

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS



FORMA SONATA
O DRAMA MUSICAL DO DILACERAMENTO

I B A N E Y C H A S I N

BELO HORIZONTE (MG) - AGOSTO/1990

I B A N E Y C H A S I N

FORMA SONATA
O DRAMA MUSICAL DO DILACERAMENTO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO DEPARTAMENTO
DE FILOSOFIA DA FAFICH-UFMG COMO
REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA.

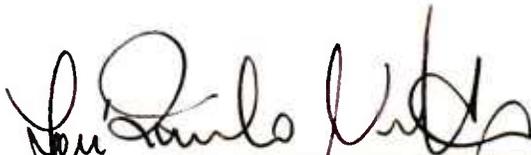
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE (MG) - AGOSTO/1990

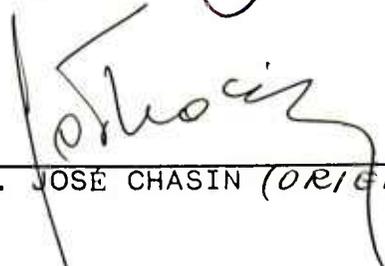
FORMA SONATA
O DRAMA MUSICAL DO DILACERAMENTO

I B A N E Y C H A S I N

DISSERTAÇÃO DEFENDIDA E APROVADA PELA BANCA
EXAMINADORA CONSTITUÍDA DOS SENHORES:


Prof. Dr. RODRIGO ANTONIO DE PAIVA DUARTE


Prof. Dr. JOSÉ PAULO NETO


Prof. Dr. JOSÉ CHASIN (ORIENTADOR)

BELO HORIZONTE, 30 DE AGOSTO DE 1990.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE (MG) - AGOSTO/1990

Ao Pai,
Por Tudo.

Í N D I C E

RESUMO.....	i
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I CONTEÚDO E LÓGICA DA FORMA SONATA NAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN	
Capítulo 1 - A EXPOSIÇÃO.....	23
1. Das Relações Harmônicas.....	23
2. Das Relações Temáticas.....	47
Capítulo 2 - O DESENVOLVIMENTO.....	90
1. A Lógica do Desenvolvimento.....	90
2. A Exposição e a Lógica do Desenvolvimento.....	155
Capítulo 3 - A REEXPOSIÇÃO.....	193
1. A Lógica da Reexposição.....	193
2. Os Limites do Conteúdo e da Forma da Reexposição.....	223
Capítulo 4 - HAMMERKLAVIER - TIPO E SÍNTESE DA FORMA SONATA (Análise do Primeiro Movimento).....	230
PARTE II A FORMA SONATA E A ESFERA ESTÉTICA	
INTRODUÇÃO.....	267 a 267d
Capítulo 1 - A FORMA SONATA COMO DRAMA MUSICAL.....	268
A. Lineamentos do Gênero Dramático.....	270
B. Forma Sonata e Drama.....	286
Capítulo 2 - A FORMA SONATA COMO REFIGURAÇÃO DA FRAGMENTAÇÃO HUMANA.....	326
Capítulo 3 - ARTE E REFIGURAÇÃO.....	371
1. Algumas Considerações acerca do Caráter Mimético da Arte.....	373
2. O Caráter Antropomórfico da Arte.....	412
BIBLIOGRAFIA.....	437

"Os fragmentos do tratado de Aristóteles sobre a arte poética dão uma visão singular da arte poética. Quando se conhece o teatro por dentro e por fora, como nós, que temos dedicado a ele boa parte de nossa vida e até por ele temos trabalho não pouco, é quando alguém se dá conta de que é preciso, antes de tudo, estar familiarizado com o modo filosófico de pensar do homem para compreender a idéia que tivesse desse fenômeno artístico; não sendo assim, nosso estudo não faz mais do que se embaralhar, assim como também a moderna Poética só emprega e empregou em seu dano o o mais superficial de sua doutrina."

GOETHE
Máximas e Reflexões (1047)

"O objeto se apresenta ao olho de maneira diferente do que ao ouvido, e o objeto do olho é diferente do objeto do ouvido. A peculiaridade de cada força essencial é justamente seu ser peculiar, logo também o modo peculiar de sua objetivação, de seu ser objetivo-efetivo, de seu ser vivo. Por isso o homem se afirma no mundo objetivo não apenas no pensar, mas também com todos os sentidos.

.....
"Pela produção prática de um mundo objetivo, a elaboração da natureza não-orgânica, o homem dá provas enquanto ser genérico consciente, isto é, enquanto ser que se comporta em face do gênero como em face de sua própria essência/.../; o homem sabe produzir segundo a medida de todas as espécies e sabe em toda parte aplicar ao objeto sua natureza inerente; por isso o homem dá forma também segundo as leis da beleza."

MARX
Manuscritos de 1844

R E S U M O

A dissertação tem por objetivo central a determinação do conteúdo próprio à Forma Sonata beethoveniana. Em outros termos, o que se pretendeu capturar e explicitar foi a lógica essencial dessa específica expressão musical, a razão de ser de seu ser-precisamente-assim.

Dada a proposta assumida e perseguida, julgou-se adequado dividir o texto em duas partes distintas e conexas. Na primeira, procura-se delinear, a partir da análise dos movimentos em Forma Sonata das sonatas pianísticas de Beethoven, o conteúdo neles presente, ou seja, determinar o que a Forma Sonata diz. Nesse sentido, a análise tecno-formal desenvolvida possui, simultaneamente, dimensão estética: a determinação da lógica de sua organicidade formal - a descrição e análise de seu modo de estruturação - e concomitantemente uma tentativa de elucidar as razões que a tornam aquilo que precisamente é.

