

## Beethoven, a música e a literatura: um diálogo pleno de apropriações

STÉFANO PASCHOAL

■ 141

Stéfano Paschoal é professor de no curso de Tradução, no Instituto de Letras e Linguística e professor do mestrado em Música na Universidade Federal de Uberlândia. Em seu mestrado, apresentou uma tradução anotada e comentada da obra *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750/1762) (A arte de tocar instrumentos de teclado), de Friedrich W. Marpurg. De agosto de 2020 a julho de 2021, realizou seu pós-doutorado sob supervisão da Profa. Dra. Monica Isabel Lucas, na Escola de Comunicação e Artes, USP, de São Paulo. Publicou recentemente o capítulo de livro *A arte dos gestos, Mattheson e Meyfart: um diálogo entre música e retórica*, in: TEORIAS, POÉTICAS E PRÁTICAS DA MÚSICA ANTIGA, organizado por Cassiano de Almeida Barros, Luis Henrique Fiaminghi e Monica Isabel Lucas, ministrou conjuntamente com Profa. Dra. Monica Isabel Lucas a disciplina *Tratadística Setecentista* no programa de pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo e traduziu, como parte de seu projeto de pesquisa, o Livro I da obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739) (O mestre de capela perfeito), de Johann Mattheson.

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1273787600427338>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7615-7624>

## ■ RESUMO

Exploramos neste artigo as relações interartes, com ênfase nas relações entre literatura e música. De modo específico, demonstraremos, primeiramente, como a literatura contribui para a construção de uma imagem de Ludwig van Beethoven por meio de inúmeras representações, a partir da obra *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, que também servirá de base para demonstrarmos como a literatura é capaz de sugerir interpretações musicais. Em relação ao primeiro caso, contribui para a formação de uma imagem de Beethoven suas representações narradas por Kretzschmar, personagem central da obra em questão. No tocante ao segundo caso, também a cargo de Kretzschmar, tem-se um discurso muito bem estruturado sobre a Sonata n.32 opus 111. Motivadas pela ausência do terceiro movimento – que não é característica apenas da Opus 111 – as discussões de Kretzschmar põem em destaque uma nota musical, incluída num grupo de notas. A partir deste discurso apresenta-se uma sugestão interpretativa tem sido seguida por diversos pianistas. Ao final do artigo perceber-se-á que as relações apresentadas não se dão apenas numa direção, mas sim, que são recíprocas.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Música, literatura, Ludwig van Beethoven, Sonata opus 111.

142 ■

## ■ ABSTRACT

This paper intends to explore interarts relations with emphasis on the correlations between literature and music. Firstly, we aspire to specifically demonstrate how literature contributes to the formation of an idea about Ludwig van Beethoven by means of countless representations in Thomas Mann's *Doktor Faustus*, which will be the basis on which we will aim to demonstrate how literature is able to suggest musical interpretations. Regarding the former case, representations of Beethoven rendered by Kretzschmar (a figure in *Doktor Faustus*) contribute significantly to the formation of an impression of Beethoven. With respect to our latter intention, a well-structured discourse on Sonate opus 111 is presented, also by Kretzschmar. This sonate does not include a third movement, but it is not the only Sonate written by Beethoven with such characteristics. Discussions on the final part of this sonate highlight an important musical note. Based upon this discourse, there is an interpretative suggestion that has been followed by several pianists. On conclusion of this paper, we realize that the demonstrated relations do not occur unidirectionally. On the contrary: these relations are mutual.

## ■ KEYWORDS

Music, literature, Ludwig van Beethoven, Sonate opus 111.

## 1. Introdução

Demonstraremos neste artigo, no âmbito dos estudos interartes, relações entre literatura e música. Não obstante a frequente reciprocidade dessas relações, iremos nos dedicar, de modo específico, aqui, a algumas relações entre literatura e música que podem ser definidas do seguinte modo: i) reações literárias a Ludwig van Beethoven e a construção de uma imagem do compositor; ii) reações literárias à Sonata n.32 Opus 111 de Ludwig van Beethoven e o poder de interferência da literatura na interpretação musical.

Uma vez delimitada a natureza das relações a que nos dedicaremos, faz-se necessário, ainda, informar que utilizaremos frequentemente o termo *apropriação*, o qual deve ser entendido, aqui, em seu significado mais simples – o de tornar algo próprio, *apropriar-se de*. Isto significa que o termo deve ser desvinculado de acepções modernas as mais diversas que o comprometem com certas correntes filosóficas.

Não apenas as pesquisas atuais que versam sobre relações interartes contribuem para justificar a discussão que ora se apresenta. As relações entre Música e Literatura são, além de numerosas e profícuas, muito antigas. Ao observarmos a história da música, ou seja, o desenvolvimento da música ao longo do tempo, identificamos momentos em que as duas artes se complementam a ponto de parecerem se fundir, como, à guisa de exemplo, a *musica poetica* (século XVI) e o *Lied* clássico e romântico (séculos XVIII e XIX).

Ao longo dos séculos, ora a música emprega o material literário, como no caso dos *Lieder*; ora a literatura lança mão de temas musicais, como, por exemplo, o conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis, ou ainda, propõe obras que buscam “traduzir” partituras musicais, como, por exemplo, *Sinfonia Napoleônica*, de Anthony Burgess. Na relação entre música e literatura, não podemos deixar de mencionar as diversas obras literárias que inspiraram óperas, como *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em relação à *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, e *O Guarani*, de José de Alencar, em relação à ópera homônima do compositor Carlos Gomes.

No âmbito do *Lied*, evocar o *Dichterliebe* (*O Amor do Poeta*) de Robert Schumann nos permite vislumbrar a vastidão e o alcance dos conhecimentos do compositor acerca do *Buch der Lieder* (*Livro das Canções*), de Heinrich Heine. A proximidade entre compositor e obra literária permitiu a Schumann selecionar 16 de 63 poemas, que marcam a evolução do estado de espírito (ou dos afetos) do eu-lírico, numa gradação que nos transporta – no último *Lied* do ciclo – a um estado semelhante ao do jovem Werther, de Goethe, quando decide “retirar-se de cena”.

Como trataremos de modo específico de Ludwig van Beethoven, é justo também mencionarmos sua proximidade com o gênero em questão, por exemplo, em seus *Sechs Lieder Opus 48*, com libreto de Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769); seus *Sechs Lieder Opus 75*, poemas de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), dos quais o mais famoso é o primeiro *Lied*, *Mignon*, consagrado também por Franz Schubert (compositor que se dedicou ao *Lied*, tendo composto mais de 400 obras do gênero) e daquela que se considera uma de suas obras monumentais: a Sinfonia-Coral, n.9, cujo final contém a *Ode à Alegria* (*Ode an die Freude*), poema

escrito por Friedrich Schiller em 1785.

Os exemplos acima servem para mostrar algumas apropriações da música em relação à literatura.

