto, segundo Machado:

Se a arte, para Schiller, manifesta a razão, é mais no sentido que a razão tinha em Kant, de faculdade de idéias – mesmo se Kant jamais disse que uma arte, até mesmo a tragédia, possa apresentar o supra-sensível – do que no sentido especulativo que lhe darão Hegel ou Schelling. Assim, se há em Schiller uma teoria do trágico, trata-se mais de uma concepção moral, de inspiração kantiana, do que propriamente metafísica, uma vez que o fundamento da tragédia é moral, é dado na esfera moral, e não por uma teoria especulativa do divino ou do absoluto. (MACHADO, 2006, p. 58)

Após estas observações sobre o trágico em Schiller, analisaremos agora como o pensador concebe sua filosofia do trágico partindo da teoria do sublime presente em Kant e efetuando o deslocamento do sublime despertado por objetos da natureza para o campo da arte, mais especificamente para a tragédia.

2.3 TEORIA DO SUBLIME

No pensamento de Schiller, o sublime aparece vinculado com sua teoria da tragédia, porém, como o conceito de sublime é mais amplo e o trágico é compreendido como uma das possíveis manifestações do sublime, ele decide se dedicar ao estudo do sublime em si, ou seja, como uma categoria estética. Ao considerar o sublime como o objeto principal da tragédia, Schiller não está seguindo os passos de Aristóteles mas dos pensadores que trataram do assunto no século XVIII, especialmente Kant e Burke.³² Os principais exemplos utilizados pelos teóricos do século XVIII em relação ao sublime foram objetos da natureza como montanhas, o mar agitado e quedas d'água. Porém, em alguns casos, o sublime também poderia ser aplicado às ações humanas.³³ O que explica a razão do sublime se encontrar associado à tragédia em Schiller é o fato de que o herói trágico, assim como o

³² As reflexões do pensador conservador Edmund Burke (1729-1797) exerceram grande influência em Kant e Schiller. Cf. BURKE, 2013.

³³ Kant, em um texto anterior à terceira crítica intitulado *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime* (1763), ao estabelecer as diferenças entre a tragédia e a comédia, afirma que a primeira nos move pelo sublime, enquanto a segunda pelo belo. (Cf. KANT, *Observações*; 2017, p. 38) Porém, Kant nunca se dedicou ao estudo do trágico, limitando-se apenas ao estudo da experiência do sublime diante de objetos da natureza.

sublime, desperta em nós medo e admiração. O que faz com que a tragédia e o sublime tenham em comum a qualidade de despertar prazer pelo desprazer. Desta forma, a experiência suscitada pela tragédia se aproxima muito da descrição que Burke faz da experiência do sublime diante de um objeto da natureza como um “horror deleitoso” [*delightful horror*]. (BURKE, 2013, p. 98)

Alguns dos principais textos de Schiller sobre o sublime foram publicados entre 1792 e 1793, na *Neue Thalia*, periódico criado para acolher suas pesquisas teóricas e filosóficas. No terceiro volume deste periódico havia um artigo intitulado *Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)* [*Vom Erhabenen (Zur weitem Ausführung einiger kantischen Ideen)*], mas que seria concluído apenas no número seguinte. Mais tarde, Schiller reuniu seus escritos teóricos numa edição independente intitulada *Escritos menores em prosa*, onde apenas uma parte de *Do sublime* foi aproveitada sob o título de *Sobre o patético* [*Über das Pathetische*] e um novo artigo sobre o tema é denominado *Sobre o sublime* [*Über das Erhabene*], o que parece ter sido um aprimoramento de suas investigações anteriores sobre o sublime.³⁴

Como o subtítulo de *Do sublime* já evidencia, partindo da argumentação kantiana presente na *Analítica do sublime* da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Schiller procura apresentar novas possibilidades para se pensar o sublime na estética moderna. Logo no início de seu ensaio, Schiller apresenta os elementos principais da experiência do sublime, ou seja, como deve ser nossa relação diante de um objeto sublime.

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i. e., por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p. 21)

No que se refere ao sublime, a dicotomia *natureza sensível* em oposição a uma *natureza racional* (suprassensível) possui uma importância determinante. Como podemos constatar na citação acima, Schiller compreende a natureza sensível como todos os aspectos físicos de um sujeito, enquanto a natureza racional é entendida

³⁴ *Do sublime* corresponde às 42 primeiras páginas do texto presente no terceiro número da *Neue Thalia*, *Sobre o patético* corresponde às 55 páginas restantes publicadas nos *Escritos menores em prosa* e *Sobre o sublime* é o artigo inédito presente na mesma coletânea.

como todos os aspectos morais suscitados por meio de ideias, ou seja, a faculdade denominada por Kant de razão. Portanto, para que uma experiência diante de um objeto seja sublime, é fundamental que nos demos conta de nossas limitações físicas. É apenas por meio desta limitação que podemos acessar em nós uma superioridade racional que se manifesta como liberdade, uma moralidade que supera nossa dependência enquanto seres sensíveis. Se, por um lado, tomamos consciência da *dependência* que possuímos diante da natureza enquanto seres naturais, por outro lado, é exatamente esta dependência a responsável por reconhecermos nossa *independência* "enquanto seres racionais, com relação à natureza tanto *em* nós quanto *fora* de nós". (SCHILLER, 2011, p. 22)

À primeira vista, pode parecer contraditório que nossa dependência em relação a algo externo, à natureza, contenha, ao mesmo tempo, o fundamento para que se torne possível algo que é interno, a liberdade moral. Isso ocorre porque para que possamos tomar consciência de nossa dependência, a natureza fora de nós não pode estar em relação de conformidade com o que se torna possível em nós, mas, ao contrário, em *luta*. Segundo Schiller:

Se devemos nos tornar conscientes dela, então a natureza tem de ser representada em luta com aquilo que é para nós *carência* e que, contudo, só é *possível* por meio de sua cooperação; ou, o que é dizer o mesmo, ela tem de se encontrar em contradição com nossos impulsos. (SCHILLER, 2011, p. 22)

Para compreendermos como ocorre a relação tanto de dependência como de independência em relação à natureza, é necessário, primeiramente, compreendermos como se manifestam nossos impulsos. Estes podem ser explicados a partir de dois impulsos fundamentais: um impulso de *representação* e outro de *autoconservação*. O impulso de representação está relacionado ao conhecimento, ou seja, à nossa necessidade de *alterar nosso estado*, de exprimir nossa existência e de sermos atuantes no mundo. Já o impulso de autoconservação, como o próprio nome sugere, se relaciona à nossa necessidade de *conservar nosso estado* e está relacionado à manutenção de nossa existência. Será por meio desses dois impulsos que permanecemos em relação de dependência com a natureza de duas formas distintas: o primeiro modo se dá quando a natureza nos priva de atingirmos determinados conhecimentos, entrando em contradição com nosso

impulso de representação; enquanto no segundo modo, a natureza nos impede de levar adiante nossa existência, contradizendo nosso impulso de autoconservação.

Da mesma forma que tomamos conhecimento de nossa *dependência* em relação à natureza de dois modos, nossa *independência* também se dá de duas maneiras, o que é de fundamental importância para compreendermos os dois tipos de sublime apresentados por Schiller. Se, em um primeiro momento, tomamos conhecimento de nossa independência ultrapassando o âmbito natural ao pensarmos para além do que o conhecimento nos transmite, em um segundo momento, nossa independência se manifesta ao contradizer nossas inclinações através de nossa vontade.

[...] *em primeiro lugar*, na medida em que podemos ultrapassar as condições naturais (no que é teórico) e *pensar* mais do que conhecemos; *em segundo lugar*, na medida em que podemos passar por cima das condições naturais (no que é prático) e contradizer nosso apetite através de nossa *vontade*. Um objeto frente a cuja percepção experimentamos a primeira independência é *grande de modo teórico*, um sublime do conhecimento. Um objeto que nos faz sentir a independência de nossa vontade é grande de modo prático, um sublime do modo de pensar [*Gesinnung*]. (SCHILLER, 2011, p. 23)

Partindo de nossa relação de dependência e independência em relação à natureza, Schiller apresenta os dois tipos de sublime trabalhados anteriormente por Kant, mas adota uma terminologia alternativa: ao invés de sublimes matemático e dinâmico, Schiller os denomina de sublimes *teórico* e *prático*, respectivamente. (SCHILLER, 2011, p. 22)

No sublime teórico, afirmamos nossa independência em relação à natureza ao ampliar nosso conhecimento. A natureza compreendida como objeto de conhecimento está em contradição com nosso impulso de representação, ou seja, não conseguimos representar para nós mesmos um objeto infinito já que este está para além de nossa capacidade cognitiva e revela a limitação de nossa faculdade de imaginação. Porém, somos capazes de pensar sua grandeza, ampliando assim nosso conhecimento. Se no *sublime teórico* há uma ampliação de nosso conhecimento, por sua vez, no *sublime prático* afirmamos nossa independência em relação à natureza ao passar por cima de nossas condições naturais, com o objeto ameaçando nossa capacidade física de existir e resistimos através de nossa vontade. Schiller está trabalhando a ideia de *liberdade* que se relaciona com a

autonomia da vontade presente na moral kantiana, em que nossos aspectos suprassensíveis se sobrepõem à natureza exterior e aos nossos próprios impulsos. Lembrando a afirmação de Kant na *Crítica da Razão Pura*, a “liberdade no sentido prático é a independência do arbítrio frente à coacção dos impulsos da sensibilidade”. (KANT, CRP; 2001, p. 463)

Apesar de Schiller estabelecer a distinção entre os dois tipos de sublime, será apenas o segundo, o sublime prático, que será analisado mais detalhadamente em *Do sublime* devido à sua superioridade. Isto ocorre porque Schiller considera a intensidade do sentimento no sublime prático maior em relação ao teórico no que se refere à nossa sensibilidade.³⁵

O sublime teórico contradiz o impulso de representação, o sublime prático, por sua vez, o impulso de conservação. No primeiro é contestada apenas uma única expressão da faculdade de representação sensível, no segundo, por outro lado, o fundamento último de todas as suas expressões possíveis, a saber, a existência. (SCHILLER, 2011, p. 26)

A superioridade do sublime prático em relação ao teórico se justifica porque quando nossa busca por conhecimento é frustrada no sublime teórico, sentimos uma espécie de desprazer que não se iguala à dor da possibilidade de perda de nossa própria existência. Um objeto quando se encontra em conflito não apenas com nossas faculdades de representação mas com nossa própria existência, desperta dor na sensação e terror na representação. Somos afetados numa intensidade muito maior por um objeto temível do que por um objeto infinito, porque o impulso de autoconservação é mais forte em relação ao impulso de representação. Ao mesmo tempo, no sublime teórico, o desprazer gerado pela incapacidade cognitiva em intuir o objeto não implica, necessariamente, em um sofrimento efetivo. Isto porque nossa existência não corre nenhum tipo de risco devido à incompreensão de um fenômeno.³⁶

³⁵ O sublime teórico será tratado mais detalhadamente em *Observações dispersas sobre diversos objetos estéticos [Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände]* In: SCHILLER, 2018.

³⁶ Beiser questiona o fato de como não haver medo no sublime teórico, como seria possível considerá-lo realmente sublime? Segundo o comentador, este seria um dos motivos para Schiller ter se dedicado mais ao sublime prático do que ao teórico em *Sobre o sublime*. (Cf. BEISER, 2008, p. 261)

Uma vez que toda a essência do sublime está baseada na consciência dessa nossa liberdade racional, e que todo prazer no sublime está fundado, justamente, apenas em tal consciência, então se segue por si mesmo (o que também ensina a experiência) que o *temível* na representação estética deve nos mover de modo mais vivaz e agradável do que o *infinito*, e, portanto, que o sublime prático possui de antemão uma grande preponderância em relação ao teórico no que diz respeito à intensidade da sensação. (SCHILLER, 2011, p. 27)

Também a relação entre as faculdades sensível e suprassensível se dá de modo diferente no sublime prático. Devido à violência com que somos afetados pelo objeto temível, há um alargamento muito maior entre nossos aspectos sensíveis e suprassensíveis, fazendo com que a superioridade da razão e a ideia de liberdade sejam mais fortes em relação ao sublime teórico.

Além de atestar a superioridade do sublime prático, Schiller também afirma que a essência do sublime se dá na *tomada de consciência* de nossa liberdade racional e vai além ao constatar que é *apenas* desta tomada de consciência que decorre todo o prazer de vivenciar tal experiência. O sublime prático faz com que tomemos consciência de nossa verdadeira e completa independência em relação à natureza, um estado "elevado e acima do destino, de todo acaso, de toda necessidade natural". (SCHILLER, 2011, p. 28)

Mas de qual tipo é essa força que nos coloca em posição de superioridade diante da natureza na experiência do sublime prático? Para Schiller, não podemos confundir com a força de um homem que vence um leão em uma luta, muito menos com a força de um navio bem construído que é capaz de vencer uma tempestade em alto mar, uma vez que o primeiro exemplo se refere às nossas forças corporais, enquanto o segundo se refere ao nosso entendimento na sua capacidade de construir um objeto artificial robusto. Esses dois tipos de superioridade diante da natureza não podem ser considerados sublimes. Só é sublime "o objeto contra o qual sucumbimos enquanto *seres naturais*, mas do qual nos sentimos absolutamente independentes enquanto seres racionais, enquanto seres que não pertencem à natureza". (SCHILLER, 2011, p. 30) É importante enfatizar que a razão defendida por Schiller, seguindo o pensamento kantiano, não se refere a um mero raciocínio lógico, como ocorre no exemplo da construção de um navio capaz de vencer o mar revolto, já que este exemplo é da esfera do entendimento. Como vimos em Kant, a razão é aqui compreendida como a faculdade capaz de pensar aquilo

que não há correspondência na natureza fenomênica. O resultado da experiência do sublime é a tomada de consciência de uma autonomia interna, em que é exigida uma derrota física para podermos acessar nosso Eu não físico, por isso o objeto deve nos causar temor.

Para compreendermos de que forma um objeto da natureza pode se manifestar como temível ou não, Schiller fornece alguns exemplos como o de um cavalo selvagem, livre e indomado que, enquanto força natural, é temível para nós. Porém, a partir do momento em que este cavalo é domesticado, o que antes poderia ser descrito como um objeto capaz de despertar o sublime, agora perde toda a sua temibilidade. Por outro lado, se o cavalo em questão se rebelar contra seu cavaleiro de modo violento, rompendo suas rédeas, ele se torna novamente sublime. Desta forma, podemos até sentir um certo tipo de prazer ao observar a capacidade do homem de submeter as forças da natureza à sua, mas "a fonte desse deleite é *lógica*, e não *estética*; ela é efeito do refletir e não é instilada pela representação imediata". (SCHILLER, 2011, p. 31)

Porém, a partir do momento em que a natureza só é sublime ao se apresentar de forma temível, coloca-se a questão se o contrário seria possível. Ou seja, onde quer que a natureza se mostre temível, seria ela, necessariamente, sublime? A resposta é negativa. Não basta a natureza ser temível se não nos sentirmos superiores enquanto seres racionais. E para podermos afirmar nossa superioridade é necessário que a independência e a liberdade sejam despertadas. Se estamos efetivamente vivenciando tal temor e nossa existência está verdadeiramente sendo ameaçada, nossa liberdade de ânimo é suspensa. Desta forma, para ocorrer o sublime, o objeto deve ser temível mas não pode despertar um temor efetivo compreendido com um estado de verdadeiro sofrimento e violência. Portanto, só há sublime como experiência estética na contemplação livre e por meio de nossa atividade interna.

Pois quando nos encontramos efetivamente em perigo, quando somos nós mesmos o objeto de um poder inamistoso da natureza, já está perdido o ajuizamento estético. Por mais que uma tempestade no mar possa ser sublime contemplada da margem, dificilmente poderia estar disposto a fazer tal juízo estético sobre a tempestade quem se encontra no navio que está sendo por ela destroçado. (SCHILLER, 2011, p. 32)

Em poucas palavras, para haver sublime o objeto deve ser capaz de mostrar seu poder, mas este não pode se colocar verdadeiramente contra nós. Ou seja, devemos ser capazes de *imaginar* que tal poder teria a força de nos destruir, enquanto o temor seria apenas uma representação e não um perigo real. Este é um aspecto determinante para compreendermos como o sublime ocorre na fruição de uma obra de arte. Como a mera representação do temor já é suficiente para colocar em movimento nosso impulso de conservação – despertando horror e um sentimento de ansiedade análogos ao que a sensação efetiva seria capaz de produzir – Schiller defende que um sofrimento efetivo deve ser despertado e se não levarmos a sério a possibilidade de ataque à nossa existência, mesmo que na esfera da imaginação, estaríamos apenas jogando com o objeto e com a representação do perigo.

[...] tem de haver seriedade, ao menos na sensação, se a razão deve buscar refúgio na ideia de sua liberdade. A consciência de nossa liberdade interna também só pode possuir algum valor e ter alguma validade na medida em que há seriedade; e não pode haver seriedade quando apenas jogamos com a representação do perigo. (SCHILLER, 2011, p. 33)

Podemos agora resumir alguns aspectos importantes referentes ao *sublime prático*. Seu objeto deve ser temível para a sensibilidade, um mal deve ameaçar nosso estado físico e sua representação tem que acionar nosso impulso de autoconservação. Diante do impulso de autoconservação, aquilo que em nós não é natureza, ou seja, nossa autonomia e independência, deve ser despertado e diferenciado de nossa parte sensível. A liberdade despertada em nossa consciência é moral e de maneira nenhuma pode ser considerada física, senão estaríamos eternamente dependentes da natureza e condicionados às suas redes de causalidades físicas. Também devemos ser indiferentes se algo é considerado bom ou ruim para nosso estado físico, já que ele não tem nenhuma influência sobre nossos aspectos morais.

Schiller fornece alguns exemplos literários e estabelece a distinção entre atos grandes e atos sublimes. De uma maneira geral, *grande* é aquele que vence ou supera o temível na felicidade da vitória, enquanto *sublime* é aquele que, mesmo derrotado, não teme diante da infelicidade. Grande foi Hércules por ter concluído os doze trabalhos, mas sublime foi Prometeu porque, mesmo acorrentado ao Cáucaso,

não se arrependeu de seu ato. Portanto, o *sublime prático* pode ser definido da seguinte forma:

Sublime de modo prático é, portanto, todo objeto que nos faz notar nossa impotência enquanto seres naturais – mas que também descobre em nós uma faculdade de resistência de tipo totalmente diferente, a qual *não* afasta o perigo de nossa existência física, mas (o que é infinitamente mais) dissocia a nossa própria existência física de nossa personalidade. (SCHILLER, 2011, p. 39)

Na representação do sublime, tomamos consciência não de uma segurança material que se aplicaria a um caso específico, mas, contrariamente, de uma *segurança ideal* que se aplicaria e se estenderia para todos os casos possíveis. Isso ocorre porque apenas nossos aspectos sensíveis estão submetidos ao perigo, enquanto nosso eu moral, nossa liberdade, não.

Na segunda parte do ensaio *Do sublime*, Schiller vai além da teoria kantiana ao classificar o sublime prático segundo (1) a diversidade dos objetos que o suscitam e (2) a diversidade das relações que criamos diante desses objetos. Desta forma, o sublime seria o efeito de três representações consecutivas: (1) a representação de um poder físico objetivo, (2) a representação da nossa impotência física subjetiva e (3) a representação de nossa supremacia moral subjetiva. (SCHILLER, 2011, p. 40) Do que decorre a divisão do sublime prático em duas subcategorias de sublime: o *contemplativo* e o *patético*.

No *sublime contemplativo*, o objeto como poder é a causa objetiva do sofrimento mas não o próprio sofrimento, deixando sua representação para o sujeito. Enquanto no sublime patético, além do objeto ser representado como poder, há a representação objetiva de sua temibilidade, ou seja, o próprio sofrimento, restando para o sujeito aplicá-lo ao seu estado moral e para que ocorra o sublime.

O problema do sublime contemplativo é o fato dele depender do sujeito, tanto no que se refere ao poder da faculdade de imaginação em criar para si mesma uma representação vivaz do perigo, como da força moral do sujeito para não se esquivar de tal representação. Dependendo da força e do poder de imaginação do homem diante de tal objeto, a experiência do sublime pode variar consideravelmente. Como nem todos os homens possuem tamanha força moral, Schiller considera este tipo de sublime mais fraco em relação ao patético, porque apesar do poder da natureza

representada pelo objeto ser muito superior ao nosso, somos nós que decidimos se nosso ânimo será tomado de forma mais ou menos violenta.

Para o sublime contemplativo, a natureza não fornece mais do que um objeto como poder, do qual resta à faculdade de imaginação fazer algo temível para a humanidade. O sublime terá de resultar diverso conforme seja maior ou menor a participação da fantasia na produção desse objeto temível, conforme ela exerça a sua ocupação de modo mais franco ou mais encoberto. (SCHILLER, 2011, p. 41-2)³⁷

Alguns poderes da natureza citados por Schiller que se manifestam de forma temível são, por exemplo: um abismo, um rochedo, uma tempestade em alto mar, um vento gélido da região polar, um verão da zona quente, um animal feroz ou venenoso, uma inundação, etc. Além de objetos da natureza, Schiller considera a possibilidade de alguns objetos ideais também serem sublimes como, por exemplo, o *tempo* compreendido como um poder inexorável que atua silenciosamente, a *necessidade* como lei rígida que afeta todos os homens e o *dever* como poder hostil contra nossa existência física.³⁸

Porém, uma vez que todos esses objetos podem ser considerados temíveis ou não de acordo com a atividade de nossa fantasia, eles estão inseridos na categoria do *sublime contemplativo*. No caso desses objetos, parece que Schiller utiliza o termo fantasia em um sentido mais próximo de imaginação, porque nesses casos “a fantasia não precisa acrescentar nada por seus próprios meios, mas antes se atém àquilo que lhe é dado”. (SCHILLER, 2011, p. 43) Além disso, em alguns casos como o da tempestade em alto mar, o sublime de conhecimento pode ocorrer ligado ao sublime de poder, o que torna o efeito maior uma vez que a faculdade de resistência sensível, assim como a faculdade de apresentação, são limitadas pelo objeto de forma dupla.

Já no *sublime patético*, não basta o objeto apenas se apresentar como poder – cabendo a nós mesmos determinar a intensidade do perigo – ele deve *mostrar* e *exprimir* sua violência de modo que a faculdade da imaginação não tenha outra saída e seja obrigada a relacioná-lo ao impulso de conservação. Devido à violência

³⁷ É importante ressaltar o uso do termo *Phantasie* ao invés de *Einbildungskraft*, uma vez que os dois são comumente empregados para denotar a faculdade da imaginação. O primeiro denota um caráter mais produtivo da imaginação, ou seja, uma capacidade de “criar” pela imaginação algo que não corresponde, necessariamente, ao objeto.

³⁸ Muitos exemplos citados por Schiller foram trabalhados anteriormente por Edmund Burke. Cf. BURKE, 2013.

de tal objeto, o sofrimento não pode ocorrer de forma efetiva em nós porque suspenderia nossa liberdade do espírito [*Freiheit des Geistes*]. Neste momento, Schiller apresenta uma de suas contribuições mais originais no campo da estética ao relacionar o sublime com a produção poética.

Assim, aquele para quem o objeto temível comprova o seu poder destrutivo não pode ser o sujeito que julga, i. e., não podemos sofrer *nós mesmos*, mas apenas de *modo solidário*. Mas também o sofrimento solidário é já agressivo demais para a sensibilidade se ele possui existência *fora* de nós. A dor compassiva prevalece sobre toda fruição estética. O sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão [*Illusion*] ou criação poética, ou – caso tivesse ocorrido na realidade – quando é representado não de modo imediato para os sentidos, mas antes para a faculdade de imaginação. A representação do sofrimento alheio, ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna, é *sublime de modo patético*. (SCHILLER, 2011, p. 48-9)

Além de não podermos vivenciar efetivamente o sofrimento, como também afirmou Kant, apenas o fato de constatarmos o sofrimento alheio de forma compassiva já é doloroso demais para termos uma experiência estética. O sofrimento deve ser representado como *ilusão poética* e, assim, despertar nossa consciência para a liberdade moral que independe de nossas limitações físicas. Quando a representação do sofrimento não se dá de forma imediata, porém, mediada para a faculdade da imaginação por meio de uma obra de arte, uma experiência de horror pode gerar o prazer. Desta forma, além de relacionar o sublime com a arte trágica, transpondo-o da esfera da natureza para a obra de arte, Schiller também aproxima a *estética* ao âmbito da *ética* devido ao seu caráter moral, ao suscitar nossa liberdade interna.

Para Machado, Schiller concebe o teatro como o “porto seguro” em que podemos ter uma experiência estética diante do sofrimento. Assim, ao retratar a força moral dos heróis, o teatro acaba assumindo uma função educativa porque nos ensina a lidar com o sofrimento sem nos entregarmos a ele:

O teatro, espaço da imaginação, da representação, é quando e onde se está em segurança física diante da apresentação do sublime. E, neste sentido, ele tem uma função educativa. Ele educa para a liberdade, pois a visão da força moral dos heróis das tragédias, como Laocoonte, com a livre escolha que o leva à morte, transformando o pavoroso em sublime, ensina a lidar com os sofrimentos sem a eles nos entregarmos. (MACHADO, 2006, p. 71-2)

Desta forma, ao entrarmos em contato com alguém que sofre em uma obra poética, automaticamente tomamos para nós uma parcela deste sofrimento, ou seja, compadecemos-nos. No sublime patético, a solidariedade compreendida como um afeto compartilhado, não é uma expressão livre produzida por nossa atividade. Quem age é a natureza por meio da imutável lei da solidariedade e não nossa vontade. É a compaixão que permite entrarmos em contato com o sofrimento mantendo-nos em uma posição de segurança, diferentemente da reflexão elaborada por Kant. Apesar do afeto adquirir grande importância na experiência do sublime – o que aproxima Schiller dos românticos –, devemos dominá-lo antes que ele nos domine, para que assim a solidariedade permaneça dentro de seus limites estéticos.

Se o compadecimento é elevado [*erhöht*] a tal vivacidade que nos confundimos a sério com o sofredor, então não dominamos mais o afeto, antes ele nos domina. Se, ao contrário, a solidariedade permanece dentro de seus limites estéticos, ela unifica as duas condições primordiais do sublime: a representação sensível vivaz do sofrimento ligada a um sentimento da própria segurança. (SCHILLER, 2011, p. 49-50)

Porém, a segurança na representação do sofrimento não é em si o fundamento para que ocorra o sublime patético. Para que tal experiência ocorra, é necessário tomarmos consciência de nossa liberdade moral já que ela é a origem do deleite que vivenciamos. Portanto, ao entrarmos em contato com a infelicidade de alguém que sofre por algum motivo ou acontecimento, devemos nos elevar diante da adversidade ao reconhecer a contingência de determinada situação. Na realidade, não se trata apenas de um fato contingente, ou seja, daquilo que *acontece* mas antes do que *deve* e *pode* acontecer. Por isso não precisamos vivenciar efetivamente o sofrimento, mas antes trazer à consciência nossa força moral.

O fato de *podermos* passar por cima de uma perda por direito tão sensível para nós enquanto seres sensíveis comprova uma faculdade, em nós, que age segundo leis completamente diferentes daquelas da faculdade sensível e que não possui nada em comum com o impulso natural. *Sublime* é tudo o que traz à consciência essa faculdade em nós. (SCHILLER, 2011, p. 50)

Schiller encerra o ensaio apresentando as duas condições primordiais para que seja possível a experiência do sublime patético: (1) a representação vivaz do

sofrimento com a finalidade de despertar o afeto compassivo apropriado, tornando assim o objeto patético; e (2) a resistência ao sofrimento para despertar em nossa consciência a liberdade interna do ânimo, tornando assim o patético sublime.

Partindo desses princípios, Schiller estabelece os fundamentos de toda arte trágica: (1) a apresentação da natureza que sofre e (2) a apresentação da autonomia moral no sofrimento. (SCHILLER, 2011, p. 51) Segundo Beiser (2008, p. 262), as distinções estabelecidas por Schiller neste ensaio são um exemplo da “profundidade sistemática e rigor” com que ele desenvolveu sua teoria da tragédia e não encontram paralelo na época de Goethe.

No ensaio *Sobre o patético*, Schiller enfatiza que o mero sofrimento nunca é a finalidade última da arte trágica, na realidade, o seu fim é a apresentação do suprassensível com o objetivo de despertar nossa independência moral como resultado da resistência ao sofrimento.

O fim último da arte é a apresentação do suprassensível, e a arte trágica põe isso particularmente em obra na medida em que sensifica para nós a independência [*Independenz*] moral em relação às leis naturais no estado do afeto. Somente a resistência que ele exprime à violência [*Gewalt*] dos sentimentos torna reconhecível o princípio livre em nós; a resistência, contudo, só pode ser avaliada segundo a força do ataque. (SCHILLER, 2018, p. 69)

Desta forma, Schiller estabelece a transposição do sublime do campo da natureza para o da arte, relacionando-o com a arte trágica e devolvendo-o para o campo da poética. De acordo com Sússekind:

[...] Schiller realiza uma transposição do sublime da natureza, como foi pensado pelos teóricos do século XVIII, para a arte. Com relação ao percurso histórico do conceito, nas teorias expostas de Boileau a Kant, esse transplante fecha um círculo, já que devolve a seu território original a categoria estética que, no tratado romano atribuído a Longino, estava associada ao domínio da Poética. O sublime volta a ser um termo que designa um sentimento ligado diretamente a uma obra de arte. (SÜSSEKIND In: SCHILLER, 2011, p. 94)

Em *Sobre o patético*, Schiller retoma e aprofunda alguns aspectos do ensaio *Do sublime* e apresenta alguns exemplos práticos que se relacionam com o sublime patético. O exemplo mais famoso é a discussão realizada por Schiller sobre a análise feita por Winckelmann acerca da escultura grega de *Laocoonte*. Como os

principais aspectos necessários para compreendermos o sublime já foram apresentados em *Do sublime*, partiremos para o ensaio seguinte intitulado *Sobre o sublime* em que Schiller enfatiza o caráter antropológico da experiência do sublime.

* * *

Escrito provavelmente entre 1793 e 1795, o ensaio *Sobre o sublime* substituiu o ensaio *Do sublime* quando o poeta publicou suas obras completas em 1801. O novo ensaio demonstra uma autonomia maior de Schiller em relação aos argumentos kantianos e parte da importante subdivisão, já presente no ensaio anterior, do sublime prático entre *contemplativo* e *patético*, dando ênfase ao último. Outro aspecto importante do ensaio é seu caráter antropológico. Isso ocorre porque Schiller, além de relacionar a estética com a ética, relaciona o sublime ao desenvolvimento da cultura e da humanidade. Alguns pontos do ensaio anterior serão retrabalhados por Schiller, portanto, alguns conceitos já apresentados serão retomados para podermos acompanhar sua argumentação.

Partindo de uma frase da peça *Nathan, o sábio* de Lessing, Schiller retoma a dicotomia natureza *versus* liberdade: "Nenhum homem é obrigado a ser obrigado" [*Kein Mensch muss müssen*]. (LESSING *apud* SCHILLER, 2011, p. 55) Como observou Süssekind (In: SCHILLER, 2011, p. 75), na primeira vez que o verbo *müssen* aparece na citação ele é auxiliar modal, enquanto na segunda é verbo principal, o que expressa condição de obrigatoriedade, em oposição ao verbo *wollen* que expressa condição de liberdade de escolha. Como já observamos no ensaio anterior, Schiller está trabalhando com a ideia de estar determinado pelas condições naturais em oposição à ideia de liberdade, manifestada como *vontade*, ou seja, um agir segundo uma escolha racional em contradição com nossos impulsos naturais e as determinações da natureza:

A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer. (SCHILLER, 2011, p. 55)

Partindo do conceito de vontade, Schiller afirma que nada é mais indigno para o homem do que sofrer algum tipo de violência. Quando o homem sofre

covardemente algum tipo de violência, sua humanidade é contestada exatamente porque a violência tem o poder de anular sua vontade. Como todos os homens estão submetidos a incontáveis forças superiores que procuram dominá-los, a questão que se coloca é a de como encontrar uma maneira de não sofrer violência. Este é o motivo pelo qual o homem, por meio de seu entendimento, procura aumentar artificialmente suas forças naturais submetendo a natureza à sua vontade. Apesar desse esforço, a morte continua sendo inevitável. Como diz o ditado citado por Schiller, "contra tudo há remédio, menos contra a morte". (SCHILLER, 2011, p. 56)

Porém, partindo da afirmação da vontade humana, a morte compreendida como única exceção já anularia o conceito de ser humano. Isto ocorre porque se mesmo em um único momento o homem é obrigado a não realizar sua vontade, no caso a de não querer a morte, isto já seria suficiente para ele nunca mais ser compreendido como o ser que quer. Desta forma, a liberdade que o homem reivindica para si já se encontraria destruída, mesmo que em um único ponto, sendo o papel da cultura colocá-lo em liberdade. Assim, a cultura deve "pôr o homem em liberdade e auxiliá-lo a preencher por completo o seu conceito. Portanto, ela deve torná-lo capaz de afirmar sua vontade, pois o homem é o ser que quer". (SCHILLER, 2011, p. 56) Se no âmbito da natureza, ou seja, da contingência e da necessidade, estamos mesmo que em um único momento sendo anulados em nossa vontade – e, portanto, em nossa liberdade – será no âmbito da cultura que conseguiremos atingir tal liberdade, especialmente no campo da *arte*.

Há duas maneiras para que o homem consiga afirmar sua vontade e manifestar sua natureza racional como o *ser que quer*. A primeira seria o que Schiller denomina de *modo realista* e ocorre quando o homem opõe violência à violência, ou seja, quando procura dominar a natureza ao utilizar seu entendimento e suas forças sensíveis no intuito de fazer das forças da natureza ferramentas de sua própria vontade e de se pôr em segurança aos efeitos dessas forças. Quem o auxilia na tarefa de dominar a natureza é o que Schiller denomina de *cultura física*. O problema desse modo de agir é que as forças da natureza só se deixam dominar até certo ponto e, portanto, o homem estaria privado de sua liberdade em algum momento.