A divisão e o conteúdo dos Capítulos que integram a Parte I podem ser sintetizados como se segue. No Capítulo 1, cujo título - A Exposição - corresponde à designação da seção ou parte inicial da Forma Sonata, procura ser demonstrado que essa seção estrutural se realiza como dação de forma a uma colisão entre pólos ou regiões musicais distintas. Vale dizer, a Exposição da Forma Sonata dá forma a um conflito ou choque entre forças musicais distintas; forças que se realizam enquanto tal a partir de dois pólos, regiões ou tonalidades musicais específicas - tônica e

dominante. No Capítulo 2 - O Desenvolvimento - designação da segunda parte estrutural da Forma Sonata, procura-se estabelecer que a função por ela cumprida é a de concretar a colisão configurada pela Exposição. Ou seja, intenta-se explicitar que o Desenvolvimento de uma obra arquitetada em Forma Sonata se põe como radicalização, aprofundamento ou intensificação da colisão polar. E dito, em última análise, que o Desenvolvimento é a corporificação musical da exteriorização do caráter da colisão, ou ainda, que é a configuração de seu desenvolvimento ou desdobramento. O Capítulo 3 - A Reexposição - analisa esta que é a terceira e última parte constitutiva da Forma Sonata, buscando evidenciar, por seu turno, que esse momento do discurso musical é a dação de forma a "resolução" da colisão posta e desenvolvida. Em outros termos, quer demonstrar que a Reexposição é a consubstanciamento de um dever-ser, que é expressão da tentativa de dar forma musical à superação do conflito polar fragmentário configurado pela Exposição e radicalizado no Desenvolvimento. O Capítulo 4, por fim, objetiva evidenciar e reafirmar a consistência da análise e das reflexões efetivadas ao longo dos Capítulos anteriores, a partir do exame e tematização detalhados da Op. 106 - Hammerklavier - talvez a mais densa sonata pianística de Beethoven, por isso mesmo típica objetivação da lógica que matriz a Forma Sonata.

Na Parte II do texto, por um lado, busca-se dar concreção às determinações anteriores, que não poderiam ultrapassar um dado nível de explicitação da lógica do objeto no plano da análise tecno-formal. Esta, isoladamente tomada, não é capaz de revelar a malha determinativa substancial de uma forma ou gênero estético. De outra parte, procura fundamentar

estético-filosoficamente aquilo que foi posto e conquistado na Parte I. Nesse itinerário, é sustentado que a Forma Sonata é um drama sob forma musical - Capítulo 1. Determinação que subentendeu a tematização da forma dramática na literatura. O que é sustentável na exata medida em que essa expressão sonora se realiza como configuração e "resolução" de uma colisão. Por outro lado, como as forças em colisão (tônica e dominante) são geneticamente interconectadas, ou seja, como essas forças estão primariamente em vinculação intrínseca, unitária, o Capítulo 2 sustenta a interpretação de que o drama configurado pela Forma Sonata, dado seu solo genético humano-societário - também tematizado nesse Capítulo por extensão - é o drama do homem dividido, do homem dilacerado do universo do capital. Por fim, o Capítulo 3, que desenvolve sucinta tematização sobre algumas categorias estéticas fundamentais, pretende fundar e reafirmar o conteúdo básico que procura ser demonstrado e defendido ao longo de toda a dissertação.

Conteúdo que pode ser resumido na seguinte colocação: A Forma Sonata é a dação de forma musical ao nexos essencial que matriza a individuação na sociedade do capital. Em termos mais concretos, a Forma Sonata é a dação de forma à dilaceração ou fragmentação do homem no mundo burguês, à inautenticidade da vida regida pelo capital, à impossibilidade objetiva da auto-construção da personalidade. Impossibilidade que é traduzida em perda de humanidade, em dilaceração ou ruptura do indivíduo que, ao perder sua intrínseca dimensão genérica, perde a si mesmo.

INTRODUÇÃO

O estudo a ser desenvolvido ao longo desta dissertação tem por objetivo central uma única questão: determinar o conteúdo próprio à Forma Sonata (daqui para frente referida como FS) beethoveniana. Ou dito de outro modo, o que se pretende capturar e estabelecer é a lógica essencial dessa específica expressão musical, gerada no século XVIII.

Na busca efetiva dessa malha determinativa, julgou-se adequado dividir o texto em duas partes distintas e conexas. Na primeira, o escopo a realizar é a explicitação, a partir da análise musical dos movimentos em FS das sonatas pianísticas de Beethoven, do conteúdo neles presente. Ou seja, tentar-se-á explicitar, a partir do estudo de sua organicidade formal, o que a FS diz. Nesse sentido, a análise tecno-formal desenvolvida possui, simultaneamente, dimensão estética; a determinação da lógica de sua organicidade formal - a descrição e análise de seu

modo de estruturação - é, concomitantemente, uma tentativa de precisar o porquê do ser-precisamente-assim da FS. Trata-se, pois, na Parte I, não de uma pura análise técnica, embora esta seja seu momento predominante. Mas, partindo dessa análise, numa primeira aproximação do objeto, de extrair o que consubstancia seu conteúdo, de configurar as razões que tornam a FS aquilo que precisamente é.

Na Parte II do texto, por um lado, busca-se concretar as determinações anteriores a um novo e dado nível específico, pois, -a análise tecno-musical, isoladamente tomada, não é capaz de revelar a lógica substantiva de uma forma ou gênero artístico. Por outro, procura-se fundamentar - estético-filosoficamente aquilo que foi dito e demonstrado na Parte I. Nesse sentido, ao se mostrar a relação existente entre FS e drama - Capítulo 1 -, como também que a mimese é uma categoria central da arte - Capítulos II e III -, o propósito é sustentar materialmente a hipótese, que na análise técnica foi exposta em contornos formais e gerais, e que no curso do trabalho é posta em relação à natureza do conteúdo da FS. Parte I e II, portanto, são momentos distintos e necessários no processo de apreensão do em-si do objeto tratado. Momentos também inter-relacionados que, respectivamente, a partir e pela própria natureza do discurso musical e pela concreção e fundamentação das determinações acerca da natureza deste, revelam a lógica, a essência objetiva do fato estético tematizado.