Doravante iremos nos concentrar nas apropriações da literatura em relação à música, tendo como tema principal o compositor Ludwig van Beethoven. Em primeiro lugar, apresentaremos um breve panorama de obras da literatura universal que remetem a este compositor alemão. Em segundo lugar, deter-nos-emos nas considerações sobre Beethoven contidas na obra *Doktor Faustus*, de Thomas Mann. Essas considerações podem ser divididas em dois grupos: i) as primeiras tratarão predominantemente da caracterização do compositor numa anedota narrada por Kretzschmar e ii) as seguintes terão como objeto a discussão estético-musical que envolve a Sonata 32 opus 111, de Beethoven.

O segundo grupo de observações é o mais importante para este artigo, pois por meio dele é possível demonstrar como a ação de determinada arte é capaz de provocar alterações na interpretação de outra. Em resumo: como as discussões levadas a fundo numa obra literária contribuíram para que se consagrasse determinada interpretação de um trecho da Sonata opus 111 de Ludwig van Beethoven.

Resta, assim, definido e limitado o tipo de relação entre literatura e música neste artigo: como a literatura, apropriando-se de material musical, é capaz de oferecer sugestões interpretativas deste e para este mesmo material.

144 ■

## 2. Literatura e Beethoven parte 1

Mesmo pretendendo discutir mais diretamente as influências da apropriação da literatura em relação à música e demonstrar algumas consequências interpretativas, não podemos desprezar aqui a literatura fílmica, uma vez que ela contribui sobremaneira para a *construção* da imagem do compositor, já que a narrativa fílmica dispõe de elementos (imagens, movimentos, cores, sons) que excitam mais diretamente os sentidos e possui maior alcance de público.

Geralmente, os conteúdos relacionados a Beethoven nos filmes, dos quais mencionamos, por exemplo, *Minha amada imortal* (1994), escrito e dirigido por Bernard Rose, e *O segredo de Beethoven* (2006), dirigido por Agnieszka Holland, apresentam como características próprias a Beethoven aquelas de um gênio incompreendido, muito rígido e, às vezes, agressivo (esta última característica geralmente atribuída ao tormento da surdez gradativa). É necessário dizer que a literatura fílmica não surge separadamente de obras literárias que tratam da vida de Beethoven: derivam-se delas, muitas vezes.

A imagem de Beethoven parece não ter sido apenas uma, desde sempre, nas obras literárias. Em seu artigo *Beethoven at Large: Reception in Literature, the Arts, Philosophy, and Politics*, Dennis (2000, p. 293) aponta ter havido uma evolução de como se concebia a imagem de Beethoven na literatura:

As primeiras reações literárias a Beethoven incluíam críticas de suas composições – e de sua pessoa – como algo “complicado”, até mesmo “bizarro”: Depreciadores mozarteanos advertiam que este “novo estilo” tinha o potencial de desencadear um incêndio que

poderia reduzir a cinzas todas as regras musicais. No início do século XIX, entretanto, a simples menção ao nome de Beethoven despertava as noções de “gênio” entre a *avant-garde* do gosto musical. As razões para esta revisão do contexto crítico, que transformaram o julgamento de Beethoven como um grande homem em um “artigo de superstição” permanecem matéria deste debate. Algumas pessoas propõem uma explicação extensa relacionando revoluções contemporâneas nas ciências, na sociedade e na política a novos modos de escuta que tornaram os membros da audiência “moderna” mais receptivos à manipulação turbulenta de formas musicais realizada por Beethoven (tradução nossa).<sup>1</sup>

Ao final da citação, Dennis (2000) expõe a relação entre revoluções contemporâneas em áreas diversas e novos modos de escuta: talvez este tenha sido o processo de amadurecimento necessário para que o ouvinte médio pudesse, senão compreender, num primeiro momento, ao menos conseguir ouvir a música de Beethoven.

Dennis (2000) discorre detalhadamente sobre diversas representações de Beethoven em obras literárias, dentre as quais menciona: *Ludwig van Beethoven* (1834), de Johann Peter Lyser; *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik* (1836), de Ernst Ortlepp; *Das Musikfest oder Die Beethovenianer* (1841), de Wolfgang Robert Griepenkerl; *Ludwig van Beethoven* (1852), de Elise Polko; *Beethoven's Bust* (1855), de Nikolaus Lenau; *La Musique* (1857), de Charles Baudelaire; *Furioso* (1861), de Wolfgang Müller von Königswinter; *A Room with a View* (1908) e *Howard's End* (1910), de E.M.Forster; *Four Quartets* (1942), de T.S.Eliot.

### 3. Literatura e Beethoven parte 2

Nesta seção passaremos a demonstrar as apropriações de Beethoven por Thomas Mann, de modo específico: primeiramente, como se apontou, em relação à construção de uma imagem do compositor e, em seguida, em relação a como a literatura passou a gerar sugestões interpretativas para uma obra musical.

A relação entre a música e a literatura do detentor do Prêmio Nobel de Literatura de 1929, exilado nos Estados Unidos da América por consequências advindas do regime nacional-socialista, remete-nos de imediato a um trecho do artigo *Thomas Mann: um clássico*, da professora Eloá Heise (1990). Vejamos:

Esta citação, que menciona a palavra como elemento chave da literatura, pode ressaltar mais um tema fundamental da poética de Thomas Mann: a música. A linguagem e a música são variantes do

<sup>1</sup>No original: Early literary reactions to Beethoven included critiques of his compositions - and person - as "complicated," even "bizarre": Mozartian detractors warned that his "new style" had the potential to ignite a blaze that could consume all music rules. By the beginning of the nineteenth century, however, the mere mention of Beethoven's name aroused notions of "genius" among the avant garde of musical taste. Reasons for this revision of the critical framework, which transformed judgment of Beethoven as a Great Man into an "article of superstition," remain the subject of debate. Some propose a broad explanation linking contemporary revolutions in science, society, and politics to new ways of listening which rendered "modern" audience members more amenable to Beethoven's turbulent manipulation of musical forms (DENNIS, 2000, p. 293).

mesmo código, pois a linguagem, quando verdadeiramente apreendida, aspira à condição de música. A consciência da crise da palavra, herdada pelos poetas modernistas desde o Simbolismo, a palavra que tende ao silêncio, metáfora da situação literária moderna, transforma-se, na obra de Mann, em uma opção pela música. Música não só no sentido de alguns de seus protagonistas serem músicos, o arquétipo do artista. No caso de Thomas Mann a música chega a influenciar a própria estrutura de obras como de Tonio Kröger, novela construída com as mesmas etapas de uma sonata, ou de Doutor Fausto, romance estruturado sob a forma de música polifônica. Na música, muito mais que na linguagem, as convenções estéticas atingem a intensidade máxima de seu ser, é a própria "ambigüidade como sistema" (Doutor Fausto). Também a obra de Mann foi escrita sob o signo da ambigüidade. A equivalência entre música e linguagem manifesta-se explicitamente em Doutor Fausto, onde a música é descrita como aquela "linguagem maravilhosa e inarticulada" que "tudo e nada diz" a quem cabe a "tarefa de exprimir a situação do espírito, mesmo em nossa época, profundamente crítica." Assim a palavra, ou melhor, a música, como forma mais pura de poesia, tende a atingir seus limites, apontando para o silêncio, metáfora da literatura moderna. Doutor Fausto representa o ponto de maior criticidade em relação à palavra, pois discute a superioridade da música que, com suas modalidades polifônicas, alcança maior autonomia dos suportes realistas do que a narrativa verbal, baseada na linguagem (HEISE, 1990, p. 243).