A segunda maneira do homem afirmar sua vontade é o que Schiller chama de *modo idealista* e ocorre quando o homem, ao sair da natureza, aniquila por completo o conceito de violência. Como o homem "deve ser humano sem exceção, portanto,

em nenhuma hipótese sofrer algo *contra* a sua vontade" (SCHILLER, 2011, p. 57), neste modo restaria ao homem anular inteiramente esta relação desvantajosa ao se submeter *voluntariamente* à violência, compreendida como única forma de anular a violência a partir de seu conceito. O tipo de cultura que o auxilia nesse modo é denominado de *cultura moral*. O homem formado moralmente é *livre* ao superar a natureza ou ao entrar em consonância com ela. Se a ação violenta da natureza, antes que chegue ao homem, já se tornou sua própria ação, ela não o atinge, pois o homem se separa espontaneamente de tudo o que a natureza pode o afetar. Quando o homem não pode se opor às forças da natureza, pela cultura moral ele pode suportar aquilo que não pode modificar, tornando essa livre submissão em uma resistência por parte da razão. Segundo Schiller, essa aptidão moral está dada em nossa natureza humana e pode ser despertada por alguns tipos de objetos sensíveis.

Felizmente, não se encontra apenas em sua natureza racional uma aptidão [*Anlage*] moral, possível de ser desenvolvida por meio do entendimento, mas também já está dada em sua própria natureza sensível-racional, ou seja, em sua natureza humana, uma tendência *estética*, que pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivada por meio de uma depuração dos seus sentimentos até alcançar essa impulsão idealista de ânimo. (SCHILLER, 2011, p. 57-8)

Obviamente, em sua análise sobre os *objetos sensíveis* capazes de impulsionar um *estado idealista* de ânimo, Schiller afirmará que tais objetos são capazes de despertar os sentimentos do belo e do sublime.

Sobre o *belo*, Schiller afirma que os sentimentos da beleza podem, até certo ponto, nos tornar independentes da natureza compreendida como poder. Aquele que é tocado mais pela *forma* do que pela *matéria* dos objetos, que se apraz mais pela reflexão do modo de aparecer dos objetos e estabelece uma relação que não envolva a posse dos mesmos, encontra uma plenitude que não é perdida caso esses objetos lhe sejam roubados. O que Schiller está afirmando, seguindo o pensamento kantiano, é que no belo, o sentimento de prazer provém de um juízo desinteressado. Neste caso, nós nos atemos mais à aparência dos objetos do que à sua existência. Porém, mesmo a aparência aspira a ter um corpo e assim nossa satisfação ainda se encontra em uma relação de dependência com a natureza. Apesar de sentirmos uma carência pela existência efetiva de tais objetos, deve-se

diferenciar o que seria um anseio ou desejo por objetos belos e bons, do que seria um anseio para que estes objetos *sejam* belos e bons. Como no primeiro caso podemos apenas *desejar*, enquanto no segundo *exigimos* que o existente seja belo e bom, o último caso propicia uma liberdade de ânimo mais elevada.

Aquela disposição de ânimo para a qual é indiferente se o belo e o bom e o perfeito existem, mas que anseia com o máximo rigor que o existente seja bom, belo e perfeito, chama-se propriamente de uma disposição grandiosa e sublime, porque ela contém todas as realidades de um belo caráter, sem partilhar de suas limitações. (SCHILLER, 2011, p. 58)

Como podemos perceber, o sujeito que entra em contato com os objetos estéticos deve possuir uma predisposição de caráter ou se educar esteticamente por meio da cultura para atingir tal condição. Segundo Schiller, o fraco, apesar de possuir uma alma bela e boa, exige que o belo exista e, assim, vê sua felicidade dependendo do acaso da natureza e sofre ao não encontrar o belo ligado à matéria. O forte, que não possui uma carência que não foi satisfeita mas antes uma exigência que não foi cumprida, tem dentro de si os ideais de belo, bom e perfeito, mesmo diante dos sofrimentos e das imperfeições impostas pela natureza.

Schiller reflete metaforicamente sobre essas duas distinções como dois gênios que a natureza nos concedeu como companheiros para a vida. Sobre o primeiro, o belo, diz Schiller:

Um deles, sociável e encantador, encurta nossa viagem extenuante com seu jogo animado, torna leve os grilhões da necessidade e nos conduz, entre alegrias e brincadeiras até os lugares perigosos em que temos de agir como puros espíritos, deixando para trás tudo o que é corpóreo, até o conhecimento da verdade e até o exercício do dever. Aqui ele nos abandona, pois apenas o mundo sensível é sua região; para além deste, suas asas terrenas não podem carregá-lo. (SCHILLER, 2011, p. 59).

O problema em relação ao belo, é que apesar dele já constituir uma expressão de liberdade, em um determinado momento ele nos abandona porque o mundo sensível é sua área de atuação. Gozamos de uma liberdade *dentro* da natureza porque frente à beleza, nossas faculdades se harmonizam. O belo “torna leve” os grilhões da necessidade mas não os rompe, portanto, permanecemos na região da natureza sensível.

Por outro lado, o gênio sublime é o companheiro "sério e calado, e com braço forte nos transporta por sobre a profundidade vertiginosa". (SCHILLER, 2011, p. 59) É ele quem nos eleva *acima* do poder da natureza e nos faz sentirmos livres porque a natureza sensível não influencia na legislação da razão, ou seja, o espírito age por suas próprias leis.³⁹

O sentimento sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um *estado de dor*, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um *estado de alegria*, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. (SCHILLER, 2011, p. 60)

No sentimento do sublime, somos tomados por duas sensações contraditórias, um estado de dor e um estado de alegria. Esta contradição seria a prova de nossa autonomia moral na vivência de tal experiência, porque seria impossível que o mesmo objeto se apresentasse em duas relações opostas diante de um mesmo sujeito. Disso resulta a conclusão de que somos *nós mesmos* que nos colocamos em duas relações contraditórias com o objeto e não este conosco. O argumento de Schiller é que para ser possível essa mistura de um estado de dor com um de alegria, duas naturezas opostas se encontram reunidas dentro de nós e reagem de maneira completamente oposta diante da representação do objeto. Como isso se dá em nós e não no objeto, por meio do sublime tomamos consciência de um princípio autônomo independente da natureza.

Assim, experimentamos por meio do sentimento do sublime o fato de que o estado de nosso espírito não se orienta necessariamente pelo estado dos sentidos, que as leis da natureza não são necessariamente também as nossas, e que possuímos em nós um princípio [*Prinzipium*] autônomo, independente de quaisquer comoções sensíveis. (SCHILLER, 2011, p. 60)

Schiller retoma a distinção estabelecida entre os dois tipos de objeto sublime trabalhados anteriormente no ensaio *Do sublime*: (1) quando o objeto representa um "sensível-infinito" que se relaciona com nossa faculdade de apreensão e falhamos ao tentar formar uma imagem ou conceito dele, e (2) quando o objeto representa um

³⁹ Para Machado (2006, p. 68), na concepção schilleriana do sublime, assim como também ocorre em Kant, há uma desvalorização do aspecto físico em prol do aspecto racional suprassensível.

poder que se relaciona com nossa faculdade vital, mostrando nossa fraqueza física diante de sua potência.

No sublime, a natureza, pela determinação de seus objetos, aplicou um meio sensível para nos ensinar que somos mais do que seres sensíveis, ou seja, por meio de sensações nos ensinou que não estamos submetidos à violência delas. Esta lição a natureza nos ensina só por meio do sublime e não do belo. Isso ocorre porque o segundo representa uma espécie de conciliação, uma harmonia entre nossas faculdades sensíveis e suprassensíveis, o que impede a tomada de consciência de nossa natureza suprassensível enquanto inteligências puras. No sublime, ao contrário, razão e sensibilidade não se harmonizam, aumentando a separação entre nossos aspectos físicos e morais:

Aqui, o homem físico e moral são separados um do outro do modo mais contundente, pois é exatamente no caso dos objetos nos quais o primeiro sente apenas suas limitações que o outro faz a experiência de sua *força*, sendo elevado infinitamente por aquilo mesmo que pressiona o outro contra o solo. (SCHILLER, 2011, p. 61-2)

Partindo de uma argumentação sobre a virtude do *belo caráter* dos homens, que retoma alguns aspectos da moral kantiana, Schiller nos dá o exemplo de alguém que, exatamente por sempre ter tido uma vida feliz, encontra seu contentamento no exercício da justiça, da caridade, da moderação, etc. Porém, se por acaso recair sobre esse homem uma grande infelicidade – roubo de seus bens, doenças, a morte de quem ama, abandono – e ele se comportar cultivando as mesmas virtudes de quando era feliz, apesar da situação adversa, não seria possível explicarmos esta situação a partir da lei natural de causa e efeito. Como poderia o efeito (a ação moral) ser o mesmo se a causa (sua situação de vida) se transformou exatamente no oposto do que era antes? Assim, teríamos que renunciar a qualquer explicação natural e encontrar a solução para além do mundo físico, a saber, na nossa independência diante do mundo material e na afirmação de uma vontade livre.

O sublime tem exatamente a função de proporcionar essa “saída” do mundo sensível e nenhum prazer dos sentidos pode disputar com o atrativo proporcionado pelo sublime; daí sua superioridade em relação ao belo. Em um trecho importante, Schiller demonstra a superioridade do sublime em relação ao belo:

O sublime cria para nós, portanto, uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de nos manter sempre presos. Não gradativamente (pois não há nenhuma transição da dependência para a liberdade), mas de modo súbito e por meio de um abalo, ele arranca o espírito autônomo da rede com que a sensibilidade refinada o envolvia e que, quanto mais transparente for fiada, maior a firmeza com que prende. Se a sensibilidade foi capaz de se impor de tal modo sobre o homem, por meio da influência imperceptível de um gosto delicado demais, se ela conseguiu penetrar, com a cobertura sedutora do belo espiritual, na sede mais íntima da legislação moral, envenenando em sua fonte a sacralidade das máximas, muitas vezes basta uma única emoção sublime para rasgar essa teia do engano, para devolver de uma vez ao espírito acorrentado toda sua elasticidade, para oferecer a ele uma revelação sobre sua verdadeira destinação e tornar necessário, pelo menos naquele momento, o sentimento de sua dignidade. (SCHILLER, 2011, p. 63-4).

É importante notar como o belo é retratado como uma teia que nos mantém presos ao campo da sensibilidade, cabendo ao sublime, por meio de um abalo súbito, rasgar a teia do engano e devolver ao espírito sua elasticidade revelando nossa verdadeira destinação. Apesar do belo ter sido retratado como uma teia sedutora que nos impede da tomada de consciência de nossas faculdades espirituais, Schiller ainda considera a experiência do belo importante no âmbito da arte e da cultura. O belo é compreendido como um estágio inicial e necessário no desenvolvimento de nossas faculdades humanas. Todos os homens têm a capacidade de sentir o belo e o sublime, mas essa capacidade se desenvolve de forma desigual e a arte tem a função de auxiliar seu desenvolvimento. Em sua concepção antropológica, Schiller considera natural que o homem, em seu desenvolvimento, procure o refinamento de seu estado bruto, primeiramente, no conforto da beleza do que no “abalo” sublime.

A própria finalidade da natureza já implica que acorramos primeiro à beleza, enquanto ainda fugimos do sublime; pois a beleza é nossa guardiã na infância e deve nos conduzir do estado natural bruto ao refinamento. No entanto, embora ela seja nosso primeiro amor e a nossa capacidade de sentir voltada para ela se desdobre primeiro, a natureza também cuidou para que ela amadureça mais devagar, aguardando a formação do entendimento e do coração para chegar ao seu pleno desenvolvimento. Se o gosto ficasse completamente maduro antes que a verdade e a eticidade fossem cultivadas, por uma via melhor do que pode se dar por meio dele, em nosso coração, então o mundo dos sentidos permaneceria sempre como o limite de nossos esforços. (SCHILLER, 2011, p. 64)

Como o gosto pelo belo, apesar de nascer primeiro, se desenvolve de forma lenta, isso faz com que o homem ganhe tempo para o cultivo de sua capacidade de sentir o sublime. Preso às carências das necessidades físicas, o sublime é o sentimento capaz de fazer o homem pressentir em seu peito o que Schiller chama de liberdade demoníaca [*dämonische Freiheit*]. Este conceito deve ser compreendido no sentido adotado por Goethe, como “espírito”, em suas conversações com Eckermann: “– O demoníaco – disse ele – é aquilo que não se pode decifrar através do entendimento e da razão. Ele não está em minha natureza, mas eu estou submetido a ele”. (ECKERMANN, 2016, p. 448)⁴⁰ Assim, a liberdade demoníaca é aquilo que não está submetido à nossa natureza física e se refere ao nosso espírito, àquilo que há de permanente em nós para além do mundo dos fenômenos.

Nesse processo de formação estética, o sublime, ao contrário do belo, é o sentimento capaz de fazer o homem se relacionar com a natureza como espelho, ou seja, aquilo que apresenta uma grandeza relativa no mundo sensível e reflete o absolutamente grande dentro de nós. Os objetos da natureza fenomênica despertam o sublime, mas sua grandiosidade encontra-se dentro dos homens. A natureza lhe confere uma medida de avaliação mais alta e o homem não suporta mais o que é considerado pequeno em seu modo de pensar.

Contudo, logo que a contemplação livre abriu espaço nele contra a cega afluência das forças da natureza, logo que ele descobriu nessa enchente de fenômenos algo de permanente em seu próprio ser, as matérias naturais selvagens que o cercavam começaram a falar uma outra língua para seu coração. A grandeza relativa fora dele é o espelho em que ele avista o absolutamente grande dentro de si. Sem temor, com um prazer horripilante, ele se aproxima agora dessas imagens terríveis de sua faculdade da imaginação, mobilizando intencionalmente toda a força dessa faculdade para apresentar o sensível-infinito. (SCHILLER, 2011, p. 65)

Utilizando um exemplo recorrente no pensamento estético da aurora do romantismo, Schiller afirma que não é apenas o sublime de quantidade que desperta o suprassensível, ele também pode ser despertado pela *confusão*. Neste caso, o belo e o sublime são pensados na oposição entre o jardim inglês e o francês. O último, com toda sua simetria e ordem, uma "regularidade sem espírito", satisfaz

⁴⁰ Cf. SCHILLER, 2011, p. 65, nota 40 e SCHILLER, 2008, p. 1384, nota 530, 5.

nosso entendimento compreendido como uma tocha precária que ilumina a natureza e procura ordenar sua desordem. O problema é que este tipo de postura diante da natureza está fadada à insatisfação.

Enquanto no caso do jardim inglês, com sua "desordem espirituosa" – apesar de não ser grandioso o suficiente como o oceano para representar um sensível-infinito – por meio de sua *confusão* torna-se inapreensível para o nosso entendimento, gerando uma experiência análoga àquela do sublime.⁴¹ Neste caso, a postura do homem diante da natureza deve ser a de renunciar à pretensão de organizar, pelo entendimento, o caos sem lei dos fenômenos sensíveis. Na realidade, em sua desordem, os fenômenos acabam se tornando inúteis e excessivos para o entendimento e transformam-se em um símbolo que se apresenta de forma mais adequada para a razão pura, despertando nossa independência e liberdade em relação às condições naturais.

Sob essa ideia de liberdade, que obtém por seus próprios recursos, a razão resume em uma unidade de pensamento aquilo que o entendimento não pode ligar em nenhuma unidade de conhecimento, submete por meio dessa ideia o jogo infinito dos fenômenos e afirma, assim, ao mesmo tempo, seu poder sobre o entendimento como faculdade condicionada sensivelmente. (SCHILLER, 2011, p. 68)

Tanto a sensibilidade como o entendimento estão condicionados ao sensível, só a razão, compreendida como a faculdade que pensa o que não há correspondência na natureza, faz o homem tomar consciência de sua liberdade. Apesar de todas as suas contradições, a liberdade é "um espetáculo infinitamente mais interessante, para ânimos nobres, do que o bem-estar e a ordem sem liberdade". (SCHILLER, 2011, p. 68) Ao comparar a necessidade de ordem por parte dos homens com um rebanho de ovelhas que obedece pacientemente a seu pastor, Schiller critica a concepção mecanicista de natureza compreendida como o maquinário de um relógio analógico com sua rede de relações de causa e efeito. É infinitamente mais nobre e elevado ser livre e ocupar o último lugar nas fileiras do ordenamento físico, do que liderar as fileiras submetendo-se a essa ordem e privando-se da liberdade.

⁴¹ August Schlegel, em sua *Doutrina da Arte*, trata da *arte do jardim* fazendo referência à irregularidade do jardim à inglesa. Cf. SCHLEGEL, 2014, p. 187-92.

Em sua concepção de história, entendida como um conflito das forças naturais entre si com a ideia de liberdade do ser humano, Schiller concebe a natureza não como um mecanismo, mas como uma *força orgânica* que se recusa a se submeter ao nosso entendimento. A própria história pode ser considerada sublime sob essa perspectiva.

Desse modo, por mais que a natureza se oriente ou pareça se orientar obedientemente, em seu *reino orgânico*, pelos princípios regulativos do ajuizamento, no reino da liberdade ela arrebenta, indomável, as rédeas com que o espírito da especulação gostaria de conduzi-la como prisioneira. (SCHILLER, 2011, p. 69)

A própria natureza, em seu andar livre e independente, nos obriga a abdicarmos de explicá-la a partir de nossas regras do conhecimento. Na realidade, a natureza zomba de todas as regras que lhe impomos com nosso entendimento, quando conserva um mundo de formigas mas esmaga sua criatura mais esplêndida, o homem. Ou quando destrói suas mais importantes e trabalhosas aquisições mas leva séculos para construir sua obra mais insensata. (SCHILLER, 2011, p. 70) Portanto, qualquer tentativa de explicar a própria natureza a partir das leis naturais está fadada ao fracasso, ou seja, não podemos “fazer valer *a partir do* seu reino o que vale *no* seu reino”, e ao observarmos o próprio funcionamento contraditório e autônomo da natureza, nosso ânimo é transportado “irresistivelmente do mundo dos fenômenos para o mundo das ideias, do condicionado para o incondicionado”. (SCHILLER, 2011, p. 70)

Aproximando-se do fim do ensaio, Schiller reafirma a superioridade do *sublime patético* em relação ao contemplativo, como força temível e destruidora. No sublime patético, não nos resta outro caminho a não ser nos refugiarmos “na sagrada liberdade dos espíritos” e resistir ao poder da natureza “descorporificando-se moralmente” ao suspender por meio de nossa livre vontade o interesse sensível, antes que o poder da natureza o faça a força. (SCHILLER, 2011, p. 71)

É importante ressaltar que não podemos compreender esta afirmação como uma confirmação passiva de nossa derrota ou como uma fuga diante da vida. Na realidade, o que Schiller está propondo é exatamente o contrário. O objetivo é que nos tornemos mais fortes e independentes por meio do sentimento do sublime, despertado de forma artificial pela arte, compreendida como *imitação*, para que no

momento em que uma infelicidade artificial der lugar a um infortúnio verdadeiro, estejamos preparados e com o lado forte do espírito cultivado para que possamos enfrentar as adversidades com força e determinação. O sublime patético teria então uma *função paidêutica*, ou seja, auxiliaria na formação espiritual e moral do homem para enfrentar as adversidades da vida. Ele é compreendido por Schiller como uma *inoculação* do destino inevitável. Desta forma, assim como protegemos nosso organismo contra uma doença por meio da introdução, em baixa concentração, do agente da própria doença em nosso organismo, o sublime patético teria também a função de nos tornar mais fortes e resistentes diante dos infortúnios da vida.

O patético é uma infelicidade artificial que nos põe, assim como o infortúnio verdadeiro, em uma *relação imediata* com a lei espiritual que reina em nosso peito. Contudo, o infortúnio verdadeiro nem sempre escolhe bem seu homem e seu tempo; com frequência ele nos surpreende indefesos, ou então, o que é ainda pior, ele nos *torna indefesos*. Em contrapartida, o infortúnio artificial do patético nos encontra totalmente equipados e, por ser apenas imaginado, ele permite que o princípio autônomo em nosso ânimo ganhe espaço para afirmar sua absoluta independência. Quanto maior a frequência com que o espírito renova esse ato de autonomia, maior a sua preparação para fazê-lo e mais ganha vantagem sobre o impulso sensível, de modo que ele, afinal, caso o infortúnio artificial e imaginado dê lugar a um infortúnio sério, estará em condições de lidar com ele como se fosse artificial e – supremo arroubo da natureza humana! – dissolver o sofrimento real em uma emoção sublime. O patético, pode-se dizer então, é uma inoculação do destino inevitável, pela qual sua malignidade é retirada, e seu ataque é dirigido ao lado forte do ser humano. (SCHILLER, 2011, p. 71)

Observamos nesta passagem uma certa aproximação com a ideia de *catarse* em Aristóteles, onde a arte é o âmbito da imitação dos afetos com a finalidade de que sejamos submetidos a uma espécie de purificação que resultaria em nos tornarmos mais fortes. Para Schiller, é a arte trágica que imita e coloca diante de nossos olhos, como infelicidade artificial, as cenas patéticas da humanidade em luta contra o destino. (SCHILLER, 2011, p. 72)

Partindo do conceito de educação estética, Schiller afirma que apesar do sentimento referente ao belo ser importante na formação dos homens, o sublime diz respeito ao *puro demônio* por despertar nossa autonomia de pensamento e vontade.

Como é nossa destinação, mesmo com todas as limitações sensíveis, que nos orientemos pelo guia dos espíritos puros, o

sublime tem que ser acrescentado ao belo para fazer da *educação estética* um todo perfeito, ampliando a capacidade de sentir do coração humano segundo a amplitude completa de nossa destinação, e para além do mundo sensível. (SCHILLER, 2011, p. 72-3)

Para a educação estética dos homens, Schiller busca um equilíbrio entre o belo e o sublime, apesar da superioridade do último. Desta forma, sem o sentimento despertado pela beleza, permaneceríamos numa luta ininterrupta entre nossas faculdades sensíveis e suprassensíveis, descuidando de nossa humanidade ao apenas direcionar nossa força aos aspectos espirituais da existência. Por outro lado, sem o sublime, o belo nos manteria presos numa *forma casual da existência* em que a robustez de nosso caráter não seria desenvolvida e esqueceríamos de nossa dignidade. Portanto:

Apenas quando o sublime se conjuga ao belo, e quando formamos a nossa receptividade para ambos na mesma medida, somos cidadãos perfeitos da natureza, sem com isso nos tornarmos seus escravos e sem abrir mão de nossa cidadania no mundo inteligível. (SCHILLER, 2011, p. 73)

Apesar da natureza já apresentar em quantidade suficiente objetos capazes de exercitar o sentimento do belo e do sublime no homem, a experiência diante da arte é superior, pois com sua característica imagética ela é inteiramente livre ao dissociar seu objeto das limitações causais da natureza. A arte também é superior em relação à natureza ao tornar livre o ânimo do espectador porque “imita apenas a *aparência*, e não a *realidade*”. (SCHILLER, 2011, p. 74)

Desta forma, em *Sobre o sublime* observamos a preocupação de Schiller em pensar a experiência estética do sublime não só no âmbito da moralidade, mas também em uma dimensão antropológica ao relacioná-la à cultura e ao trágico. Segundo Süssekind:

Quanto à sua contribuição para a teoria moderna do sublime, é importante ressaltar que, além da ampliação da experiência estética para o terreno do patético, defendida no ensaio anterior, a dimensão antropológica discutida no novo texto procura demonstrar a importância de uma teoria do sublime não só para compreender a influência da experiência estética sobre a moralidade, mas também para situar seu papel decisivo no desenvolvimento da cultura e da própria humanidade. [...] Por outro lado, a transposição para a arte também se consolida, nesse segundo texto, como fundamento de

uma explicação do conceito de trágico baseada na estética do sublime. (SÜSSEKIND In: SCHILLER, 2011, p. 101)

Após apresentarmos o pensamento estético de Schiller referente aos conceitos de trágico e sublime, partiremos agora para o terceiro capítulo em que pretendo contextualizar e problematizar historicamente as forças internas e externas que deram origem ao que ficou conhecido como segunda maturidade ou fase intermediária de Beethoven. É nesta importante fase criativa do compositor que é composta a *Sinfonia Eroica*, obra trágica que foi interpretada como uma manifestação musical do sublime.

3 BEETHOVEN E A *SINFONIA EROICA*

3.1 INTRODUÇÃO

Ao analisar a obra de um artista, sempre nos deparamos com o problema da relação ou conexão entre os aspectos biográficos e artísticos, ou seja, até que ponto a vida pessoal de um artista realmente interfere em sua obra. Com Beethoven não é diferente. Este é um assunto complexo e os comentadores não costumam alcançar um consenso. Dahlhaus (1993, p. 1), em seu livro sobre Beethoven, adota uma postura cética ao afirmar que uma anedota biográfica é apenas “mais um componente em uma narrativa biográfica que caminha paralelamente à interpretação da obra, sem fazer nela qualquer intervenção importante”. Já Solomon (1990, p. 122), autor de inúmeros artigos e de um importante livro sobre a vida e a obra de Beethoven, ao estabelecer um forte vínculo entre as crises pessoais de Beethoven e seus períodos criativos, afirma que na produção de Beethoven “a conclusão de cada nova problemática musical, isto é, de cada período estilístico, está de alguma forma conectada com uma mudança em seu equilíbrio psíquico”.

Além disso, o cenário histórico, político e cultural em que a obra de Beethoven emergiu é altamente complexo: revolução francesa, guerras, reinado de Napoleão, transformações decorrentes da revolução industrial e o nascimento do movimento romântico. Parto do princípio de que o trabalho de um artista é tanto o reflexo de seu mundo interior como do mundo exterior em que vive, ou seja, de seu tempo, apesar de em alguns momentos não ser possível traçar paralelos claros e objetivos sobre de que forma esses aspectos emergem em uma obra ou fase específica de um artista. Ao mesmo tempo, em outros momentos temos a sensação de que a individualidade do artista transcende sua época, concepção claramente romântica, porém, verdadeira em alguns casos específicos. Essa relação, um tanto quanto dúbia, entre o mundo interior e o mundo exterior de um artista, é manifestada por Lockwood no prefácio de seu livro sobre a vida e a obra de Beethoven:

A extensão em que os acontecimentos da vida podem ser conectados significativamente às obras difere nos vários períodos da vida de Beethoven, e segundo o caráter e o significado de cada uma de suas composições. As maiores obras de Beethoven parecem refletir as mais profundas correntes estéticas, filosóficas e, algumas vezes, políticas de sua época, mas também deixam a impressão de que, em sua poderosa individualidade artística, transcendem todas essas influências externas. (LOCKWOOD, 2004, p. 19)

Que Beethoven acompanhava de perto as transformações políticas e culturais de sua época, as quais se manifestaram de alguma forma em sua obra, disso não temos dúvida. Beethoven era leitor de Kant, Schiller e Goethe, além dos textos clássicos gregos. Porém, até que ponto uma obra reflete, necessariamente, um momento pessoal vivido por um artista, será sempre um assunto controverso. Apesar de todos os problemas, a ideia de uma separação absoluta entre a vida pessoal e a obra de um artista me parece impossível, especialmente no caso de Beethoven. Isso fica claro em todas as anotações musicais que Beethoven produziu, em todas as suas cartas e nas anotações feitas em seu diário [*Tagebuch*].

Tomemos como exemplo a anotação feita por Beethoven, em 1820, de uma frase de Kant presente em um trecho da conclusão da *Crítica da Razão Prática* que, para alguns comentadores, resume sua vida e seu trabalho: “a lei moral dentro de nós e o céu estrelado sobre nós”.⁴² Segundo Lockwood, esta frase resume a concepção de Beethoven sobre sua tarefa artística:

Ao retratar uma conexão entre o firmamento e a moralidade humana, esse epigrama kantiano resume o sentimento de Beethoven sobre sua tarefa artística, que leva o artista – materialista, frágil e vulnerável, mas possuído de um propósito moral – a lutar por meio da arte para alcançar o mundo transcendental da ordem mais elevada das coisas, caracterizado na imaginação como o reino de Deus, mas materialmente visível para toda a humanidade como o céu estrelado. (LOCKWOOD, 2004, p. 29)

A frase de Kant e o comentário de Lockwood refletem a dicotomia entre a natureza e a liberdade moral, sentida e problematizada filosoficamente por Schiller em seus textos estéticos, como analisamos anteriormente. Acredito na hipótese de que Beethoven estava a par das grandes questões filosóficas e culturais de seu tempo, constantemente relacionando-as com as crises de sua vida pessoal e com sua produção artística. Este parece ser o caso da *Sinfonia Eroica*, considerada tanto um marco criativo de sua fase intermediária como também uma afirmação de sua força de resistência moral diante de um grave momento de crise pessoal.

A obra de Beethoven é comumente dividida em três fases. Esta teoria dos três períodos ou fases criativas foi formulada por um escritor anônimo, provavelmente em 1818, e foi reforçada por seu primeiro biógrafo, Johann Aloys Schlosser, logo

⁴² Na obra de Kant a frase aparece um pouco diferente: “Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais frequente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: **o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim.**” (KANT, *CRPr*, 2003, p. 569)

após a morte do compositor. Em 1837, François-Joseph Fétis, em sua *Biographie universelle des musiciens*, deu continuidade à divisão em três períodos, mas ainda não possuía uma lista completa das obras de Beethoven, nem a cronologia correta das obras. Em sua divisão, a primeira fase de Beethoven se estendia do op. 1 até a sonata *Waldstein* op. 53; a segunda fase abarcava da sinfonia *Eroica* até a *Sétima Sinfonia*; e a terceira fase começava com a *Oitava Sinfonia* e terminava na *Fuga para Quinteto de Cordas* op. 137. Anton Schindler, em sua biografia de Beethoven, também dividiu a obra do compositor em três períodos tomando como base, assim como fez Fétis, o estilo de suas composições ao invés de dados biográficos. A primeira fase abarcaria as obras produzidas entre 1770 e 1800, a segunda fase de 1800 a outubro de 1813, e a terceira fase de novembro de 1813 até a morte do compositor. Em 1852, aparece o famoso trabalho de Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, que geralmente é considerado, erroneamente, o responsável pela divisão da obra do compositor em três períodos.⁴³

Outro problema relevante seria qual critério utilizar para estabelecer uma divisão na produção musical de Beethoven. Os critérios que já foram propostos no decorrer da historiografia sobre o compositor são tão variados que poderiam ser baseados em dados biográficos, no contexto histórico e político em que Beethoven viveu, em seu desenvolvimento estilístico ou até mesmo a partir de suas crises psicológicas, como sugeriu Solomon (1990, p. 122). Porém, por mais que a divisão da obra de Beethoven em três fases possa ser útil e necessária para a musicologia histórica, é importante ressaltar que ela também é ilusória. Segundo Rosen (1998, p. 389), não é possível traçar uma linha clara entre os períodos estilísticos, sendo esta divisão uma conveniência para nossa compreensão, assumindo um propósito mais analítico do que uma realidade biográfica. Assim, o desenvolvimento estável e constante de Beethoven seria tão importante quanto suas descontinuidades.

Apesar de todos os problemas levantados pelos comentadores e, principalmente, por conveniência, adotarei a divisão proposta por Lockwood (2004) em quatro fases: (1) a primeira fase é chamada de “Os primeiros anos” e abarca o período de aprendizagem de Beethoven em Bonn (1770-1792); (2) a segunda fase é chamada pelo autor de “Primeira maturidade” e comporta os primeiros anos de Beethoven em Viena (1792-1802); (3) a terceira fase, também conhecida como “fase

⁴³ Sobre a consolidação da divisão da obra de Beethoven em três fases, Cf. SOLOMON, 1990, capítulo 8, p.116-25.

intermediária”, é chamada por Lockwood de “Segunda maturidade” e tem como marco inicial a *Sinfonia Eroica* (1802-1812); e (4) a quarta fase é chamada de “Os anos finais da maturidade” e comporta os últimos anos de vida de Beethoven (1813-1827). Acredito que esta é a melhor divisão devido à distinção entre “primeira maturidade”, “segunda maturidade” e “os anos finais da maturidade”, valorizando as conquistas e obras dos primeiros anos em Viena, além de observar não só as rupturas mas também as continuidades entre os períodos.

Antes de analisarmos o contexto cultural em que a terceira sinfonia foi composta, precisamos primeiro analisar a crise vivida por Beethoven quando toma conhecimento de sua surdez, retratada no famoso documento que ficou conhecido como *Testamento de Heiligenstadt*.

3.2 ANOS DE CRISE E CRIATIVIDADE

No ano de 1800, Beethoven passou a receber uma anuidade de 600 florins do príncipe Lichnowsky, o que lhe proporcionou uma independência maior em relação ao mecenato aristocrático. Em 2 de abril de 1800, o compositor apresentou um concerto público em seu benefício (*Akademie*) em que foram executadas, além de peças de Haydn e Mozart, sua *Primeira Sinfonia*, op. 21, o *Septeto* e o *Concerto para Piano nº 1*, op. 15. Apesar da crítica vienense não ter dado a devida atenção ao concerto, ele representou a emergência de Beethoven como um grande compositor de música instrumental. Além disso, Beethoven alcançou fama internacional após o sucesso de seu balé *As Criaturas de Prometeu* [*Die Geschöpfe des Prometheus*] que foi apresentado 23 vezes entre 1801 e 1802.