Mas, tratando-se da tematização da FS, porque estudá-la em Beethoven e não em Haydn, uma vez que já neste compositor ela se apresentava em forma estruturalmente delineada? A resposta a essa questão, que alguém minimamente familiarizado com o sonatismo

provavelmente se faria, é essencialmente simples: a FS chega à sua maturidade - ao ápice de seu desenvolvimento, enquanto expressão artística ou estética - com Beethoven. Vale dizer, é nas mãos deste que essa forma musical adquire estrutura definitiva, se realiza plenamente. É precisamente com a estruturação composicional beethoveniana que a FS revela todas as suas potencialidades e particularidades enquanto forma artística, explicitando, assim, de modo verdadeiramente essencial, sua lógica interna, a organicidade que a matriza. Nesse sentido, compreender e determinar o que a FS é, só pode ser efetivamente alcançado com a música de Beethoven, dado que é neste momento que seus traços estão fixados, sua estrutura plenamente afirmada, ou seja, sua forma efetivamente consubstanciada, é quando se consegue capturar sua lógica em sua efetiva realidade. Sem dúvida alguma, em Mozart ou mesmo Haydn os nódulos fundantes da FS já aparecem claramente esboçados. Não obstante, foi somente com Beethoven que adquiriu plena nitidez - plena organicidade, o que significou, inclusive, uma ampliação de suas possibilidades expressivas. Basta observar, nesse sentido, que o bitematismo, característica fundamental, como será demonstrado, de sua estruturação, assume predominância apenas na música beethoveniana, como também que em Haydn a seção do Desenvolvimento é algo musicalmente indefinido, funcionalmente ambíguo.

A tematização da FS em Beethoven não é, pois, uma escolha arbitrária. Antes de mais nada, é uma imposição do próprio objeto analisado: a captura do sentido real dessa forma musical conduz, necessariamente, a Beethoven, na medida em que seu processo de constituição foi concluído precisamente entre finais do século XVIII e princípios do XIX.

Outra questão relativa ao objeto tematizado deve aqui também ser mencionada. A saber, porque estudar especificamente a FS e não qualquer outra das formas que integram uma sonata? A resposta a essa indagação, como a anterior, não envolve maior complexidade. Aliás, pode-se, em linhas gerais, responder a essa questão numa única frase: voltar-se especificamente à determinação da FS resulta do fato de que, dentre as diferentes formas musicais que conformam a sonata clássica, a FS é estruturalmente a mais importante. Importância que pode ser constatada em função, basicamente, desta forma ser a protoforma - e isso em Beethoven é transparente - das distintas formas da sonata. Vale dizer, as diferentes formas musicais, a partir das quais são estabelecidos os diferentes movimentos que compõem uma sonata, uma sinfonia, um quarteto de cordas etc. são formas cujas estruturas estão matricizadas pela estrutura da FS. Ou seja, suas estruturas tem por fundamento os elementos que tipificam, que fundam a FS. Precisamente por isso, ao se capturar a lógica dessa forma, está-se capturando o núcleo do sonatismo, pois a FS é a forma básica, pedra angular de uma sonata.

Forma básica sob dois ângulos: quer no sentido de que é, tendencialmente, sua forma mais densa e dramática, quer no sentido referido de que as formas que constituem uma sonata (essencialmente: forma de movimento lento, minueto ou scherzo e rondó-sonata) organizam-se internamente, conservadas naturalmente as características específicas que as singularizam, a partir de uma "apropriação" da forma de estruturação que particulariza a FS. (Um claro exemplo nesse sentido é a constatação de que, de modo mais ou menos desenvolvido, todos os movimentos de uma sonata passam

como linha de tendência - aqui me refiro especificamente a Beethoven - a ter um desenvolvimento harmônico-temático, e precisamente na FS, em especial com Beethoven, que a seção de Desenvolvimento impõe-se como estrutural. Por outro lado, essas diferentes formas passam a apresentar bitematismo, o que é nitidamente uma "importação" de estrutura). Portanto, quando se quer compreender o sonatismo, é natural centrar a tematização sobre a FS. O que não significa afirmar, é necessário ser dito, que captado seu em-si penetra-se imediatamente na lógica de outras formas musicais. A determinação destas lógicas depende do estudo específico de cada uma delas. Não obstante, e é isso que importa frisar, voltar-se para a FS surge como decorrência da própria consubstanciação do sonatismo - que encontra na Alemanha e Áustria seu grande ápice -, gênero musical que obriga ao exame da FS quando se busca compreender a linguagem de Haydn, Mozart ou Beethoven.

No âmbito do que aqui se apresenta e explicita, há ainda necessidade de tornar transparente, para que a leitura do texto se faça sobre uma base mais consistente, porque a determinação da lógica da FS beethoveniana é realizada sobre a obra pianística do grande compositor.

Duas razões, essencialmente, norteiam a escolha. Em primeiro lugar, é um fato objetivo e admitido que da música escrita para instrumento solo pode-se, tendencialmente, extrair e demonstrar com maior nitidez a estrutura compositiva. Na música orquestral, por exemplo, os problemas tecno-compositivos derivados da natureza desse "instrumento", desse meio sonoro, que se caracteriza pela grande e diversificada massa sonora, tendem a obscurecer, a tornar

menos transparentes a essência ou o fundamento de uma determinada forma musical. Na música solo, ao inverso, a essência pode ser identificada com muito mais clareza, pois nesta, de certo modo, a estrutura formal aparece com nitidez, uma vez que o discurso solístico não contém alguns atributos - a orquestração, por exemplo - que geram obstáculos à captura do núcleo de uma determinada forma ou gênero. Não se está afirmando, contudo, que a determinação do em-si da FS não possa ser plenamente objetivada a partir da música sinfônica, que é precisamente uma sonata para orquestra. O que se quer demarcar, de fato, é que a estrutura das formas da sonata pianística - da música solo - é detectável de modo mais imediato, o que torna mais nítidas a análise e a descrição da lógica da FS, na medida em que se pode agarrar diretamente os elementos decisivos da estrutura.

A escolha das sonatas para piano foi devida também a um outro motivo. É que, a partir delas, se pode rastrear toda a evolução estética sofrida pela música de Beethoven, uma vez que essas sonatas foram escritas ao longo de vinte e sete anos de sua vida - de 1795 a 1822 -, extensão temporal que vai, precisamente, do início do chamado primeiro período compositivo beethoveniano (1795-1801) até à plena maturidade do compositor. O rastreamento dessa evolução é aqui importante, dado que permite determinar, com rigor, pela comparação das diferentes obras, o que Beethoven desenvolveu, aprofundou e extraiu da FS em termos de possibilidades expressivas. Desse modo é possível detectar, com segurança, o sentido real desta forma musical, uma vez que a partir da linha evolutiva se pode apreender mais densamente a lógica matrizadora da forma, na medida em que as transformações ou reordenações de sua

estrutura, ao longo do tempo, podem ser plenamente apreendidas. A determinação do que seja a FS, a partir da obra pianística de Beethoven, se impôs, assim, como a via mais adequada para a tematização sobre o conteúdo próprio dessa forma musical. Pois, não se está apenas em face de partituras cujas estruturas emergem com evidência, como também delas se pode extrair com rigor a substancialidade da lógica musical beethoveniana.