146 ■

*Doktor Faustus* foi publicado em 1947. Seu personagem principal é Adrian Leverkühn, um compositor cuja vida é narrada por seu amigo Serenus Zeitblom. Para a escritura dessa obra, Thomas Mann contou com a ajuda de Theodor W. Adorno, de modo que ela se constitui um rico terreno para discussões filosóficas deveras complexas, sobre o alcance da Música, e também para discussões metafísicas, principalmente no tocante à Sonata opus 111 de Beethoven. Entretanto, não adentraremos esses âmbitos aqui para não extrapolarmos o escopo deste trabalho.

Dennis (2000, p. 296) afirma, sobre a resposta literária a Beethoven em *Doktor Faustus*:

Thomas Mann incorporou no *Doktor Faustus* (1947) todo o tipo de resposta literária a Beethoven: referência a obras específicas, representação direta do compositor e a associação de um artista real com um artista imaginado, Adrian Leverkühn. Os componentes beethovenianos mais bem conhecidos desta crítica novelística do Nacional-Socialismo aparecem em duas palestras dadas pelo professor de música gago, Wendell Kretschmar. A primeira é uma análise da Sonata opus 111 de Beethoven, que Kretschmar representa como a culminação e fim da sonata forma. No contexto de recepção

geral de Beethoven, entretanto, a segunda referência principal, na palestra de Kretzschmar sobre a fuga, é mais importante: este retrato do tempo da guerra vinculou o compositor à opinião desesperada de Mann sobre a cultura alemã, à luz de seus crimes contra a humanidade e contra o humanismo, como demoníaca (tradução nossa).<sup>2</sup>

Apresentaremos e discutiremos na seção seguinte os temas apontados por Dennis (2000), na seguinte ordem: depois de uma breve apresentação de Kretzschmar, passamos aos trechos que servem à caracterização de Beethoven e, finalmente, à discussão sobre a Sonata opus 111.

### 3.1. Kretzschmar e a construção da imagem de Beethoven

Apontamos até este momento algumas formas de representação de Beethoven em obras literárias. No capítulo VIII de *Doktor Faustus*, no mesmo em que estão contidas as discussões da Sonata Opus 111 – Thomas Mann inclui uma “anedota” sobre a composição da *Missa Solene*, de Beethoven, que serve, num primeiro momento, à caracterização do grande compositor.

Tanto a anedota sobre a Missa Solene quanto a discussão acerca da Sonata Opus 111 são proferidas por um mesmo personagem: Wendell Kretzschmar, organista e professor de música do compositor Adrian Leverkühn.

Na voz do narrador de *Doktor Faustus*, Kretzschmar nos é apresentado da seguinte forma:

Kretzschmar, a essa altura ainda jovem, tinha quando muito entre vinte e cinco e trinta anos. Filho de pais teuto-americanos, nascera no estado da Pensilvânia e recebera sua formação musical no seu país de origem. Porém muito cedo o atraíra o Velho Mundo, de onde seus avós outrora tinham emigrado e onde se encontravam não só suas próprias raízes, mas também as de sua arte. No decorrer de uma vida nômade, cujos períodos e etapas raramente excediam um ou dois anos, chegara à nossa cidade de Kaisersachern, na função de organista (MANN, 2015, p. 62).

A admiração por Kretzschmar acompanharia o compositor Leverkühn até o final de sua vida (capítulo XXXVIII). Kretzschmar era um idealista. Gostava de proferir palestras sobre temas musicais. Verdadeiras conferências. Havia, contudo, alguns obstáculos a seu sucesso. Vejamos:

<sup>2</sup>No original: Thomas Mann incorporated into *Doctor Faustus* (1947) every sort of literary response to Beethoven: reference to specific works, direct portrayal of the composer, and association of the real with an imagined artist, Adrian Leverkühn. The best-known Beethoven components of this novelistic critique of National Socialism appear in two lectures given by the stuttering music teacher, Wendell Kretzschmar. The first is an analysis of Beethoven's Piano Sonata op. III, which Kretzschmar represents as the culmination - and terminus - of sonata form. In the context of general Beethoven reception, however, the second major reference - in Kretzschmar's lecture on fugue - is more important: this wartime portrait tied the composer to Mann's desperate assessment of German culture, in light of its crimes against humanity and humanism, as demonic (DENNIS, 2000, p. 296).

[...] No entanto, constituíam-se num fracasso total, pelo menos quanto à frequência, as palestras que Kretzschmar, sem manifestar nenhum desânimo, fazia durante toda uma temporada no salão da Sociedade de Atividades de Interesse Público, acompanhando-as de explicações ao piano e ainda de ilustrações traçadas com giz num quadro-negro. Estavam condenadas ao malogro: em primeiro lugar, porque a nossa população desprezava por princípio quaisquer conferências; em segundo, porque a temática tinha pouco de popular, era antes excêntrica e rebuscada; e em terceiro, porque a gagueira do palestrante transformava a audição numa viagem agitada, sujeita a naufrágios, ora angustiante, ora ridícula e suscetível de desviar a atenção inteiramente do teor espiritual e de convertê-la numa espera nervosa do próximo encalhe convulsivo (MANN, 2015, p. 62-63).

A princípio, o ambiente criado por Thomas Mann para as discussões sobre Música pode suscitar no leitor dois tipos de reação: ou desconfiam do teor das discussões, ou tornam-se cientes de que as discussões, ainda que pareçam superficiais e não tenham a merecida acolhida, podem levar a desdobramentos complexos. Devemos lembrar aqui que as discussões sobre arte em Thomas Mann são frequentes, como mostra, por exemplo, o capítulo IV de sua obra *Tonio Kröger*, em que Tonio, diante de sua amiga Lisawieta Iwanowna, num monólogo, apresenta sua interpretação das relações entre a arte e a vida.