Apesar de todas as suas conquistas como compositor, este mesmo período marca o início de uma crise pessoal de grandes proporções. Os primeiros sinais dos problemas de audição que resultarão em sua surdez, provavelmente, se manifestaram já em 1798, como pode ser constatado na famosa carta de 29 de julho de 1801, para seu amigo Franz Wegeler, em que Beethoven afirma que sua “audição está ficando cada vez mais fraca nestes últimos três anos”. Após relatar a boa fase musical e financeira que estava vivendo, Beethoven passa a descrever seu estado de saúde, provavelmente, buscando algum conselho do amigo médico:

Mas aquele demônio invejoso, minha saúde abalada, colocou um irritante obstáculo em meus planos, porquanto a minha audição está ficando cada vez mais fraca nestes últimos três anos. Suponho que o problema foi causado pelas condições do meu estômago, o qual, como sabes, já estava péssimo mesmo antes de sair de Bonn mas piorou em Viena, onde tenho sido constantemente afligido de diarreia e, por conseguinte, de uma extraordinária debilidade. Frank tentou tonificar-me o corpo com medicamentos fortificantes e meu ouvido com óleo de amêndoa, mas não adiantou grande coisa. O seu tratamento não teve qualquer efeito; minha surdez piorou ainda mais e o abdome continuou no mesmo estado de antes. Tal era minha situação até o outono do ano passado; e, por vezes, cedi ao desespero. [...] Devo confessar que levo uma vida deplorável. Faz quase dois anos que deixei de frequentar funções sociais, simplesmente porque acho impossível dizer às pessoas: Sou surdo. Se eu tivesse qualquer outra profissão, talvez pudesse conviver com a minha enfermidade; mas, na minha profissão, é uma desvantagem terrível. E se meus inimigos, que tenho em bom número, soubessem disso, o que diriam? Para te dar uma idéia desta estranha surdez, digo-te que no teatro tenho que me colocar muito perto da orquestra a fim de escutar o que o ator está dizendo e que, a uma certa distância, não posso ouvir as notas altas de instrumentos ou vozes. Quanto à voz falada, é surpreendente que algumas pessoas nunca tenham notado a minha surdez; mas como eu sempre fui propenso a acessos de distração, atribuem com frequência a isso a minha ausência de resposta e não à dureza de ouvido. Por vezes, também tenho extrema dificuldade em ouvir uma pessoa que fale com suavidade; posso captar sons, é verdade, mas sou incapaz de perceber as palavras. Mas se alguém grita, não suporto isso. Só Deus sabe que futuro me está reservado. Vering diz-me que a minha audição certamente melhorará, embora a minha surdez talvez não seja completamente curada. Já amaldiçoei por diversas vezes o meu Criador e a minha existência; Plutarco mostrou-me o caminho da resignação. Se me for realmente possível, tratarei de desafiar o meu destino, embora sinta que, enquanto viver, haverá momentos em que me sentirei a mais infeliz das criaturas de Deus... Resignação! Que melancólico recurso! No entanto, é tudo o que me resta... (Carta de 29 de julho de 1801 *apud* SOLOMON, 1987, p. 159-60)

Três dias depois, Beethoven escreve, em 1 de julho, uma carta muito semelhante para o amigo violinista Karl Amenda:

Como seria bom ter-te aqui comigo, pois o teu Beethoven está levando uma vida muito infeliz, em desarmonia com a Natureza e o seu Criador. Quantas vezes já o amaldiçoei por expor suas criaturas a riscos e perigos, por menores que sejam, de modo que a mais bela flor é, com frequência, espezinhada e destruída. Informo-te que a minha mais valiosa possessão, o meu ouvido, se encontra gravemente deteriorado. Quando ainda estavas comigo, eu já começara sentindo os sintomas; mas nada disse a tal respeito. Agora tornaram-se muito piores... Podes avaliar que triste vida estou levando agora, vendo que sou desligado de tudo o que me é caro e

precioso... Devo afastar-me de tudo; e os meus melhores anos passarão rapidamente, sem poder realizar tudo o que o meu talento e meu vigor me ordenaram que fizesse. Triste resignação, a que me vejo forçado a recorrer. Seria desnecessário dizer que estou resolvido a superar tudo isso, mas como poderei fazê-lo? (Carta de 1 de julho de 1801 *apud* SOLOMON, 1987, p. 161)

O mal-estar de Beethoven parece ter diminuído alguns meses depois, aparentemente pelo fato de ter encontrado um novo médico, Johann Adam Schmidt, que lhe inspirou confiança. Apesar de todos os problemas, este foi um momento de grande produtividade e criatividade em que Beethoven compôs obras de peso, apresentando um domínio total do estilo clássico e também já demonstrando sinais do novo estilo que estava para surgir. É possível que a arte tenha assumido na vida do compositor uma função terapêutica, permitindo-o que continuasse com sua carreira e trabalhando de forma intensa. Ou então a angústia gerada ao tomar conhecimento de que estava perdendo a audição e, conseqüentemente, o contato com o mundo exterior, tenha feito com que o compositor produzisse de forma acelerada.

É difícil afirmar com segurança de que maneira a surdez pode ter afetado sua produção artística, mas como podemos constatar pelos sete cadernos de rascunhos utilizados nesse período, sua produção foi impressionante. Para termos apenas uma ideia de sua produção neste momento de crise, Beethoven trabalhou em quase todos os quartetos op. 18, nas sonatas para piano op. 26 e op. 31, nas sonatas para violino op. 23, 24 e 30, no balé *As Criaturas de Prometeu* op. 43, nos dois conjuntos de variações para piano op. 34 e 35, além da *Segunda Sinfonia* op. 36.⁴⁴ Segundo Lockwood, neste período de crise que durou, aproximadamente, cinco anos (1798-1802), Beethoven se esforçou para manter a posição de principal jovem compositor de música instrumental.

Ele alimentou e aprofundou sua capacidade de descobrir novas abordagens nos gêneros que já dominava e de desafiar a tradição nas duas categorias que ainda não dominava: a sinfonia e o quarteto para cordas. Sua habilidade para alimentar a criatividade e protegê-la da angústia física e psicológica causada pela surdez progressiva é um dos aspectos mais notáveis de sua vida. (LOCKWOOD, 2004, p. 137)

⁴⁴ Um esboço de algumas ideias da primeira sinfonia data de 1795. Em 1799, Beethoven retoma o material e apresenta sua primeira sinfonia em 1800. Cf. LOCKWOOD, 2004, p. 177.

Como podemos constatar, não observamos uma interrupção ou declínio de sua produção musical, mas antes uma aceleração significativa de sua evolução como compositor. Em outro trecho da mesma carta para Wegeler, em que Beethoven anuncia sua surdez, ele diz que mal termina uma composição e já começa outra, frequentemente trabalhando em três ou quatro composições ao mesmo tempo.⁴⁵ Além disso, em outro trecho da carta para Amenda, Beethoven diz que se sente capaz de fazer qualquer coisa e que está compondo todos os tipos de música, exceto óperas e obras sacras.⁴⁶ Segundo a interpretação psicológica de Solomon (1987, p. 162), parece que “a crise de Beethoven e sua extraordinária criatividade estavam de algum modo relacionadas e até que a primeira pode ter sido a necessária condição prévia da segunda”.

Em 1802, o mal-estar de Beethoven piorou devido à surdez, mas também porque não conseguiu obter o uso do teatro da corte para um concerto importante que havia planejado. Além disso, seus planos para um cargo permanente na corte imperial pareciam ainda mais distantes. Seu médico, o Dr. Schmidt, recomendou que ele passasse um período no campo e Beethoven decidiu ir para a vila de *Heiligenstadt*, ao norte de Viena, permanecendo lá por seis meses, período um tanto quanto incomum para Beethoven. Seu aluno, Ferdinand Ries, foi visitá-lo em *Heiligenstadt*, relatando depois seu estado de surdez e as mudanças de humor que presenciou na convivência com o compositor. Ries relata que um pastor tocava uma flauta mas Beethoven não foi capaz de ouvir absolutamente nada, tornando-se quieto e taciturno, e mesmo quando o compositor demonstrava alguma alegria, era de forma truculenta.⁴⁷

Foi nesse contexto que Beethoven escreveu um documento endereçado para seus dois irmãos, Carl e Johann, que foi encontrado entre seus papéis após sua morte. Escrito em 6 e 10 de outubro de 1802, o documento que Beethoven manteve escondido durante toda sua vida ficou conhecido como *Testamento de Heiligenstadt*. Após a morte de Beethoven em março de 1827, o testamento foi descoberto por Anton Schindler e Stephan von Breuning que o enviaram para Friedrich Rochlitz que, por sua vez, o publicou pela primeira vez em outubro de 1827. Neste documento, uma das declarações mais comoventes feitas por um artista, observamos a

⁴⁵ Cf. LOCKWOOD, 2004, p. 139.

⁴⁶ Cf. SOLOMON, 1987, p. 162.

⁴⁷ Cf. SOLOMON, 1987, p. 164.

melancolia e profunda dor que Beethoven estava vivenciando, revelando inclusive tendências suicidas. Simultaneamente, também podemos constatar neste documento sua determinação para superar a crise e realizar seu destino como artista. Reproduzo abaixo alguns trechos relevantes do *Testamento de Heiligenstadt*:

Oh, vós, homens que pensais ou dizeis que sou malévolo, obstinado ou misantropo, quanta injustiça me fazeis. Ignorais a causa secreta que me faz parecer assim aos vossos olhos. Desde a infância, meu coração e minha alma têm estado repletos do terno sentimento de boa vontade e sempre estive propenso a realizar grandes coisas. Mas, pensai que faz agora seis anos que fui irremediavelmente atacado de um mal que só foi agravado por médicos estúpidos, iludido de ano para ano com falsas esperanças de melhoras e finalmente obrigado a encarar a perspectiva de uma enfermidade duradoura (cuja cura levará anos ou talvez seja impossível). Embora dotado de um temperamento vigoroso e ativo, até mesmo suscetível às diversões da sociedade, cedo me vi forçado a retrair-me, a viver uma vida solitária. Se, por vezes, tentei esquecer tudo isso, oh, como era cruel ver-me rechaçado pela experiência duplamente triste de minha precária audição. Entretanto, era-me impossível dizer a todo o momento às pessoas: “Falem mais alto, gritem, porque sou surdo.” E como poderia eu admitir uma enfermidade justamente naquele sentido que deveria ser em mim mais perfeito do que em outros, um sentido que outrora possuí na mais alta perfeição, uma perfeição de que poucos desfrutaram ou jamais desfrutaram na minha profissão. [...] Devo viver quase sozinho, como um indivíduo que foi banido do seio da sociedade; só pode entrar em contato com a sociedade na medida em que uma verdadeira necessidade o exija. Se me aproximo das pessoas, um terror febril se apossa de mim e temo ver-me exposto ao perigo de que o meu estado possa ser notado. Assim foi durante os últimos seis meses que passei no campo. [...] Mas que humilhação para mim quando alguém que está ao meu lado ouviu uma flauta na distância e nada ouço, ou alguém escutou um pastor cantando e, uma vez mais, nada ouvi. Tais incidentes impelem-me quase ao desespero; um pouco mais e eu teria posto fim à minha vida – somente a minha arte me demoveu desse gesto. Ah, pareceu-me impossível deixar o mundo antes de ter exposto tudo o que sinto dentro de mim. Assim, vou suportando esta existência miserável – verdadeiramente miserável para um corpo tão suscetível que pode ser jogado, por uma súbita mudança, da melhor condição física na pior de todas. Paciência, dizem eles, é o que devo escolher agora para meu guia e assim estou fazendo; espero que a minha determinação se mantenha firme para suportar a adversidade, até no dia em que aprouver às inexoráveis Parcas cortar o fio. Talvez eu melhore, talvez não; estou preparado. – Forçado a tornar-me um filósofo já nos meus 28 anos – oh, não é nada fácil e para o artista muito mais difícil do que para qualquer outra pessoa. – Ó divindade, vistes o mais íntimo de minha alma e sabeis que aí reside o amor pela humanidade e o desejo de fazer o bem. Ó vós, homens, que em algum momento lereis isto, considerai, pois, a injustiça que me fizestes; [...] A vós, irmão Carl, endereço agradecimento especial pela dedicação que me tendes mostrado ultimamente. É meu desejo

que possais ter uma vida melhor e mais livre do que a minha. Recomendai a virtude aos vossos filhos; só ela, e não o dinheiro, poderá fazê-los plenamente felizes. Falo por experiência própria; foi isso o que me sustentou em tempo de infortúnio. Graças a isso e à minha arte, não terminei a minha vida pelo suicídio. – Adeus e amai-vos um ao outro. [...] Como serei feliz se ainda puder vos ser útil em minha sepultura – assim seja. – Apresso-me com júbilo para o encontro com a morte. – Se ela chegar antes de eu ter tido a oportunidade de desenvolver todas as minhas capacidades artísticas, ainda estará vindo prematuramente apesar de minha cruel sorte, e provavelmente desejaria que chegasse mais tarde – contudo, devo ainda assim sentir-me feliz, pois não é um fato que a morte me libertará de um estado de interminável sofrimento?⁴⁸ (Heiligenstadt, 6 de outubro de 1802. *apud* SOLOMON, 1987, p. 165-6)

Em 10 de outubro de 1802, Beethoven escreveu um *postscriptum* para o testamento em que afirma ter perdido a esperança de se curar:

Heiligenstadt, 10 de outubro de 1802, assim me despeço de ti – e com grande tristeza. – Sim, aquela profunda esperança que trouxe para aqui comigo, a de me curar pelo menos em parte – eis que tenho agora de a abandonar por completo. Tal como as folhas de outono caem e secam, assim minha esperança murchou. Deixo aqui – quase como cheguei – até a mais denodada coragem que tantas vezes me inspirou nos belos dias de verão – também ela desapareceu. Oh, Providência, concedei-me enfim nem que seja um só dia de pura alegria – faz tanto tempo desde que uma verdadeira alegria ecoou pela última vez em meu coração! – Oh, quando, quando, oh divindade, a sentirei de novo no templo da natureza e da humanidade? Nunca? Não... Oh, isso seria monstruosamente cruel. (Heiligenstadt, 10 de outubro de 1802. *apud* SOLOMON, 1987, p. 166-7)

Apesar de toda a tristeza e melancolia presentes nessas passagens, o *Testamento de Heiligenstadt* é um documento que claramente passou por uma cuidadosa revisão por parte de Beethoven. Isto é perceptível devido à alternância entre momentos de desespero, em face dos problemas de audição, e de trechos direcionados para seus irmãos em que Beethoven discorre sobre a importância da virtude. Também é importante ressaltar que suas referências à possibilidade de suicídio são postas no passado, como se Beethoven já tivesse vivenciado esses impulsos, o que indica que ao redigir o documento ele já os havia superado. Outro aspecto importante, é que apesar de ter sido endereçado para seus irmãos, Beethoven parece escrever para o público em geral, como se ele tivesse criado a

⁴⁸ Na tradução para o português está faltando a interrogação no final desta frase, mudando completamente o sentido dessa passagem. Cf. SOLOMON, 2012.

expectativa de que o documento fosse lido pela posteridade; talvez, seu intuito fosse o de apresentar uma espécie de justificativa ou explicação para seu comportamento anti-social e seu sofrimento como músico devido à perda de audição.⁴⁹

Neste período, a surdez de Beethoven ainda não havia progredido muito. Ela se manifestava mais na dificuldade de ouvir registros agudos, enquanto ruídos súbitos e fortes poderiam lhe causar dor e desconforto. Também era comum a presença de zumbidos, vibrações e outras espécies de sons desagradáveis em seus ouvidos. O fato de sua surdez ainda não se encontrar em um estágio avançado, não significa que seu mal-estar e os impulsos suicidas não tenham sido reais, como se no testamento Beethoven tivesse exagerado sua condição com uma finalidade retórica. Aliás, já constatamos seu sofrimento em outras cartas endereçadas para os amigos Wegeler e Amenda.

Além disso, há relatos de que em 1804, Beethoven teve dificuldade de ouvir os instrumentos de sopro no ensaio da *Sinfonia Eroica* e, no final da década, ele parou de se apresentar solo ao piano, provavelmente, devido à surdez. Mas foi especialmente a partir de 1812 que sua surdez progrediu rapidamente e, a partir de 1818, ele passou a adotar um livro de conversação para que as pessoas pudessem se comunicar com ele por escrito. Tudo indica que os problemas de audição de Beethoven foram piorando gradativamente e não de forma abrupta. É possível que a dramaticidade das cartas e do testamento seja explicada pelo fato do compositor ter se desesperado ao constatar seu problema de audição e por ter acreditado que ficaria surdo rapidamente, entretanto, ele só ficaria totalmente surdo na última década de sua vida.

Outro aspecto importante do testamento é o seu tom de despedida. Se, por um lado, o documento representa um adeus (“assim me despeço de ti – e com grande tristeza”), ao mesmo tempo, ele também é um recomeço. É como se através do testamento, Beethoven, metaforicamente, representasse sua própria morte para dar início a uma nova fase de sua vida. Esta é a posição de Solomon que concebe o testamento como uma obra fúnebre mas, ao mesmo tempo, também o enxerga como a representação de uma atitude heroica por parte de Beethoven. Neste contexto, a *Sinfonia Eroica* seria uma representação musical de sua superação e luta contra o destino. Segundo Solomon:

⁴⁹ Para uma análise psicológica do *Testamento de Heiligenstadt*, cf. SOLOMON, 1987, p. 164-175.

Beethoven representou aí a sua própria sorte a fim de poder viver de novo. Recriou-se uma nova aparência, auto-suficiente e heróico. O testamento é uma obra fúnebre, como a cantata Joseph e Cristo no Monte das Oliveiras. Num certo sentido, é o protótipo literário da Sinfonia Eroica, um retrato do artista como herói, acometido pela surdez, isolado da humanidade, derrotando seus impulsos suicidas, lutando contra o destino, esperando ser bafejado por “um só dia de pura alegria”. É um devaneio composto de heroísmo, morte e renascimento, uma reafirmação da adesão de Beethoven à virtude e ao imperativo categórico. (SÓLOMON, 1987, p. 170-1)

É interessante notar tanto a referência feita por Solomon ao imperativo categórico de Kant como a total ausência de uma referência a Schiller em um trecho tão importante que, aliás, dialoga muito mais com o segundo do que com o primeiro. Relembrando rapidamente o conceito de imperativo categórico abordado anteriormente, ele aparece no contexto da ética kantiana, especialmente na obra *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Nesta obra, vimos que a vontade é a faculdade de agir segundo regras que constituem máximas (subjetivas) se são válidas para o sujeito, ou leis (objetivas) se são válidas para todo ser racional. Como a vontade no homem é imperfeita por estar sujeita não apenas à razão mas também às inclinações da sensibilidade, estabelece-se um conflito. Desta forma, neste estado de conflito, a razão precisa *constranger* a vontade para que esta a obedeça. Assim, os imperativos são as leis da razão, portanto, se manifestam como deveres para a vontade humana. Já os imperativos *categóricos* são aqueles que apresentam uma ação como necessária em si mesma, portanto, incondicionalmente, ou seja, nos impõem leis ou mandamentos que devem ser seguidos mesmo quando contrariam nossa inclinação natural.

Desta forma, partindo da interpretação de Solomon neste contexto de crise vivido por Beethoven, a surdez é compreendida como uma imposição externa ou um ataque à sensibilidade do compositor que será “vencida” (ou pelo menos confrontada) a partir da postura heroica de Beethoven que deverá lutar contra seu destino por meio de sua vontade, na esperança de encontrar pelo menos “um só dia de pura alegria”. Como já observamos em Schiller, poderíamos afirmar que Beethoven estaria vivenciando um conflito trágico ou sublime devido às imposições da sensibilidade e também de sua reação heroica ao afirmar a autonomia de sua vontade compreendida como liberdade moral. Porém, neste caso, em sua própria vida pessoal enquanto a *Sinfonia Eroica* seria a manifestação artística desse conflito.

Entretanto, estabelecer uma relação direta entre o *Testamento de Heiligenstadt* e a produção artística de Beethoven se apresentará sempre como um problema. Se, de uma maneira geral, é impossível separar um evento tão importante da vida de um artista de sua produção criativa, da mesma forma, também me parece impossível relacionar, inequivocamente, de que maneira o testamento dialoga com a evolução de seu estilo ou com uma obra específica. Neste caso, estamos no campo da interpretação e não da busca de uma verdade irrefutável. Me parece mais importante compreendermos como os comentadores, musicólogos, críticos e músicos interpretaram a vida e a obra de Beethoven, ao invés de tentarmos alcançar uma verdade “científica” ou algum tipo de prova irrefutável, o que me parece algo necessariamente fadado ao fracasso.

Esta postura mais cética é defendida por Lockwood ao afirmar que tópicos como lamentação, morte, depressão e melancolia já haviam emergido em algumas obras desse período, porém, o autor sustenta que não há uma clara evidência para estabelecer uma relação entre a surdez de Beethoven e as transformações estilísticas que surgiram a partir de 1802. Portanto, é possível que Beethoven tivesse realizado as mesmas transformações musicais mesmo sem ter vivenciado os problemas auditivos descritos.

Para resumir, a crise de surdez teve um efeito permanente e debilitante sobre a capacidade de Beethoven lidar com o mundo ao seu redor e, principalmente, com sua vida social e sua carreira de intérprete, e indubitavelmente teve um efeito poderoso sobre seu caráter e sobre o conteúdo de sua obra. No entanto, não existe uma clara evidência de que ela tenha interferido seriamente na sua produtividade como compositor, ou de que tenha sido a principal razão das importantes mudanças estilísticas que surgiram em 1802-1804. Essas mudanças podem ter sido ocasionadas pelo seu crescimento artístico, mesmo que ele não tivesse ficado surdo. (LOCKWOOD, 2004, p. 149)

Já Solomon (1987, p. 174) parte de um ponto de vista diferente. Segundo o autor, é provável que a surdez de Beethoven tenha desempenhado um papel positivo no desenvolvimento de sua criatividade como compositor, apesar de, em nenhum momento, o comentador fazer esta afirmação como se fosse uma verdade irrefutável. Está mais do que claro que estamos no campo da especulação, ainda mais devido à formação psicanalítica do autor. De acordo com sua argumentação, Beethoven, ao abdicar de sua carreira como pianista virtuose em função de sua

perda auditiva, provavelmente canalizou toda sua força criativa exclusivamente para a composição. Apesar de Solomon parecer idealizar a surdez de Beethoven em alguns momentos de sua investigação, sua análise psicológica é importante ao interpretar como Beethoven reagiu aos seus problemas auditivos a partir de categorias que dialogam com o sublime e filosofia do trágico de Schiller, além de considerar a *Sinfonia Eroica* como um retrato sonoro do artista como um herói lutando contra seu destino.

Retornando ao testamento, apesar de Beethoven ter considerado sua nova condição como uma praga imposta pelo Criador ou uma punição do Destino, após o choque inicial o compositor aceitou com resignação sua doença e transformou suas derrotas em vitórias. No testamento, apesar de toda melancolia, Beethoven manifesta sua resiliência ao afirmar que a “paciência” será seu guia e também manifesta sua força de vontade quando diz: “espero que a minha determinação se mantenha firme para suportar a adversidade (...) Talvez eu melhore, talvez não; estou preparado”. Aliás, entre a redação do testamento e o ano de 1810, Beethoven faz poucas referências à surdez como atesta sua correspondência. Além disso, em uma frase escrita em uma folha de esboço dos *Quartetos Razumovsky*, Beethoven se refere a sua condição sem o tom de lamentação utilizado anteriormente, mas demonstrando aceitação: “Que a sua surdez não mais seja um segredo – nem mesmo em arte”.⁵⁰

Ao passar por uma grave crise pessoal e com a aceitação de sua nova condição, Beethoven inicia uma nova fase composicional chamada por alguns de “período intermediário”, “segundo período” ou “segunda maturidade”. Este novo momento em seu estilo composicional foi comumente associado ao que ficou conhecido como *estilo heroico*. Neste contexto, a *Sinfonia Eroica* representou, simultaneamente, uma resposta à crise vivida e a consolidação de seu novo estilo composicional.

⁵⁰ Cf. SOLOMON, 1987, p. 175.

3.3 NOVO CAMINHO, NOVO ESTILO E FORMA COMO PROCESSO

Solomon (1987, p. 176) afirma que no transcorrer da vida de Beethoven, a cada uma de suas crises psicológicas seguiu-se um período de reconstrução. Após a crise retratada pelo *Testamento de Heiligenstadt* no final de 1802, Beethoven deu início a um longo período de relativo equilíbrio e intensa criatividade que perdurou até 1812. Em sua produção artística do que ficou conhecido como segundo período, período intermediário ou segunda maturidade, destacam-se no campo da música orquestral seis sinfonias (da terceira à oitava), o quarto e o quinto concertos para piano, o concerto triplo e o concerto para violino. Na música para teatro, destacam-se a ópera *Fidelio*, a abertura *Coriolan* e a música incidental para o *Egmont* de Goethe. No campo da música vocal, destacam-se o oratório *Cristo no Monte das Oliveiras*, escrito em 1803 e revisado em 1811, e a *Missa em Dó maior*, de 1807, além de alguns ciclos de canções. Na música de câmara, destacam-se as sonatas para piano *Waldstein* op. 53, *Appassionata* op. 57 e *Lebewohl* op. 81a, assim como os três quartetos de cordas *Razumovsky* op. 59 Também se destacam os dois trios op. 70, a *Sonata para Violoncelo* op. 69, a *Sonata para Violino* op. 96 e o *Trio para Piano Arquiduque* op. 97.

Devido à importância e ao peso musical das obras da segunda maturidade de Beethoven, elas se tornaram um cânone e representam uma experiência fundamental diante da obra do compositor. Segundo Lockwood:

Lançando uma importante realização artística depois da outra, de alguma forma como as vitórias de seu contemporâneo Napoleão, ele assumiu o comando do mundo musical e provocou uma reação imensa. Uma vez que essas obras se estabeleceram no cenário musical, ficou claro que ele havia encontrado vozes que ampliavam a expressão musical, apontavam para o futuro e estabeleciam uma nova compreensão do que existia antes, tanto em seu próprio trabalho quanto no de seus predecessores. Com essas composições, Haydn e Mozart se tornaram “clássicos”. Com essas obras, a coragem e a inovação até os anos 1790 passaram quase a parecer um genial aprendizado, embora as melhores obras de seu primeiro período se sustentem muito bem e não sejam superadas por nada do que veio depois. Ainda assim, não há dúvida de que, no seu segundo período, Beethoven conseguiu assombrar o mundo musical e estabelecer um novo padrão de perfeição intelectual e emocional que nunca mais se perdeu. (LOCKWOOD, 2004, p. 238)

Escrevendo em 1852, Carl Czerny relata uma história que ficou famosa sobre Beethoven ter dito ao seu amigo violinista Krumpholz que não estava satisfeito com suas composições.

Por volta de 1803, Beethoven disse a seu amigo Krumpholz: “Não estou satisfeito com o que compus até agora. De agora em diante pretendo seguir por um novo caminho”. Logo depois as três sonatas Opus 29 [i.e., 31] foram publicadas. (CZERNY *apud* LOCKWOOD, 2004, p. 151)

Como aponta Lockwood, as sonatas em questão são as op. 31, publicadas em 1802. Portanto, provavelmente, Beethoven fez esse comentário para Krumpholz em 1802 e não em 1803. Apesar das pequenas inconsistências do relato tardio de Czerny, não há motivos para duvidarmos dele porque as sonatas são realmente inovadoras e já apontam o “novo caminho” adotado por Beethoven. Além disso, Krumpholz, um excelente músico e amigo íntimo de Beethoven, foi quem apresentou Czerny ao compositor, portanto, é muito provável que Czerny tenha ouvido a história diretamente do próprio Krumpholz.

Como o “novo caminho” coincide com a crise vivida por Beethoven e com o *Testamento de Heiligenstadt*, tornou-se comum associar a necessidade de mudança estilística com os resultados obtidos na *Sinfonia Eroica*, cujas primeiras ideias já haviam sido esboçadas em 1802 (entre 1803 e 1804 Beethoven se dedica integralmente à obra). Downs (1970), em um artigo que investiga o “novo caminho” adotado por Beethoven, afirma que é impossível duvidar da existência de uma conexão causal entre a crise vivida pelo compositor e sua insatisfação com a natureza das obras produzidas até então, como foi relatado por Czerny. Segundo o autor:

A data do testamento Heiligenstadt é 6 de outubro de 1802. Este documento não é o primeiro em que Beethoven expressou os tipos de pensamentos que encontram-se materializados nele. Antes, ele surge como o ponto culminante de uma onda de avaliação e autopiedade, os quais resultam na aceitação daquilo que Beethoven fala. A luta para obter aceitação e o pressuposto do fardo da vida a fim de preencher o desejo de criar, que ele sentia tão intensamente, são, na realidade, simultâneos ao movimento para novas áreas de criatividade e função musicais, as quais Beethoven incorpora em sua terceira sinfonia. (DOWNS, 1970, p. 586)

Desta forma, a *Terceira Sinfonia* seria a obra que inaugura o “novo caminho” de Beethoven. Porém, como sugere o relato de Czerny, alguns aspectos inovadores da obra de Beethoven já se encontravam prenunciados em obras anteriores à *Eroica*, fato curiosamente ignorado por Downs.

Partindo deste lapso, Dahlhaus (1993) observa manifestações do “novo caminho” adotado por Beethoven nas inovações formais da *Sonata op. 31 nº 2*, nas *Variações para piano op. 35* e no *Quarteto de cordas op. 59 nº 3*, além, obviamente, na própria *Sinfonia Eroica*. A tese de Dahlhaus é que em algumas obras escritas a partir de 1802, Beethoven expressou o que o musicólogo denomina de “caráter processual da forma”. Este novo aspecto formal se relaciona com o “novo caminho”, conforme relatado por Czerny, e também com o “novo estilo” adotado pelo compositor e manifestado em carta para a editora Breitkopf & Härtel, em outubro de 1802. Nesta carta, Beethoven escreve que havia composto dois conjuntos de variações em um estilo [*Manier*] completamente novo. Parece que Beethoven estava habituado a escrever conjuntos de variações para ganhar dinheiro e o gênero era considerado inferior no começo do século XIX, mas com as variações op. 34 e op. 35 o compositor quis elevar as expectativas do público, buscando atingir nas variações aquilo que já havia realizado nas sonatas para piano.⁵¹

Eu compus dois conjuntos de variações, um dos quais conta com oito variações, o outro com trinta. Os dois são trabalhados em um estilo completamente novo... Por via de regra, quando eu tenho novas ideias eu somente escuto isso de outros e nunca sei por mim mesmo. Mas desta vez, sou eu quem os deve assegurar que o estilo, em ambas as obras, é inteiramente novo e é meu. (Carta de outubro de 1802 *apud* DAHLHAUS, 1993, p. 168)

Como Beethoven, provavelmente, fez o comentário para Krumpholz sobre o “novo caminho” em 1802 e a carta para a editora sobre o “novo estilo” é do mesmo ano, para Dahlhaus, o “novo caminho” está intimamente ligado ao “novo estilo” e os dois às inovações formais presentes nessas obras.

Para compreendermos a ideia de “caráter processual da forma”, devemos conceber a forma musical não apenas em seu aspecto arquitetural mas também linear. Como a música é uma arte temporal, obviamente ela também deve ser compreendida em sua linearidade. Apesar disso, ao ouvirmos uma determinada obra

⁵¹ Cf. LOCKWOOD, 2004, p. 169 e DAHLHAUS, 1993, p. 178-9.

musical, com seus elementos sonoros surgindo sucessivamente, portanto, *um depois do outro*, nossa memória musical e as relações que estabelecemos entre esses elementos os compreendem conjuntamente, portanto, *um ao lado do outro*. Ou seja, as relações ou correspondências que estabelecemos entre os elementos musicais passados com os que se apresentam no presente, através de nossa memória musical, favorecem a transformação de um fenômeno temporal em um quase espacial.

Ao mesmo tempo, como sustenta Dahlhaus, apenas a linearidade não é suficiente para sustentar o caráter processual de uma obra. Só podemos falar em processo musical, concebido em oposição a um mero curso de eventos, quando a qualidade temporal da música, ou seja, sua sucessão de elementos sonoros compõem a substância da forma, fazendo com que um princípio “lógico” predomine.

Por outro lado, só é possível falar significativamente de um processo, em oposição a um mero curso de eventos, quando a qualidade temporal da música – a sucessão de uma coisa depois da outra – não constitui uma resistência contra aquilo que a forma deve afirmar em si mesma mas, ao contrário, compõe a substância da forma, para que os componentes pareçam proceder de um para outro, e um princípio “lógico”, ao invés de um arquitetônico, predomine. (DAHLHAUS, 1993, p. 166)

O que Dahlhaus está apontando é que a forma geralmente é pensada em seu aspecto arquitetônico, como um “espaço vazio” e pré-planejado que deve ser preenchido por temas, frases e períodos. Porém, quando os temas, frases e períodos, portanto, a qualidade temporal da música, não só não apresentam resistência à forma mas também participam ativamente dela como substância, ou seja, a definem, há o predomínio de um princípio “lógico” e não apenas arquitetônico em uma obra. Para Dahlhaus (1993, p. 166), a “lógica” musical, compreendida como aquilo que fundamenta o caráter processual de uma obra, pode ser definida como uma “operação temático-motívica em relação com um desenvolvimento harmônico-tonal”. Ou seja, a partir de uma substância temática agindo em reciprocidade com uma harmonia em curso, origina-se o que Dahlhaus chamada de processo, o qual é representado mais por uma forma “lógica” do que arquitetônica.

É importante ressaltar que como a substância temática participa ativamente da forma, podemos falar também de um “processo temático”. Segundo Dahlhaus, a

questão da natureza do material temático era o grande problema enfrentado por Beethoven e que se manifesta em seu “novo caminho” ou “novo estilo”.

Uma forma de descrever o problema composicional que Beethoven estava tentando resolver por volta de 1802 – em combinação com outros problemas – é a dificuldade de projetar formas musicais que criam a impressão de processualidade, em um sentido enfático, ao serem simultaneamente temática e não-temática: temática, na medida em que uma substância temática é o pré-requisito de um processo formal; não temática, na medida em que o compositor evita estabelecer uma formulação delimitada, fixa, no início da obra, para fornecer o “texto” para um comentário. Em suma, o “material temático” não é mais um “tema”. (DAHLHAUS, 1993, p. 167)

A contradição estabelecida sobre o material temático não se apresentar mais como um tema, se manifesta na compreensão da natureza de um tema como algo fixo e acabado em si mesmo. Um tema delimitado, bem acabado, que no decorrer de uma obra sempre reaparece apresentando a mesma natureza e qualidades, gera um movimento circular e não linear, porque sempre retorna para si mesmo. Se, por um lado, para haver um caráter processual exige-se um tema como pré-requisito, por outro, devido à sua natureza linear e processual, também exige-se que este tema não seja algo fixo e, conseqüentemente, não se apresente mais como compreendemos um tema. Segundo o musicólogo, a partir de 1802, em algumas obras de Beethoven a processualidade é criada a partir de um material temático “não-temático” e este é exatamente o caso do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*.

Ao evitar apresentar os temas de forma estável, Beethoven parte do que Dahlhaus denomina de “protoforma” e, logo depois, passa a tratar o material musical com um caráter de desenvolvimento. É devido a essa característica que a forma é aqui compreendida como um processo. O tema é também compreendido como um “não tema” porque ao invés de apresentá-lo como um “texto” fixo e estável, portanto, apto a se tecer “comentários” sobre ele, Beethoven o apresenta em transformação como “antecipação de uma operação temática que está por vir ou como consequência de uma operação temática já passada”. (DAHLHAUS, 1993, p. 171) Isso faz com que o gesto musical seja linear, ou seja, teleológico, portanto, orientado para um fim e não circular. Desta forma, podemos falar não de um tema mas de uma “configuração temática” que passa por uma série de transformações.

Seguindo os passos de Dahlhaus, Schmalfeldt (2017), ao analisar a *Sonata para Piano op. 31 n° 2*, devido às transformações sofridas pelo “tema” nesta sonata, associa o conceito de forma como processo ao conceito de devir e com a dialética Hegeliana.⁵² Particularmente, acredito que as transformações formais nas obras desta fase de Beethoven, especialmente na *Sinfonia Eroica*, encontram-se mais próximas e possuem mais afinidades com a filosofia do trágico e o conceito de sublime de Schiller, do que com o idealismo de Hegel, como pretendo demonstrar pelo programa de A. B. Marx. De qualquer forma, as inovações formais presentes no “novo caminho” ou “novo estilo” adotado por Beethoven tornaram-se o ponto de referência para o começo de sua nova fase chamada por Lockwood de “segunda maturidade”, mas comumente denominada também de “período intermediário”.