Em verdade, poder-se-ia afirmar que as sonatas pianísticas funcionaram para Beethoven como um verdadeiro "laboratório-composicional". Há dados que sugerem tal hipótese. Por um lado, sua primeira sinfonia, como também seus primeiros quartetos de cordas (Op.18), foram concluídos em 1800, precisamente quando Beethoven já havia escrito grandes peças pianísticas como as Op.7, 10 N.º 3, 13 (Patética) e a 22. Nesse mesmo sentido, se tomarmos a Heróica - que marca um salto qualitativo de enormes dimensões no plano da composição da música sinfônica, portanto no plano estético-musical de um modo geral - constatar-se-á que o ano de sua composição (1803) é o momento em que estão sendo publicadas, dentre outras importantes, a Op.28 (Pastoral) e as sonatas Op.31 N.º 1 e 2 (a N.º 3 é publicada em 1804). Por outro lado, se a isso se agrega o fato de que Beethoven escreveu para piano em todas as suas três fases composicionais, temos diante dos olhos um indicativo de que este tipo de obra constitui efetivamente um gênero musical que para Beethoven se objetivou como "campo de pesquisa" - a partir do qual, então, se pode entrever de modo privilegiado seu desenvolvimento estético. O que, aliás, não deve causar qualquer estranheza, já que, no trabalho composicional ligado a instrumento solo, a ocupação e a

preocupação com as questões de estrutura podem ser francamente predominantes. E a clara apreensão da lógica de uma estrutura é, em última análise, o ponto de partida para a criação musical. (Cabe salientar, nesse contexto, que o piano é precisamente o instrumento musical que viabiliza o conhecimento da música. Ou seja, através dele se estuda harmonia, contraponto, composição etc. Significa dizer que o piano funciona como uma mediação através da qual torna-se concreto o discurso musical. Ou seja, o piano o torna "palpável". Não pode ser, pois, mera casualidade que esse instrumento, para o qual foram escritas obras como a *Appassionata* ou a *Hammerklavier* - obras basilares na história da música - estivesse composicionalmente sempre ao lado do compositor alemão aqui enfocado.

Gostaria de chamar atenção também para um outro ponto, que se consubstancia numa questão de absoluta relevância, pois refere-se ao problema de porque, no atual momento histórico, uma tematização que procure capturar o conteúdo da música beethoveniana seja importante, tenha validade ou se ponha como verdadeiramente necessária.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a determinação do conteúdo de qualquer expressão artística - seja ela musical ou não - é algo inquestionavelmente importante e necessário. Isto porque a compreensão efetiva de uma gênero ou forma estética passa pela captura do conteúdo que lhe é próprio, visto que uma análise, que se reduza a uma descrição meramente formal ou técnica de uma obra de arte, é uma abordagem que não consegue explicitar sua organicidade real, pois a forma de uma obra é a forma de um conteúdo específico. Em outros termos, a forma em arte, como será

evidenciado ao longo do texto, é um meio para a expressão de um determinado conteúdo. Isso significa que o conteúdo matriza a forma - que o conteúdo, na sua relação com a forma, é o momento predominante; conseqüentemente, que a determinação do mesmo é condição de possibilidade para desvelamento da lógica da manifestação artística que o encerra. A determinação do conteúdo da música beethoveniana, especialmente da FS, objetivo desse estudo, é por conseguinte algo cuja necessidade não pode ser negada, mais ainda porque a tentativa, aqui, parte dos e se move pelos referenciais estéticos marxiano-lukácsianos. Andaimos estes que, tanto quanto sabemos, nunca antes foram formados para uma investigação sobre o sonatismo alemão, o que, se aguça o desafio, obriga também à máxima fidelidade ao procedimento escolhido.

Não obstante, cremos, a validade desta dissertação não se objetiva, no essencial, por razões de caráter tão geral. Em verdade, a necessidade e pertinência deste trabalho, independentemente de seus possíveis méritos ou deméritos, erros e acertos, vinculam-se ao fato de que a grande arte de finais do século XVIII e princípios do XIX - a arte de um Goethe, de um Schiller e de um Beethoven - "tem para a problemática do mundo presente uma importância e significação intensamente atuais."¹ A que se está, concretamente, sinalizando com esta frase? Antes de tudo e fundamentalmente, ao fato de que à arte desse período o realismo é imanente. Vale dizer, suas obras estavam devotadas e capacitadas à refiguração objetiva da vida humana. Essa configuração estética do homem produzido na sociedade do capital, tanto quanto das formas de relacionamento do indivíduo com a mesma

1. G.LUKÁCS, Goethe y su Epoca, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1968, pp.17/18, (o grifo é nosso).

sociedade, estavam fundadas numa verdadeira compreensão daquela realidade, num profundo e denso conhecimento da legalidade objetiva do mundo social vigente. A obra de Goethe, como se buscará mostrar no Capítulo 2 da Parte II, é um exemplo típico de como essa arte captura essencialmente a organicidade do real, explicitando com rigor os verdadeiros conflitos e dilemas do homem burguês. O que, por seu turno, Beethoven realiza com a mesma densidade através da criação musical, dando forma sonora aos grandes e dramáticos problemas inerentes à individualidade do universo societário do capital. É importante demarcar, nesse sentido, que os conteúdos da literatura goethiana e da música beethoveniana estão em íntima relação. Tão íntima que se pode traçar legitimamente um paralelo estrutural entre as expressões artísticas de Goethe e Beethoven. De fato, como poderá ser observado no Capítulo 2, Parte II, a literatura de Goethe aparece como mediação fundamental na determinação da natureza do conteúdo da FS. Isso significa que a tematização desenvolvida nessa dissertação, ao estabelecer uma intersecção entre as obras de Goethe e Beethoven, ou seja, ao encontrar, na grande literatura contemporânea ao compositor alemão, uma mediação para a captura do conteúdo de sua música, estabelece uma vinculação estrutural, essencial, entre literatura e música. Vinculação, aliás, já claramente expressa quando, no Capítulo 1, Parte II, se chega à determinação de que a FS é uma forma dramática a partir da relação estabelecida entre drama literário e FS. Portanto, a investigação sobre a FS passa aqui por um certo exame da literatura. Investigação que está cingida, é claro, puramente às necessidades decorrentes do propósito de determinar a lógica da