A descrição de Beethoven por Kretzschmar quando o compositor compunha o *Credo* da Missa Solene impressiona pela vivacidade dos detalhes. Vejamos:

Kretzschmar narrou uma anedota espantosa, que nos deu uma ideia horripilante, inapagável, da sacra gravidade dessa batalha e da personalidade do atribulado criador. Fora em pleno verão de 1819, na época em que Beethoven, em Mödling, na casa Hafuer, trabalhava na *Missa*, desesperado porque cada movimento ficava muito mais extenso do que previra, de modo que a data fixada para a conclusão, a saber um dia de março do ano seguinte, quando o arquiduque Rodolfo devesse ser instalado no cargo de arcebispo de Olmütz, certamente não seria observada. Ocorreu naquele tempo que dois amigos e adeptos chegassem certa tarde para visitá-lo e, já ao entrarem na casa, receberam notícias assustadoras. Pois, na mesma manhã, as duas criadas do mestre tinham sumido, porquanto houvera na noite anterior, à uma hora da madrugada, uma cena terrível, que tirara toda a gente do sono. O patrão labutara, desde a tarde até altas horas, preocupado com o *Credo*, o *Credo* com a fuga, sem pensar no jantar, que se encontrava no fogão, a cujo lado as serventes, após a espera sempre vã, tinham finalmente adormecido, subjugadas pela natureza. Quando o mestre, então, entre a duodécima e a primeira horas, pediu que lhe trouxessem comida, achara, portanto, as criadas dormindo e os pratos inteiramente secos ou queimados. Em face disso, rompeu em ira violentíssima, sem nenhuma consideração com



a hora noturna, já que ele mesmo não ouvia a força da sua vociferação. “Será que vocês não são capazes de velar um pouquinho comigo?”, trovejou uma e outra vez. Mas não se tratava de um pouquinho, e sim de cinco ou seis horas, e as ofendidas moças se escapuliram ao amanhecer, deixando na mão esse padrão grosseiro, que, obviamente, não almoçara nesse dia e desde o meio-dia da véspera não comera coisa alguma. Em vez disso, trabalhara no seu quarto, absorto pelo Credo, o Credo com a fuga – os discípulos ouviam pela porta fechada como trabalhava. O surdo cantava, uivava, batia o chão com os pés, sempre concentrado no Credo – era tão comovente e pavoroso que o sangue se congelava nas veias dos que espiavam junto à porta. Mas, quando estavam a ponto de se afastar, profundamente atemorizados, abria-se ela subitamente e Beethoven assomava no vão. Que aspecto oferecia ele? O mais atroz! As roupas em desalinho, as feições tão perturbadas que causava medo, os olhos fixos a revelarem confusa ausência, assim os fitava, dando a impressão de ter saído de uma luta de vida e morte com todos os espíritos avessos ao contraponto. Balbuciava inicialmente frases sem nexos, mas em seguida soltava lamentosos resmungos a respeito da desordem total que reinava em sua casa, contando que toda a gente fora embora e que o deixavam morrer de fome. Os dois esforçavam-se por acalmá-lo; um o ajudava a se vestir; o outro corria ao albergue, para que ali preparassem uma refeição restauradora... A *Missa* somente foi concluída três anos depois (MANN, 2015, p.72-73).

Alguns termos utilizados para a descrição de Beethoven merecem destaque, como: “em face disso (dos pratos inteiramente secos ou queimados), rompeu em ira violentíssima, sem nenhuma consideração com a hora noturna, já que ele mesmo não ouvia a força da sua vociferação”. A ira violentíssima e o não ouvir sua própria vociferação compõem uma descrição consonante com aquela da literatura fílmica: fúria e surdez. As duas características são reforçadas na parte seguinte: “o surdo cantava, uivava, batia o chão com os pés, sempre concentrado no *Credo* – era tão comovente e pavoroso que o sangue se congelava nas veias dos que espiavam junto à porta”. Em seguida, o aspecto atroz é, ao menos, atenuado com a imagem dos olhos fixos, que revelam a ausência. Trata-se mesmo de uma ausência. Talvez o mestre tivesse, aqui, transcendido.

Até mesmo na literatura de Thomas Mann – que é profunda, e não se apoia em estereótipos – tanto que discorre de modo genial sobre a Opus 111 – deparamo-nos com uma imagem comum do grande compositor: furioso e surdo, o que poderia se relacionar mais ao modo de Kretzschmar caracterizar Beethoven do que às próprias características do compositor.

Julgamos conveniente discorrer sobre a surdez de (em) *Beethoven*, já que parece uma tônica nas obras que buscam descrevê-lo. Em seu ensaio *Beethoven*, escrito em 1870, Richard Wagner aponta a surdez de Beethoven como um privilégio. De acordo com David B. Dennis (2000), para pensadores alemães e franceses, à época de Beethoven, os surdos – sem formação educacional – representavam algo como um selvagem. Enquanto na França defendia-se que, ao

se ensinar pessoas surdas, aprendia-se com elas; em países de fala alemã, preponderava a concepção de que eles (os surdos) deveriam ser ensinados para que se tornassem mais semelhantes às pessoas que podiam escutar.<sup>3</sup>

Além disso, segundo o mesmo autor, a ideia de uma comunidade e de uma língua comum fundamental a movimentos nacionalistas estava relacionada, de certo modo, à marginalização de comunidades surdas.<sup>4</sup>

Isto nos dá uma ideia, ainda que débil, sobre o quanto Beethoven sofria e temia declarar-se como surdo ou ensurdecido. Richard Wagner, em seu ensaio intitulado *Beethoven*, escrito por ocasião do centenário de nascimento de Beethoven<sup>5</sup>, aponta a surdez (ou o ensurdecimento) como privilégio, pois foi este o elemento – segundo ele – que permitiu a Beethoven experimentar plenamente um mundo interior “puro”, isolando-se do contato com o mundo exterior. Wagner, em seu ensaio intitulado *Beethoven* (1870), apresenta-nos uma complexa discussão da teoria filosófica de Schopenhauer, e afirma que a vida interior é aquela que nos permite vincular-nos à natureza, ou seja, permite-nos acessar a essência das coisas.

Esta ligação com a natureza, apontada por Wagner, remete-nos ao início da terceira carta das *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, de Friedrich Schiller:

A natureza não se comporta com o homem melhor que com suas restantes obras: ela age por ele onde, por si mesmo, ele, como livre inteligência, ainda não pode atuar. Que ele, todavia, não permaneça inativo naquilo que a natureza, somente ela, dele fez, que ele possua antes, a capacidade de, com a razão, novamente retroceder os passos que a natureza com ele antecipou; que ele tenha a aptidão para transformar a obra da penúria em uma de sua livre escolha; e de elevar a necessidade física a uma necessidade moral; precisamente isso faz dele o homem (tradução nossa).<sup>6</sup>

Acreditamos que poucas coisas tornariam mais claras o que Wagner quis dizer: o estado de ensurdecimento permite a Beethoven voltar-se à natureza, com a razão, e retroceder, com a natureza, os passos outrora antecipados por ela, encontrando assim o estado puro, a essência das coisas. Beethoven eleva sua necessidade física a uma necessidade moral e constrói arte, sublimando o seu

<sup>3</sup>No original: For both German and French thinkers, deaf people without education represented something like a savage. For the French, the dominant philosophy was that society could teach, but also could learn from deaf people. In the German lands, the dominant position towards deaf people was only to teach them to become more like hearing people (DENNIS, 2000, p. 39).