3.4 BEETHOVEN, NAPOLEÃO E O HEROÍSMO

A nova fase artística iniciada por Beethoven, logo após a crise retratada no *Testamento de Heiligenstadt*, foi de grandes conquistas e sucesso. Apesar da resistência de setores mais conservadores, a cada ano Beethoven ampliava sua fama internacional e as partituras de suas obras passaram a circular em uma intensidade maior, se comparadas a de qualquer outro jovem compositor nos domínios de Habsburgo. Além disso, em alguns anos, sua obra também passou a ser executada em programas de concerto com a mesma ou até maior frequência que as obras de Mozart e Haydn.

Apesar do sucesso, há indícios de que Beethoven estava insatisfeito com sua carreira em Viena e chegou a pensar em se mudar para Paris, mas em 1804 ele recebe a notícia de que Napoleão se autoproclamou imperador da França e acaba decidindo permanecer em Viena, inclusive riscando a dedicatória de sua *Terceira Sinfonia* para Bonaparte. A nova era prometida pela Revolução Francesa foi abalada por Napoleão que antes prometera o sistema republicano, mas depois acabou instaurando um regime despótico.⁵³ Reproduzo abaixo o famoso relato de Ferdinand Ries sobre a decepção de Beethoven com Napoleão:

⁵² A autora parte tanto do trabalho de Dahlhaus (1993) como das investigações de Adorno (2007) sobre a obra de Beethoven.

⁵³ Sobre a Revolução Francesa, cf. HOBBSAWM (2003), LEFEBVRE (2019) e GRESPAN (2017).

Nessa sinfonia, Beethoven tinha Buonaparte em mente, mas como este era quando era Primeiro Cônsul. Beethoven admirava-o imensamente na época e comparava-o aos maiores cônsules romanos. Eu, assim como muitos de seus amigos mais íntimos, vimos um exemplar da partitura sobre a sua escrivaninha, com a palavra “Buonaparte” escrita no topo do frontispício e “Luigi van Beethoven” embaixo, mas nenhuma palavra mais. Se e com o que seria preenchido o espaço entre esses dois nomes, ignoro. Fui eu o primeiro a transmitir-lhe a informação de que Buonaparte se proclamara a si imperador, após o que se enfureceu e gritou: “Quer dizer, então, que ele também não passa de um reles ser humano? Agora, ele também tripudiará sobre todos os direitos do homem e satisfará somente sua ambição. Exaltar-se-á acima de todos os outros, tornando-se um tirano!” Beethoven foi até a escrivaninha, apanhou a folha do frontispício, rasgou-a em duas e arremessou-a ao chão. A primeira página foi reescrita e só então a sinfonia recebeu o título de *Sinfonia eroica*. (apud SOLOMON, 1987, p. 183)

O relato de Ries transformou-se em uma das histórias mais famosas sobre Beethoven, convertendo-se em um exemplo para a posteridade da resistência de um artista contra a tirania política. Apesar do nome *Eroica* só ter sido usado pela primeira vez em outubro de 1806, quando foi publicada a primeira edição da terceira sinfonia em Viena, não há motivos para duvidarmos do relato de Ries, apesar da possibilidade das palavras de Beethoven não terem sido exatamente essas. Beethoven, assim como vários intelectuais de sua época, interpretaram a atitude de Napoleão como a subordinação dos princípios intelectuais da Revolução aos seus interesses pessoais de poder.

Porém, alguns musicólogos argumentam que, mesmo antes de Napoleão virar imperador, Beethoven já expressava sentimentos de desconfiança perante o líder francês. Em 1796 e 1797, Beethoven escreveu duas canções patrióticas inspiradas nas campanhas anti-napoleônicas dos Habsburgos⁵⁴ e, em carta de 8 de abril de 1802, expressou seu descontentamento com Napoleão para o editor Hoffmeister de Leipzig. Hoffmeister solicitou que Beethoven escrevesse uma sonata que representasse o espírito da Revolução Francesa, mas Beethoven respondeu de forma ríspida:

Será que o demônio se apossou de todos vós, cavalheiros, ao ponto de me sugerirem que componha semelhante sonata? Bem, talvez na época da febre revolucionária tal coisa pudesse ter sido possível, mas agora, quando tudo parece estar resvalando para os antigos

⁵⁴ Cf. SOLOMON, 1987, p. 187. Mais adiante, Solomon afirma que esse gesto pode ter sido mais o resultado de um funcionário do estado do que de um pensador independente.

caminhos, agora, que Bonaparte concluiu sua Concordata com o Papa – escrever uma sonata dessa espécie?... Santo Deus, uma sonata, nestes tempos cristãos recém-desenvolvidos – ho! ho! – deveis deixar-me fora disso, nunca obtereis de mim qualquer coisa nesse gênero... (*apud* SOLOMON, 1987, p. 187)

É possível que a reação de Beethoven tenha sido em decorrência do acordo de Napoleão com o Papa, o que na prática decretou o fim da separação entre Igreja e Estado, ideia cara ao movimento secular da Revolução e que pode ter sido visto pelo compositor como uma traição. Porém, também é provável que sua reação tenha se dado desta forma devido à censura a qualquer manifestação de simpatia aos ideais revolucionários e à presença de espiões e agentes de polícia na Viena imperial.⁵⁵ O fato é que mesmo descontente ou simplesmente preocupado com a censura, sabemos que no ano seguinte Beethoven decidiu associar sua *Terceira Sinfonia* a Napoleão, segundo carta de Ferdinand Ries para Simrock, de 22 de outubro de 1803.

Ele tem o grande desejo de a dedicar a Bonaparte; caso contrário, como Lobkowitz quer [o direito a] essa dedicatória por meio ano⁵⁶ e está disposto a pagar 400 ducados por ela, ele [Beethoven] a intitulará *Bonaparte*. (*apud* SOLOMON, 1987, p. 185)

Além disso, um pouco mais tarde, em carta de 26 de agosto de 1804, para a editora Breitkopf & Härtel, Beethoven manifestou mais uma vez o desejo de dar o nome de Bonaparte para a sinfonia.

Terminei agora várias composições... o meu oratório – uma nova grande sinfonia – um concertante para violino, violoncelo e pianoforte com orquestra completa – três novas sonatas para pianoforte solista... O título da sinfonia é realmente Bonaparte. (*apud* SOLOMON, 1987, p. 184)

Outro elemento importante é o fato de que no frontispício do exemplar da partitura do próprio Beethoven aparece a indicação *Intitulata Bonaparte*, o que provavelmente foi escrito por um copista e mais tarde riscado de forma quase ilegível. Porém, em outra linha mais abaixo, foram acrescentadas a lápis, com a

⁵⁵ Cf. LOCKWOOD, 2004, p. 218.

⁵⁶ Na tradução para o português consta “há cerca de meio ano”. Na edição em inglês consta “for half a year” e manifesta a intenção de Lobkowitz de ter o direito da dedicatória por meio ano e não “há meio ano”, portanto, optei traduzir “por meio ano”. Cf. SOLOMON, 2012, p. 175.

caligrafia de Beethoven (e que nunca foram riscadas), as palavras “*Geschrieben auf Bonaparte*”. Tudo indica que, inicialmente, Beethoven realmente desejava dedicar a sinfonia a Napoleão, mas talvez por questões financeiras decidiu pela alternativa de intitulá-la “Bonaparte”. Depois, com a autoproclamação de Napoleão como imperador, a sinfonia não foi dedicada ao líder francês, muito menos recebeu o título de Bonaparte.

Muitas obras de Beethoven foram publicadas apresentando uma dedicatória, geralmente com o objetivo de agradar um patrono específico ou com interesses comerciais. Em alguns casos raros, a dedicatória poderia ser uma demonstração de afeto, como é o caso da *Sonata op. 81a*, dedicada ao seu querido aluno, arquiduque Rudolph, e das *Variações Diabelli*, dedicada a Antonie Brentano. Porém, em nenhum outro momento Beethoven considerou dedicar uma grande obra orquestral a um patrono vivo. Também é importante ressaltar que Beethoven jamais cogitou utilizar o nome do imperador da Áustria, Francisco o Bom, em alguma obra sua, muito menos na *Sinfonia Eroica*.

A dedicatória a Napoleão, somada ao interesse de se mudar para Paris, pode ter sido um indício do desejo de Beethoven de romper com o sistema político de Viena. Como sustenta Solomon (1987, p. 189), o fato de Beethoven ter mantido a dedicatória ou o título “Bonaparte”, ainda no ano de 1804, momento em que a guerra entre a França e a Áustria se encontrava na iminência de recomeçar, teria marcado Beethoven como um jacobino radical e, conseqüentemente, traria represálias em uma Áustria anti-revolucionária.

A relação contraditória de Beethoven com Napoleão se manteve mesmo após o relato de Ries de que o compositor teria desistido de dedicar sua *Terceira Sinfonia* ao líder francês. Alguns anos depois, Beethoven ganhou a fama de francófono por causa de suas declarações contrárias à França e a Napoleão. Há um relato de que ele teria dito para o violinista Wenzel Krumpholz, após a vitória de Bonaparte em Iena, o seguinte: “É uma pena que eu não entenda a arte da guerra tão bem quanto entendo a arte da música. Eu o derrotaria!”⁵⁷

Apesar disso, em 1809, Beethoven ficou amigo do barão Louis-Philippe de Trémont, membro do Conselho de Estado de Napoleão, que mais tarde relatou a admiração do compositor por Bonaparte, apesar de todo o ressentimento por parte

⁵⁷ Cf. SOLOMON, 1987, p. 191.

de Beethoven. Este fato é, no mínimo, curioso porque nesse momento Viena estava sendo bombardeada pelas tropas francesas.

Por trás de todo ressentimento, pude ver que ele admirava a ascensão [de Napoleão] de quem vinha de origens obscuras. [...] Ele disse: “Se eu for a Paris, precisarei saudar seu imperador?” Assegurei-lhe que não precisaria, a menos que convocado para uma audiência. Essa pergunta me fez pensar que, apesar da sua opinião, ele teria se sentido lisonjeado por qualquer sinal de distinção por parte de Napoleão. (*apud* LOCKWOOD, 2004, p. 221)

Além do relato de Trémont, quando Beethoven soube da morte de Napoleão em 5 de maio de 1821, ele teria dito: “Eu já compus a música para essa catástrofe”. E em 1824, Czerny relata que acompanhou Beethoven a um café e ao ver o anúncio de um livro sobre Napoleão ele teria dito: “Napoleão, antigamente eu não o teria tolerado. Agora penso completamente diferente”.⁵⁸

Longe de querer resolver o problema dos sentimentos ambíguos de Beethoven por Napoleão e sua relação com a *Sinfonia Eroica*, parece-me um tanto quanto óbvia a admiração que Beethoven sentia por Bonaparte e sua simpatia pelos ideais revolucionários, o que não o transforma, necessariamente, em um jacobino radical. No caso da dedicatória da sinfonia a Napoleão, parece-me que em alguns casos, as opiniões dos comentadores refletem mais suas posições políticas pessoais, do que as do próprio Beethoven. Sipe (1998) argumenta que Beethoven teria dedicado sua sinfonia a Bonaparte mais em função de seu interesse comercial em estabelecer laços mais próximos com Paris, do que com seu comprometimento com ideais revolucionários.⁵⁹ Já Solomon (1987, p. 193-4), com sua interpretação psicológica, observa uma questão edipiana por trás da dedicatória, como se a *Terceira Sinfonia*, com sua marcha fúnebre, representasse a morte das figuras de autoridade na vida de Beethoven. Kinderman (2020), em um livro recente que trata dos aspectos políticos na obra de Beethoven, faz uma análise muito interessante do famoso quadro que o pintor Willibrord Joseph Mähler fez de Beethoven, no final de 1804 ou começo de 1805, com o intuito de defender o comprometimento do compositor com os ideais da Revolução Francesa. Apesar de todas as interpretações poderem apresentar uma parcela de verdade, parece-me que o ponto

⁵⁸ Cf. LOCKWOOD, 2004, p. 221-2.

⁵⁹ Cf. SIPE, 1998, capítulo 3. No livro como um todo, me parece que Sipe procura transformar Beethoven em um liberal devido às próprias convicções políticas do musicólogo.

central se refere mais à imagem que a figura de Napoleão Bonaparte representou para Beethoven e sua época.

Como podemos constatar, a relação de Beethoven com Napoleão é complexa. Seus sentimentos oscilaram no decorrer de sua vida entre a admiração e a aversão, mas sempre esteve presente um forte sentimento de identificação. O motivo para esta identificação pessoal relaciona-se com o mito napoleônico que estava se construindo no imaginário da época, ou seja, a imagem do homem que surgiu do nada e com sua genialidade militar e política, além de sua enorme força de vontade, tornou-se imperador da Europa. A ideia de que um homem comum, apenas com sua força de vontade e determinação, ao contrário de nobres e patrícios, poderia alcançar uma posição tão alta de poder era algo completamente novo. Segundo o grande historiador Eric Hobsbawm em seu livro clássico sobre o assunto:

Os homens que se tornaram conhecidos por terem abalado o mundo de forma decisiva no passado tinham começado como reis, como Alexandre, ou patrícios, como Júlio César, mas Napoleão foi o “pequeno cabo” que galgou o comando de um continente pelo seu puro talento pessoal. [...] Todo jovem intelectual que devorasse livros, como o jovem Bonaparte o fizera, escrevesse maus poemas e romances e adorasse Rousseau poderia, a partir daí, ver o céu como o limite e seu monograma enfaixado em lauréis. [...] Todos os homens comuns ficavam excitados pela visão, então sem paralelo, de um homem comum que se tornou maior do que aqueles que tinham nascido para usar coroas. Napoleão deu à ambição um nome pessoal no momento em que a dupla revolução tinha aberto o mundo aos homens de vontade. E ele foi mais ainda. Foi um homem civilizado do século XVIII, racionalista, curioso, iluminado, mas também discípulo de Rousseau o suficiente para ser ainda o homem romântico do século XIX. Foi o homem da Revolução, e o homem que trouxe estabilidade. Em síntese, foi a figura com que todo homem que partisse os laços com a tradição podia-se identificar em seus sonhos. (HOBSBAWM, 2003, p. 112-3)

A imagem que Hobsbawm retrata da figura de Napoleão para o imaginário de seus contemporâneos também deve ter sido fortíssima para o próprio Beethoven. Assim como Napoleão, Beethoven também era um homem comum, filho de um pai alcoólatra e que se viu obrigado a assumir a responsabilidade sobre os irmãos mais novos após a morte prematura da mãe. Além do fato de ter sido o maior compositor de sua geração e tragicamente ter se encontrado fadado a perder gradativamente a audição.

A figura de Napoleão representava o maior exemplo de heroísmo e de conquista individual, não só para Beethoven, mas para todos os jovens que viveram essa época de intensas transformações políticas e culturais. Napoleão era admirado por Goethe, Schiller, Herder, Hölderlin, Kant, Schelling, Hegel, Fichte, entre outros alemães e austríacos contemporâneos de Beethoven. Parece-me que é nesse sentido, como um exemplo heroico de superação individual, determinação e força de vontade, que a figura de Napoleão se relaciona com Beethoven e com a *Sinfonia Eroica*.

Além da fortíssima imagem de Napoleão, a Alemanha na época de Beethoven passava por uma grande reflexão sobre o papel do teatro na cultura nacional à luz dos gregos, em que a discussão sobre os vários tipos de heróis nas peças teatrais ganhava destaque. O debate sobre a literatura à luz da Grécia antiga foi marcado pela tradução da *Ilíada* e da *Odisséia* de Homero, feita pelo poeta e tradutor alemão Johann Heinrich Voss, e pela obra de Plutarco, *Vidas Paralelas*, que apresentou a biografia de vários heróis gregos e romanos para o público.⁶⁰ Além dos heróis retratados por Homero e outros escritores da antiguidade, como Sófocles, Eurípedes e o próprio Plutarco, novos tipos de heróis também surgiram com as obras literárias de Goethe e Schiller. Como vimos anteriormente, a literatura alemã passava por uma mudança de concepção estética ao afastar-se das regras literárias do classicismo francês buscando uma forma de expressão mais direta. Neste contexto, Shakespeare passou a ser considerado o grande poeta moderno e Homero a grande referência para a literatura ocidental.⁶¹

É muito provável que o mundo em radical transformação em que Beethoven viveu afetou, de alguma maneira, sua concepção de heroísmo manifestado não só em sua *Sinfonia Eroica*, mas também em outras obras. A figura do herói no imaginário de sua época representava a rebelião contra a tirania, assim como a liberdade de pensamento, a superação das dificuldades e adversidades, além do sacrifício pessoal em prol de um ideal maior.

Pelo trabalho de Selfridge-Field (1972), que investigou a relação de Beethoven com o reavivar da cultura grega na Alemanha, sabemos que o compositor acompanhava de perto as transformações culturais e literárias do mundo

⁶⁰ Cf. BURNHAM In: NOVEMBER, 2020, p. 7. Beethoven possuía as traduções de Voss e era um entusiasta de Plutarco.

⁶¹ Schiller considerou Homero o grande poeta “ingênuo” em seu ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Cf. SCHILLER, 1991.

germânico. Beethoven passou seus primeiros vinte e dois anos na cidade de Bonn que, apesar de não ter sido o principal centro cultural alemão, parece ter influenciado mais a vida intelectual do compositor do que a cidade de Viena. Por se situar no norte da Alemanha, Bonn encontrava-se próxima das cidades em que o resgate da cultura grega estava em evidência, como Berlin, Leipzig, Jena e Weimer. Já na década de 1770 era possível comprar nas livrarias da cidade as obras de Platão, Plutarco, entre outros autores gregos que formaram o gosto literário de Beethoven.⁶²

Inicialmente, Beethoven se interessava pelos principais poetas alemães de sua época, especialmente Goethe e Schiller, cuja *Ode à Alegria* o compositor já pensava em utilizar musicalmente na década de 1790. Os poetas que despertavam o interesse de Beethoven estavam todos envolvidos no movimento de redescoberta da cultura grega e apesar de não ser possível estabelecer uma data precisa, é provável que o primeiro contato de Beethoven com a cultura grega tenha ocorrido de forma indireta por meio desses poetas alemães. Mas a primeira manifestação musical que demonstra essa influência foi a composição do balé *As Criaturas de Prometeu* [*Die Geschöpfe des Prometheus*], Op. 43, escrito no inverno de 1800-1801 para Salvatore Viganò.⁶³

Como Beethoven não teve a oportunidade de desfrutar de uma profunda formação intelectual, ele dependia das traduções que surgiam no mercado voltadas, principalmente, para um público de classe média em ascensão. Ele tinha alguma noção de francês e sabia um pouco de italiano, mas não tinha nenhum conhecimento de latim, grego ou até mesmo inglês.⁶⁴ A imagem de um compositor isolado da sociedade e do mundo da cultura, com sua modesta biblioteca pessoal, foi criada a partir do relato de Schindler, sugerindo que Beethoven tinha pouco interesse por literatura. Entretanto, sabemos que apesar de pequena, a biblioteca de Beethoven continha as mais importantes obras literárias de sua época.⁶⁵

Não sabemos a data exata de quando Beethoven travou contato com essas importantes obras, mas sabemos quais obras ele leu através de suas cartas, diários e cadernos de anotação. Em uma carta de 26 de julho de 1809, endereçada para os

⁶² Cf. SELFRIDGE-FIELD, 1972, p. 579.

⁶³ Sobre a relação do balé com a *Sinfonia Eroica* cf. FLOROS (2013).

⁶⁴ Beethoven era um assíduo leitor das peças de Shakespeare, às quais teve acesso pelas traduções feitas por August Wilhelm von Schlegel.

⁶⁵ Cf. FENBY-HULSE, 2014, p. 42.

editores Breitkopf e Härtel, Beethoven agradece o envio das tragédias de Eurípedes; em outra, de 8 de agosto do mesmo ano, o compositor pede para os editores lhe enviarem as edições das obras completas de Schiller e Goethe, afirmando que são seus poetas favoritos, juntamente com Ossian e Homero.⁶⁶ O conteúdo de sua biblioteca e as anotações em seu diário mostram que o gosto literário de Beethoven era voltado para obras sérias, dramáticas e trágicas. Além disso, muitas das suas anotações de frases e trechos dessas obras tratam de temas sérios como o destino, a liberdade, a tragédia e o livre-arbítrio.⁶⁷

Diante de todos esses fatos, é muito provável que Beethoven tenha buscado nas obras de Goethe e Schiller inspiração para sua atividade como compositor, tentando, de alguma forma, imitar a força e a intensidade presentes nos heróis do movimento *Sturm und Drang*. Lockwood, ao comentar a reação caótica da plateia na estreia da peça *Os Bandoleiros* de Schiller, parte dessa tese.

Uma reação pública dessa intensidade revela o impacto revolucionário de Schiller. Suas peças teatrais podiam facilmente despertar em artistas mais jovens, inclusive músicos, a ambição de encontrar uma maneira própria de evocar reações semelhantes em suas platéias. A paixão, a arquitetura e a força retórica das peças em cinco atos de Schiller fizeram delas as obras teatrais mais fortes do seu tempo. Assim, essas peças podem muito bem ter sido modelos estéticos importantes para o jovem Beethoven, que, em seus primeiros anos em Viena, imaginava maneiras de ampliar a escala e a intensidade do conteúdo emocional de suas obras maiores e mais poderosas, sobretudo de suas sinfonias. (LOCKWOOD, 2004, p. 58)

A mesma posição é defendida por Burnham que não só vê a sinfonia como o veículo apropriado para se representar a força e a intensidade dos heróis do movimento *Sturm und Drang*, como acredita que a *Sinfonia Eroica* é o resultado mais potente dessa necessidade.

O produto mais potente dessa necessidade de igualar o impacto dramático da literatura que ele amava, possivelmente, é a *Sinfonia Eroica*. O reconhecimento da intensidade e da força sem precedentes dessa sinfonia tem sido frequentemente envolvido em tentativas de identificar fontes literárias específicas ou heróis verdadeiros, cujos feitos são, de alguma forma, representados pela música. (Burnham, 2020, p. 21)

⁶⁶ Cf. SELFRIDGE-FIELD, 1972, p. 580. Parece que Beethoven também leu alguns diálogos de Platão traduzidos por Schleiermacher. Cf. SELFRIDGE-FIELD, 1972, p. 588.

⁶⁷ Cf. FENBY-HULSE, 2014, p. 43.

O papel que o modelo de herói – presente não só na figura de Napoleão, mas também nos interesses literários de Beethoven – desempenhou na ampliação do conteúdo emocional em algumas de suas obras, geralmente é associado ao que ficou dubiamente chamado de “fase heroica”, “período heroico” ou “estilo heroico”.

Tyson (1969), em um artigo influente que contribuiu para o uso do termo, utilizou a expressão “fase heróica” para se referir à produção de Beethoven a partir da crise de 1801 até o ano de 1804. Para o autor, as principais obras desta fase do compositor são a *Sinfonia Eroica*, a ópera *Fidelio* e o oratório *Cristo no Monte das Oliveiras*, esta última por apresentar semelhanças dramáticas com a ópera de Beethoven.⁶⁸ Entretanto, Tyson (1969, p. 139) compreende a fase heroica mais como uma resposta pessoal do compositor diante de sua perda de audição e a relaciona com a crise vivida e documentada nas cartas de 1801 e no *Testamento de Heiligenstadt*.

Porém, não há um consenso entre os pesquisadores sobre esta terminologia e sobre quais obras mereceriam ser caracterizadas como fazendo parte da fase heroica de Beethoven. Burnham (1995), em seu estudo sobre o heroico em Beethoven, ao contrário de Tyson, não faz referência ao oratório e apenas tece um rápido comentário sobre a ópera *Fidelio*, privilegiando obras como a *Sinfonia Eroica*, a *Quinta Sinfonia* e as aberturas *Coriolan* e *Leonore* nº 3. Solomon (1987), estabelecendo, assim como Tyson, uma relação entre a crise vivida por Beethoven e sua produção artística, utiliza os termos “período heroico” e “década heroica” em sua biografia sobre o compositor para denominar a produção de Beethoven entre os anos de 1803 e 1812, portanto, a fase que comumente é denominada de “período intermediário” ou “segundo período”.⁶⁹ Kinderman (2009), por sua vez, opta pelo termo “estilo heróico” e divide este mesmo período em três fases em sua biografia do compositor: “Estilo Heróico I” (1803 a 1806), “Estilo heróico II” (1806 a 1809) e “Consolidação” (1810-1812).

Como já mencionei anteriormente, acredito que a melhor divisão e nomenclatura é a utilizada por Lockwood que compreende o período entre 1802 e 1812 como “segunda maturidade”. Esta escolha reflete a opinião do autor de que o termo “segunda maturidade” abarca uma extensão mais ampla de significados

⁶⁸ Para Tyson (1969, p. 140), a figura de Cristo nesta obra prenuncia o herói Florestan.

⁶⁹ O autor também utiliza o termo “década heroica”.

biográficos e também estilísticos de Beethoven, deixando o termo “heroico” para ser utilizado apenas em algumas obras dessa fase. (LOCKWOOD, 2000, p. 37) Desta forma, podemos falar mais de um *estilo heroico* do que de uma fase, período ou década. Isto porque quando alguns autores compreendem a questão do heroísmo abarcando períodos mais longos, comete-se o erro de privilegiar algumas obras em detrimento de outras que não compartilham, necessariamente, da mesma faceta heroica. Segundo Lockwood:

Mesmo sendo verdade que diversas obras de dimensão épica, trajetória dinâmica e força dramática compostas neste período, constituem uma genuína revolução no pensamento musical, a tendência de atribuir a elas um papel determinante na caracterização do período como um todo apresenta graves limitações. O pior aspecto dessa tendência é ofuscar, ou até mesmo ocultar, outros princípios estéticos que Beethoven dominava e fez uso na mesma época. Tais princípios podem ser encontrados em obras que são, principalmente, líricas, intimistas e expansivas, como os primeiros movimentos do Concerto para Violino, do Concerto para Piano nº 4, da Sonata para Violoncelo em Lá maior op. 69, do Trio op. 70 nº 2 e do Trio Arquiduque op. 97; em obras que manifestam uma alta concentração de conteúdo dentro de espaços reduzidos, como na Sonata para Piano em Fá maior op. 54 ou a Sonata em Fá# maior, op. 78; em obras como a Sinfonia “Pastoral”, explicitamente dedicada a celebrar a restauração da experiência humana da natureza e de Deus na natureza; ou em uma obra de profunda exploração da noção de santidade como na Missa em Dó op. 86. Outras obras ainda revelam formas de expressão para as quais nós mal temos nomes ou termos, mas que poderíamos prontamente chegar a um consenso de que não seria o termo “heroico”. (LOCKWOOD, 2000, p. 40)

Diante deste problema, quais obras poderiam ser chamadas de heroicas ou compartilham algo do que entendemos por heroísmo? Sabemos que Beethoven utilizou explicitamente o termo “herói” ou “heroico” em apenas duas obras. A primeira vez foi no movimento lento da *Sonata para Piano op. 26*, de 1801, intitulado “*Marcha fúnebre para a morte de um herói*”, enquanto a segunda vez foi no título da *Sinfonia Eroica*. Não sabemos ao certo quando Beethoven decidiu pelo título mas na primeira publicação da sinfonia, em 1806, a obra aparece com o título “Sinfonia Eroica... composta para celebrar a memória de um grande homem” [*Sinfonia Eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*]. Além dessas duas obras, a abertura *Coriolan* trata do tema da morte do herói, que Beethoven representa musicalmente com a desintegração do tema inicial. E a música incidental para a peça *Egmont* de Goethe também trata de heroísmo e morte, apesar de não

apresentar um ritual fúnebre. No caso da peça *Egmont*, como o herói só poderia “vencer” ao morrer, Beethoven escreve uma última seção triunfante intitulada “Sinfonia da Vitória” [*Siegessymphonie*].⁷⁰

Todas essas obras, além de tratarem do tema do herói, estão relacionadas, de alguma forma, com a morte ou com cerimônias fúnebres. Segundo Lockwood, Beethoven deve ter lido sobre a morte e os rituais fúnebres para os heróis da antiguidade nas *Vidas Paralelas* de Plutarco. Além disso, partindo de um estudo sobre a influência de Plutarco na literatura europeia do século XVIII, tudo indica que a peça *Os Bandoleiros* de Schiller foi fortemente influenciada pelo escritor grego. Quando o protagonista Karl Moor aparece pela primeira vez no palco, ele está lendo Plutarco e diz: “Como eu odeio essa época de escritores insignificantes quando eu posso pegar o meu Plutarco e ler sobre grandes homens”.⁷¹

Não pretendo analisar detalhadamente como se manifesta o heroísmo em todas essas obras, já que nossa análise no próximo capítulo se concentrará no primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*. Mas devido a todas as possibilidades de manifestações heroicas e também às diferentes interpretações dos comentadores sobre o heroísmo na obra de Beethoven, reproduzo a divisão sugerida por Lockwood (2000, p. 43) em três tipos ou manifestações de heroísmo: (1) o primeiro tipo se relaciona com o herói que foi derrotado fisicamente e com os rituais e comemorações fúnebres. Neste contexto, inserem-se as marchas fúnebres da *Sonata op. 26* e da *Sinfonia Eroica*, além da abertura *Coriolan*. (2) O segundo tipo de manifestação se refere ao heroísmo visionário e triunfante relacionado à força de vontade do herói. As obras que manifestam este tipo de heroísmo são os movimentos restantes da *Sinfonia Eroica* (em minha opinião, especialmente o primeiro), a *Quinta Sinfonia*, a música incidental de *Egmont*, as aberturas *Leonore* nº 2 e nº 3, assim como a personagem Leonore da ópera *Fidelio*.⁷² (3) O terceiro tipo de heroísmo se manifesta, segundo Lockwood, no personagem Florestan devido ao seu “heroísmo silencioso de resistência”. Como o personagem suporta a prisão com sua força de vontade e esperança, sonhando com a liberdade e determinado em

⁷⁰ No âmbito da música vocal, a ópera *Fidelio* também trata do heroísmo em um contexto político envolvendo a ideia de amor e sacrifício. Lockwood (2000) trata da ópera na primeira parte de seu artigo sobre o heroísmo..

⁷¹ Cf. LOCKWOOD, 2000, p. 43.

⁷² É interessante notar que na única obra de Beethoven em que podemos realmente ver e ouvir um ato de heroísmo, o compositor escolhe não um herói mas uma heroína, *Leonore*. Sobre o heroísmo de *Leonore* cf. BURNHAM (2020). Para um estudo sobre as heroínas na obra de Beethoven cf. HEAD (2006).

permanecer vivo, o tipo de herói representado por Florestan não é aquele que triunfa mas o que persiste e suporta as condições adversas impostas pela vida.⁷³

Apesar de todas as possibilidades de manifestação de heroísmo na obra de Beethoven e de todas as opiniões e diferenças entre os comentadores, uma obra que atinge consenso quando se trata do tema do herói é, obviamente, a *Sinfonia Eroica*. Tudo o que pode ser dito ou compreendido pelos termos “fase heroica”, “período heroico” ou “estilo heroico”, encontra sua manifestação musical na *Terceira Sinfonia* de Beethoven.

Há uma grande discussão sobre quem é o verdadeiro herói da sinfonia: Napoleão, Prometeu, Aquiles ou o próprio Beethoven. Como veremos no próximo capítulo, A. B. Marx sustenta que o herói é Napoleão mas também sugere que a intenção de Beethoven poderia ter sido representar uma imagem ideal de herói. Esta visão vai de encontro com a posição de Lockwood (2004, p. 249) sobre o herói na *Terceira Sinfonia* ao sustentar que ele “não é um personagem único, mas uma composição de heróis de tipos diferentes e situações diferentes”. Burnham segue uma interpretação semelhante ao afirmar que a *Sinfonia Eroica*, com a inegável influência dos dramas de Schiller e Goethe, é uma representação do ideal heroico. Segundo o autor:

Com a *Sinfonia Eroica*, Beethoven criou uma obra sinfônica comparável em seu impacto com os dramas de Schiller e Goethe. Desta forma, assim como eles recriaram o gênero dramático, Beethoven recriou o gênero sinfônico infundindo-o com a energia dramática do *Sturm und Drang*, e com a grandiosidade de alma necessária pelas personagens heroicas idealizadas da época, tanto homens como mulheres. Ouvida como uma representação do ideal heroico e como um ato heroico histórico-mundial em si mesmo, a *Sinfonia Eroica* de Beethoven permanece tanto como uma criação de sua própria época, como uma realização para as épocas futuras. (Burnham, 2020, p. 21)

Na realidade, podemos afirmar que o ideal heroico presente tanto na imagem de Napoleão como também nas obras literárias de Homero, Plutarco, Schiller e Goethe, de alguma forma contribuíram para a formação da imagem de herói em Beethoven. Porém, me parece que Schiller merece destaque, primeiro, por ter sido um grande dramaturgo; segundo, por ter lido todos os importantes autores, filósofos

⁷³ O autor considera que o tipo de heroísmo que mais se aproxima da experiência de vida pessoal de Beethoven é o terceiro, representado por Florestan, porque ele suporta as condições adversas sem desistir ou perder a esperança.

e teóricos que trataram do tema; e, terceiro, por ter participado e contribuído teoricamente no debate estético e filosófico sobre a figura do herói trágico relacionando-o com a categoria estética do sublime. Também acredito que dos principais programas extramusicais que foram criados para interpretar o “ideal heroico” presente na *Terceira Sinfonia*, o de A. B. Marx é o que mantém um diálogo mais próximo com as correntes literárias e filosóficas presentes nos textos teóricos de Schiller sobre o sublime e o trágico. Portanto, partiremos agora para o próximo capítulo em que apresentaremos o programa criado por A. B. Marx para a *Sinfonia Eroica*.

4. A. B. MARX E A *SINFONIA EROICA*

4.1 INTRODUÇÃO

Adolf Bernhard Marx (1795-1866) foi um musicólogo, teórico, crítico musical e pedagogo alemão que exerceu grande influência no pensamento musical do século XIX. Professor da Universidade de Berlim desde 1830, seus escritos tratam de inúmeros temas pertinentes ao pensamento musical, porém, sua fama reside, principalmente, como o teórico que codificou a forma sonata. Apesar de sua formulação teórica acerca da forma sonata ser de extrema importância para a musicologia histórica, seus escritos sobre forma e conteúdo, música instrumental, história da música, estética, pedagogia musical e, especialmente, suas investigações sobre a obra de Beethoven também merecem atenção. Na realidade, todas essas disciplinas inerentes ao pensamento musical dialogam entre si na obra de Marx.