expressão musical em foco. De todo modo, isso evidencia, por seu turno, que música e literatura são esferas estéticas distintas mas igualmente conexas. Relação que não deve causar qualquer estranheza, bastando para tanto ter presente que a música nasce atrelada à palavra, e que por séculos se objetivou apenas nessa conexão. (Somente no século XVI são dados os primeiros passos efetivos na direção da independentização da música em relação à palavra: "Ainda que o período compreendido entre 1450 e 1550 tenha sido, primordialmente, uma era de polifonia vocal no que concerne à música escrita, o mesmo período testemunhou um crescimento do interesse pela música instrumental por parte dos compositores sérios, e o princípio de estilos e formas independentes da escritura vocal"²).

As conquistas da arte do século XIX, em especial da arte alemã, - quais sejam, a captura e explicitação radicais por ela efetivada de como se consubstancia a individualidade da sociedade burguesa, tanto quanto, e em interconexão com isso, o salto qualitativo por ela efetivado na compreensão da natureza e lógica da vida humano-societária (pense-se, nessa direção, que mesmo relativamente ao iluminismo francês ou inglês ela aprofundou tais conhecimentos desvelando novas relações e dimensões da realidade social) - convertem-na em um dos momentos pinaculares da arte universal. É precisamente essa densidade, que deve ser insistentemente demarcada, que a faz significativa e mesmo decisiva, no que tange à situação peculiar do século XX. Vejamos porque.

As conquistas acima referidas são o produto da captura e

2. D. Jay GROUT, *Historia de la Música Occidental*, Vol. I, Ed. Alianza Música, Madri, 1984, p.244.

representação da verdadeira, da essencial natureza do mundo social (do homem) burguês. E essa compreensão, que se expressa, por exemplo, através das obras de Goethe ou Beethoven, essencialmente não mais se realiza a partir do momento em que se elimina ou se perde a compreensão - é o que começa a se dar a partir da segunda metade do século XIX - de um problema humano vital: a questão da complexa e contraditória relação entre indivíduo e sociedade. A arte nascida nesse novo período, solo genético das "radicais" inflexões estéticas do século XX, passa a ser fundada por concepções teóricas do mundo que não mais conseguem, ou mesmo não buscam penetrar na lógica do complexo tecido social; concepções que se mostram deficitárias em relação ao efetivo desvelamento da natureza da sociabilidade burguesa, como também, decorrentemente, no que diz respeito à explicitação da real dimensão dos problemas inerentes ao indivíduo matrizado pela sociedade do capital. De fato, a arte configurada a partir de meados do século XIX predominantemente não tematiza o homem e sua vida real. Basta, por exemplo, pensar no drama wagneriano; e, quando ainda tenta fazê-lo, não mais consegue dar forma às questões decisivas - tome-se neste caso a despolarização do discurso musical que se põe com Schubert e Schuman, o que significa, em outros termos, a degeneração de gênero sonata.

O abandono dos problemas artisticamente relevantes - que passa a caracterizar a esfera estética - ou seja, a despreocupação com os verdadeiros problemas do homem e da sociedade e das relações entre ambos - o que remete a uma radical vinculação do estético com vertentes filosóficas irracionalistas, que nesta quadra histórica afloram, - teria de conduzir - o que efetivamente

ocorreu - a uma recusa radical da arte de Mozart ou Lessing, de Goethe, Schiller ou Beethoven. Pois esta traduzia, na essência, os trágicos problemas que atingiam e afligiam o homem posto pela organicidade social burguesa, pondo a nú a lógica e as contradições a ela inerentes. A grande arte alemã de finais do século XVIII e inícios do XIX é a consubstanciação da mais rigorosa compreensão daquilo que foi seu objeto - o homem burguês -, o que significa dizer, em última análise, que ela se centrou no esforço de explicitar e denunciar as reais e concretas relações entre a individualidade burguesa e a sociedade da qual é parte integrante. Nas palavras de Lukács: "o século XIX é o século cuja filosofia e cuja poesia queriam ver em conexão unitária o homem individual e a sociedade, a história e o destino da humanidade, e cujas formas poéticas e cujos métodos filosóficos intentaram aclarar e conceituar estas conexões"³. O que se quer grifar, em última análise, é o fato de que a arte alemã referida vislumbra que o indivíduo posto no mundo do capital não pode se afirmar enquanto ser genérico. Vale dizer, dá-se forma estética a uma questão humana vital: ao homem da sociabilidade do capital é vedado o acesso à comunidade. Dito de outro modo, à individualidade é negada sua condição humana fundamental - a de ser posto e repostado em sua humanidade pela comunidade dos homens. Ou seja, a arte alemã tematiza o problema da relação gênero-indivíduo na sociedade do capital. Problemática que assume, então, forma de contraposição radical, de excludência que dilacera e desfaz a personalidade, que transfigura o indivíduo em meio contraposto a si próprio. Vale relembrar, por gosto e pertinência,

3. Idem, ibidem, p.17.

que Marx, precisamente ao criticar os direitos do homem em sua legalidade burguesa, recém-instaurada (Constituição Francesa de 1793), denuncia que "O homem está longe de ser considerado, nos direitos do homem, como ser genérico; pelo contrário, a própria vida genérica - a sociedade - surge como sistema que é externo ao indivíduo, como limitação da sua independência original", arrematando páginas adiante, em síntese formidável, que guarda toda a atualidade: "Toda a emancipação constitui uma restituição do mundo humano e das relações humanas ao próprio homem"⁴.