<sup>4</sup>No original: The idea of a community and common language fundamental to nationalist movements had much to do with the marginalization of deaf communities that had been fostered throughout Europe during the Enlightenment (DENNIS, 2000, p. 39).

<sup>5</sup>O ensaio de Richard Wagner, intitulado *Beethoven*, data de 1870 e contém discussões sobre a filosofia de Arthur Schopenhauer e sobre o nacionalismo alemão, o que provavelmente ocorre por ter sido 1870 o ano que precedeu a unificação alemã por Otto von Bismarck em 1871. Trata-se de um discurso imaginário, pois não foi proferido. Nele, Wagner coloca em posição de superioridade ao som ouvido o som imaginado.

<sup>6</sup>No original: Die Natur fängt mit dem Menschen nicht besser an als mit ihren übrigen Werken: sie handelt für ihn, wo er als freie Intelligenz noch nicht selbst handeln kann. Aber eben das macht ihn zum Menschen, da er bei dem nicht stille steht, was die bloße Natur aus ihm machte, sondern die Fähigkeit besitzt, die Schritte, welche jene mit ihm antizipierte, durch Vernunft wieder rückwärts zu tun, das Werk der Not in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen und die physische Notwendigkeit zu einer moralischen zu erheben (SCHILLER, 1975).

estado impeditivo, fazendo sobressair seu gênio criativo. Beethoven nunca permaneceu inativo nas obras que a natureza antecipou a ele: nem sem a surdez, nem com ela. Ademais, cabe dizer que, no ensaio de Wagner, o som imaginado aparece em posição de superioridade ao som ouvido. E foi com o som imaginado que Beethoven parece ter escrito suas maiores obras... Sem o auxílio da natureza, mas, ao que parece, com um impedimento, considerado por alguns, como vimos, um privilégio.

O próprio Beethoven, em seu *Heiligenstadt Testament* (1802), aflige-se:

[...] e não era possível para mim dizer às pessoas: Falem mais alto, gritem, pois eu sou surdo. Ah! Como seria possível declarar a eles a fraqueza de um sentido, que em mim deveria ser de grau muito mais perfeito que nos outros, um sentido que eu havia uma vez possuído na maior perfeição, numa perfeição que poucos de minha área tinham ou tiveram [...] (tradução nossa).<sup>7</sup>

Com isso, podemos perceber a angústia do compositor por ter de realizar sua obra contando com o obstáculo da natureza. Não está na surdez de Beethoven apenas o fato da pressuposta dificuldade para escrever música (e é apenas pressuposta, pois não parece ter sido um impeditivo): reside aí o fato de não poder declarar-se surdo/ensurdecido por uma questão de descrença. Bastaria declarar-se surdo para ser arruinado. Não pela surdez nem por si mesmo, mas pelo comportamento daqueles que o cercavam...

### 3.2. A Sonata Opus 111

Passemos neste momento à parte final do artigo: como a caracterização da Sonata opus 111 de Beethoven contribui para sua interpretação, ou seja, as sugestões interpretativas da Sonata 111 na literatura e as possibilidades de interferência na interpretação desta Sonata, principalmente no tocante à sua parte final.

A introdução ao tema (Sonata opus 111) pelo narrador dá-se da seguinte forma: “De que falava Kretzschmar? Ora, o homem era capaz de dedicar uma hora inteira à questão de saber ‘por que Beethoven não escreveu um terceiro movimento da Sonata para piano, op.111’, sem dúvida um assunto digno de ser discutido” (MANN, 2015, p. 64).

Zeitblom, seu amigo Leverkühn, e outros, estão no salão em que são proferidas as palestras de Kretzschmar. Confessa o narrador que, embora ignorassem a sonata, conheceram-na graças àquela noite, quando Kretzschmar a executou num piano de armário de qualidade sofrível.

Vejamos como Kretzschmar responde ao fato de a composição possuir apenas dois movimentos:

<sup>7</sup>No original: [...] Und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin Taub, ach wie wär es möglich daß ich <den> die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bey mir in einem Vollkommenern Grade als bey anderen seyn sollte, einen Sinn den ich einst in der grösten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben [...] (BEETHOVEN, 1802).

Kretzschmar comenta causticamente a explicação que o próprio mestre dera ao fato de ter renunciado a um terceiro movimento que correspondesse ao primeiro. Pois, quando seu fâmulos o interpelou nesse sentido, Beethoven respondeu que *não tivera o tempo necessário* e por isso preferia alongar um pouco mais o segundo. Não tivera tempo! (MANN, 2015, p. 64).

A discussão de uma sonata com apenas dois movimentos parece ser bastante recorrente em relação à Opus 111. Vejamos como essa característica é abordada em outros lugares. Em sua obra *Beethovens 32 Klaviersonate und ihre Interpreten*, Kaiser (1975, p. 608) escreve: “Schlesinger, o editor de Beethoven, também esperava três movimentos. Tornou-se famosa sua indagação, se a sonata possuía apenas dois movimentos ou se talvez o Allegro do final tivesse sido esquecido com o copista...” (tradução nossa).<sup>8</sup>

No website da Fundação Villa-Musica, de Rheinland-Pfalz, encontramos, sobre a Opus 111:

Depois que Schindler, ajudante de Beethoven, também fizera a mesma pergunta, o mestre certamente respondeu que não tivera tempo para escrever um terceiro movimento, e que por isso o segundo tinha se tornado tão longo. Por trás do humor sarcástico há também resignação sobre como foi possível que se compreendesse tão erroneamente o plano da obra (LUDWIG, [200-]) (tradução nossa).<sup>9</sup>

152 ■

O acirramento da surdez parece, em algum momento – assim como retratado também na literatura fílmica – ter ficado nítido aos contemporâneos de Beethoven, que atribuíam, muitas vezes, as peculiaridades de sua linguagem – osso duro de roer, como bem veremos nos discursos de Kretzschmar – ao seu estado de surdez. Vejamos:

E, em seguida, o orador descrevia o estado em que Beethoven se encontrava por volta de 1820 quando seu ouvido, atacado de um afinamento incurável, já estava em progressiva decadência, a ponto de se constatar que ele não era mais capaz de dirigir apresentações de suas obras. Contou-nos como a essa altura se alastrara cada vez mais a asseveração de que o famoso autor não teria mais força para escrever coisa alguma, que seu estro criador estaria esgotado, e que, sem capacidade de produzir obras de vulto, ele, à maneira do ancião Haydn, somente se ocuparia em transcrever canções escocesas. [...]