De uma maneira geral, os escritos de Marx confrontam-se com dois aspectos presentes no pensamento alemão do início do século XIX: a relação entre arte e espiritualidade no pensamento filosófico pós-kantiano e a importância da obra de Beethoven para a cultura alemã. Em suas investigações estéticas e éticas sobre a união entre música e espírito, assim como em sua crença na natureza espiritual da expressão e educação musical, a música de Beethoven sempre esteve presente como modelo artístico de seu idealismo estético. Segundo Burnham:

Para Marx, o predomínio da arte na esfera do espírito carregava consigo um imperativo moral. Isso encontrou expressão em sua renovada ênfase na *Bildung*, no valor da educação sonora para o bem estar cultural do indivíduo e da nação alemã. (BURNHAM In: MARX, 1997, p. 2)

A aproximação entre ética e estética, que além da esfera individual também se manifestava na relação entre estado e cultura, encontrou terreno fértil na cidade de Berlim com a fundação de sua universidade em 1810. Nascido na cidade de Halle, Marx muda-se para Berlim um pouco antes de 1822 e assume o cargo de editor chefe do novo jornal musical da cidade, o *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, em 1824. Ao contrário de seu concorrente, o *Leipzig allgemeine musikalische Zeitung*, que se concentrava mais em reportar os eventos musicais relevantes, o jornal berlinense dirigido por Marx assumiu a tarefa ideal de preparar seus leitores para o que acreditava-se ser uma nova era musical. Ao tratar a música

como parte vital da cultura e da formação intelectual das pessoas, Marx, em seu editorial inaugural, defendeu a tarefa do jornal em auxiliar seus leitores não só para a compreensão do que era entendido como a nova música, mas também para a compreensão de seus desenvolvimentos futuros.⁷⁴

O entusiasmo de Marx com a música de seu tempo, especialmente a de Beethoven, reflete a concepção de que, naquele momento, as composições passaram a exigir mais, tanto do público como dos críticos, por serem capazes de expressar um conteúdo ideal. O papel do crítico seria o de enriquecer espiritualmente seus leitores ao auxiliá-los a reconhecer a essência das composições, ou seja, o conteúdo espiritual das obras musicais. A nova concepção de crítica musical adotada por Marx resultou em um elogio do próprio Beethoven em carta endereçada ao editor Adolph Martin Schlesinger. Na carta de 19 de julho de 1825, Beethoven expressa sua esperança de que Marx continue revelando os elevados aspectos do verdadeiro reino da arte.⁷⁵ As ideias de Marx apresentadas no jornal berlinense reverberaram na intelectualidade da cidade e este passou a frequentar a casa da família Mendelssohn, estabelecendo um forte vínculo de amizade com o jovem Felix.⁷⁶

Em 1830, Marx é convidado para dar aulas na recém inaugurada Universidade de Berlim, posto que foi primeiramente oferecido ao jovem Mendelssohn mas que diante de sua recusa ao cargo, indicou seu amigo Marx para assumí-lo. Em pouco tempo, Marx ganha destaque com suas aulas de história da música e repertório, assumindo o cargo de diretor musical da universidade em 1833. Para termos uma ideia da atmosfera intelectualmente fervilhante da cidade, Humboldt, Fichte, Schleiermacher e Hegel foram professores na mesma universidade.

Devido ao sucesso como professor particular de composição musical, Marx publica o livro *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* [Um guia prático e teórico de composição musical], em 1837, em que apresenta sua pedagogia que é mais voltada para o despertar das potencialidades espirituais do aluno, do que em fornecer um conteúdo que será absorvido de forma passiva. Partindo do conceito romântico de natureza como organismo, Marx compreende o

⁷⁴ Cf. BURNHAM In: MARX, 1997, p. 4.

⁷⁵ Cf. BURNHAM, 1990, p. 183.

⁷⁶ Marx participou do grande evento musical que foi a redescoberta da *Paixão Segundo São Mateus* de Bach, regida por Mendelssohn, ao convencer o editor Adolph Schlesinger a publicá-la.

processo de composição musical de forma orgânica, em que o aluno primeiro aprende a compor frases simples, de quatro compassos, utilizando apenas dois acordes (tônica e dominante), para aos poucos evoluir para estruturas maiores conforme novos acordes são gradativamente introduzidos. Desta forma, o estudo de composição musical se aproxima da maneira como uma criança aprende um idioma, ou seja, pequenas estruturas são apresentadas, absorvidas e copiadas, por mais simples que sejam. Porém, gradativamente aumenta-se a dificuldade e complexidade do material, ao contrário da maneira como a composição musical é ensinada nos dias de hoje, em que é exigido do aluno uma sólida base teórica antes de realizar os estudos em composição.

Sobre a teoria formal de Marx, esta não pode ser compreendida separadamente de sua pedagogia. Da mesma maneira que o aluno de composição primeiro aprende a compor frases simples de quatro compassos e aos poucos avança para estruturas mais complexas, Marx concebe sua teoria formal também teleologicamente em que estruturas mais simples dão origem a estruturas mais complexas. É importante ressaltar que apesar de teleológica, sua teoria formal não é histórica. Marx não compreende a forma musical de seu tempo como a evolução progressiva de estruturas mais simples do passado, em outras mais complexas conforme vão se transformando no decorrer do tempo. O seu critério é o grau de simplicidade ou de complexidade de uma estrutura musical: uma frase de quatro compassos é o estágio mais simples, enquanto a estrutura da forma sonata representa o ponto culminante do estágio mais complexo.

Em sua teoria formal, Marx parte do conceito de impulso dinâmico formulado pela ideia de repouso-movimento-repouso, que encontra-se presente tanto na simplicidade de uma frase – que parte da tônica, passa pela dominante e retorna para a tônica – como na estrutura tripartida da forma sonata. Apesar disso, não encontramos em Marx um modelo formal rígido, pré-determinado, que poderia ser apenas “preenchido” com temas, harmonias e trechos de transição. Ao contrário, a forma é compreendida como um processo. Segundo Burnham:

Seu conceito de forma como um processo prototípico é comparável ao famoso trabalho de Goethe sobre a metamorfose das plantas, em que um processo dinâmico similarmente concebido está sujeito a infinitas realizações, tal como a relação de casos particulares com uma lei geral. Ironicamente, um dos mais persistentes mal entendidos sobre a teoria formal de Marx, o acusa de ser o anjo

caído que primeiro nos impôs a ideia de “manuais” formais normativos e esquemáticos. (BURNHAM In: MARX, 1997, p. 10)

A noção de forma como processo encontra sua manifestação na música de Beethoven compreendida como um fluxo contínuo de energia que encontra sua justificativa ou fundamento ao final do movimento de uma obra, portanto, uma concepção teleológica de forma musical. Outro aspecto importante é o fato de Marx ter sido o primeiro teórico que procurou traçar uma relação entre forma e processo na música de Beethoven, o que acabou validando sua teoria formal. Na realidade, a teoria de Marx e a música de Beethoven validam-se mutuamente, já que o autor também foi de fundamental importância para a recepção da obra de Beethoven, compreendida pelo autor como o nascimento de uma nova era na história da música.

Se a forma sonata, entendida como processo na obra de Beethoven, fundamenta a teoria formal de Marx, a *Sinfonia Eroica* estabelece uma relação similar ao validar sua concepção de história da música. Para Marx, a *Terceira Sinfonia* de Beethoven inaugura a época que o autor denomina como “música ideal”, não no sentido platônico, mas no sentido de ser capaz de comunicar uma ideia [*Idee*]. Ou seja, a capacidade que uma obra musical teria de corporificar uma ideia e promover a união entre música e espírito. Este seria o último estágio de uma divisão tripartida da história da música em que os dois primeiros estágios são representados, respectivamente, pela obra de Bach e Mozart.

O conteúdo espiritual de uma obra, representada pelo conceito de *Idee*, não é claramente definido por Marx em seus textos.⁷⁷ A *Idee* representa uma espécie de garantia de unidade e totalidade da obra, referindo-se também à sua individualidade. Na realidade, é a *Idee* quem garante a individualidade de uma obra, já que ela não deve ser compreendida como um conceito geral, mas antes como uma especificidade de cada composição. Como cada obra possui sua própria *Idee*, é ela a responsável pela individualidade e especificidade formal de cada obra. Isto ocorre porque, segundo Marx, é a *Idee* que cria sua própria forma, como se a estrutura formal de uma composição fosse um desdobramento natural de sua *Idee*, simbolizando tanto a unidade como a individualidade de uma composição musical.⁷⁸

⁷⁷ Sobre a *Idee* em Marx, cf. BURNHAM, 1990.

⁷⁸ Cf. BURNHAM, 1990, p. 185-186.

Porém, se o papel do crítico musical é apresentar ou ajudar o público a reconhecer e identificar a *Idee* de uma obra, portanto, seu conteúdo espiritual, no que consistiria, exatamente, essa espiritualidade presente em uma composição? É importante ressaltar que o conteúdo espiritual de uma obra não é concebido metafisicamente por Marx. Para o autor, o conceito de espírito é entendido como a ação conjunta de diversas faculdades humanas, portanto, não será apenas pela atividade intelectual que podemos penetrar e reconhecer a *Idee* de um obra. Além disso, para a *Idee* se manifestar em uma materialidade sonora, ela precisa possuir um vínculo ou conexão com o mundo sensível por meio da temporalidade. Desta forma, a *Idee* também se relaciona com o aspecto processual da estrutura formal de uma determinada obra.

Está claro que a *Idee* de Marx está relacionada com a realidade concreta, que possui um tipo de “vida” metafórica e que esta vida é expressa em termos de um potencial para a realização temporal. Quando Marx efetivamente demonstra a existência de uma *Idee*, ele explicitamente a associa a uma representação extramusical. (BURNHAM, 1990, p. 187)

Como podemos perceber pela constatação de Burnham, a *Idee* está diretamente relacionada com uma representação de um programa extramusical. Como veremos, este é o caso da *Sinfonia Eroica* que, para Marx, representa o terceiro e mais alto estágio da produção de Beethoven.

Da mesma forma que o autor divide a história da música em três estágios, o mesmo ocorre na produção de Beethoven. De forma resumida, o primeiro estágio é compreendido como a representação sucessiva de estados de espírito que manifestam o que o autor chama de “significado psicológico profundo”, sendo caracterizado pela *Quinta Sinfonia*. Segundo Marx, esta é a grande diferença entre a música de Mozart e a de Beethoven porque, em Mozart, o autor observa a representação sucessiva de sentimentos subjetivos, enquanto em Beethoven observa a representação de estados de espírito [*Seelenzustände*] supraindividuais.⁷⁹ O segundo estágio da obra de Beethoven é caracterizado por um uso mais inventivo dos instrumentos da orquestra e pela representação de eventos externos e situações sem a utilização de palavras, encontrando sua manifestação sonora na *Sexta Sinfonia* e na obra orquestral *A Vitória de Wellington*. Já o terceiro estágio é

⁷⁹ Cf. BURNHAM, 1990, p. 191.

caracterizado pela fusão dos dois estágios anteriores ao corporificar a união entre a representação sucessiva de estados de espírito e a representação de eventos externos por meio de uma ação dramática, apresentando como exemplos a *Sinfonia Eroica* e a *Sétima Sinfonia*.⁸⁰

É importante notar a relação que Marx estabelece entre a *Idee* e o conceito de processo no que o autor compreende como o terceiro estágio da produção de Beethoven. Parece-me que esse caráter processual se manifesta de duas formas complementares, uma interna e outra externa. A interna seria um processo dramático psicológico representado pelos sucessivos estados de espírito que, no caso do primeiro movimento da *Eroica*, se manifesta nas transformações psicológicas do herói. Como veremos mais adiante, ao analisarmos o programa de Marx para este movimento, o herói não nasce herói mas transforma-se gradativamente em herói no decorrer do movimento. Já o aspecto processual externo seria a ação dramática representada pelas situações e acontecimentos presentes no programa de Marx, como a imagem do herói se preparando para a batalha na manhã fria e a representação sonora do próprio conflito.

Esses dois aspectos convergem ao que pode ser compreendido como a *Idee* da *Eroica*, já que Marx não a define em uma palavra mas a sugere com uma série de conceitos e imagens. Dois aspectos importantes chamam a atenção: (1) a afirmação de que será representada não uma batalha específica mas uma “imagem ideal de batalha” e (2) a afirmação de Marx de que o primeiro movimento da sinfonia dá início “à imagem espiritual do processo heroico”. Desta forma, uma possibilidade de interpretação é que a *Idee* da terceira sinfonia é, externamente, a representação de uma batalha ideal e, internamente, a representação espiritual de um processo heroico.

Como já podemos constatar, parece que o caráter espiritual da *Idee* de Marx está mais próximo dos valores éticos e morais suscitados pelos conceitos de trágico e de sublime encontrados nas reflexões de Schiller, do que em realidades metafísicas de uma filosofia platônica ou hegeliana. O “espiritual” em Marx deve ser compreendido mais no sentido ético, se referindo a valores humanos suscitados pelo jogo complexo de nossas faculdades, do que em um “além-mundo”. Segundo Burnham:

⁸⁰ Cf. BURNHAM, 1990, p. 188 e 191. Como podemos perceber, a divisão de Marx não segue a cronologia das obras de Beethoven.

É perfeitamente natural que Marx deve ter associado a realidade superior que sentia na música de Beethoven com os tipos de valores humanos transcendentais manifestados nos grandes conflitos sociais de sua época, valores como o heroísmo e a coragem dos indivíduos fatalmente oprimidos. Tais valores foram o tema de muitas obras dramáticas da época de Goethe e Schiller; o próprio Marx afirma em suas memórias que ele e seus amigos de infância zelosamente memorizaram os mais populares dramas de Schiller. (BURNHAM, 1990, p. 191)⁸¹

Desta forma, podemos afirmar que o conflito comumente percebido na música de Beethoven é representado por uma narrativa dramática coesa, sendo que a unidade apontada por Marx, em algumas obras de Beethoven, é exatamente a unidade presente nessa narrativa que se encontra a serviço de valores humanos morais. Desta forma, a essência espiritual da *Idee* nada mais é do que a expressão de valores éticos e morais que criam uma espécie de engajamento por parte do ouvinte. A *Idee* é tanto a essência espiritual de uma obra, compreendida como unidade e totalidade, como também um processo temporal coeso.

Portanto, o programa que Marx apresenta para a *Sinfonia Eroica* adota uma abordagem sintética que visa compreender o todo, ou seja, a *Idee* por trás do discurso musical, ao contrário de uma análise formalista que divide a composição em partes.

Na análise de Marx do primeiro movimento da ‘Eroica’, a Ideia age como um símbolo da unidade dramática; ela é realizada por meio de uma narrativa dramática. A capacidade da música de Beethoven de representar tal Ideia é a garantia tanto de sua coerência interna, como da sua posição culminante na história da música como “música ideal”. E *como* ela representa esta Ideia é o objeto da fascinante análise de Marx. (BURNHAM In: MARX, 1997, p. 12)

Partiremos agora para a análise do programa criado por Marx para o primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*.

⁸¹ Me parece que Burnham não está familiarizado com os textos filosóficos de Schiller mas apenas com sua produção literária. Logo após defender a relação do pensamento de Marx com a produção literária de Schiller, o musicólogo afirma que o conteúdo musical ideal defendido por Marx não é uma filosofia abstrata, nem um sublime inalcançável, mas o espírito humano em busca de liberdade. Ora, não é exatamente a liberdade o tema da filosofia “abstrata” de Schiller por meio de sua teoria do sublime? Provavelmente, o autor associa a ideia de “filosofia abstrata” ao pensamento hegeliano que foi frequentemente relacionado ao pensamento musical de Marx, apesar de não termos registros de que Marx tenha realmente estudado Hegel.

4.2 O PROGRAMA DA SINFONIA EROICA

Por ser uma das sinfonias mais importantes de toda a história da música e ter sido uma obra de referência para a geração romântica que se seguiu, a *Sinfonia Eroica* sempre foi objeto de análise por parte de teóricos, compositores e críticos musicais. No decorrer da grande tradição interpretativa da *Terceira Sinfonia* era comum a criação de programas extramusicais, especialmente no século XIX. Como aponta Sipe (1998, p. 95), a abordagem semiprogramática de uma composição musical era praticada não só por compositores mas também por ouvintes, críticos e teóricos, como é o caso de Marx. Este tipo de prática, além de ser comum, também era de grande importância para a apreciação e compreensão de obras instrumentais.

Apesar da interpretação da *Sinfonia Eroica* realizada por Sipe utilizar como conteúdo programático a *Ilíada* de Homero e o ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental* de Schiller, pretendo demonstrar que a interpretação de Marx da *Terceira Sinfonia* de Beethoven se aproxima de forma significativa do conceito de sublime, compreendido como um conflito trágico, tal como foi pensado por Schiller em seus textos sobre o trágico e o sublime.⁸² Além disso, a posição de Marx, ao afirmar que Beethoven não está descrevendo uma batalha específica mas a imagem de uma batalha, concebe o programa extramusical de forma totalmente diferente de como foi concebido por Liszt, por exemplo. Ou seja, em Marx, a literatura e o pensamento filosófico relacionam-se com a música mais de forma dialógica e como a corporificação de uma ideia, do que como um modelo para a criação de uma nova estrutura musical com finalidades descritivas.

O programa criado por Marx para a *Sinfonia Eroica* encontra-se em um trecho de sua biografia de Beethoven, publicada em 1859, intitulado “A consagração do Herói” [*Heldenweihe*]. Neste trecho, Marx apresenta seu programa e inicia o texto perguntando quais teriam sido as intenções de Beethoven nesta obra, questão que sempre intrigou aqueles que se dedicaram a estudar a *Terceira Sinfonia*. O problema colocado por Marx é pertinente devido à diversidade de interpretações que podem ser tanto programáticas como formalistas, psicológicas ou simples exteriorizações de sentimentos. Mesmo levando em consideração apenas as interpretações

⁸² Para a interpretação de Sipe, ver especialmente o capítulo 6 em SIPE, 1998, p. 94-116. O ensaio de Schiller citado por Sipe encontra-se traduzido para o português, cf. SCHILLER, 1991.

programáticas, estas variam muito já que Beethoven não nos deixou nenhum documento ou registro que tornasse suas intenções claras para esta sinfonia. A figura do herói na *Sinfonia Eroica* já foi compreendida como a representação de Napoleão, Aquiles, Prometeu, o próprio Beethoven ou os seres humanos de uma maneira geral.⁸³

Ainda no início do texto, Marx sugere que a *Idee* que permeia a *Eroica*, apesar de ser espiritual, não é metafísica porque se relaciona com a experiência no mundo e também com valores éticos e morais. Se posicionando no debate entre o formalismo e a estética do sentimento no que se refere à possibilidade de objetividade da música instrumental, Marx afirma que para alguns estetas era esperado que Beethoven escrevesse obras grandiosas que não passassem de um mero jogo de formas [*Formenspiel*], enquanto para outros suas obras poderiam apenas despertar vagos humores e afetos devido à sua incapacidade de expressar algo de concreto. Porém, para Marx, a música de Beethoven não se relacionava com “abstrações desprovidas de vida” [*lebensleeren Abstraktionen*] e, além disso, sua vocação, assim como a de todos os artistas, era criar “vida de sua própria vida” [*Leben aus seinem Leben*]. (MARX, 1901, p. 249) Neste primeiro trecho, Marx critica os estetas e filósofos que confundem seus próprios pensamentos abstratos com as obras dos artistas, sem levar em conta as próprias obras e o testemunho dos próprios compositores.

Sobre o herói da *Terceira Sinfonia*, Marx é categórico: Napoleão é o herói retratado na sinfonia.

Para Beethoven, Napoleão era o herói que como muitos desses outros heróis que abalaram o mundo, sejam chamados de Alexandre, Dionísio ou Napoleão, abarca o mundo com sua ideia e vontade. E como o vencedor à frente de um exército de heróis, o atravessa marchando a fim de recriá-lo. Isso não foi um pensamento de gênero,⁸⁴ um retrato de Napoleão, o homem, e suas batalhas; o que se desenvolveu dentro de Beethoven foi uma imagem ideal no genuíno sentido grego. Além disso, não era nem uma imagem

⁸³ Para Marx, como veremos, o herói é Napoleão; para Sipe (1998), partindo da *Ilíada* de Homero, o herói é Aquiles; para Floros (2013), ao estabelecer uma relação entre a *Eroica* e o balé *As Criaturas de Prometeu*, o herói é Prometeu; Solomon (2012, 1987), com sua interpretação psicológica, sugere que o herói seja o próprio Beethoven; para Wagner, o herói é o homem como um todo (Cf. Introdução de BURNHAM, 1995).

⁸⁴ A expressão *Genrebild* (pintura de gênero) se refere aos quadros que retratavam cenas cotidianas. Portanto, ao utilizar *Genre-Gedanke* parece que Marx está sugerindo que o “pensamento de gênero” se refere à vida cotidiana de Napoleão.

icônica do herói mas antes um drama completo da vida napoleônica; encontra sua semente germinal nas campanhas contra o norte e o sul, leste e oeste, nas '*centenas de batalhas vitoriosas*', para usar a própria designação de Napoleão.⁸⁵

Ihm war Bonaparte der Held, der, gleich irgend einem andern dieser weltbewegenden Heroen, – heissen sie nun Alexander, oder Dionysos, oder Napoleon, – mit seinem Gedanken und Wollen die Welt umfasst, und an der Spitze seiner Heldenschaar siegreich die Welt durchzieht, sie neu zu gestalten. Es war kein Genre-Gedanke, kein Portrait dieses Menschen Bonaparte und seiner Schlachten, es war ein Idealbild in echt griechischem Sinne, das in ihm emporwuchs. Und es wurde nicht einmal ein ikonisches Bild des Helden, sondern mehr ein volles Drama des Napoleonischen Lebens, es fand seinen Kern in den Waffenzügen gen Süd und Nord, gen West und Ost, in den "hundert siegreichen Schlachten", um Napoleons eigne Bezeichnung zu brauchen. (MARX, 1901, p. 249-50)

Apesar de Marx parecer ter certeza de que está apresentando a sinfonia de Beethoven de forma objetiva, sabemos que não temos como afirmar com segurança quais eram as verdadeiras intenções de Beethoven devido à relação conturbada do compositor com a figura de Napoleão, como já apontamos anteriormente. Sua interpretação é mais uma entre tantas outras e isso em nada diminui sua importância, porque o objetivo aqui não é provar quais foram as verdadeiras intenções de Beethoven ao compor a *Sinfonia Eroica*, o que é completamente impossível para não dizer absurdo, mas compreender como ela foi recebida e interpretada por Marx.

Entretanto, se por um lado Marx afirma que para Beethoven o herói da *Sinfonia Eroica* é Napoleão, por outro ele abre espaço para pensar o herói de forma mais ampla ao afirmar que este também poderia ser Alexandre ou Dionísio. Não se trata de retratar o homem, o temperamento ou a vida cotidiana de Napoleão, mas antes de apresentar uma concepção de herói compartilhada por Beethoven e seus contemporâneos, portanto, uma imagem ideal [*Idealbild*] de herói como foi concebida pelos gregos de forma dramática e que exerceu forte influência na cultura alemã.

⁸⁵ Optei por uma formatação diferente nos trechos que se referem ao programa de A. B. Marx para facilitar a consulta do leitor e também para destacá-los em relação às citações dos comentadores. As traduções do original em alemão foram realizadas com o auxílio de minha professora de alemão, Regina Maria Ronca, e sob a supervisão de meu orientador, Mario Videira, tomando como referência a tradução para o inglês realizada por Scott Burnham. (Cf. MARX, 1997)

Como o próprio Marx afirma, não se trata de uma imagem icônica mas um “drama completo da vida napoleônica”.

Outro aspecto importante deste trecho e que dialoga diretamente com as reflexões de Schiller sobre o papel do herói em seus textos sobre o trágico e o sublime, é a ideia de que o herói deve ser compreendido como alguém que “abarca o mundo com sua ideia e vontade” [*Gedanken und Wollen*]. Vimos, anteriormente, que Schiller compreende a arte trágica como a apresentação sensível do suprassensível e que ela teria o poder de despertar nossa independência moral em relação à natureza por meio da tomada de consciência da autonomia de nossa vontade. Desta forma, o herói trágico seria uma imagem ou representação poética do conflito entre natureza e liberdade.

Marx afirma, de forma poética, que o papel do poeta não é apreender a amplitude da vida, mas o seu ponto culminante, ou seja, seu acme que aqui é compreendido como a *Idee*. Como a batalha é o momento decisivo do herói, o seu auge, Beethoven teve que, necessariamente, começar a sinfonia retratando a batalha. Porém, seu objetivo não é retratar uma batalha qualquer, mas a batalha compreendida como imagem ideal. Portanto, como apontei anteriormente, me parece que a representação de uma imagem ideal da batalha é o aspecto externo da *Idee* da *Eroica* apresentada por Marx.

E já que o trabalho do poeta não é apreender a amplitude da vida mas sim o acme, a ideia, a batalha foi, portanto, o primeiro evento necessário na tarefa de Beethoven. A batalha, não essa ou aquela batalha específica [...] mas a batalha como imagem ideal. E isso apenas no sentido de que a batalha é o momento decisivo, o auge da vida do herói.

Und da der Dichter nicht die Breite des Lebens, sondern die Spitze, die Idee zu fassen Beruf hat, so war die Schlacht der notwendige erste Moment in Beethovens Aufgabe. Die Schlacht, – nicht diese oder jene bestimmte [...], sondern die Schlacht als Idealbild. Und auch dies nur in dem Sinne, dass die Schlacht der entscheidende Moment, die Spitze des Heldenlebens ist. (MARX, 1901, p. 250)

Da mesma forma que observamos que Napoleão representa uma imagem ideal de herói, o mesmo ocorre em relação à batalha, já que Marx também não está pensando em uma batalha específica ou em um fato histórico, mas em uma batalha como imagem ideal [*Schlacht als Idealbild*]. Tudo é concebido idealmente, tanto a

batalha como o caráter heroico de Napoleão. Me parece que é nesse sentido que Marx compreende a música como sendo capaz de corporificar uma ideia. Ou seja, o conteúdo espiritual de uma obra é a *Idee* que apesar de se encontrar relacionada com o mundo sensível, não depende necessariamente dele. Isso é confirmado no trecho que se segue:

Disso tudo, não há aqui nenhum indício; nem o mínimo, com o intuito de uma imagem concreta da batalha, tudo aqui é ideal, até mesmo as passagens características da batalha não estão lá em função da batalha ou de suas reviravoltas, mas são apenas recursos que completam a imagem do caráter de Napoleão. Napoleão era a batalha.

Von dem allen ist hier keine Spur; nicht das Mindeste ist für ein konkretes Schlachtbild geschehn, alles ist hier ideal, selbst die dem Schlachtereigniss angehörigen Züge sind nicht um der Schlacht willen, um ihrer einzelnen Wendungen willen da, sondern nur als Züge zur Vollendung von Napoleons Charakterbild. Napoleon war die Schlacht. (MARX, 1901, p. 250)

Na introdução ao seu programa, observamos que Marx compreende a *Idee* da *Sinfonia Eroica* como a manifestação sonora de dois aspectos: externamente, como a representação de uma imagem ideal da batalha e, internamente, como a imagem do caráter heroico de Napoleão, portanto, como um processo heroico, como veremos. Esses dois aspectos encontram sua unidade na afirmação de que “Napoleão era a batalha”. Passemos agora para a interpretação de Marx sobre a exposição da forma sonata do primeiro movimento.

4.2.1 Exposição

Marx se refere à primeira parte da sinfonia como o “primeiro ato” da batalha ideal. Esta associação do começo da sinfonia com o início de uma peça teatral reafirma a maneira como Marx concebe a *Sinfonia Eroica* de forma dramática:

Neste sentido e em função da necessidade interna, o primeiro ato da sinfonia, a batalha ideal, começa com a imagem espiritual do processo heroico que emerge de um começo silencioso, quase imperceptível, e logo atravessa o mundo. Depois de dois poderosos ataques de toda a orquestra (“Ouça! Ouça!”), a ideia heroica aparece

silenciosamente nos violoncelos, sob a cobertura de colcheias pulsantes nos segundos violinos e violas, apenas para dissipar-se novamente com a brisa incisiva que a desvia para Sol menor.

In diesem Sinne beginnt nach innerer Nothwendigkeit der erste Akt der Symphonie mit der Ideal-Schlacht das Geistesbild des Heldengangs vom stillen, kaum bemerkten Anfang hinaus in die Welt und durch alle Welt hindurch. Nach zwei Kraftschlägen des ganzen Orchesters (“Hört! Hört!”) tritt der Heldengedanke – er sei mit A bezeichnet – still in den Violoncellen unter der Decke der Achtel schlagenden zweiten Violin und Bratsche hervor, um sich gleich wieder unter dem scharfen Luftzug, der nach G moll weht, zu verlieren. (MARX, 1901, p. 250-1)

Se algumas sinfonias de Beethoven começam com andamentos lentos, enquanto outras, como a *Sexta* e a *Nona* sinfonias, tem inícios que se desenvolvem de forma gradual, a *Terceira Sinfonia* começa de forma incisiva e rompe o silêncio inicial de forma abrupta. Ao se referir aos dois primeiros acordes de Mib maior que iniciam a sinfonia (comp. 1-2), Marx escreve enfaticamente “Ouça! Ouça!” [Hört! Hört!] remetendo à figura de um orador pedindo a atenção de seus ouvintes para o início da ação dramática que está para se desenrolar, como observou Sipe (1992, p. 256). A associação com o teatro também é feita por Solomon (2012, p. 315) que compreende os dois primeiros acordes como o “levantar das cortinas” [curtain-raising] para o início de uma ação dramática.⁸⁶

Após os dois acordes iniciais executados por toda a orquestra, o tema principal chamado por Marx de “ideia heróica” [*Heldengedanke*], surge nos violoncelos (comp. 3) dando início ao que Marx compreende como “a imagem espiritual do processo heroico” [*das Geistesbild des Heldengangs*].

⁸⁶ Infelizmente, na edição em português o tradutor omitiu a imagem criada por Solomon.

Figura 01: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, Eroica, op. 55, movimento I, comp. 1-12.*

Allegro con brio

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', measures 1 through 12. The tempo is 'Allegro con brio'. The score is arranged in systems for various instruments: Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni I, II in Es, Corno III in Es, Trombe in Es, Timpani in Es-B, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. The first section (measures 1-12) features a strong, rhythmic theme in the strings and woodwinds, marked with fortissimo (f) dynamics. The second section (measures 13-24) features a more melodic theme in the strings, marked with piano (p) dynamics and a crescendo (cresc.).

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Como Beethoven apresenta o tema principal sem qualquer tipo de preparação, na interpretação de Sipe (1998, p. 98) a narrativa começa no meio da história, *in medias res*, assim como ocorre na *Iliada*, já que o meio ou centro da narrativa é o personagem (ou caráter) do herói. Apesar de ser um tema em compasso ternário, sua semelhança com uma fanfarra militar deriva, especialmente, de seu motivo triádico. Provavelmente, Beethoven teve como modelo para a construção do tema do herói uma *Deutsche Tanz* presente em um compêndio de danças do final do século XVIII intitulado *Terpsichore*.⁸⁷

⁸⁷ Para uma discussão sobre a semelhança do tema de Beethoven com a abertura da ópera *Bastien und Bastienne* K. 50 de Mozart, cf. SIPE, 1998, p. 98-99.

Porém, logo que a ideia heroica é apresentada, ela é dissipada pela “brisa incisiva” ao se mover para o acorde de Sol menor no compasso 9. Marx interpreta essa passagem estabelecendo uma analogia do tema principal nos violoncelos com o nascer do sol ainda fraco e emanando pouco calor, o que cria em nós uma expectativa do que está por vir:

Há algo muito empolgante nesse começo. A ideia principal surge nos violoncelos como uma presença fraca, emanando pouco calor, como o sol quando acaba de tocar o horizonte e, logo em seguida, esconde-se mais uma vez na névoa gelada. Este “ainda não!” (com que frequência isso foi pronunciado por Napoleão, no calor da batalha, quando seus generais chamavam as reservas muito cedo!), esta dissipação para o relativo menor da dominante estende a frase de quatro compassos para treze; isso nos leva a grandes situações.

Es liegt etwas höchst Spannendes in dieser Vorbereitung. Der Hauptgedanke tritt in den Violoncellen noch blass, noch nicht erwärmend hervor, gleich der eben den Horizont berührenden Sonne, um gleich ihr in fröstelnden Nebeln sich noch einmal zu bergen. Dieses “Noch nicht!” (wie oft hat es Napoleon in heissen Schlachten ausgesprochen, wenn seine Generale zu früh die Reserven forderten!) dieses sich Verlieren in die Mollparallele der Dominante weitet den Satz von vier Takten auf dreizehn aus; wir sind auf grosse Verhältnisse hingewiesen. (MARX, 1901, p. 251)

Além da imagem do sol se escondendo na névoa ainda como uma “presença fraca”, toda a expectativa para as “grandes situações” que estão por vir é reforçada com a imagem de Napoleão se dirigindo aos seus generais e dando a ordem “ainda não!”, como se estivesse contendo suas respectivas tropas para aguardar o momento certo de iniciar a batalha. Segundo Sipe (1992, p. 258), podemos observar nesta passagem uma mistura de estabilidade e latência. Ou seja, se por um lado, a estabilidade se manifesta na persistência da nota mib nos tempos fortes dos compassos 3-6 na apresentação da ideia heroica, por outro lado, a latência se manifesta na instabilidade gerada pelo inflexão cromática na nota dó# no compasso 7. Portanto, este trecho gera uma espécie de privação representada tanto pela “névoa gelada” como pelo “ainda não” de Napoleão, aumentando a expectativa do ouvinte.

É interessante notar que Marx enfatiza mais o aparecimento do acorde de Sol menor no compasso 9, chamado por ele de uma “dissipação para o relativo menor

da dominante”, do que o cromatismo gerado pela nota dó# no compasso 7.⁸⁸ Provavelmente, um dos motivos para Marx ter considerado a apresentação da ideia heroica como “emanando pouco calor” decorre do fato dela ter sido apresentada, primeiramente, em um registro grave, enquanto o esperado seria a apresentação do tema já nos primeiros violinos. Além disso, os primeiros violinos, no momento da aparição da nota dó# nos violoncelos (comp. 7), repetem a nota sol em ritmo sincopado, prolongando a frase e enfatizando o caráter de expectativa deste trecho. Esse tipo de ritmo, quando associado a harmonias diminutas ou menores, geralmente era utilizado em passagens que procuravam retratar ansiedade e dúvida. Mozart e o próprio Beethoven já haviam utilizado figuras sincopadas como essa em outras obras.⁸⁹ Sipe (1992, p. 263) aponta a importância da subida cromática (*sforzando*) da nota sol para láb nos primeiros violinos (comp. 9-10) que teria a função de compensar a sensação de mal-estar gerada anteriormente.