A negação estrutural, pela arte de nosso século, da arte do século XIX efetivou-se, pois, enquanto negação dos reais e dramáticos problemas humanos, ou no mínimo, enquanto inaptidão para a compreensão da lógica do mundo burguês, da vida humano-societária no capitalismo. Tal negação, como a ruptura daí gerada, não se puseram, portanto, como um salto à frente em relação às conquistas de um Goethe ou Beethoven, mas sim, como um desnorteamento estético, uma vez que a tematização do homem e da formação societária do capital posta pela arte do século XX não se estabeleceu como a expressão de um aprofundamento ou desenvolvimento do nível alcançado por um Goethe ou Beethoven. De fato aquela tematização, quando não suprimida, foi tratada deformadamente, isto é, à margem de sua essência.

Na medida em que a real captura estética da lógica da vida burguesa - a determinação e crítica das formas da sociabilidade dessa organicidade social que impõe ao homem (a cada indivíduo singular) o esfacelamento de sua própria personalidade - encontra na grande arte alemã do século XIX seu momento mais decisivo, o

4. K.MARX, A Questão Judaica, Edições 70, Lisboa, pp.58 e 63.

que significa que a ela é imanente a tematização densa, profunda, e realizada na essencialidade, de vitais problemas humanos, sua retomada se configura, precisamente por isso, enquanto algo simultaneamente necessário e urgente. Uma retomada que se consubstancia, assim, - daí sua vital necessidade -, como a retomada das verdadeiras questões e problemas humano-sociais, os quais foram suprimidos ou desnaturadamente prismados pela arte contemporânea. Arte que perdeu a compreensão do sentido da realidade no momento em que perdeu como perspectiva ideológica a necessidade de transformação das condições de vida do homem dilacerado, subsumindo-se, inversamente, a uma concepção de mundo que não vislumbra uma solução real para os problemas que massacram o indivíduo contemporâneo. O resgate da arte do século XIX - arte contra a qual os movimentos estéticos contemporâneos se contrapuseram de chofre, afirmando a necessidade de sua superação por algo radicalmente novo - é, em verdade, o reencontro com o autenticamente humano, com a vida e a busca de destinos humanamente adequados, com a proposta, enfim, da real superação do monstruoso e colossal massacre cotidiano socialmente perpetrado contra os indivíduos. Um resgate, se deve dizer, que tem de conter a crítica. Pois não se pode perder do horizonte os limites próprios à uma arte - e tomemos especificamente a música - imersa na crença de que a conciliação representava a real superação dos dilemas humanos de vida societária burguesa. Ou seja, Beethoven perspectiva - e não poderia ser de outro modo - a partir da lógica do capital, o que tem de ser rigorosamente tomado se objetivo é compreender e resgatar sua arte.

A opção por Beethoven não é, pois, algo gratuito. Insere-se,

isto sim, na tentativa do resgate, a nível musical, de um período artístico da história cuja importância para o mundo contemporâneo é substantiva. Estudar Beethoven, portanto, não se decifra como mero diletantismo; conseqüentemente, enquanto esforço supérfluo. Ao revés, a compreensão rigorosa e profunda do conteúdo da FS é, como se tentará demonstrar ao longo desta dissertação, a condição de possibilidade para uma efetiva avaliação das direções tomadas pela música no decorrer do último século e meio, como também, ponto de partida para a busca de caminhos estéticos que possam responder à altura, à complexa realidade de nosso tempo. E isso, na exata medida em que a música de Beethoven, a FS em especial, corresponde à mais aguda e crítica refiguração, sob forma musical, da problemática que atravessa a individualidade contemporânea, isto é, sua inerente dilaceração. Desse modo, se quisermos reencontrar os caminhos que conduzam a uma música que seja realmente capaz de espelhar, de dizer do mundo em que vivemos, que guarda em sua essência os dilemas contra os quais se debateu Beethoven, a verdadeira compreensão da estrutura composicional do mestre alemão se impõe como efetiva e aguda necessidade.

É nesse sentido que a arte do século XIX manifesta importância vital, visto que os problemas e destinos humanos nela se expressam em sua verdadeira dimensão. Estudar a música beethoveniana, pois, não é o reflexo de um mero desejo subjetivo ou de um interesse meramente histórico, mas sim, de um desafio objetivo, que não pode, sem mais, ser negado ou rechaçado. Quando Lukács afirma que "A ruptura com o século XIX - o autor se refere à ruptura intelectual - foi um fator essencial na origem do atual caos estéril do pensamento e do sentimento. E num determinado

sentido, hoje cada dia mais atual, o século XIX alemão tem algum elemento muito marcante e típico que aponta para o futuro"⁵, indiretamente está sustentado tal desafio. Em verdade, trata-se de uma necessidade que se evidencia pelo fato de que "seu tipo de colocações" - da arte do século XIX - "seu apelo à realidade na vinculação do indivíduo com os grandes problemas da evolução da humanidade/.../contém em si possibilidades de saída ideológica do beco morto, bloqueado pela falsa alternativa contemporânea entre a perda do sentido da realidade e a perda do todo num irracionalismo nebuloso"⁶. Desse modo, este trabalho não pode ser entendido como vaga resultante de um simples desejo de estudar Beethoven. A escolha do objeto ultrapassou em muito semelhante nível. De fato, a opção por Beethoven é uma escolha musical que se vincula às preocupações com o nosso concreto momento histórico. Precisamente por isso é chave básica na busca de caminhos estético-musicais verdadeiramente novos. Caminhos que estão por ser encontrados, mas que já não resultaram, nem podem resultar da recusa infundada da grande arte do século XIX. Ao contrário, a descoberta de novas formas ou gêneros passa, necessariamente, pelas realizações deste momento do processo histórico da arte; deste fato, creio, não há como escapar.

Espero, portanto, com esse trabalho, suscitar interesse, apesar de meus claros limites, pelo resgate de um momento exponencial da história da arte e, desse modo, fazer emergir a idéia fundamental de que ele terá um papel no futuro; conseqüentemente, que seu esquecimento significa o adiamento, se não a perda das respostas que hoje buscamos.

5.e 6.G.LUKÁCS, Goethe y su época, op. cit., p.20.