<sup>8</sup>No original: Beethoven-Verleger Schlesinger erwartete auch Dreisätzigkeit. Berühmt wurde seine Nachfrage, ob die Sonate nur zweisätzig sei oder ob vielleicht das *Schluß-Allegro zufällig beim Notenschreiber vergessen worden wäre...* (KAISER, 1975, p. 608).

<sup>9</sup>No original: Nachdem auch Beethovens Adlatus Schindler die gleiche Frage gestellt hatte, soll der Meister geantwortet haben, er habe keine Zeit gehabt, einen dritten Satz zu schreiben, deshalb sei der zweite so lang geworden. Hinter dem bissigen Humor steckt wohl auch Resignation darüber, wie man den Plan des Werkes so gründlich hat missverstehen können (LUDWIG, [200-]).

Depois, Kretzschmar tratava da *Sonata em dó menor*, que certamente não é fácil de entender na sua qualidade de obra bem torneada, espiritualmente ordenada, e do ponto de vista estético constituiu-se não só para a crítica contemporânea, senão também para os amigos do compositor, um osso duro de roer (MANN, 2015, p. 65).

No website *Musik und Politik* (Tydecks, 2005-2009), no capítulo *Sonata Opus 111 – o surgimento do mito* – discorre-se também sobre a dificuldade de recepção da Opus 111:

Em 1822, quando a sonata foi publicada, ela soou tão insólita, que apenas poucos estavam preparados a aceitá-la. Um exemplo foi o *Jornal Vienense de Teatro e Música* que, em 1823, com entusiasmo, relatou a “novidade da forma e a extraordinária riqueza de ideias”, encerrando com as seguintes palavras: “*O appassionato* em dó maior, que começa de modo intenso, sucumbe lentamente num consolador e iluminado tom maior, como os sons do serafim à harpa eólia, serenamente movida pelo sopro dos ventos noctâmbulos”. Constituía, isto, contudo, uma exceção (DIE ENTSTEHUNG, 2012).<sup>10</sup>

■ 153

Parece que, ao tempo da concepção desta Sonata, o que mais chamou a atenção do meio artístico – e que se refletiu na literatura – foi o fato de não haver um terceiro movimento, um *gran finale*, relevante ou de caráter vitorioso.

Numa de suas caracterizações de Beethoven em sua fase criativa final, Kretzschmar aprecia:

A relação que o Beethoven da fase final mantinha – por exemplo nas cinco últimas sonatas para piano – para com a convenção era, apesar de toda a sua unicidade e do caráter monstruoso da linguagem formal, algo totalmente diverso, mais acomodado e mais complacente. Intacta, não modificada pela subjetividade, a convenção aparecia amiúde nas obras tardias sob o aspecto de uma nudez ou, como o orador estava disposto a dizer, de uma exaustão, de um abandono do ego, que por sua vez produziam um efeito mais tremendamente majestoso do que qualquer ousadia pessoal. Nessas criações, afirmava o conferencista, o subjetivo e o convencional entravam numa relação nova, a relação determinada pelo trespasse (MANN, 2015, p. 66-67).

A respeito deste trecho, em que se fala de uma relação nova entre o subjetivo e o convencional, Kaiser (1975, p. 609) discorda, comentando-o da seguinte forma: “Belas palavras, que, contudo, adéquam-se tão bem, se não melhor

<sup>10</sup>No original: Als die Sonate 1822 veröffentlicht wurde, klang sie so ungewohnt, dass nur wenige bereit waren sich dafür zu öffnen. Ein Beispiel ist die Wiener „Zeitung für Theater und Musik“, die 1823 begeistert von der „Neuheit der Form, (dem) überströmenden Ideen-Reichtum“ berichtete und mit den Worten schloss: „Das *appassionato* in C moll, feurig begonnen, verhält im tröstenden, lichten dur-, wie die Seraphs-Töne der Aeolsharfe, vom Spiel der Abendwinde leise bewegt, erklingen.“ Doch blieb das eine Ausnahme (DIE ENTSTEHUNG, 2012).

ainda, à *Appassionata* do que à Opus 106 ou Opus 111” (tradução nossa)<sup>11</sup>, que a tradição costuma classificar na fase intermediária, ou seja, a descrição feita por Thomas Mann, que segue as reflexões de Adorno, segundo Kaiser, aplicar-se-iam mais adequadamente a outra sonata, que não faz parte da fase final (a tradição musical classifica como sonatas da última fase da Opus 78 em diante).

Seguindo sua descrição da Sonata, Kretzschmar passa a discorrer sobre a *Arietta* com variações. De sua palestra, interessa-nos o comentário sobre a inclusão de um dó sustenido a preceder certo grupo de notas (ré-sol-sol), discussão feita no âmbito métrico e prosódico. O fato de Thomas Mann, no personagem de Kretzschmar, ter chamado a atenção para essa inclusão parece, segundo alguns, ter influenciado o modo de performance de alguns pianistas. Kretzschmar diz:

O tema da arieta, destinado a sofrer aventuras e peripécias que sua idílica inocência absolutamente não parece lhe reservar, entra logo em cena e exprime-se em dezesseis compassos reduzíveis a um único motivo que, ao fim de sua primeira metade, salienta-se, qual apelo breve, cheio de sentimento – três notas apenas, uma colcheia uma semicolcheia e uma semínima com ponto de aumento, que poderiam ser escandidas da mesma forma que “Céu azul” ou “Do-ce amor” ou “Cer-ta vez” – e nada mais.

[...]

Porém, quando finda e no decorrer do seu final, depois de tanta raiva, tanta pertinácia, tanta obstinação, tanta extravagância, sobrevém algo que, na sua brandura e bondade, é totalmente inesperado e comovente. O motivo, que, curtido por inúmeras vicissitudes, se despede e, ao fazê-lo, converte-se inteiramente em despedida, grito e aceno de adeus, sofre, no seu ré-sol-sol, uma leve modificação; aplica-se a ele uma pequena ampliação melódica. Após um dó inicial, acolhe, antes do ré, um dó sustenido, de modo que já não se escande “Céu azul” ou “Doce amor”, e sim um “Ó – meu céu azul” ou “Esse doce amor”, e tal acréscimo de um dó sustenido representa o ato mais pungente, mais reconfortante, mais melancólico e mais conciliativo do mundo. É como uma carícia dolorosamente amorosa que passa pelos cabelos, pela face; um olhar quieto, intenso, que se aprofunda nos olhos do outro pela última vez. Abençoa o objeto, a fórmula terrivelmente atormentada, conferindo-lhe irresistível humanidade e confiando-a ao coração do ouvinte num adeus, num eterno adeus, pronunciado com tamanha doçura que os olhos se enchem de lágrimas. “Deixa – de sofrer!” diz ele, “Deus nos – ajudou”, “Belo – sonho foi”, “Ama –sempre a mim”. Com isso termina (MANN, 2015, p. 68).