Seria natural questionarmos por que o herói, em sua primeira aparição, se apresenta como uma presença fraca e emanando pouco calor. Qual tipo de herói se apresenta dando sinais de fraqueza ou hesitação? É importante lembrarmos que o herói não nasce herói, mas torna-se herói. O próprio Marx se refere a esse começo como uma imagem espiritual de um *processo* heroico. Da mesma maneira que Dahlhaus compreende a forma musical, em algumas obras de Beethoven, como um processo formal, como vimos anteriormente, Marx cria seu programa para a *Sinfonia Eroica* como um processo heroico. Segundo a interpretação de Burnham (1995, p.5), este trecho em que aparece a descida cromática para a nota dó#, assim como a instabilidade harmônica gerada pelo acorde de Sol menor, não representa a hesitação ou fraqueza do herói, mas os elementos externos que impedem o avanço do herói napoleônico, como se o herói estivesse sendo obrigado a lidar com as contradições do mundo externo, o que nos remete à ideia de conflito trágico.

Após a sensação de mal-estar e ansiedade gerada pelo cromatismo e pela passagem pela região de Sol menor, a música se restabelece na tonalidade de Mib maior e a ideia heroica surge novamente, mas, agora em um registro mais alto, na flauta, clarinete e trompa (comp. 15-17), porém, sem a descida cromática para dó#. Marx, novamente, estabelece a analogia da ideia heroica com o sol que, ao contrário

⁸⁸ Segundo Sipe, isso ocorre porque a teoria de Marx não é baseada, principalmente, em relações motivicas. (Cf. SIPE, 1992, p. 260)

⁸⁹ Cf. SIPE, 1992, p. 261.

da primeira aparição, agora retorna mais alto no horizonte, emanando mais calor e mais decisivo. Apesar disso, o herói ainda não se apresenta com toda a sua força, mas de forma gentil e amigável.

Agora, a ideia principal, o sol sobre o campo de batalha, retornou em oitavas nos sopros, mais alto, mais quente, reinando (primeiramente foi em uma voz mais grave), porém, ainda gentil e amigável, como música de campo na manhã da batalha [...].

Nun ist der Gedanke, die Sonne der Schlachten, wiedergekehrt, höher und wärmer und herrschend (zuerst war er Unterstimme) in den Oktaven der Bläser, – aber noch sanft und freundlich, wie Feldmusik am Morgen des Schlachttages [...]. (MARX, 1901, p. 251)

Após as síncopas que surgem no compasso 25 e perduram até o compasso 34, aumentando ainda mais a expectativa do que está por vir, surge, novamente, a ideia heroica. Desta vez, ela se apresenta em toda a sua força e esplendor, por meio de um *tutti* orquestral no compasso 37. De acordo com o programa de Marx:

E, finalmente, a palavra do herói⁹⁰ agora soa, brilha poderosamente e dirige-se para uma resolução sombria nas vozes reunidas dos baixos, violas, fagotes, clarinetes, oboés e flautas, e, apenas agora, trompetes, sob o zumbido dos violinos e o rugido afirmativo dos tímpanos. Este é o herói em seu trono, o cavalo de batalha.

Und nun endlich schallt das Heldenwort mächtig hinausstrahlend und zu finsterner Entschlossenheit gewendet aus der vereinten Stimme der Bässe, der Bratschen, der Fagotte, Klarinetten, Oboen und Flöten – der Hörner und nun – erst! der Trompeten unter den schwirrenden Geigen und dem bestätigenden Hall der Pauken. Das ist der Held auf seinem Thron, dem Schlachtross. (MARX, 1901, p. 252)

⁹⁰ Em alguns momentos de seu programa, Marx se refere ao tema do herói como “palavra do herói” [*Heldenwort*], ao invés de “ideia heroica” [*Heldengedanke*]. Em outros trechos ele se refere como “ideia principal” [*Hauptgedanke*].

Figura 02: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 37-46.*

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Ao criar a imagem do herói montado em seu cavalo de batalha e também ao se referir à ideia heroica, agora, como a “palavra do herói” [*Heldenwort*], Marx compreende esta passagem como se fosse um chamado verbal do comandante para que suas tropas se prepararem para o combate que poderá começar a qualquer momento.

Estes primeiros 45 compassos são interpretados por Sipe (1998, p. 100) como a perspicácia psicológica de Beethoven em captar “o fluxo natural dos estados emocionais do herói na medida em que ele participa do conflito”. Desta forma, a aparição da ideia heroica representaria a afirmação do herói, o cromatismo e a passagem pela região de Sol menor representariam sua ansiedade, enquanto o retorno do tema principal no compasso 15 representaria a reafirmação do herói. Já as síncopas dos compassos 25-35 representariam a raiva e a impetuosidade do herói, enquanto o retorno decisivo da ideia heroica no compasso 37 representaria a determinação do herói.

Segundo a interpretação de Burnham, Marx compreende o processo musical apresentado nos primeiros 45 compassos como a confluência do nascer do sol no campo de batalha e da ascensão de Napoleão ao seu cavalo de batalha. O processo manifestado pelo tema do herói que, a cada aparição, cresce e se torna mais forte é um dos aspectos mais importantes dos primeiros compassos da sinfonia. Todo este trecho é compreendido, simultaneamente, como introdução e exposição do tema, por isso o herói não pode surgir, logo no início, apresentando toda a sua força e esplendor. Ao mesmo tempo, este trecho inicial também apresenta características de desenvolvimento musical devido à ambiguidade da descida cromática para a nota dó# que, ao se afastar da tonalidade de Mib maior, enfatiza a instabilidade presente nas seções de desenvolvimento da forma sonata. Também as síncopas, nos primeiros violinos no compasso 7, enfatizam o caráter de desenvolvimento porque prolongam o que seria uma simples frase de quatro compassos em uma de treze. Segundo Burnham:

A identificação do tema principal do movimento com o protagonista Napoleão, que deve exortar suas tropas para a vitória, está em conformidade com a tendência deste tema em agir mais como uma força em desenvolvimento do que como uma entidade melódica, mesmo durante o curso de sua própria exposição. (BURNHAM, 1995, p. 6)

Os primeiros 45 compassos da *Sinfonia Eroica* já apresentam uma série de características associadas ao período intermediário de Beethoven ou estilo heroico. Algumas dessas características são: (1) a alternância entre o que Burnham chama de seções ativas orientadas para os tempos fortes e seções reativas orientadas para os tempos fracos como, por exemplo, a utilização das síncopas nos compassos 25-35 e a posterior retomada da ênfase nos tempos fortes a partir do compasso 37; (2) a utilização da técnica de desenvolvimento temático logo na primeira aparição do tema na exposição, representada tanto pelo cromatismo como pela instabilidade harmônica gerada pelo acorde de Sol menor; e (3) o caráter formal polissêmico desses primeiros compassos que funcionam, ao mesmo tempo, como introdução, exposição e desenvolvimento.⁹¹

Os últimos dois itens apresentados por Burnham relacionam-se com a ideia de forma como processo. Vimos, anteriormente, que Dahlhaus observou um “caráter

⁹¹ Cf. BURNHAM, 1995, p. 7.

processual da forma” em algumas obras de Beethoven escritas a partir de 1802, incluindo a *Eroica*, e que esta novidade formal está relacionada com o que ficou conhecido como “novo caminho”.⁹² Segundo o musicólogo:

As notáveis características do primeiro movimento da Sinfonia “Eroica” sempre foram percebidas no sentido de que a forma musical é um processo em sentido enfático, um premente movimento desenfreado para frente. A Terceira Sinfonia de Beethoven representa um “salto qualitativo” em relação às duas anteriores e seus contemporâneos já estavam bem conscientes de que com ela, Beethoven ingressou em um “novo caminho”. (DAHLHAUS, 1993, p. 173)

Retomando alguns aspectos do raciocínio de Dahlhaus, para compreendermos a ideia de “caráter processual”, a forma musical deve ser concebida não apenas em seu aspecto arquitetural mas também linear. Partindo desse princípio, a substância temática participa ativamente da forma e, portanto, podemos falar de um “processo temático”. Por volta de 1802, Beethoven procurava projetar formas musicais que criassem a impressão de processualidade, ou seja, elas deveriam ser temáticas e não-temáticas, simultaneamente. Temática porque é necessário um tema como pré-requisito para se estabelecer um processo formal, não temática porque Beethoven procurou evitar apresentar um tema fixo, delimitado, logo no começo da obra, portanto, o material temático deixa de ser um tema.⁹³

Este é o caso da *Sinfonia Eroica*. Segundo Dahlhaus (1993,p. 173), afirmar que a ideia heroica nascida, primeiramente, nos violoncelos é o tema principal seria uma simplificação excessiva que não deveria ser permitida nem nos programas de concertos. Para o autor, não há uma resposta sobre em que momento da obra o tema é apresentado. Isto ocorre porque se nos compassos 3 a 6, quando a ideia heroica é apresentada, ainda não nos encontramos no que seria comumente compreendido como exposição, por sua vez, nos compassos 15 a 22, quando o motivo reaparece, já não nos encontramos mais na exposição. Ou seja, o material motivico já foi desenvolvido ao invés de ter sido afirmado como tema.

Quando Beethoven evita apresentar o tema de forma estável e já começa a tratar o material musical com um caráter de desenvolvimento, estamos ouvindo um *processo musical*. Devido a isso, Dahlhaus (1993, p. 174) prefere chamar o material

⁹² Cf. DAHLHAUS, 1993, capítulo 9.

⁹³ Cf. DAHLHAUS, 1993, p. 167

temático não de tema ou motivo, mas de uma “configuração temática” que passa por uma série de transformações no decorrer da obra. É por isso que Burnham observa neste movimento a utilização da técnica de desenvolvimento temático, logo na exposição do tema, e disso resulta o caráter formal polissêmico que se apresenta, simultaneamente, como introdução, exposição e desenvolvimento.

É importante ressaltar que este processo musical observado por Dahlhaus é análogo ao processo heróico de Marx. Na realidade, apesar de Dahlhaus não citar Marx em nenhum momento de suas análises sobre a *Eroica*, sabemos que foi Marx, juntamente com Hoffmann, o responsável em propagar as inovações musicais de Beethoven, especialmente desta fase. Portanto, se no processo formal o tema principal ainda não foi apresentado com as características normativas de um verdadeiro tema musical, no processo heroico ocorre o mesmo com o protagonista que ainda não cumpriu o seu destino ao se submeter aos desafios que irão moldar a sua personalidade e o transformarão em um verdadeiro herói. Na interpretação de Burnham (1995, p. 8), o tema do herói só será apresentado como um verdadeiro tema na *coda*, no final do movimento. E o fato da ideia heroica ter de se submeter ao seu destino para poder se tornar mais parecida com um verdadeiro tema é algo inovador e sem precedentes no discurso musical até o momento.

O uso dramático do desenvolvimento temático na associação entre tema e protagonista é considerado um dos aspectos mais revolucionários do período intermediário de Beethoven e do que ficou conhecido como estilo heróico. E apesar de críticos e teóricos como Marx possuírem a capacidade técnica de apresentar as principais características e inovações da *Sinfonia Eroica* a partir de categorias analíticas como forma, harmonia, estrutura dos temas e frases, mesmo assim eles escolheram conscientemente não fazê-lo e optaram por um conteúdo programático. Para Marx, o conteúdo dramático era o aspecto mais significativo da sinfonia e o programa a melhor forma de dar conta de todo o processo musical, especialmente do desenvolvimento temático utilizado por Beethoven. Isso não significa que a criação de uma metalinguagem analítica fosse uma mera exigência do século XIX, mas antes um indicativo da necessidade de abordar com imaginação obras dessa natureza. Segundo Burnham:

A metáfora antropomórfica não era a única linguagem disponível para os críticos românticos, mas pode ter sido a única linguagem

compatível para aquilo que eles acreditavam ser o profundo potencial imaginativo desta música. Metáforas envolvendo ações humanas cativam a imaginação de forma mais direta, aberta e poderosa, do que aqueles pormenorizados processos sem personalidade que são meramente orgânicos. E o conceito de tema como protagonista reflete a natureza dinâmica do processo temático no estilo heróico de Beethoven, enquanto proporciona um modelo disponível e facilmente identificável para o drama envolvente desta música. (BURNHAM, 1995, p. 8)

Após os primeiros desenvolvimentos da ideia heroica, no compasso 45, surge o que Marx considera o segundo tema [*Seitensatz*] da forma sonata.

Uma ideia caracteristicamente peculiar (um tema secundário na dominante, Sib maior) agora se junta. Discretamente, ela se aproxima, como uma música de campo alegremente triunfante soando à distância. Apesar de internamente inteira, externamente ela parece separada em membros fragmentados aparecendo, a cada hora, em um instrumento (primeiro o oboé, depois o clarinete, então a flauta e o primeiro violino). Como se alguém observasse o vasto campo de batalha do topo de uma colina, piscando diante do brilho do sol da manhã que reflete nas armas polidas e ouvindo de longe o vivo chamado da música de campo precedendo as tropas se agrupando aqui e acolá.

Hieran knüpft sich (auf der Dominante, B dur, Seitensatz) ein eigenthümlich bezeichnender Gedanke; es ist wie freudig jauchzende Feldmusik, die heranrückt, aber wieder leise, wie von Weitem, und, innerlich Eins, äusserlich gleichsam zusammenhanglos in abgebrochenen Gliedern, bald in diesem, bald in jenem Instrument auftaucht, – erst in der Oboe, dann in der Klarinette, dann in der Flöte, dann in der ersten Violin, und nochmal durch alle durch, – als wenn man vom Hügel das weite Blachfeld überschaute, blinkend im Strahl der Morgensonne, die in den blanken Waffen wiederblitzt, und hörte von fern, da und dorther den zusammenrückenden Schaaren vorauf den heitern Ruf der Feldmusik. (MARX, 1901, p. 252)

Como o segundo tema da forma sonata encontra-se fragmentado entre o oboé, clarinete, flauta e primeiros violinos, Marx o considera internamente uno, porém, externamente fragmentado.⁹⁴ Esta música de campo indicada como *dolce* é interpretada por Marx como se alguém, provavelmente Napoleão, observasse o

⁹⁴ De acordo com a interpretação de Sipe (1998, p. 100), este não é o segundo tema mas um tema de transição [*transitional theme*].

agrupamento das tropas no campo de batalha do topo de uma colina sob o sol da manhã.

Figura 03: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 37-56.*

The image displays a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', measures 37-56. The score is arranged in two systems of staves. The first system (measures 37-46) includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clar (B)), Bassoon (Fg), Cor I and II (Es), Cor III (Es), Trumpet (Trb (Es)), Timpani (Timp (Es-B)), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc, Cb). The second system (measures 47-56) continues the same instrumentation. The score features various dynamics such as fortissimo (ff), piano (p), dolce, and accents, along with articulation marks like staccato and slurs. The key signature is two flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Logo após um trecho de transição, a partir do compasso 65 os sopros atacam acordes em bloco e os primeiros violinos executam uma célula de ritmo incisivo. Segundo o programa de Marx, este trecho representa o agrupamento mais estreito das tropas que caminham juntas, homem a homem, com muita coragem “como um só corpo e com uma poderosa vontade” [*wie Ein Körper von Einem machtvollen Willen*]. (MARX, 1901, p. 253)

Figura 04: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 65-71.*

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Porém, a partir do compasso 83, um novo material musical de caráter reflexivo é executado pelas madeiras alternando com as cordas. Parece que, segundo Marx, este trecho cria uma atmosfera ameaçadora e sombria diante da iminência do conflito.

Pensando-se humanamente, e o verdadeiro oposto artístico, sobretudo o conhecido barulho das armas, também as ideias

reflexivas que agora, diante da decisão sangrenta, rondam a alma e ameaçam obscurecê-la mais profundamente.

Menschlich gedacht ist es, und das gerade ächtkünstlerische Gegentheil von allem renommirenden Waffengeklapper, dass jetzt, im Angesicht blutiger Entscheidung, auch nachdenkliche Vorstellungen die Seele beschleichen, sich noch tiefer zu verdüstern drohn. (MARX, 1901, p. 253)

Figura 05: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 83-94.*

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Sipe (1992, p. 265-6), em sua tese de doutorado, observa a mudança de textura que, agora, torna-se homofônica e também a falta de uma figura musical relevante neste trecho – o que fez com que muitos críticos interpretassem esta passagem de acordo com suas necessidades programáticas pessoais. Porém, em seu livro sobre a *Sinfonia Eroica* de 1998, ele considera o novo material do compasso 83 como o tema secundário da forma sonata, o que me parece um equívoco. Seguindo o programa de Marx, consideraremos como o segundo tema

aquele que aparece no compasso 45. Burnham, no entanto, não considera nem o tema do compasso 45, nem o novo material musical do compasso 83, como sendo o segundo tema da forma sonata. Como veremos mais adiante, para Burnham, o verdadeiro segundo tema da forma sonata é o novo tema que surge no desenvolvimento.

A atmosfera sombria começa a mudar no compasso 99 e a partir do compasso 109, diante dos ataques *sforzando* dos sopros e das cordas no segundo tempo dos compassos, os soldados superam a insegurança e são tomados pela palavra encorajadora do herói que se apresenta, a cada momento, de forma mais intensa e decisiva.⁹⁵ Segundo o programa de Marx, todo este trecho até o final da exposição (comp. 153) representa o avanço das tropas em direção ao combate.

Nesse momento, primeiro inseguros e depois cada vez mais coesos e ativos, todos encontram-se sob a palavra encorajadora do herói como soldados empunhando bandeiras tremulantes para o encontro, para golpes duros, os quais destroem o, até agora, reinante ritmo. Com a respiração ofegante, eles caminham para a decisão, que com um grito furioso de toda orquestra, querem responder e afirmar a palavra do herói.

Da rückt, erst unsicher, dann immer geschlossener und rühriger, Alles zusammen und unter ermuthigendem Heldenwort wie mit fliegenden Fahnen zum Treffen, zu harten Schlägen, die das bisherige Mass des Rhythmus zerreißen, mit schwerathmender Brust im Hin- und Herdrang der Streitenden vorwärts zur Entscheidung, die mit grimmvollem Schrei des ganzen Orchesters das Heldenwort zurückruft und behaupten will. (MARX, 1901, p. 253-4)

⁹⁵ Apesar de Marx se referir à palavra do herói, o tema não é apresentado neste momento.

Figura 06: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 106-113.*

The image shows a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', op. 55, movement I, measures 106-113. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horns I and II (E-flat), Horn III (E-flat), Trumpet (E-flat), Timpani (E-flat-B), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features a dramatic crescendo leading to a fortissimo (ff) section. The key signature has two flats (B-flat major/D minor). The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'f', and 'ff', and articulation marks like 'a2' and 'a1'. The measures are numbered 106 through 113.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Após uma série de ataques de acordes sincopados (comp. 124-131), a música retoma a acentuação no tempo forte e, a partir do compasso 144, Beethoven utiliza um pedal na nota sib nos contrabaixos e violoncelos. No compasso 147, toda a orquestra repete três vezes o acorde dissonante de lá diminuto com sétima diminuta que, segundo o programa de Marx, representa o “grito furioso de toda a orquestra” [*grimmvollem Schrei des ganzen Orchesters*] respondendo e afirmando a palavra do herói. Logo depois, o acorde diminuto é resolvido no acorde de sib maior (comp. 148) e a exposição se encerra no compasso 153.

Figura 07: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 144-153b.*

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Ao invés de encerrar a exposição com uma estrutura periódica, Beethoven opta por um encerramento dissonante e enfático que, segundo Sipe, cria a ideia de fechamento pela “força de sua vontade”. Este encerramento abrupto cria a sensação de que a exposição ficou incompleta, direcionando-nos para o desenvolvimento compreendido como uma continuidade natural e necessária da exposição.

Desta forma, ele aparenta criar a ideia de encerramento pela pura força de sua vontade. A habilidade de delinear a forma, não com uma regularidade periódica mas com uma avassaladora necessidade sintática – uma marca do período intermediário e das obras tardias de Beethoven, e uma contradição direta das normas do estilo clássico – sugere intensidade emocional. As convenções da forma sonata ditam a simetria formal e a rearticulação cadencial (oscilação entre dominante e tônica na nova tonalidade) no final da exposição. Porém, mesmo com sua repetição, a exposição parece incompleta, uma estória parcialmente contada. A natureza “aberta” da exposição como um todo incentiva-nos a ouvir os eventos da exposição como se estivessem diretamente ligados aos do desenvolvimento, favorecendo as interpretações narrativas. (SIPE, 1998, p. 101)

Com o fim da exposição, a “imagem da batalha” [*Bild der Schlacht*] foi apresentada e resta-nos agora a guerra que é a trajetória do herói. Marx estabelece uma relação entre o primeiro movimento da sinfonia com a *Ilíada* de Homero que condensa uma guerra de dez anos em poucos dias. Da mesma forma, Beethoven comprime e concentra o que é geral em uma única série de eventos musicais:

Esta é a primeira parte. Ela nos mostrou a imagem da batalha. Isso era o que Beethoven tinha a oferecer e nada mais. Mas a batalha é a guerra, essa é a trajetória do herói, o herói total, este Briareu⁹⁶ com cem mil braços para quem o mundo era pequeno. Tal visão paira diante do poeta musical, apenas ele comprime e concentra o que é geral em um único e energético curso de eventos, como ocorre em toda arte, assim como a *Ilíada* comprime uma guerra de dez anos no intervalo de alguns dias.

Das ist der erste Theil. Er hat uns das Bild der Schlacht heraufgeführt. Nichts Anderes hatte Beethoven zu geben. Aber die Schlacht, das ist der Krieg, das ist die Heldenlaufbahn, der ganze Held, dieser Briareus mit hunderttausend Armen, dem die Welt zu eng war; das schwebt dem Tondichter vor, nur dass er nach Art der Kunst das Allgemeine in energischem Zusammen fassen zu einem einigen Hergang verdichtet, wie die Ilias den zehnjährigen Kampf in eine Spanne von wenig Tagen. (MARX, 1901, p. 254)

4.2.2 Desenvolvimento

Se na exposição o chamado do herói foi atendido de forma enfática, nos primeiros compassos do desenvolvimento ele “afunda nas sombras” e tudo permanece em suspenso.

A palavra do herói foi respondida mas ela afunda nas sombras; um momento tenebroso tal como a instabilidade e a perplexidade (os primeiros 15 compassos da segunda parte), no qual apenas um apoio hesitante é procurado, mantém tudo aprisionado.

Das Heldenwort ist zurückgerufen. Aber es sinkt in Umdüsterung; ein banger Augenblick wie Haltlosigkeit und Rathlosigkeit (die ersten

⁹⁶ Na mitologia grega, o Briareu era um dos três gigantes de cinquenta cabeças e cem braços (Marx afirma que ele possui cem mil braços) chamados de hecatônquiros, filhos de Urano e Gaia. Ele aparece brevemente na *Ilíada* com a função de proteger Zeus de uma revolta dos deuses Hera, Poseidon e Atena que pretendiam acorrentar Zeus.

funfzehn Takte des zweiten Theils), in der nur zögernden Fusses
Herstellung gesucht wird, hält Alles gefangen. (MARX, 1901, p. 254)

Este momento de hesitação é reforçado pelas síncopas dos compassos 160 a 165 em que o terceiro tempo dos compassos é ligado aos dois primeiros dos compassos seguintes. Marx (1901, p. 255) compreende esta passagem como sendo sem tom [*ohne Töne*] em que apenas o ritmo é quem dá significado musical ao trecho. De repente, as síncopas são interrompidas e no compasso 166 ouvimos novamente a música de campo – o segundo tema que apareceu primeiramente no compasso 45 – com um acompanhamento mais rico nos primeiros violinos e fagotes, interpretado por Marx como um chamado distante de incentivo.

Figura 08: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 154b-175.*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 154-166) shows the Flute (Fl) and Bassoon (Fg) parts with dynamics *pp* and *dolce*. The Clarinet (Clar. (B)) and Violin I (V. I) parts also feature *pp* and *dolce* markings. The Violin II (V. II) and Viola (Va) parts have *cresc.* and *p* markings. The second system (measures 167-175) continues with the Flute (Fl) and Bassoon (Fg) parts, with *dolce* and *(p)* markings. The Clarinet (Clar. (B)) part has *dolce* and *sf* markings. The Violin I (V. I) and Violin II (V. II) parts have *sf* markings. The Viola (Va) and Violoncello/Double Bass (Vc., Cb.) parts have *sf* markings. The score is in the key of B-flat major/C minor and 3/4 time.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Logo depois, os contrabaixos e violoncelos soam o chamado para a batalha ao executarem o motivo do herói na tonalidade “fria e escura” de Dó menor no compasso 178.

Com um frio e escuro Dó menor, os contrabaixos trazem o chamado. Os violinos intensificam-o e empurram-o para um áspero Ré menor, enquanto, sob seu comando, o acalorado conflito irrompe e todo o naipe de sopros (exceto trompetes e tímpanos) estendem-se em ritmos vitoriosos.⁹⁷

Finster und kalt, in C moll, bringen die Bässe den Ruf und steigern ihn die Geigen und drängen ihn nach dem rauhen D moll, während über seinem Gebote der heisse Streit entbrennt und der Chor aller Bläser (mit Ausnahme der Trompeten und der Pauken) in sieghaft festen Rhythmen sich ausbreitet. (MARX, 1901, p. 255-6)

O chamado apresentado em Dó menor é repetido pelos contrabaixos e violoncelos, porém, agora subindo cromaticamente para Dó# menor e se afirmando, primeiramente, em uma frase mais ampla e agressiva em Ré menor (comp. 186) e depois em Sol menor (comp. 198), ambas com o auxílio das violas. Enquanto isso, os violinos intensificam a dramaticidade desta passagem executando células semelhantes às do compasso 65 e os sopros atacam acordes com dinâmica *fortissimo* estabelecendo um choque entre os naipes a partir do compasso 186.

⁹⁷ Apesar da afirmação de Marx, os trompetes estão presentes nesta passagem.

Figura 09: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 176-191.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I, measures 176-191. The score is arranged in two systems. The first system (measures 176-184) features woodwinds (Flute I, Oboe, Clarinet in B, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Cello/Double Bass) with dynamics ranging from *pp* to *p*. The second system (measures 185-191) features woodwinds (Flute I, Oboe, Clarinet in B, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Cello/Double Bass) with dynamics ranging from *pp* to *ff*, including a fortissimo section starting at measure 185. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*, *cresc.*, *ff*), articulation (accents), and performance instructions (*a2*).

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

As mudanças de região tonal em que o chamado do herói é apresentado – Dó menor, Dó# menor, Ré menor e depois em Sol menor no compasso 198 – são

interpretadas por Marx (1901, p. 256) como se a luta estivesse se espalhando por todo o campo de batalha. Ao atingir a dominante de Lá maior por meio de um acorde de sexta aumentada francesa (comp. 219), o segundo tema da forma sonata (a música de campo) é apresentado novamente, porém, agora na tonalidade de Lá maior (comp. 220).⁹⁸

⁹⁸ Marx, equivocadamente, afirma que o tema aparece na tonalidade de Lá maior.

Figura 10: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 216-232.*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 216-223) shows the following dynamics: Flute (sf, sfp), Oboe (sf), Clarinet (sf, p), Bassoon (sf, p), Cor I, II (sf), Cor III (sf), Trumpet (p), Timpani (sf), Violin I (sf), Violin II (sf), Viola (sf, p), and Cello/Double Bass (sf, p). The second system (measures 224-232) shows: Flute (sfp), Oboe (sfp), Clarinet (sfp), Bassoon (sfp), Cor I, II (sf), Cor III (sf), Trumpet (sf), Timpani (sf), Violin I (sfp), Violin II (sfp), Viola (sfp), and Cello/Double Bass (sfp).

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Segundo o programa de Marx, logo após a exposição do segundo tema começa um duro combate, corpo a corpo, representado musicalmente pelo trecho

fugato em Fá menor (comp. 236) cujo motivo é baseado no ritmo do segundo tema da forma sonata. A polifonia é encerrada de modo abrupto com ataques *sforzando* executados pelas cordas no segundo tempo dos compassos (comp. 244) para, logo depois, toda a orquestra executar acordes acentuadamente sincopados a partir do compasso 248. Se contarmos do primeiro ataque das cordas no compasso 244 até o ponto culminante do desenvolvimento no compasso 276, observamos uma luta no decorrer de 33 compassos que, segundo Marx, se estende em “grandes ondas” [*breiten Wellen*] por várias regiões.⁹⁹

Esta luta também se estende (com a última frase, 33 compassos) em grandes ondas sobre Lá menor, Mi menor, Si menor e, por último, para Dó maior. Naípe contra naípe – todos os sopros contra todas as cordas, com uma terceira trompa gritando – com um acorde diabólico (lá-dó-mi-fá) firme como uma muralha impassível, como dois homens lutando corpo a corpo, é interrompido repentinamente e desaparece com pulsos firmes em si-ré#-fá#-lá-dó e si-ré#-fá#-lá, terminando em Mi menor.

Auch dieser Kampf dehnt sich weit aus (mit dem letzten Satze dreiunddreissig Takte) in breiten Wellen über A moll, E moll, H moll nach C dur, steht zuletzt, Chor gegen Chor, – alle Bläser gegen alle Saiten mit einem dreinrufenden dritten Horn – mauerfest unerschüttert, wie zwei Männer, Brust an Brust ringend, auf einem bösen Akkorde, a-c-e-f, bricht damit schroff ab und erstribt in harten Pulsen auf h-dis-fis-a-c, h-dis-fis-a zum Ende auf E moll. (MARX, 1901, p. 256-7)

⁹⁹ Para Sipe (1998, p. 101), a harmonia e a intensidade rítmica desse trecho não têm precedentes na literatura sinfônica contemporânea.

Figura 11: *Beethoven: Sinfonia N° 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 233-246.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I, measures 233-246. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, brass, and strings. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 233 and the second at measure 240. The first system includes parts for Flute I, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor I & II (E-flat), Cor III (E-flat), Trumpet in E-flat, Timpani (E-flat-B-flat), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The second system includes parts for Flute I, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor I & II (E-flat), Cor III (E-flat), Trumpet in E-flat, Timpani (E-flat-B-flat), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The score features various dynamics such as *sfz*, *sf*, *p*, and *cresc.* (crescendo).

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Figura 12: *Beethoven: Sinfonia N° 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 247-265.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', op. 55, movement I, measures 247-265. The score is arranged in two systems. The first system (measures 247-256) features a dramatic crescendo in the woodwinds and strings, with the first violins playing a melodic line. The second system (measures 257-265) continues the texture with sustained chords in the woodwinds and strings, and a more active violin part. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor I & II (E-flat), Cor III (E-flat), Trumpet (E-flat), Timpani (E-flat-B), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. Dynamics range from piano to fortissimo, with a clear crescendo marked in the first system.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

É interessante observar como a imagem criada por Marx para se referir a este trecho da sinfonia de Beethoven – uma luta que se estende em grandes ondas – nos remete à imagem comumente utilizada no século XVIII para retratar o sublime na natureza. A imagem do oceano revolto, demonstrando toda sua potência por meio da força de suas ondas, foi utilizada por Burke, Kant e Schiller para se referir ao sublime.

Após as violentas síncopas, a sonoridade que emerge no ponto culminante deste trecho, especificamente no compasso 276, e que é repetido por quatro compassos, é chamada por Marx de “acorde demoníaco” [*bösen Akkorde*]. Esta sonoridade é um acorde de sexta napolitana (Fá maior com sétima maior em primeira inversão) que prepara a dominante da tonalidade de Mi menor. Um dos motivos que, provavelmente, fez com que Marx interpretasse a sonoridade dessa napolitana como “demoníaca”, foi o fato de Beethoven ter escolhido posicionar a fundamental (fá) e a sétima maior do acorde (mi) no registro agudo das flautas, formando o dissonante intervalo de segunda menor.

Figura 13: *Beethoven: Sinfonia N° 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 266-285.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I, covering measures 266 to 285. The score is arranged in three systems. The first system (measures 266-276) includes parts for Flute I, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Cor I & II (E-flat), Cor III (E-flat), Trumpet in E-flat, Timpani (E-flat-B), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The second system (measures 277-281) includes parts for Flute I, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Cor I & II (E-flat), Cor III (E-flat), Trumpet in E-flat, and Timpani (E-flat-B). The third system (measures 282-285) includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello/Double Bass, and Basses playing pizzicato. Dynamics include sf, f, decresc., p, and sfz. A 'Bassi pizz.' instruction is present at the end of the third system.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

No programa de Marx, o acorde de sexta napolitana representa o auge da batalha corpo a corpo, provavelmente, em função do fato de Beethoven dividir a entrada do acorde entre os sopros e as cordas. Nos primeiros três compassos em que é executada a napolitana, o acorde demoníaco emerge, primeiramente, no primeiro tempo dos compassos nos sopros, enquanto as cordas (e uma terceira trompa) executam o acorde no segundo tempo dos compassos, gerando um conflito entre os naipes. A ideia de conflito entre os naipes é reforçada pelo tempo de duração do acorde em cada naipe. Como cada compasso tem três tempos e a duração da napolitana em cada naipe é de dois tempos, no primeiro tempo dos compassos 276-8 ouvimos a entrada dos sopros que permanecem soando no decorrer do segundo tempo. As cordas, por sua vez, surgem no segundo tempo dos compassos entrando em choque com os sopros e permanecem soando no terceiro tempo. Como no terceiro tempo os sopros se retiram, permanecendo a sonoridade restante das cordas, esta escolha rítmica extremamente feliz por parte de Beethoven pode ser interpretada como uma representação sonora do choque entre os corpos em uma batalha. É como se tivéssemos diante de nossos olhos a seguinte cena: o primeiro ataque (primeiro tempo do compasso), o choque entre os corpos (segundo tempo) e a reação de um dos corpos ao ataque (terceiro tempo).

Após a execução conjunta da napolitana por toda a orquestra no compasso 279, somos por um instante colocados em suspense por uma pausa de semínima no primeiro tempo do compasso 280. Logo depois, as cordas diminuem gradativamente a dinâmica e preparam o ingresso na tonalidade de Mi menor, por meio de sua dominante, com uma nona menor nos segundos violinos.