Beethoven não está morto. E isso deve ser apreendido em seu profundo sentido, se quisermos dar um passo estético à sua frente.

Por fim, parece-me importante aflorar uma última questão. Trata-se de que o método de exposição do estudo aqui desenvolvido segue o método de investigação da obra pianística de Beethoven. Em outros termos, a tematização desenvolvida é ordenada a partir do objeto investigado. Não resta dúvida que a leitura de um texto assim efetivado torna-se mais complexa e difícil, uma vez que os andaimes estéticos e filosóficos aparecem a posteriori da análise concreta do objeto singular; a relação entre Parte I e II é precisamente esta. Por outro lado, no próprio interior da Parte II, o Capítulo 2 concreta, portanto completa o Capítulo 1, e o 3 explicita os fundamentos mais gerais sobre os quais estão postos os Capítulos 1 e 2, o que permite a compreensão mais nítida destes, e assim, a compreensão mais nítida da lógica da FS. O que significa, precisamente, que a intelecção do texto só pode se dar, efetivamente, quando da leitura de todos os capítulos; capítulos que estão intrinsecamente interconectados. Nesse sentido, o caminho analítico percorrido é a corporificação de um método de caráter ontológico, vale dizer, parte-se do objeto em-si para as generalizações estéticas e filosóficas. Por isso, determinadas questões levantadas, aludidas ou topicamente explicitadas, em um capítulo determinado, apenas encontrarão tematização satisfatória em capítulos posteriores. Isso quer dizer, concretamente, que o leitor deparará com tematizações que em determinado ponto do trabalho não apresentarão solução efetiva, o que não significa que se esteja à frente de problemas mal resolvidos, alusões incósequentes ou de colocações acidentalmente configuradas. De

fato, ocorre que o processo de determinação da lógica do objeto tratado demanda níveis de concreção distintos. Assim, determinadas questões só poderão encontrar resposta em um momento ou capítulo diverso daquele em que é delineado ou aludido primariamente.

Por isso, então, a Parte I tem de fixar-se de modo predominante na análise musical de caráter técnico e formal - pois é naturalmente o passo inicial na direção da conquista da lógica de FS. Passo este, por outro lado, que trará dificuldades à leitura daqueles que tiverem menos familiaridade com a linguagem musical. Em verdade, se pode dizer que a captação mais ampla daquilo que está posto nos primeiros quatro capítulos tende a restringir-se àqueles que possuam um conhecimento musical mais abrangente. Com isso não se afirma, contudo, que a Parte I seja inacessível a pessoas menos preparadas musicalmente, mesmo porque extensos momentos extrapolam o campo eminentemente musical na tentativa de explicitar o porquê deste ou daquele elemento analisado. Não obstante, é necessário colocar que o terreno musical para não "iniciados" é pedregoso; e às vezes, aparentemente indecifrável.

Não obstante, a Parte I é estruturalmente necessária no processo de elucidação da lógica da FS, dado, aliás, o próprio sentido do método analítico adotado, isto é, - o objeto rege o processo de investigação. A Parte II, contudo, pode ser plenamente compreendida sem que para tal seja absolutamente vital a leitura integral da Parte I. E isso, na exata medida em que os capítulos que a formam consubstanciam a ordenação estético-filosófica das determinações alcançadas na Parte I. Ou seja, a Parte II promove a concreção das determinações postas, de início, em um dado e

específico nível de explicitação. É natural que algumas considerações ou conclusões esboçadas poderão não ser plenamente compreendidas, dado suas ordens factuais estarem delineadas na Parte I. Contudo, isso não inviabiliza ou distorce a intelegibilidade dos capítulos que compõem a Parte II; no máximo, faz com que estes eventualmente percam um pouco de sua dimensão e pretendida riqueza.

Mas como pensar e falar de música sem falar e pensar a música? Objetivamente, isso seria um contra-senso. E tanto mais quando se intenta determinar a lógica, o conteúdo de uma forma musical. Forma musical que traduz, e isso é fundamental demarcar, uma questão humana vital; uma questão que, como se buscará demonstrar, é decisiva para a vida contemporânea, para o homem atual. Homem este que, tal qual o homem que viu se despedaçarem os ideais iluministas, está impossibilitado de auto-constituição. O livre desenvolvimento da personalidade é hoje, como na época de Beethoven - e sua música o evidencia - uma impossibilidade objetiva, e precisamente por isso a música beethoveniana não tem para nós mero interesse histórico. Em realidade, repetimos, Beethoven não está morto, e a "solução" da crise, pela qual também passa a música atual, está ligada creio, a esse compositor. Ou em termos mais gerais, o século XIX alemão, como afirma Lukács, "tem algum elemento muito marcante e típico que aponta para o futuro", e a música de Beethoven parece confirmar essencialmente esta perspectivação.

Nesse sentido, há que buscar sua lógica. Procura que se consubstancia, portanto, enquanto a tematização de questões básicas - estéticas e humanas, se é que dizer assim não seja um

pleonasma. Em suma, delucidar a lógica da música de Beethoven é provocar a emersão da profunda tematização artística de problemas que estão intrinsecamente relacionados à vida e aos destinos do homem contemporâneo. E isso, creio, não pode ser simplesmente negado, se a intenção for a tentativa de dar resposta, com rigor, às complexas questões estéticas - portanto humanas - hoje postas em radicalidade sem precedentes.

P A R T E I

CONTEÚDO E LÓGICA DA FORMA SONATA
NAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN

"Para compor uma obra dramática
necessita-se de gênio. Em seu final deve
predominar o sentimento; em seu meio,
a razão; em seu principio, a inteligência,
devendo tudo ser exposto de modo uniforme com
fantasia viva e clara".

GOETHE
Máximas e Reflexões (1050)

CAPÍTULO 1

A EXPOSIÇÃO

1. Das Relações Harmônicas

A captura da lógica da FS realiza-se, em essência, pela apreensão da lógica de suas relações harmônicas, efetivadas objetivamente, em cada obra específica, como complexo categorial determinante da estrutura compositiva. O complexo harmônico - matriz fundante do discurso - consubstancia-se, nas distintas obras em FS, como condição nodal de existência da forma, ao mesmo tempo que se impõe como substância estruturante de sua realização.