Kaiser (1975, p. 609), no início do capítulo referente à Opus 111, faz referência a Thomas Mann. Para ele, “desde a existência do romance musical

<sup>11</sup>No original: Schöne Sätze, die aber auf die Appassionata genauso gut, wenn nicht besser passen als auf Opus 106 oder Opus 111 (KAISER, 1975, p. 609).

*Doktor Faustus*, de Thomas Mann, a obra também possui uma espécie de epíteto, a saber, a sonata sobre a qual Thomas Mann escreveu” (tradução nossa).<sup>12</sup>

Em relação à influência na *performance*, Kaiser (1975, p. 632) explica:

Pouco importa que Arthur Schnabel, já no início de 1932, destacava (o dó susenido) como algo supremo, ou que Elly Ney o tenha quase petrificado, em maio de 1936: os puros e suntuosos episódios deste movimento (Arietta) apenas transformou o momento (do dó susenido) numa beleza delicada dentre tantas outras. A partir do discurso contundente de Thomas Mann, todo o mundo se voltou, de forma criativa, poética e isolada a essa despedida apoteótica. Soe agora em qualquer lugar a Opus 111 – então há no público sempre certa inquietação antes do final. Ouvidos ou não, há sussurros: “Thomas Mann”. E os pianistas acentuam o que é especial tão claramente, como se cantassem em segredo aquelas sílabas, que Thomas Mann – também em memória de seu amigo Theodor *Wiesengrund* Adorno – realçou para essa expressão (tradução nossa).<sup>13</sup>

■ 155

Nesta última citação, percebemos, nas contínuas e infinitas apropriações, como uma apropriação feita pela literatura, da música, retorna à música. Poderíamos dizer: uma apropriação como ato recíproco, mútuo.

Logicamente, se atualmente a interpretação do *dó-susenido* que precede o *ré-sol-sol* é incentivada, ou influenciada pelo discurso de Thomas Mann, isto não significa dizer que apenas por causa do destaque dado à passagem, enfatiza-se a nota. Como vimos, o próprio Kaiser explicita que a ênfase do *dó-susenido* ocorria já antes da publicação da obra (menção às performances de Schnabel e Elly Ney).

Ao encerrar a discussão acerca do motivo que tenha levado Beethoven a não escrever um terceiro movimento para a Opus 111, Kretzschmar informa:

Depois dessa explanação, Kretzschmar não retornou do pianino à mesa do conferencista. Sempre voltado aos ouvintes, permaneceu sentado na cadeira giratória, na mesma posição que nós, inclinado para a frente, mãos entre os joelhos, e assim concluiu em poucas palavras a palestra sobre o problema por que Beethoven não escrevera um terceiro movimento do *Opus 111*. Bastava, disse ele, que ouvíssemos a obra, para sermos capazes de encontrar nós mesmos a resposta à pergunta. Um terceiro movimento? Um reinício – depois desse adeus? Impossível! Acontecera que a sonata, no segundo, no imenso segundo movimento, havia alcançado seu fim,

<sup>12</sup>No original: Seit Thomas Mann Musiker-Roman „Doktor Faustus“ existiert, hat das Werk auch eine Art Beinamen. Opus 111 ist nämlich die Sonate, über die Thomas Mann geschrieben hat (KAISER, 1975, p. 609).

<sup>13</sup>No original: Da tut es wenig zur Sache, daß Arthur Schnabel schon im Frühjahr 1932 dieses cis wie ein Allerheiligstes hervorhob oder daß Elly Ney es im Mai 1936 fast erstarren ließ: die reinen und reichen Ereignisse dieses Arietta-Satzes haben den Moment doch immer nur zu einer zarten Schönheit unter vielen gemacht. Erst Thomas Mann Sprachgewalt hat nachschöpferisch, poetisierend und isolierend alle Welt auf diese Abschieds-Apotheose hingelenkt. Erklängt jetzt irgendwo die Opus 111 – dann geht kurz vor Schluß immer eine Bewegung durch das Publikum. Unhörbar-hörbar raunt es: „Thomas Mann“. Und die Pianisten betonen das Besondere so deutlich, als sängen sie heimlich jene Silben mit, die Thomas Mann – auch zum Gedächtnis seines Freundes Theodor *Wiesengrund* Adorno – dieser Wendung unterlegt hat (KAISER, 1975, p. 632).

um fim sem nenhum retorno. E, ao referir-se “à sonata”, não pensava apenas nessa, em dó menor, e sim na sonata em si, na forma, no gênero artístico tradicional: ela mesma tinha sido levada ao seu término, cumprira seu destino, além do qual não existia caminho, anulara-se e dissolvera-se, despedira-se; o aceno de adeus dado pelo motivo ré-sol-sol, melodicamente consolado pelo dó sustenido, era despedida também nesse sentido, despedida grande como a peça, despedida da sonata. (MANN, 2015, p. 69).

Deparamo-nos aqui com duas questões: a primeira delas é o fato de um terceiro movimento estar ou não nos planos de Beethoven para a Opus 111. Como vimos, a opinião divide-se: enquanto alguns afirmam, apoiados nos esboços, de que era previsto um terceiro movimento; outros dizem, também apoiados nos esboços, que a Sonata opus 111 já fora planejada (em sua concepção) para abrigar apenas dois movimentos. Há outros que ainda defendem uma divisão tripartite na sonata como um todo, e outros defendem uma divisão tripartite nas partes da sonata, questão que não será discutida aqui. A segunda, também polêmica, é de que, a Opus 111 marca o fim da sonata (como gênero, forma). É difícil afirmar que a última Sonata de Beethoven marca também o fim do gênero sonata. Mas não é tão difícil afirmar que a liberdade formal de que desfrutou em sua última fase criativa aponta para a música do período posterior, colocando-o na fronteira da música clássica e romântica.

156 ■

Suas últimas sonatas, compostas entre 1816 e 1822, época em que se dedicou à composição de sua Missa Solene, não seguem mais a divisão tradicional do Classicismo Vienense. Há mudanças na forma – como o fato de a Sonata opus 111 possuir apenas dois movimentos. Além disso, enquanto as sonatas de sua primeira fase colocavam todo o peso no primeiro movimento, nas sonatas da última fase ele era estendido até o movimento final, o que se relaciona ao trabalho temático das sonatas.

Nas sonatas compostas na última fase, exige-se mais do intérprete, em termos de técnica: os recursos técnicos de um intérprete, à época de Beethoven, como gradação de dinâmica e tempo, síncopes, acentuações em partes fracas do compasso e o efeito rítmico de pausas, eram exigidos em grau máximo. Algumas indicações de tempo exigiam cada vez mais virtuosidade dos intérpretes, e as peças, muitas vezes – por meio das indicações metronômicas – esbarravam nos limites de sua concretização.