Neste momento, Marx faz uma interrupção em seu programa e realiza uma digressão sobre a *Sinfonia Eroica*. Ele define esta sinfonia como um poema musical [*Tongedicht*] e afirma que até agora a obra estava dentro dos limites da forma sonata, porém, com dimensões que deixam todas as obras anteriores para trás, não podendo ser comparadas com ela. A extensão do primeiro movimento, os 691 compassos necessários para Beethoven apresentar suas ideias musicais, é explicada pelo rico conteúdo nunca antes imaginado para um único movimento. Apesar de alguns contemporâneos de Beethoven terem ficado perplexos e confusos com a dimensão da *Sinfonia Eroica*, Marx (1901, p. 257) observa que sua grandiosidade reflete a precisão do olhar de Beethoven [*Bestimmtheit in Beethovens*

Schauen] e sua energia formadora [*Energie seines Gestaltens*]. Dando continuidade ao programa de Marx:

Cada frase é plasticamente arredondada e colocada de forma inalterável; aliás, o crescimento ascendente de cada frase se dá diante de nossos olhos e nós nos habituamos a ela de forma que não a esquecemos. Logo depois, surge outra frase e nós estamos totalmente preparados para aceitá-la. Isso é o triunfo do espírito assim como da forma – se alguém tentar, alguma vez, dividir o que é indivisível, uno. Nós não concedemos a Beethoven nenhum mérito ao se agarrar a formas anteriores, uma vez que ele certamente possuiu e exerceu tanto o poder como o direito de superar as formas deixadas pelos seus predecessores ou de desviar-se completamente delas. Nós queremos apenas apontar que a forma utilizada era satisfatória para seu conteúdo completamente novo e para a expansão de toda a estrutura.

Jeder Satz wird vollkommen plastisch ausgerundet und unverrückbar hingestellt; ja er wächst vor unsern Augen empor und wir leben uns in sein Leben hinein, dass wir ihn nimmer vergessen. Nach ihm tritt ein anderer auf, und wir sind vollkommen bereit, ihn aufzunehmen. Es ist das der Triumph des Geistes und der Form, – wenn man einmal zu scheiden versucht, was unscheidbar Eins ist. Wir machen Beethoven kein Verdienst aus dem Festhalten an der bisherigen Form, so gewiss er die Kraft und das Recht gehabt und geübt hat, über die ihm von den Vorgängern überkommenen Formen hinaus- oder ganz von ihnen abzugehn. Wir wollen nur bemerkt haben, dass für seinen ganz neuen Inhalt und für die Erweiterung des ganzen Baues die gegebene Form ihm genuggethan. (MARX, 1901, p. 257)

Observamos neste trecho mais uma referência à ideia de que as frases construídas por Beethoven, com seu “crescimento ascendente”, seguem um padrão de “ondas” como se a cada final de frase uma nova nascesse logo em seguida, criando assim a sensação de continuidade e rompendo com a simetria de uma estrutura periódica. Marx também estabelece uma dupla relação entre Beethoven e seus predecessores que se manifesta, simultaneamente, como continuidade e ruptura. Se, por um lado, Beethoven mantém a tradição da forma sonata e da sinfonia como elementos característico da tradição clássica, por outro, ele expande sua estrutura em função do conteúdo completamente novo da obra, superando e se desviando desta tradição.

Na realidade, a breve e importante interrupção de Marx na descrição do programa da *Eroica* tem a finalidade de apontar o que seria o primeiro grande desvio de Beethoven em relação à tradição: o novo tema no desenvolvimento. Nas palavras de Marx:

Porém, agora, ele se desvia desta forma ou, pelo menos, de todas as manifestações anteriores a ela. Ele tem que fazê-lo, pois uma ideia completamente nova exige ser ouvida.

Nun aber geht er von ihr ab, – oder wenigstens weit über alles Bisherige hinaus. Er muss es, denn ein ganz neuer Gedanke fordert Gehör. (MARX, 1901, p. 257)

Após a cadência em Mi menor, um novo tema nasce em pleno desenvolvimento no compasso 284.

Figura 14: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 277-285.*

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Figura 15: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 286-302.*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 286-293) shows the Flute (Fl) and Oboe (Ob) parts with dynamics *sfz* and *p*, and a *cresc.* marking. The Clarinet (Clar. B) and Bassoon (Fg) parts also feature *cresc.* and *p* dynamics. The string section (Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass) has *sfz* and *p* dynamics, with a *cresc.* marking and a *coi Bassi pizz.* instruction. The second system (measures 294-302) continues with similar dynamics and includes a *f* dynamic for the Flute and Oboe, and a *cresc.* marking for the strings. The score is in three flats and 3/4 time.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

A orquestração escolhida por Beethoven para apresentar a nova melodia merece ser destacada. A primeira frase do novo tema é apresentada pelos oboés

enquanto é reforçada pelos violoncelos – em um registro agudo e expressivo – e pelos segundos violinos, gerando uma sonoridade aveludada. Enquanto isso, as flautas e primeiros violinos tocam repetidas vezes a nota si e os contrabaixos executam poucas notas em *pizzicato* que, como observa Marx, cumprem mais a função de afirmar toda a passagem assemelhando-se ao ataque delicado de um tímpano. Logo depois, a segunda frase do tema é executada pelas flautas e fagotes com o acompanhamento a cargo das cordas. Diante do surgimento do novo tema, Marx se pergunta:

Imediatamente após a cadência em Mi [menor], esta ideia é expressa por vozes peculiarmente escolhidas. Será isso um lamento pelas vítimas? Será isso um aviso profético ainda não compreendido? Será isso alguma voz de uma memória distante, talvez de um lugar em que ‘quarenta séculos’ viram heróis, vitórias e retiradas? A canção soa estranha, erguida pelos delicadamente atentos oboés, entoada pelos incisivos violoncelos que são reforçados através dos segundos violinos mas também suavizados; estranha também a maneira como as flautas misturam seus monótonos, opacos e ociosos sons da nota si, com as ondas rítmicas dos primeiros violinos; tudo isso é confirmado com seus fracos golpes do contrabaixo como se fossem tímpanos. A frase consequente move-se para Lá menor, onde as flautas e fagotes repetem a canção sobre cordas flutuantes.

O que é isso? É um dos enigmas do coração humano, uma dessas vozes enigmáticas que, às vezes, vão de encontro ao destino dos homens, assim como as palavras sussurradas que Brutus ouviu dos lábios de César enquanto morria. Tais segredos escapam à “inteligibilidade comum das coisas”.

Unmittelbar auf dem E-Schlusse wird dieser Gedanke von eigenthümlich gewählten Stimmen ausgesprochen, – ist es Leid um die Opfer? ist es prophetische, noch unverstandene Mahnung? ist es irgend eine Stimme der Erinnerung aus der Ferne? vielleicht von dorthier, wo “vierzig Jahrhunderte” den Sieg der Helden und den Rückzug sahn? – seltsam erklingt das Lied, von den feinspürigen Oboen in die Höhe gehoben, mit den schartklagenden Violocellen, die durch die zweite Violin zwar verstärkt, aber gemildert werden, angestimmt; seltsam mischen die Flöten zu den rhythmischen Schwebungen der ersten Violinen ihr eintöniges, matt und hohl erklingendes h, und bestätigt alles mit seinen leisen paukenartigen Schlägen der Bass. Der Nachsatz wendet sich nach A moll, wo Flöten und Fagotte über schwebenden Saiten den Sang wiederholen.

Was ist das? – Es ist eines der Räthsel in der Menschenbrust, eine dieser Räthselstimmen, die bisweilen hineintönen in die Geschicke des Menschen, wie damals das Flüsterwort, das Brutus von den Lippen des erschlagenen Cäsar vernahm. Solche Geheimnisse entziehn sich der “gemeinen Deutlichkeit der Dinge”. (MARX, 1901, p. 257-8)

Podemos observar alguns aspectos importantes ressaltados por Marx na aparição do novo tema. É curioso que Marx levanta mais perguntas do que apresenta respostas, deixando o significado do novo tema um tanto quanto em aberto em seu programa. O primeiro aspecto importante é a ideia de que o novo tema sugere lamentação, portanto, dor e sofrimento. A primeira pergunta colocada por Marx é se o novo tema não seria um lamento pelas vítimas do conflito. Sabemos que no programa de Marx o herói não morre no campo de batalha, mas o novo tema pode ser interpretado como o sofrimento do herói diante das mortes de seus soldados.

Este trecho dialoga, especialmente, com a concepção de Schiller de que no sublime patético a representação do sofrimento deve ser mera ilusão ou criação poética:

O sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão [*Illusion*] ou criação poética, ou – caso tivesse ocorrido na realidade – quando é representado não de modo imediato para os sentidos, mas antes para a faculdade de imaginação. A representação do sofrimento alheio, ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna, é *sublime de modo patético*. (SCHILLER, 2011, p. 48-9)

Vimos anteriormente, em *Do sublime*, que para termos uma experiência estética não podemos efetivamente vivenciar o sofrimento, portanto, ele deve ser representado como *ilusão poética* e só assim uma experiência de horror pode gerar prazer. Será nossa compaixão por aquele que sofre que nos permitirá entrar em contato com o sofrimento em uma posição de segurança. Porém, para que a experiência do sublime ocorra, não basta apenas a representação do sofrimento, já que é necessário que tomemos consciência de nossa liberdade e independência moral diante do sofrimento, ou seja, o suprassensível como Schiller afirma em *Sobre o patético*.¹⁰⁰ Portanto, é necessário uma resistência ao sofrimento para que nossa

¹⁰⁰ Cf. SCHILLER, 2018, p. 69.

liberdade interna de ânimo seja despertada, o que ocorrerá com nosso herói no programa de Marx.

Mas como o novo tema pode representar musicalmente o sofrimento? Segundo Sipe (1992, p. 269-70), o afeto da dor é despertado por alguns aspectos musicais presentes no novo tema: (1) o uso do modo menor, reforçado pelo *sforzando* na nota sol (terça menor de mi) nos violoncelos no compasso 285; (2) o acompanhamento sincopado dos primeiros violinos; e (3) a descida cromática dos violoncelos no compasso 286 que, convencionalmente, representa lamentação quando utilizado no modo menor.

Outra interpretação possível e que não exclui a ideia de representação do sofrimento, é considerar o novo tema dissociado da figura do herói, como se o tema fosse uma entidade que permanecesse para além do campo da ação, uma alteridade. Neste sentido, Marx se refere ao novo tema, primeiramente, como “um aviso profético”, logo depois como “alguma voz de uma memória distante” e mais adiante como “uma dessas vozes enigmáticas que, às vezes, vão de encontro ao destino dos homens”. Em todos esses casos, encontra-se presente a imagem de uma voz misteriosa que possui algum segredo ou aviso misterioso para expressar.

Também não resta dúvidas que para Marx esse aviso ou segredo se refere à morte. A ideia de um aviso profético “ainda não compreendido” no contexto de um lamento para as vítimas de uma batalha reforça ainda mais a presença da morte. Ao mesmo tempo, esta “voz de uma memória distante” já presenciou muitas guerras, vitórias e retiradas, portanto, também derrotas. Mas o ponto mais interessante e enigmático na digressão de Marx é o trecho em que ele estabelece uma analogia com a imagem de César, prestes a morrer, sussurrando algo para Brutus. Aqui, o novo tema ganha contornos ainda mais enigmáticos ao se apresentar como “um dos enigmas do coração humano”, uma voz enigmática e misteriosa que, apenas às vezes, vai de encontro ao nosso destino. E, como sabemos, o destino e a morte são segredos e mistérios que escapam à “inteligibilidade comum das coisas”. Independentemente do novo tema se referir ao sofrimento do próprio herói ou a um aviso ou segredo trágico de uma voz misteriosa referente à morte, está claro que no programa de Marx o novo tema é uma representação da dor e do sofrimento diante da morte.

Do ponto de vista técnico musical, o surgimento de um novo tema na seção de desenvolvimento da forma sonata, após o clímax orquestral atingido pela força

dos blocos sonoros que culminam no “acorde demoníaco”, foi considerado por muitos escritores a mais inovadora característica da *Sinfonia Eroica*. Apesar de alguns autores terem procurado explicações e relações temáticas com outros materiais presentes na sinfonia, o aspecto mais simples e inegável é que este, de fato, é um tema novo. Aliás, Burnham (1995, p. 9) chama a atenção para um aspecto importante do tema, ele é o único que realmente pode ser denominado por tema até este momento do primeiro movimento. Se comparado com o material temático presente na exposição, é o novo tema do desenvolvimento que apresenta as principais características melódicas e a estabilidade harmônica necessárias para o que comumente compreende-se por tema.

Apesar de sabermos que um novo tema na seção de desenvolvimento não é uma novidade exclusiva da *Terceira Sinfonia* de Beethoven – a “*Abschiedssinfonie*” de Haydn também apresenta um novo tema na seção de desenvolvimento – o contexto dramático em que ele é apresentado por Beethoven não tem precedentes na história do gênero.¹⁰¹ A carga de alteridade e disjunção que o novo tema gera no discurso musical só pode ser explicada pela necessidade dramática do processo musical neste movimento. Não é à toa que Marx enfatiza especialmente esse aspecto como sendo o principal elemento que rompe com os padrões estabelecidos da forma sonata. De acordo com Burnham (1995, p. 10), o novo tema é feito para “soar inevitável ou, no mínimo, verossímil, e aquilo que é injustificável em termos de análise formal, é justificado em termos de processo dramático”.

A ideia de inevitabilidade implícita no novo tema, ou seja, a ideia dramática de destino do qual não se pode escapar, relaciona-se com a sensação de continuidade articulada por Beethoven que culmina com o impacto do acorde demoníaco de sexta napolitana nos compassos 276-79. Além da já mencionada construção de frases seguindo um padrão de ondas, em que ao final de uma frase uma nova já nasce, a harmonia também colabora significativamente para o efeito de continuidade. No início do trecho fugato em Fá menor (comp. 236) até a entrada do novo tema em Mi menor, observamos uma grande progressão harmônica de quintas ascendentes: Fá menor (comp. 236), Dó menor (comp. 239), Sol menor (comp. 242), Ré menor (comp. 245), Lá menor (comp. 254) e Mi menor (comp. 284). Ao mesmo tempo, há

¹⁰¹ James Webster sustenta que esta não é uma novidade de Beethoven e argumenta que Haydn já havia utilizado um tema novo na seção de desenvolvimento na *Sinfonia Nº 45* (“*Abschiedssinfonie*”). Sobre as inovações de Haydn e sua influência sobre Beethoven cf. WEBSTER, 1991, p. 366-73. Sobre a posição de Burnham em relação às colocações de Webster cf. BURNHAM, 1995, p. 63-5.

um movimento melódico descendente nos baixos (ré, dó, si, lá#, lá e sol) que começa no compasso 248 e se estende até o compasso 275, enfatizando a sensação de continuidade e, conseqüentemente, inevitabilidade diante do choque da dissonante napolitana e da entrada no novo tema.

Para Burnham, a antípoda musical do tema do herói é o novo tema que nasce no desenvolvimento, sugerindo que ele poderia ser compreendido como o verdadeiro tema secundário da forma sonata. Como o tema do herói é menos um objeto musical do que um potencial para agir, ele incorpora um processo de ação e reação que culmina com a chegada do novo tema, seu alter ego.¹⁰² Esse aspecto é reforçado, como veremos a seguir, pelo fato de logo após o tema do herói reaparecer na tonalidade de Dó maior, o novo tema faz outra aparição, agora na curiosa tonalidade homônima do tema do herói, Mib menor.

Retomando o programa de Marx, após a apresentação do misterioso novo tema, o chamado do herói reaparece no compasso 300, agora na tonalidade de Dó maior, executado pelas cordas, fagotes e oboés. Nas palavras de Marx:

A palavra do herói, a vontade do líder, entra em cena com passos friamente decisivos na luminosa tonalidade de Dó maior, carregado pela concordância massiva de todas as cordas, fagotes e elevados oboés.

Das Heldenwort, der Wille des Führers tritt kalt entschlossen und stark im hellen C dur, von allen Saiten und Fagotten und den quillenden Oboen im grossen Einklang dahergetragen (...). (MARX, 1901, p. 258)

¹⁰² Cf. BURNHAM, 1995, p. 12.

Figura 16: *Beethoven: Sinfonia N° 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 294-302.*

294

Fl

Ob

Clar (B)

Fg

Cor I, II (Es)

Cor III (Es)

Trb (Es)

Timp (Es-B)

V I

V II

Va

Vc, Cb

sfz

sfz

sfz

cresc.

f

a 2

f

cresc.

f

cresc.

cresc.

cresc.

arco

cresc.

f

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Figura 17: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 303-319.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', op. 55, movement I, covering measures 303 to 319. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clar (B)), Bassoon (Fg), Cor I and II in E-flat (Cor I, II (Es)), Cor III in E-flat (Cor III (Es)), Trumpet in E-flat (Trb (Es)), Timpani (Timp (Es-B)), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc, Cb). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score features various musical notations, including dynamics such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando), articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *a 2* (second ending). The measures are numbered 303, 311, and 319. The page is set against a light beige background.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

No compasso 322, o novo tema surge novamente nos clarinetes e fagotes, agora em Mib menor, tonalidade homônima do tema do herói em sua primeira aparição.

Figura 18: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 320-337.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I, covering measures 320 to 337. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clar. B), Bassoon (Fg), Horns I and II (Cor. I, II), Horn III (Cor. III), Trumpet (Trb), Timpani (Timp), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va), Violoncello and Double Bass (Vc, Ch), and Basses (Bassi pizz.). The key signature is B-flat major (three flats). The score begins at measure 320 with a forte (ff) dynamic. In measure 322, a new theme is introduced in the Clarinet and Bassoon parts, marked with sfz (sforzando) and p (piano). The woodwinds play this theme with dynamics ranging from sfz to p, and performance instructions such as 'decresc.' (decrescendo) and 'dolce cresc.' (dolce crescendo). The strings provide accompaniment with dynamics from ff to p. The score ends at measure 337.

O reaparecimento do novo tema é interpretado por Marx como um aviso ou lamento em vão, que logo é interrompido pelo chamado do herói no compasso 338. Como se o chamado do herói ecoasse de tropa em tropa, o tema do herói é executado sucessivamente em vários instrumentos.

Em vão, o chamado ou lamento soa novamente com grande urgência; é extinguido e o chamado do herói soa em todos os lugares, conjuntamente com o avanço tempestuoso dos contrabaixos. O chamado do herói ecoa de tropa em tropa nos fagotes, clarinetes, oboés e flautas, novamente nos fagotes, trompas e clarinetes, depois, de novo, nos oboés e flautas; ele se afasta e extingue-se trêmulo, e, de longe, trompas espaçadas chegam soando como os últimos suspiros do respirar ofegante de outros sopros. No meio disso, as cordas e seus pizzicati caem como tiros distantes de canhão.

Vergebens tönen jene Mahn- oder Klagerufe dringender wieder; sie erlöschen, und überall schallt zu dem Sturmschritt der Bässe (...) der Heldenruf, und halt wieder von Schaar zu Schaar, aus den Fagotten, Klarinetten, Oboen und Flöten, wieder Fagotten, Hörnern und Klarinetten, wieder Oboen und Flöten, und dringt weit hinaus und erstirbt da bebend, und ganz von weitem her hallen wie letzte Seufzer zu dem Hauch anderer Bläser die weit auseinander gelegten Hörner und die Saiten fallen mit Pizzikato, wie ferne Kanonenschläge, hinein. (MARX, 1901, p. 259-60)

Figura 19: *Beethoven: Sinfonia N° 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 338-361.*

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 338 to 350, and the second system covers measures 350 to 361. The instruments are arranged as follows:

- Woodwinds:** Flute I (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clar (B)), Bassoon (Fg), Cor I and II in E-flat (Cor I,II (Es)), Cor III in E-flat (Cor III (Es)), and Trumpet in E-flat (Trb (Es)).
- Brass:** Trombones I and II in E-flat (V I, V II), and Trombones III and IV in E-flat (Va, Ve, Cb).
- Other:** Timpani in E-flat and B-flat (Timp (Es-B)).

Key performance markings include:

- Measures 338-350:** Dynamics range from *p* to *sf*. The woodwinds and strings play sustained chords and moving lines.
- Measures 350-361:** A significant crescendo occurs, marked with *cresc.* and *sf (sempre cresc.)*. The texture becomes denser as more instruments join in.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Conforme as cordas aumentam a tensão e a textura fica cada vez mais densa, este trecho alcança um ponto culminante em que toda a orquestra ataca um acorde de Dób maior no compasso 366. Após uma redução gradativa de toda a textura, as trompas executam, a partir do compasso 378, o que Marx considera os últimos suspiros dos soldados que reverberam à distância entre o respirar ofegante das madeiras, enquanto os *pizzicati* das cordas representam o som dos tiros de canhão à distância no campo de batalha.

Figura 20: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 374-385.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', movement I, measures 374-385. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clar (B)), Bassoon (Fg), Horn I in F (Cor I (F)), Horn II in E-flat (Cor II (Es)), Horn III in E-flat (Cor III (Es)), Trumpet in E-flat (Trb (Es)), Timpani (Timp (Es-B)), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Cello/Double Bass (Vc, Cb). The score begins with a decrescendo (decre.) marking. At measure 378, the music reaches a fortissimo (pp) section. The strings play pizzicato (pizz.) and the woodwinds play arco. The score ends at measure 385.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Beethoven prepara meticulosamente a tensão para a entrada do momento decisivo do herói. Segundo Sipe (1998, p. 102), das “profundezas do desespero e da confusão”, sugeridos pelos *tremolos* nos compassos 382-3 e 390-1 (com função harmônica de dominante com nona menor), o herói encontra sua força de vontade para dar continuidade à luta. Diante da imagem criada anteriormente por Marx de uma tropa já cansada e ofegante, surge mais uma vez o chamado do herói nas

trompas, no compasso 394, encerrando o desenvolvimento e dando início à terceira parte, a recapitulação.

Figura 21: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 386-399.*

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

A entrada prematura do tema do herói nas trompas, conhecida como *cumulus* pelos teóricos alemães, sempre despertou a atenção dos críticos da *Terceira Sinfonia*. Para Sipe (1998, p. 102), a dramaticidade de todo o primeiro movimento gira em torno desse *coup de théâtre*, ou seja, dessa mudança repentina da ação dramática com a irrupção prematura do motivo do herói, considerada como a “jogada de mestre” de Beethoven.

A antecipação da entrada da trompa um pouco antes da recapitulação é uma das passagens mais famosas e controversas do repertório sinfônico. Ferdinand Ries, pupilo e amigo de Beethoven, relata uma história que no primeiro ensaio que precedeu a estréia da *Sinfonia Eroica* em 1805, ao ouvir a entrada prematura da trompa, ele teria dito em voz alta “Maldito trompista! Ele não sabe contar?”, o que

teria feito com que Beethoven quase lhe desse um tapa no rosto.¹⁰³ No decorrer do século XIX, as controvérsias em torno da entrada prematura da trompa continuaram. Além da impressão de que a trompa surge quatro compassos antes do esperado, a harmonia deste trecho fez com que muitos considerassem a possibilidade de ter havido um erro de grafia por parte de Beethoven ao trabalhar essa passagem. A harmonia que permanece em suspenso nos compassos que antecedem a recapitulação é a sonoridade da dominante de Mib, ou seja, Sib maior com sétima menor e nona menor. Antes de Beethoven resolver a dominante em sua respectiva tônica, ele apresenta o tema do herói na trompa, na tonalidade de Mib maior, sobrepondo as regiões de Sib maior e Mib maior. Há relatos de que von Bülow e o próprio Wagner teriam sugerido estratégias para corrigir o erro, fosse transpondo as notas da trompa para o acorde de Sib maior, tendo como referência harmônica a dominante, ou alterando a nota dos segundos violinos para sol, adotando a tônica como referência. Até mesmo no século XX, há relatos de que Schoenberg também teria compreendido o choque resultante da sobreposição da tônica com a dominante como um erro de grafia.¹⁰⁴

Pela pesquisa de Lockwood (1992), que se debruçou sobre os esboços e rascunhos da *Sinfonia Eroica*, hoje temos certeza de que o aparecimento do motivo do herói na trompa, um pouco antes do início da recapitulação, não foi um erro de grafia por parte de Beethoven. Alguns aspectos importantes são levantados por Lockwood que apontam para uma finalidade estrutural e dramática em relação a este trecho. A apresentação do tema na trompa tem a dupla função de preparar a recapitulação que está por vir e também de encerrar a grande seção de desenvolvimento. Esta relação entre um material passado que está se encerrando e outro novo que está por vir também é considerada por Burnham nesta passagem da sinfonia. O musicólogo chama a atenção para a relação entre a harmonia e o ritmo do que ele chamou, anteriormente, de trechos ativos orientados nos tempos fortes e trechos reativos orientados nos tempos fracos. Como nas seções orientadas pelos tempos fortes estabeleceu-se uma relação com a tônica, enquanto nas seções orientadas pelos tempos fracos a relação se deu com a dominante, a apresentação do tema do herói na tônica com o acompanhamento dos violinos na dominante uniu

¹⁰³ Cf. LOCKWOOD, 2004, p. 243.

¹⁰⁴ Cf. LOCKWOOD, 1992, p. 167.

os dois pólos, transformando-se tanto em um aviso do passado como em uma premonição do futuro.¹⁰⁵

Outro aspecto importante levantado por Lockwood (1992), refere-se ao registro em que o tema do herói é apresentado pela trompa. O registro é o mesmo em que os violoncelos apresentaram o tema do herói, anteriormente, na exposição. Portanto, podemos concluir que a entrada da trompa não é um mero retorno ao material temático inicial, mas uma dramatização explorada conscientemente por meio do registro inicial do tema. Também a exploração do contraste, tanto de dinâmica como da natureza dos materiais musicais, entre a entrada da trompa e o *tutti* orquestral que se segue, é digno de nota. A trompa apresenta o motivo do herói, uma melodia triádica e linear, com indicação de dinâmica *pianissimo* (comp. 394-95), e, logo depois, a orquestra executa dois acordes explosivos em bloco com indicação de dinâmica *forte* e *fortissimo* (comp. 396-97).

É importante ressaltar que o motivo do herói, ou “configuração temática” segundo Dahlhaus, é apresentado em formato reduzido, já que o que é tocado pela trompa se aproxima mais de um fragmento. Segundo Burnham, ao compreendermos esse motivo como um elemento do tema que permanece invariável no decorrer de toda a obra, ele representaria o nome do herói. Esta interpretação reforça a ideia de que a trompa representa um chamado para o herói cumprir o seu dever e, conseqüentemente, seu destino.

[...] o chamado da trompa representa, ao mesmo tempo, o herói e sua convocação pelo nome. Como uma representação do herói/tema, essa concisa redução refere-se tanto à essência musical do primeiro tema, ao revelar aquele elemento do tema que se mantém invariável no decorrer de suas várias aparições, quanto à essência poética do herói, ao simbolizar metonimicamente o herói como um chamado militar da trompa. [...] semanticamente falando, esse uso do tema representa não o herói em si mesmo, mas o seu nome. Desta forma, a essência poética do caráter do herói (um chamado militar da trompa) é usada para chamar o herói. (BURNHAM, 1995, p. 16)

Diante de todos esses elementos, não resta dúvidas de que a entrada prematura da trompa já estava presente na fase inicial de planejamento da estrutura da obra e foi pensada por Beethoven como um momento chave de força dramática.

¹⁰⁵ Cf. BURNHAM, 2000, p. 16.

De maneira alguma esse trecho pode ser considerado um erro de grafia ou qualquer outra coisa do tipo. Segundo Lockwood:

O uso do motivo de abertura em si pode agora ser visto como vital para a própria ideia desta passagem e como sendo parte integral dela desde os estágios mais remotos de planejamento de Beethoven para todo o trecho. Os rascunhos mostram que essa não foi uma ideia de último minuto, mas que foi determinada, de uma maneira ou de outra – quase sempre em sua forma final na tônica e em seu registro básico – em um estágio inicial do trabalho composicional. (LOCKWOOD, 1992, p. 180)

4.2.3 Recapitulação

No início da recapitulação, o tema do herói é apresentado novamente pelos violoncelos, no compasso 398, com a famosa descida cromática para dó#. Porém, neste momento, a nota dó# é tratada como se fosse um réb porque resolve de forma descendente para a nota dó natural, seguindo-se depois para uma cadência em Fá maior.

Figura 22: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 386-409.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I, covering measures 386 to 409. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (B), Bassoon (Fg), Horns (Cor I (F), Cor II (Es), Cor III (Es), Trb (Es)), Timpani (Timp (Es-B)), Violins I and II (V I, V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc, Cb). The score shows a dynamic range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). Key performance instructions include 'arco' and 'pizz.' for strings, and 'dolce' for horns. The score ends at measure 409 with a 'Bassi pizz.' instruction.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Segundo a interpretação de Sipe (1998, p. 102), a sensação de segurança gerada pela cadência em Fá maior, por meio da resolução descendente da nota dó#,

remete à determinação do herói. Da mesma forma, Downs (1970, p. 600) observa nesta cadência e, especialmente, no único uso do trinado nos primeiros violinos e violas em todo o movimento (comp. 407), a representação da autoconfiança do herói.

Logo após a cadência em Fá maior, outra diferença importante entre a recapitulação e a exposição é a apresentação do tema do herói nas trompas, com a indicação *dolce*, no compasso 408. Neste momento, Beethoven apresenta o tema com uma alteração: quando a trompa executa a tríade ascendente de Fá maior e atinge o quinto grau da escala, a melodia não retorna para a fundamental fá e permanece repetindo a mesma nota dó. Logo depois, as flautas executam o mesmo tema com a alteração mencionada, porém, na tonalidade de Réb maior no compasso 416. Em seguida, a partir do compasso 430, o herói se afirma de forma ainda mais incisiva, dando a entender que ele cresceu em força e triunfou.

Em seu programa, Marx pula toda a recapitulação e dirige-se diretamente para o fim da *coda*, já que para o autor, toda a recapitulação representa o caminho inevitável do herói para a vitória:

Não é necessário seguir o enredo mais adiante, já que ele continua na terceira parte e termina na radiante vitória.

Nicht weiter ist es nöthig, der Handlung, die sich nun in den dritten Theil fortsetzt und in strahlende Sieghaftigkeit ausgeht, hier zu folgen. (MARX, 1901, p. 260)

As principais diferenças da recapitulação em relação à exposição, que antes nos apresentou um herói hesitante em relação ao conflito, mostram-nos agora um herói maduro, equilibrado e seguro de si. A partir deste momento, exceto pelas transposições, a recapitulação segue com poucas diferenças em relação ao material musical que foi apresentado anteriormente na exposição. Como aponta Sipe (1998, p. 103), isso não significa que Beethoven tenha tido a necessidade de recontar a história, como alguns críticos observaram sobre a repetição de material musical na recapitulação, mas que o compositor prioriza a estrutura da forma sonata em relação ao conteúdo poético. Ou seja, Beethoven impregna a forma sonata de conteúdo poético, mas não renuncia à estrutura formal em função de uma narrativa

extramusical ou molda uma nova estrutura formal a partir desta narrativa, como fez Liszt, por exemplo.

4.2.4 *Coda*

A *coda* do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* foi a mais longa que Beethoven havia escrito até então. Ela começa no compasso 551 com a execução do motivo do herói, na tonalidade de Mib maior, e passa por duas modulações abruptas em que o tema é apresentado, primeiramente, em Réb maior (comp. 557) e depois em Dó maior (comp. 561). É interessante observar na harmonia deste trecho a semelhança com a apresentação do tema no início da recapitulação em Mib maior, seguido da descida cromática para a nota dó# e, posteriormente, para o dó natural.

Outro aspecto importante da *coda* e que parece não ter chamado a atenção de Marx, é a reapresentação do novo e misterioso tema que surgiu na seção de desenvolvimento. Por que será que Beethoven optou por reapresentar na *coda* o novo tema do desenvolvimento? Para Sipe (1998, p. 103), devido à sua interpretação estar associada à *Ilíada* de Homero, este trecho poderia representar o herói Aquiles vingando a morte de Pátroclo ao matar Heitor, uma vez que o novo tema está relacionado à morte. Já para Burnham (1995, p. 20-1), isso confirmaria sua hipótese inicial de que o novo tema do desenvolvimento, na realidade, se apresentaria como o verdadeiro segundo tema da forma sonata, justificando assim o fato de ter sido “recapitulado” na *coda*. Apesar das teorias de ambos os musicólogos serem interessantes, elas não passam de mera especulação. Nunca saberemos a verdadeira intenção de Beethoven ao reapresentar o novo tema do desenvolvimento na *coda*, porém, sabemos que este fato atesta a importância do novo tema na estrutura formal e também dramática de todo o primeiro movimento da sinfonia.

Entretanto, Marx ignora a reapresentação do novo tema e salta diretamente para a parte final da *coda*, concebida por ele como a culminação da vitória e o triunfo do herói.

A conclusão de todo o ato, não só proclama o triunfo do herói como também o triunfo do movimento em si, cujos traços determinantes são resumidos em um momento.

Dieser Schluss des ganzen Aktes verkündet nicht blos den Triumph des Helden, er ist auch der Triumph des Satzes selber, dessen entscheidende Züge er zu einem Momente zusammenfasst. (MARX, 1901, p. 260)

Quando Marx se refere aos “traços determinantes” que encontram-se resumidos em um único momento, ele está apontando para o material musical que se inicia no compasso 631. Beethoven apresenta o tema do herói nas trompas, enquanto os primeiros violinos executam uma frase de quatro compassos: nos primeiros dois compassos Beethoven utiliza a célula apresentada no compasso 65, porém, agora de forma ascendente, enquanto nos dois compassos seguintes, utiliza o material apresentado inicialmente no compasso 168 nos primeiros violinos, mas, desta vez, em movimento descendente.

Um aspecto importante levantado por Burnham sobre o tema do herói executado pelas trompas a partir do compasso 631, é o fato de esta ter sido a primeira vez em que o motivo associado ao herói é apresentado aproximando-se da forma como compreendemos um tema em uma obra musical. Isso ocorre em função de sua base harmônica regular de tônica e dominante, além da estrutura periódica da frase de oito compassos (4 + 4). Se, anteriormente, o tema se apresentou em um registro grave, instável harmonicamente e se assemelhando a uma força em desenvolvimento, agora, o tema se apresenta com um caráter melódico mais próximo da ideia de tema e com uma estabilidade que não aparenta a menor possibilidade de dissolução. Apesar disso, ele ainda não apresenta características musicais de encerramento e acabamento comuns a um tema, permanecendo em alguns aspectos em aberto. Esta sensação é gerada, do ponto de vista harmônico, pela alternância constante entre os acordes de tônica e dominante. Do ponto de vista melódico, o tema nos dá a sensação de permanecer em aberto pela repetição do quinto grau da escala no final do tema do herói, evitando o encerramento da ideia musical. Como essas características permitem infinitas repetições da melodia em questão, o tema apresenta estabilidade, porém, não apresenta encerramento temático.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Cf. BURNHAM, 1995, p. 18-9.