É certo que – tendo ou não representado o fim da forma sonata – a Sonata opus 111, assim como todas as outras da última fase de Beethoven, representam um rompimento evidente com as sonatas tradicionais. A nova linguagem expressiva de Beethoven nestas últimas obras foi recebida com muitas dificuldades. Como dissemos anteriormente, o ensurdecimento de Beethoven muitas vezes serviu para justificar suas inovações na linguagem musical: este é o caso da recepção das sonatas de sua última fase, em especial da Opus 111. A recepção por seus contemporâneos, frequentemente marcada por recusas ou falta de entendimento – lembremo-nos aqui do *osso duro de roer* – considerava como pretexto para as extravagâncias (no bom sentido) de difícil entendimento o ensurdecimento contínuo



e gradativo do grande compositor. Não podemos, contudo, nos esquecer de que essas sonatas, que se afastam das normas (ou convenções), formaram um dos pontos de partida para as mudanças radicais na música do século XX.

Na Sonata opus 111, por exemplo, surge uma espécie de síntese entre as inovações da linguagem musical da obra tardia e uma realização quase modelar do princípio do movimento principal da sonata. No primeiro movimento, temos no final um tipo de variação no *Finale* e, no segundo, a *Arietta* com variações, as partes da variação não se reconhecem tão evidentemente como, por exemplo, na Opus 109. Elas resultam aqui de mudanças de compasso, que levaram a formas (usos) incomuns de compasso, por exemplo.

#### 4. Considerações finais

As reflexões acerca de um tema que se fez comum, ao longo do tempo, em ambientes artísticos diversos, foram possíveis graças à possibilidade do olhar de uma arte em relação à outra. Não apenas a apropriação de material peculiar a determinado meio de expressão artística permite o diálogo entre artes, mas também quando meios de expressão artística diversos tomam para si o mesmo material. Ou seja: muitas vezes, dois meios de expressão artística geram representações com pontos em comum – respeitando-se, logicamente, as diferenças entre suas linguagens, cada uma com suas peculiaridades. Assim, por exemplo, o Romantismo é um movimento presente na literatura, na música e nas artes visuais. Embora haja semelhanças entre as representações das ideias (e dos ideais) românticos em cada um desses meios de expressão, as peculiaridades da linguagem de cada um deles sempre estarão presentes. Assim, o diálogo entre Artes é sempre possível, e passível de infinitas representações, pois às formas de representação devemos ainda somar o caráter individual que torna peculiar a linguagem de cada artista, seja ele intérprete, compositor, escritor ou artista plástico.

Neste artigo, demonstramos como é possível que meios de expressão diversos (música e literatura) tratem de determinado tema e como pode haver uma influência entre as próprias artes. Embora a história do compositor alemão Adrian Leverkühn atribua às discussões sobre o fim da forma sonata (discussões acerca da Sonata Opus 111, de Ludwig van Beethoven) o status de uma metáfora política para a Alemanha pós-45, o ponto mais importante, assim consideramos, é como uma duas artes – a partir do momento em que tratam de um material em comum, i.e, a partir do momento em que dividem o mesmo material – passam a se influenciar reciprocamente.

Se a Sonata opus 111 sofreu influências em sua interpretação pelas sugestões interpretativas contidas na obra literária de Thomas Mann, a obra de Thomas Mann, por outro lado, ficou “rotulada” como a obra de Thomas Mann que trata de Beethoven ou, de modo mais específico, da Sonata opus 111. Em resumo: *Doutor Fausto* é a obra literária que trata da Sonata opus 111. Sonata opus 111 é aquela sonata sobre a qual Thomas Mann discorreu!

O mais interessante é que não houve apenas o tratamento de um material comum em dois meios de expressão artística, simplesmente. O entrelaçamento de temas nesses meios diversos (literatura e música) levou à influência no âmbito

performático, interpretativo da Sonata opus 111. Embora saibamos que Schnabel e Elly Ney já destacavam, de certo modo, o dó susenido, no final da Sonata opus 111, antes da narrativa de Thomas Mann, sabemos, também, que, depois da narrativa, a importância dada a este *dó susenido* passou a ser ainda maior, e mais visível: como se uma sugestão interpretativa viesse diretamente da literatura para os palcos onde era apresentada a Sonata opus 111.

A obra de Thomas Mann é complexa. A de Beethoven talvez o seja ainda mais. O entrelaçamento da literatura e da música em *Doktor Faustus*, em sentido espelhado, complementar, permite-nos ver como a linguagem simbólica, representativa, é formada por um contínuo apoiar-se em significados existentes para gerar significados novos ou para ressignificar aquilo que já temos apropriado em nosso espírito: ao que nos parece, um “simples” *dó susenido*.

## Referências

BEETHOVEN, Ludwig van. **Heiligenstädter Testament**. Heiligenstadt, 6 out. 1802. Portal: Wikisource. Não paginado. Disponível em: [https://de.wikisource.org/wiki/Heiligenst%C3%A4dter\\_Testament](https://de.wikisource.org/wiki/Heiligenst%C3%A4dter_Testament). Acesso em: 10 maio 2021.

DENNIS, David B. Beethoven at large: reception in literature, the arts, philosophy, and politics. In: STANLEY, Glenn (ed.). **The Cambridge Companion to Beethoven**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 292-305. DOI <http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521580748.018>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-beethoven/beethoven-at-large-reception-in-literature-the-arts-philosophy-and-politics/2C7430B59177AB92865DA57AA6AD3734>. Acesso em: 10 maio 2021.

DIE ENTSTEHUNG des Mythos opus »111«. Bensheim, 2012. Portal: tydecks.info. Não paginado. Disponível em: [http://www.tydecks.info/online/musik\\_beethoven111y.html](http://www.tydecks.info/online/musik_beethoven111y.html). Acesso em: 10 maio 2021.

HEISE, Eloá. Thomas Mann: um clássico da modernidade. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 39, p. 239-246, 1990. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v39i0>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19168/12467>. Acesso em: 10 maio 2021.

KAISER, Joachim. **Beethovens 32 Klaviersonate und ihre Interpreten**. Frankfurt am Main: Fisher, 1975.

LUDWIG van Beethoven: Klaviersonate c-Moll, op. 111. Mainz, [200-]. Portal: Villa Musica Rheinland-Pfalz. Não paginado. Disponível em: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2768>. Acesso em: 10 maio 2021.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHILLER, Friedrich. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: Dritter Brief. **Die Horen**, Tübingen, B. 1, p. 13-16, 1975. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/aesterz/aesterz.html>. Acesso em: 10 maio 2021.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Leipzig: E.W. Fritsch, 1870. Disponível em:  
<https://archive.org/details/beethoven1870wagn/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 10 maio 2021.

Recebido em 16/06/2021 - Aprovado em 02/07/2021

Como citar:

Paschoal, E. (2021). Beethoven, a música e a literatura: um diálogo pleno de apropriações. *OuvirOUver*, 17(1), 141-159. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-61643>