Figura 23: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 624-638.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I, measures 624-638. The score is arranged in two systems. The first system (measures 624-632) shows the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and brass (Cor I & II in E-flat, Cor III in E-flat, Trumpet in E-flat, Timpani in E-flat and B-flat) parts. The strings (Violins I & II, Viola, Violoncello and Double Bass) are also present. The second system (measures 632-638) shows the woodwinds and brass parts, with the strings continuing. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'p', and 'pp'.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Após a afirmação do tema do herói nas trompas, ele agora surge nos primeiros violinos no compasso 639, com as madeiras tornando a textura mais

densa. Já os tímpanos, em conjunto com os trompetes, executam uma célula em tercinas em um crescendo contínuo a partir do compasso 646. Logo depois, no compasso 647, os contrabaixos e violoncelos assumem o tema do herói.

Figura 24: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 639-654.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I, covering measures 639 to 654. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, brass, and strings. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score shows a transition from measure 639 to 647. In measure 639, the woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 646, the timpani and trumpets enter with a triplet pattern, marked 'cresc.'. In measure 647, the cellos and double basses take over the 'heroic' theme, marked 'cresc.' and 'arco'.

No compasso 655, Beethoven atinge um clímax orquestral com o surgimento do tema do herói nos trompetes e madeiras que, segundo o programa de Marx, confirmam a palavra do herói. Os contrabaixos, violoncelos, violas e fagotes tocam um contratema, enquanto o tímpano executa um rulo.

Finalmente, entre o contínuo trovejar dos tímpanos, os trompetes e todos os sopros gritam confirmando a palavra do herói, enquanto os contrabaixos e fagotes desenvolvem o contratema: o todo é uma evolução em suntuosas amplas camadas de oito compassos repetidas quatro vezes.

Bis zuletzt unter dem fortwährenden Donner der Pauken die Trompeten mit allen Bläsern das Heldenwort bestätigend hinausrufen und die Bässe mit den Fagotten den Gegensatz entgegenrollen: das Ganze eine Entwicklung in prachtvoll breiten Lagen von viermal acht Takten. (MARX, 1901, p. 261)

Figura 25: *Beethoven: Sinfonia Nº 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 655-670.*

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', op. 55, movement I, covering measures 655 to 670. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 655 and ends at measure 661. The second system starts at measure 662 and ends at measure 670. The instruments included are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clar (B)), Bassoon (Fg), Horn I and II (Cor I, II (Es)), Horn III (Cor III (Es)), Trumpet (Trb (Es)), Timpani (Timp (Es-B)), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc, Cb). The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *f*, *sf*), articulation (accents), and performance instructions (e.g., *a 2* for second flute). The notation is dense, with many notes and rests, particularly in the woodwind and string sections.

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Nesse momento, temos a nítida sensação de que o herói cumpriu o seu destino e aquilo que inicialmente se encontrava como possibilidade, agora foi realizado. Após uma longa progressão cadencial, Beethoven curiosamente repete um material musical que antes havia aparecido no compasso 57 e também no compasso 460 – logo após a apresentação do segundo tema na exposição e recapitulação – e encerra o primeiro movimento com uma sequência de ataques de acordes efetuados por toda a orquestra. Segundo o programa de Marx:

Nunca a vitória foi celebrada de forma mais brilhante. Com isso a imagem da guerra está acabada, a ideia do primeiro movimento totalmente realizada e espiritualmente esgotada. Qualquer desenvolvimento posterior seria uma repetição, com as mesmas ou diferentes notas.

Niemals ist der Sieg glänzender gefeiert worden. Das Bild des Krieges ist damit vollendet, der Gedanke des ersten Satzes voll ausgeführt und, geistig, erschöpft. Jede weitere Ausführung würde Wiederholung mit denselben oder andern Noten sein. (MARX, 1901, p. 261)

Figura 26: *Beethoven: Sinfonia N° 3, 'Eroica', op. 55, movimento I, comp. 671-691.*

671

Fl

Ob

Clar (B)

Fg

Cor I, II (Es)

Cor III (Es)

Trb (Es)

Timp (Es-B)

V I

V II

Va

Ve, Cb

680

Fl

Ob

Clar (B)

Fg

Cor I, II (Es)

Cor III (Es)

Trb (Es)

Timp (Es-B)

V I

V II

Va

Ve, Cb

Fonte: BEETHOVEN, 2015.

Burnham estabelece uma interessante associação da *coda* com um poema épico que, assim como pensavam os gregos, deveria ser cantado para a posteridade. Segundo o autor:

[...] o tema (o herói) voa para os céus, libertado das batalhas da mortalidade. Sua forma final é a de uma verdadeira melodia; esta forma era proibida para ele até que vivenciasse as mais extremas consequências de seu caráter heróico. Como uma melodia, ele agora pode ser cantado para a posteridade. Desta forma, a jornada heróica aqui prevista estende-se da vida à morte (ou experiências correlatas simbolizando a morte) para a glória eterna da canção épica. (BURNHAM, 1995, p. 20)

Como fica claro, o herói não morre necessariamente. Aliás, em nenhum momento de seu programa Marx afirma que o herói morreu. Neste contexto, a morte deve ser compreendida de forma simbólica, no sentido de que o herói cumpriu o seu destino e se transformou profundamente no decorrer do processo heróico, não podendo mais voltar a ser quem era antes. A ideia de transformação, compreendida como um caminho sem volta, passa a fazer todo o sentido quando imaginamos o quão estranho seria iniciar a primeira exposição do tema partindo do acabamento final da melodia do compasso 631.

A associação que Burnham faz da *coda* com um poema épico é reforçada pelas características peculiares da *coda*, especialmente se a interpretarmos como assumindo a função de recapitular todo o processo dramático-musical apresentado no decorrer do movimento. Na *coda*, além do tema do herói ter sido apresentado em sua forma acabada, também observamos o fato de Beethoven ter escolhido rerepresentar o novo tema do desenvolvimento, reforçando a ideia de que a *coda* apresenta características de recapitulação. Desta forma, ela funcionaria como uma espécie de voz narrativa que reconta a história.

É importante observar que a estrutura da forma sonata impõe alguns problemas sobre como poderíamos interpretar, do ponto de vista programático, algumas repetições e recapitulações de materiais apresentados anteriormente. Esse problema se manifesta, especialmente, (1) na prática comum de se repetir a exposição de um movimento em forma sonata, (2) na recapitulação da forma sonata em que o material da exposição é rerepresentado após o desenvolvimento, e, (3) no caso específico da *Sinfonia Eroica*, na estrutura peculiar da *coda*.

Vimos anteriormente que Sipe compreendeu a recapitulação como uma necessidade formal em que a estrutura da forma sonata se sobrepõe ao programa. Porém, alguns pesquisadores como Burnham e Abbate partem de uma interpretação diferente. Apesar de Abbate afirmar que Marx está inserido em uma tradição do século XIX que compreendia a narração musical de um programa como uma sequência de eventos e de ações, ela também chama a atenção para uma observação feita pelo próprio Marx (1901, p. 254) de que o poeta musical “comprime e concentra o que é geral em um único e energético curso de eventos” da mesma forma como a *Ilíada* “comprime uma guerra de dez anos no intervalo de alguns dias”. Esta afirmação abre a possibilidade para a interpretação de que a *Sinfonia Eroica* não é apenas a descrição de uma sequência de eventos conforme eles ocorrem, cronologicamente, no percurso temporal, mas, na realidade, uma narração *ex post facto*. Segundo Abbate:

Apesar de tanto Marx como Berlioz compreenderem a música essencialmente como a representação de eventos (como mimesis), eles a comparam (de formas diferentes) com uma forma literária – a épica – a qual uma voz narrativa reconta os eventos retrospectivamente e a uma distância crítica (diegesis). (ABBATE, 1991, p. 23)

Burnham compreende a *coda* exatamente desta forma, simultaneamente, como mimesis e como diegesis. Ou seja, a *coda* é mimesis no sentido em que continua representando dramaticamente os eventos e ações presentes no programa da sinfonia, mas também é diegesis no sentido em que reconta ou “canta” os eventos passados, mantendo um certo distanciamento como um narrador. Portanto, segundo Burnham (1995, p. 23), na *coda* os “atos de contar e representar estão unidos; ‘distância de’ e ‘identificação com’ tornam-se inseparáveis”.

Desta forma, chegamos ao fim da apresentação e dos comentários sobre o programa de Marx para o primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*. Gostaria de enfatizar alguns aspectos importantes antes de nos dirigirmos para a conclusão. Observamos no começo deste capítulo que Marx acreditava que a música estava entrando em uma nova era representada pela obra de Beethoven. Em sua concepção, as obras de seu tempo passaram a exigir mais do público por serem capazes de expressar um conteúdo ideal, além disso, o papel do crítico musical seria o de enriquecer espiritualmente seus leitores, auxiliando-os a reconhecer a

essência por trás das composições, ou seja, um conteúdo espiritual. Para Marx, a obra que inaugura a nova era da história da música, denominada de "música ideal", é a *Sinfonia Eroica* de Beethoven.

O conceito de música ideal está relacionado com a concepção de que a música de Beethoven seria capaz de corporificar e comunicar uma Ideia [*Idee*] estabelecendo, portanto, uma união entre música e espírito. É importante enfatizar que o conteúdo espiritual de uma obra musical representada pela *Idee* não é de natureza metafísica, já que para o autor, o conceito de espírito é compreendido filosoficamente como a ação conjunta de diversas faculdades humanas. Além disso, quando Marx demonstra a existência de uma *Idee*, ele a associa a uma representação extramusical, como acabamos de observar em seu programa para a *Eroica*.

Para compreendermos a *Idee* da *Eroica*, é importante lembrarmos como Marx divide a obra de Beethoven em três estágios já que o último é representado pela *Terceira Sinfonia*. Sem adotar uma lógica cronológica, o primeiro estágio é representado pela *Quinta Sinfonia* e é caracterizado pela representação sucessiva de estados de espírito que manifestam o que o autor denomina de "significado psicológico profundo". Neste contexto, é importante a distinção que Marx estabelece entre a música de Mozart e a de Beethoven já que no primeiro há uma representação sucessiva de sentimentos subjetivos, enquanto no segundo uma representação de estados de espírito supraindividuais, como já apontei anteriormente. O segundo estágio da obra de Beethoven é representado, especialmente, pela *Sexta Sinfonia* e é caracterizado pela representação de eventos externos e situações, sem a utilização de palavras. Já o terceiro estágio, representado pela *Eroica*, é caracterizado pela fusão dos dois estágios anteriores, ou seja, apresenta a união entre a representação sucessiva de estados de espírito supraindividuais e a representação sonora de eventos externos. Esses dois aspectos do terceiro estágio da obra de Beethoven se manifestam de duas formas em relação à *Idee* da *Eroica*.

Do ponto de vista interno, ou seja, como representação sucessiva de estados de espírito supraindividuais, a *Idee* pode ser compreendida como a "imagem espiritual do processo heroico". Aliás, quando Marx afirma que o herói é Napoleão mas também poderia ser outro personagem, ele está afirmando o caráter supraindividual do herói. Ou seja, não é este ou aquele herói mas a imagem de herói

que se formou na cultura alemã a partir do debate sobre os heróis gregos em relação ao teatro alemão. O herói não nasce herói, mas torna-se herói no decorrer de um processo interno dramático ao afirmar a autonomia de sua vontade, portanto, sua liberdade, mesmo diante das imposições do mundo sensível. Do ponto de vista externo, ou seja, como representação de eventos externos e situações, a *Idee* pode ser compreendida como a representação de uma imagem ideal de batalha. Não uma batalha específica, mas a batalha compreendida como uma imagem de um conflito trágico. Seguindo Burnham, acredito que a *Idee* não é uma entidade metafísica mas se refere à condição humana no mundo:

Quase mais importante, entretanto, é o *tipo* de *Idee* que Marx e outros atribuem à música de Beethoven, pois invoca, nada menos, do que os mais altos valores de sua época, os da liberdade e autodeterminação, assim como a decididamente natureza humana (em oposição à divina ou semidivina) do tipo heroico. O percurso de uma obra como o primeiro movimento da *Eroica* é tipicamente caracterizado como um processo espiral em que o herói humano avança (externamente ou internamente), sofre uma crise de consciência e retorna enriquecido e renovado. (BURNHAM, 1995, p. 25)

Portanto, partindo tanto do pressuposto de que a *Idee* de Marx não deve ser pensada metafisicamente como também da confluência dos dois aspectos (interno e externo) referentes à *Idee* da *Eroica* que acabei de apresentar, acredito na hipótese de que a *Sinfonia Eroica* é uma manifestação sonora da experiência do sublime, porém, não como foi pensada por Kant, mas como foi teorizada por Schiller ao vinculá-la com suas investigações sobre o trágico.¹⁰⁷

¹⁰⁷ É curioso que Burnham, assim como Sipe, estabelece uma relação entre o programa de Marx e os trabalhos de Schiller, porém, nenhum dos dois musicólogos estabelece uma relação com os textos estéticos de Schiller sobre o trágico e o sublime. Burnham enfatiza as peças teatrais de Schiller e Goethe, enquanto Sipe associa a *Eroica* ao pensamento estético presente na obra *Poesia ingênua e Sentimental* de Schiller, sem fazer qualquer referência ao sublime. Cf. BURNHAM, 1995 e SIPE, 1998.

CONCLUSÃO:

O presente trabalho procurou investigar a relação entre a *Sinfonia Eroica* de Beethoven com a experiência do sublime, tal como foi teorizada por Schiller, enquanto o programa de Marx representaria a recepção da sinfonia como uma manifestação sublime. Pretendo agora retomar, brevemente, algumas conclusões importantes de cada capítulo e relacioná-las de forma sucinta.

No primeiro capítulo, observamos que as investigações filosóficas de Kant nas duas primeiras *Críticas* resultaram em um abismo entre o sensível (natureza) e o suprassensível (liberdade). A partir deste problema, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant procura encontrar uma mediação entre natureza e liberdade. É neste contexto que surgem as investigações sobre o belo e o sublime. Se no *belo* produz-se um acordo interior decorrente da harmonia entre o entendimento e a imaginação, no *sublime* produz-se um desacordo entre a imaginação e a razão. Ou seja, no sublime a imaginação falha ao tentar apresentar a forma de um objeto que é ilimitado, ativando a razão que pensa o que não possui representação na experiência. Este conflito entre as faculdades pode ocorrer por meio de dois tipos de sublime: o *matemático*, compreendido como o sublime de grandeza, e o *dinâmico*, entendido como o sublime de poder ou potência. É de fundamental importância a ideia de que no sublime dinâmico a natureza deve suscitar medo e o sujeito deve resistir a esse medo. Desta forma, por meio do sublime dinâmico afirmamos nossa independência e superioridade diante da natureza ao tomarmos consciência não só da *impotência* da imaginação mas também da *potência* absoluta de nossa razão, ou seja, de nossa liberdade moral.

No segundo capítulo, após analisarmos como Schiller se posiciona no debate sobre a tragédia na cultura alemã, observamos sua contribuição para as reflexões teóricas acerca do sublime, partindo, principalmente, das investigações realizadas por Kant. Na primeira parte do ensaio *Do sublime*, constatamos que, em um primeiro momento, Schiller apenas adota uma terminologia alternativa aos sublimes matemático e dinâmico ao renomeá-los como sublimes *teórico* e *prático*, respectivamente. Porém, é dada uma importância maior ao sublime prático, que Schiller subdivide em outras duas categorias: os sublimes *contemplativo* e o *patético*.

Partindo da superioridade do sublime patético que, ao contrário do contemplativo, é capaz de uma representação do próprio sofrimento, Schiller apresenta uma de suas contribuições mais originais no campo da estética ao relacionar o sublime com a produção poética. Como não podemos vivenciar o sofrimento de forma efetiva e como apenas o fato de constatarmos o sofrimento alheio de forma compassiva já seria doloroso demais para termos uma experiência estética, Schiller afirma que o sofrimento só pode se tornar estético e ser capaz de despertar o sublime se for *mera ilusão* ou *criação poética*. Schiller encerra o ensaio apresentando as duas condições primordiais para que seja possível a experiência do sublime patético: (1) a representação vivaz do sofrimento e (2) a resistência ao sofrimento para despertar em nossa consciência a liberdade interna. E também estabelece os fundamentos de toda arte trágica: (1) a apresentação da natureza que sofre e (2) a apresentação da autonomia moral no sofrimento

Desta forma, Schiller inaugura uma *filosofia do trágico*. Isso fica claro numa importante passagem do ensaio *Sobre o patético*, em que o autor afirma que o fim último da arte é a apresentação do suprassensível, enquanto a tragédia seria a arte capaz de despertar nossa independência moral. Portanto, ao relacionar o sublime com a arte trágica, transpondo-o da esfera da natureza para a obra de arte, Schiller aproxima a estética do âmbito da ética (devido ao caráter moral da tomada de consciência de nossa liberdade). Já em *Sobre o sublime*, observamos que Schiller, a partir de suas conclusões dos ensaios anteriores, enfatiza o caráter antropológico do sublime ao relacioná-lo ao desenvolvimento da cultura e da humanidade. Neste contexto, o belo seria um estágio inicial e necessário em um processo de formação estética que teria como finalidade a liberdade proporcionada pelo sublime, ou seja, nossa autonomia de pensamento e vontade.

No terceiro capítulo, investigamos as forças internas e externas que deram origem ao que ficou conhecido como *segunda maturidade* ou *fase intermediária* de Beethoven. Do ponto de vista interno, observamos como Beethoven reagiu à profunda crise decorrente de seus problemas auditivos por meio de cartas e, principalmente, pelo famoso *Testamento de Heiligenstadt*. Apesar de não ser possível provar que há uma relação direta entre o *Testamento* e a produção artística de Beethoven, considero relevante a hipótese levantada por Solomon que, partindo de uma análise psicológica, acredita que o *Testamento* poderia representar uma atitude heroica por parte de Beethoven, ou seja, um retrato do artista como herói

resistindo ao sofrimento e lutando contra seu destino.¹⁰⁸ Portanto, poderíamos afirmar que Beethoven vivenciou na própria pele um conflito trágico ou sublime devido às imposições da sensibilidade e de sua reação heroica ao afirmar a autonomia de sua vontade como liberdade moral. Neste contexto, do ponto de vista interno, a *Sinfonia Eroica* poderia ser interpretada como uma representação musical de sua superação diante de uma crise pessoal tão difícil e profunda. Ao invés de buscarmos algum tipo de “prova irrefutável” que estabeleça tal relação, pareceu-me mais importante neste trabalho compreender como os musicólogos, críticos e músicos interpretaram a vida e a obra de Beethoven.

Coincidência ou não, logo após a crise retratada pelo *Testamento de Heiligenstadt* no final de 1802, Beethoven deu início a um período de intensa criatividade que perdurou até 1812 e que ficou conhecido como *período intermediário*.¹⁰⁹ As transformações estilísticas desta nova fase criativa, em que se insere a *Sinfonia Eroica*, foi investigada por Dahlhaus (1993) que destaca o que denominou de *caráter processual da forma*. Segundo Dahlhaus, do ponto de vista formal, o principal problema composicional enfrentado por Beethoven em sua nova fase criativa era o de projetar formas musicais que criassem a impressão de processualidade, no sentido de que o material temático não se apresentasse mais como um tema: ou seja, ele aparece no decorrer de uma obra em constante transformação. Devido à maneira como os temas são tratados em algumas obras de Beethoven deste período – incluindo a *Eroica* –, ao invés de “tema”, Dahlhaus prefere designar como “*configuração temática*” esse material que sofre uma série de transformações.

É importante observar o paralelo que existe entre o que Dahlhaus analisa do ponto de vista formal (*a forma como processo*) e o que A. B. Marx apresenta como conteúdo extramusical do ponto de vista programático (*o processo heroico*). Do ponto de vista programático, A. B. Marx apresenta em seu programa para a *Terceira Sinfonia* um *processo heroico* em que o herói, representado pelo famoso motivo triádico em Mib maior, passa por uma série de transformações internas ao vivenciar um conflito trágico. Como no programa de A. B. Marx é apresentada uma narrativa dramática que se relaciona com os aspectos formais presentes na *Sinfonia Eroica*,

¹⁰⁸ Cf. SOLOMON, 1987, p. 170-1.

¹⁰⁹ Como já manifestei anteriormente, concordo com a terminologia adotada por Lockwood, que se refere a esse período como *segunda maturidade*, porque assim são valorizadas as grandes conquistas artísticas da primeira fase de Beethoven.

quem está em transformação é o herói que encontra-se em estado de luta no decorrer de sua jornada de afirmação de sua vontade e liberdade.

No final do terceiro capítulo, analisamos os aspectos externos que podem ter influenciado o novo estilo adotado por Beethoven em sua nova fase criativa: a Revolução Francesa, Napoleão e o heroísmo. Depois de analisarmos o problema da dedicatória da *Sinfonia Eroica* a Napoleão, observamos, no contexto da Revolução Francesa, como Napoleão representou para Beethoven e sua época uma imagem específica de herói. Esta imagem era a do homem comum que com sua genialidade política e, acima de tudo, sua enorme força de vontade tornou-se um dos homens mais poderosos de sua época. Desta forma, a figura de Napoleão representou um dos maiores exemplos de heroísmo e de conquista individual, não só para Beethoven, mas para todos os jovens que viveram nessa época.

Também observamos que além da imagem de heroísmo representada pela figura de Napoleão, a Alemanha passava por um intenso debate sobre o papel do teatro na cultura nacional à luz dos heróis retratados pela literatura antiga. Sabemos que Beethoven era um leitor assíduo de Homero, Plutarco e Eurípedes, além das obras de Schiller e Goethe, autores que participaram ativamente desse debate nacional. Apesar de não ser possível afirmar de forma objetiva como o debate em torno da figura do herói afetou diretamente a produção artística de Beethoven, pelos trabalhos de Selfridge-Field (1972) e Fenby-Hulse (2014) sabemos que o compositor acompanhava de perto as transformações culturais e literárias do mundo germânico.

As obras presentes na biblioteca de Beethoven, além das inúmeras anotações em seu diário, mostram que o gosto literário do compositor era voltado para obras sérias, dramáticas e trágicas. Além disso, muitas das anotações de frases e trechos de obras tratam de temas como o destino, a liberdade, a tragédia e o livre-arbítrio: todos temas caros à literatura e à filosofia da época. Diante desses fatos, acredito na hipótese de que Beethoven tenha buscado nas obras de Schiller e Goethe, e também na literatura da Grécia antiga (especialmente no que se refere à figura do herói), inspiração para sua atividade como compositor, resultando no que ficou conhecido como *estilo heroico*.

Apesar de não ser possível mensurar qual desses escritores e pensadores possa ter exercido um impacto mais profundo na produção artística de Beethoven, acredito que Schiller merece destaque pelos seguintes motivos: (1) por ter sido um dos mais importantes dramaturgos de seu tempo; (2) por ter estudado os mais

importantes escritores, filósofos e teóricos que trataram do tema do heroísmo; e (3) por ter participado e contribuído teoricamente no debate estético e filosófico sobre a figura do herói trágico, relacionando-o com a categoria estética do sublime.

No quarto capítulo, apresentamos e analisamos o programa criado por A. B. Marx para o primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*. Partindo de sua concepção de *música ideal*, ou seja, de que uma obra musical seria capaz de corporificar e comunicar uma Ideia [*Idee*], A. B. Marx observou na produção artística de Beethoven, especialmente na *Eroica*, o nascimento de uma nova era na história da música. Demonstramos que para A. B. Marx o conceito de *Idee* se relaciona com uma representação extramusical.

Para compreendermos a *Idee* da *Eroica* foi necessário retomarmos a divisão tripartida que A. B. Marx estabelece para a produção artística de Beethoven: (1) o primeiro estágio é caracterizado pela representação sucessiva de estados de espírito que manifestam um *significado psicológico profundo*, ou seja, uma representação de estados de espírito supraindividuais e não subjetivos; (2) o segundo estágio, por sua vez, é caracterizado pela representação de eventos externos e situações, sem a utilização de palavras; (3) já o terceiro estágio, representado pela *Eroica*, é caracterizado pela fusão dos dois estágios anteriores.

Partindo das características do último estágio da obra de Beethoven, observamos como a *Idee* da *Eroica* se manifesta de duas formas: *internamente*, ou seja, como representação sucessiva de estados de espírito supraindividuais, a *Idee* pode ser compreendida como a *imagem espiritual do processo heroico*; *externamente*, ou seja, como representação de eventos externos e situações, a *Idee* pode ser compreendida como a representação de uma *imagem ideal de batalha*. Seguindo Burnham (1995), acredito que a *Idee* não é uma entidade metafísica, mas está relacionada com valores éticos, como os conceitos de liberdade e autonomia da vontade. Da mesma forma, seguindo Machado (2006), parto do princípio de que o supracensível em Schiller não seja metafísico, mas se refere aos aspectos morais e éticos dos seres humanos representados pela figura do herói na tragédia.

Diante de todos os elementos apresentados no decorrer deste trabalho, acredito na hipótese de que a *Sinfonia Eroica* foi interpretada por A. B. Marx, por meio de seu programa extramusical, como a representação musical de um conflito trágico que dialoga, estreitamente, com as investigações estéticas realizadas por Schiller sobre o sublime e o trágico.

Acredito que este trabalho pode contribuir com pesquisas futuras sobre a recepção e interpretação da obra de Beethoven, especialmente a realizada por A. B. Marx, autor pouquíssimo estudado no Brasil. Também acredito que no campo da estética os textos filosóficos de Schiller, ainda pouco estudados inclusive nos próprios departamentos de filosofia, merecem investigações mais aprofundadas e sistemáticas para compreendermos o momento fascinante que foi a passagem do século XVIII para o século XIX, tanto na história da música como na história da filosofia e da arte em geral.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, C. *Unsung Voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ADORNO, T. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Fragments and texts edited by Rolf Tiedemann; translated by Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press, 2007.
- ALLISON, H. *Kant's Theory of Freedom*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- ALLISON, H. *Kant's Theory of Taste*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- ALLISON, H. *Kant's Transcendental Idealism*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.
- BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2009.
- BAUMGARTEN, A. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis, Vozes, 1993.
- BARBOSA, R. *Limites do belo: estudos sobre a estética de Friedrich Schiller*. Belo Horizonte, Relicário, 2015.
- BARBOSA, R. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BECK, L. W. *Early German Philosophy*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.
- BEISER, F. *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- BEISER, F. *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*. Oxford: Clarendon Press, 2008.
- BEISER, F. *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. J. Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BERNSTEIN, J. (org.). *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BONDS, M. E. *Music as thought: listening to the symphony in the age of Beethoven*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

BONDS, M. E. *The Symphony as Pindaric Ode*. In: SISMAN, E. (Ed.) *Haydn and His World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p. 131-53.

BONDS, M. E. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

BOWIE, A. *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

BURKE, E. *A Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BURNHAM, S. *Beethoven and heroism in the age of revolutions*. In: NOVEMBER, N. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Eroica Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 7-23.

BURNHAM, S. & STEINBERG, M. (Eds.) *Beethoven and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

BURNHAM, S. *Beethoven: Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

BURNHAM, S. *Criticism, Faith, and the Idee: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven*. In: *19th-Century Music* 13, Nº 3 (Spring 1990), p. 183-92.

CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CASSIRER, E. *Kant: vida e doutrina*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

CAVALCANTI, C. (org.). *Goethe/Schiller: correspondência*. São Paulo: Hedra, 2010.

COURTINE, J. *A tragédia e o tempo da história*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Lisboa, Edições 70, 1991.

DAHLHAUS, C. *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

DAHLHAUS, C. *Nineteenth-Century Music*. Los Angeles, University of California Press, 1989.

DOWNS, P. G. *Beethoven's "New Way" and the "Eroica"*. In: *The Musical Quarterly*, Oct., 1970, Vol. 56, No. 4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven (Oct., 1970), p. 585-604.

DUARTE, R. (org) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

ECKERMANN, J. P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

FENBY-HULSE, K. *Beethoven, literature, and the idea of tragedy*. In: *The Musical Times*, SUMMER 2014, Vol. 155, No. 1927 (SUMMER 2014), p. 41-53.

FERRAGUTO, M. *Beethoven's 'Watershed'? Eroica's Contexts and Periodisation*. In: NOVEMBER, N. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Eroica Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 24-42.

FLOSOS, C. *Beethoven's Eroica: Thematic Studies*. Frankfurt: Peter Lang, 2013.

FRANK, M. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. New York: SUNY Press, 2004.

FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas 2005.

GOETHE, J. W. *Escritos sobre literatura*. Trad. P. Süssekind. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

GOETHE, J. W. *et al. Escritos sobre Schiller*. Madrid: Hiperión, 2004.

GRESPLAN, J. *Revolução Francesa e Iluminismo*. São Paulo: Contexto, 2017.

GUYER, P. *Kant and the Claims of Knowledge*. New York: Cambridge University Press, 1987.

GUYER, P. *Kant and the Claims of Taste*. (Second edition) New York: Cambridge University Press, 1997.

GUYER, P. (Ed.) *The Cambridge Companion to Kant*. New York: Cambridge University Press, 1992.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HEAD, M. *Beethoven Heroine: A Female Allegory of Music and Authorship in Egmont*. In: *19th-Century Music*, Vol. 30, No. 2 (Fall 2006), p. 97-132.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HERDER, J. G. *Escritos sobre estética e literatura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HOBBSAWM, E. J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.

HÖFFE, O. *Immanuel Kant*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HORTON, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Symphony*. New York: Cambridge University Press, 2013.

IRVING, J. *The Viennese Symphony 1750 to 1827*. In: HORTON, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Symphony*. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 15-28.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

KANT, I. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, I. *Dois introduções à "Crítica do juízo"*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70, 2018a.

KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Lisboa: Edições 70, 2017.

KANT, I. *Prolegômenos a toda metafísica futura*. Lisboa: Edições 70, 2018b.

KINDERMAN, W. *Beethoven*. (Second Edition) Oxford: Oxford University Press, 2009.

KINDERMAN, W. *Beethoven: a political artist in revolutionary times*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

KROPFINGER, K. *Richard Wagner's reception of Beethoven*. (Trad. Peter Palmer) Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LACQUE-LABARTHE, P. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LE HURAY, P. & DAY, J. (Eds.) *Music and Aesthetics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEFEBVRE G. *1789: O Surgimento da Revolução Francesa*. São Paulo: Paz & Terra, 2019.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LESSING, G. E. *Lessing: obras, crítica e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

LIPPMAN, E. *A History of Western Musical Aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.

LIPPMAN, E. *The Philosophy and Aesthetics of Music*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

LOCKWOOD, L. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Codex, 2004.

LOCKWOOD, L. *Beethoven, Florestan, and the Varieties of Heroism*. In: BURNHAM, S. & STEINBERG, M. (Eds.) *Beethoven and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 27-47.

LOCKWOOD, L. *Beethoven: Studies in the Creative Process*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

LONGINO. *Do sublime*. In: *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARX, A. B. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. 5ª edição Dr. Gustav Behncke (ed). Berlin: Verlag von Otto Janke, 2 vols, 1901.

MARX, A. B. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Ed. and trad. S. Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. (4ª edição) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORROW, M. S. *Concert life in Haydn's Vienna: aspect of a developing musical and social institution*. New York: Pendragon Press, 1989.

NOVEMBER, N. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Eroica Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

OLIVEIRA, W. C. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ONCINA, F. & RAMOS, M. (Eds). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller: en el bicentenario de su muerte*. València: Universitat de València, 2006.

PASCAL, G. *Compreender Kant*. Tradução de Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 2005.

PINKARD, T. *German Philosophy 1760-1860: The Legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PUGH, D. *Dialectic of Love: platonism in Schiller's aesthetics*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1996.

ROHDEN, V. (Org). *200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Editora UFRGS, Goethe-Institut, 1992.

- ROSEN, C. *A geração romântica*. São Paulo, Edusp, 2000.
- ROSEN, C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded ed. New York, W. W. Norton & Company, 1998.
- ROSENFELD, A. (Org). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.
- SAFRANSKI, R. *Schiller: o La invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo, Iluminuras, 1990.
- SCHILLER, F. *Cultura estética e liberdade*. São Paulo, Hedra, 2009.
- SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011.
- SCHILLER, F. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- SCHILLER, F. *Theoretische Schriften*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.
- SCHILLER, F. *Kallias ou Sobre a beleza*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da arte: cursos sobre literatura bela e arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- SCHMALFELDT, J. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- SEDGWICK, S. *Fundamentação da metafísica dos costumes: uma chave de leitura*. (Trad. Diego Kosbiau Trevisan). Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- SELFIDGE-FIELD, E. *Beethoven and Greek Classicism*. In: *Journal of the History of Ideas*, Oct. - Dec., 1972, Vol. 33, No. 4 (Oct. - Dec., 1972), p. 577-595.
- SHARPE, L. *Schiller: drama, thought and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SIPE, T. *Beethoven: Eroica Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- SIPE, T. *Interpreting Beethoven: History, Aesthetics and Critical Reception* (PhD diss.) University of Pennsylvania, 1992.
- SISMAN, E. (Ed.) *Haydn and His World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

- SISMAN, E. R. *Mozart: The "Jupiter" Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SOLOMON, M. *Beethoven*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- SOLOMON, M. *Beethoven*. (Second, revised edition) New York: Schirmer Books, 2012.
- SOLOMON, M. *Beethoven essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- STRUNK, O. (ed.) *Source Readings in Music History*. Rev. ed. Leo Treitler. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- SÜSSEKIND, P. *Schiller e a atualidade do sublime*. In: SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 75-120.
- SWAFFORD, J. *Beethoven: angústia e triunfo*. Barueri: Editora Amariyls, 2017.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TYSON, A. *Beethoven's Heroic Phase*. In: *The Musical Times*, Feb., 1969, Vol. 110, No. 1512 (Feb., 1969), p. 139-141.
- VIDEIRA, M. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – São Paulo, USP-FFLCH, 2009.
- VIDEIRA, M. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- VIEIRA, V. M. *O conceito de sublime e a teoria estética kantiana*. 2003. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Rio de Janeiro, UFRJ, 2003.
- VIEIRA, V. M. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. In: SCHILLER, F. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018, p. 139-97.
- VIEIRA, V. M. *Os dois sublimes de Schiller*. In: SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- WAGNER, R. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- WEBSTER, J. *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- WEBSTER, J. *The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime*. In: SISMAN, E. (Ed.) *Haydn and His World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p. 57-102.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993.

WOOD, A. W. *Kant's Ethical Thought*. New York: Cambridge University Press, 1999.

Partituras:

BEETHOVEN, L. v. *Symphonie Nr. 3, Es-dur, Opus 55, Sinfonia Eroica*. Herausgegeben von Bathia Churgin. München: G. Henle Verlag, 2015.