Reconhecer as relações harmônicas como determinantes - como mediação fundamental na elaboração da estrutura da FS - é, simultaneamente, indicar a essência do conteúdo reproduzido em cada obra. E isso pela constatação de que a FS refigura uma contraposição, uma polaridade. Esta polaridade, estabelecida em

música harmonicamente, instaura regiões harmônico-tonais contrapostas e seccionadas, delineadas musicalmente enquanto campos distintos e confrontados. A configuração deste seccionamento - essência do discurso - matriza o conjunto dos elementos de sua estrutura, pondo-se como fundamento básico de sua organização e, conseqüentemente, como objetivo perseguido conscientemente ou não pelo compositor: a dação de forma a campos harmônicos contrapostos, ou seja, à fragmentação.¹

1. A harmonia tonal, em seu momento de maturação, objetiva-se em essência enquanto configuração musical de relações conflitantes; de fragmentações que podem assumir forma exatamente pela harmonia, pois esta é resultado da relação de funções tonais distintas - de elementos diversos, que em sua articulação a engendram. Ou seja, seus distintos elementos constitutivos (os acordes que a compõem) objetivam-se no discurso pela especificidade de suas funções. Funções que os distinguem e particularizam entre si; funções que por sua inter-conexão objetivam o plano harmônico.

Não obstante, como afirmado, a objetivação do plano harmônico tonal sonatístico, a nível estrutural, se põe na dação de forma a uma polarização - a uma colisão. As funções distintas que o instauram consubstanciam-se, desse modo, em sua contraposição, determinando o caráter fragmentário próprio do discurso. Fragmentário, pois funções distintas, geneticamente vinculadas, que precisamente nesta relação infundem o plano harmônico, são, em sua efetivação no discurso musical, imediatamente contrapostas entre si, numa autonomização que tem por base a ruptura de sua unidade - a fragmentação de suas relações. (Veja-se, neste sentido que, ao ser consolidada a dominante, uma "nova" tônica toma forma no discurso, independente e confrontada à tônica real; precisamente por isso se fala, frequentemente, num processo de "tonicalização", que é em essência o resultado de uma contraposição funcional.) A FS, neste sentido, é ponto de chegada de um longo processo, que tem na polaridade o centro de sua estruturação.

As funções existentes no plano harmônico-tonal - engendradas por essa linguagem centrada na polarização - são fundamentalmente duas: tônica e dominante. A função tônica - e aqui a referência remete à própria FS, porque esta explicita de modo mais claro (mais desenvolvido) essas relações funcionais - se põe como polo instaurador do discurso, como núcleo a partir do qual as múltiplas conexões harmônicas se realizam e sobre o qual converge a "resolução" do conflito - da fragmentação. A caracterização deste conflito necessita, por outro lado, como condição de possibilidade para sua efetivação, do estabelecimento de um polo contraposto à tônica. O polo de dominante firma, com o primeiro (tônica), o núcleo desta polarização. Isso porque sua função tonal opõe-se essencialmente à função tônica. E assim o é dado que a dominante se efetiva no discurso como um movimento tensionalizador - que necessita de continuidade, resolutiva ou não

A determinação da essência da FS, enquanto configuração de uma colisão, encontra sua efetividade em função da trama lógica da própria forma, no modo concreto e específico de seu ser-assim. A

- e que, por isso, difere, na raiz, da estabilidade e distinção que tende a caracterizar o polo de tônica. Distinção esta que, como apontado, realiza-se na contraposição entre as funções, no seccionamento do tecido musical que gera o confronto entre as partes que o compõem. A dominante, portanto, realiza-se na linguagem tonal como momento posto na colisão com o pólo de tônica (por isso dissonante) e, em função de suas características funcionais, produz movimento e tensão. Tensão que é resolvida na secção final da forma.

A pugna tonal configurada é responsável, pois, pela essência da estruturação formal (em Beethoven isso se constata com clareza), e por isso se pode melhor compreender a natureza de uma determinação sobre a tonalidade esboçada por D-Diény : "...sobre os encadeamentos modulantes e o movimento tonal repousa todo o equilíbrio de uma partitura." (A. Dommel - Diény, L'Harmonie Vivante-tome V, fascicule 6, Edição de A. Dommel-Diény, Paris, 1972, p. 16). Ou seja, a harmonia é a base sobre a qual se edifica a lógica tonal; isso porque se busca, exatamente, a polarização, alcançável estruturalmente pela mediação harmônica - pelo movimento tonal. (É interessante notar que D.Indy, em seu tratado de composição estabelece, igualmente, como base para qualquer indagação estética no campo tonal, a harmonia).

Nesse sentido, é oportuno explicitar, a relação entre tônica e dominante, que adquire sua expressão mais desenvolvida no classicismo alemão, consubstancia-se também nos outros períodos histórico-musicais. Os modos eclesiásticos, por um lado, eram determinados precisamente por sua final, pela sua dominante e por sua extensão. Ou seja, "Além da final, existe em cada modo uma segunda nota, chamada tenor /.../ ou dominante ou tom de recitação /.../, que as vezes funciona como um centro tonal secundário" (D.Jay Grant. Historia de la Musica Occidental, Vol. I Alianza Editorial - Madrid, 1984, p. 73). Por outro, os motetes dos séculos XV e XVI, na medida em que vão se tornando rigorosamente imitativos, realizam a resposta à voz inicial numa relação de quinta ascendente. Pense-se em Lassus ou Josquin Desprez. E a fuga, por sua vez, expressão plena do contraponto imitativo, é inerente a relação tônica-dominante - por esta relação ordena seu plano melódico e harmônico.

Do mesmo modo, e agora caminhamos em sentido histórico inverso, as escolas gregas, como as ragas indianas, possuíam notas fixas, que desmarcavam "regiões" distintas, efetivando-se assim como "pólos" funcionalmente específicos. Nos tetracordes gregos - grupo interválico básico de sua música - as notas externas - que perfaziam uma quarta justa - eram fixas - melodicamente inalteráveis. Em contrapartida, as internas, e isso reafirma o caráter estrutural das externas, eram flexíveis, podendo ser, portanto, tal qual os sons mutáveis das ragas, abaixadas ou elevadas. O que ocorre então no sonatismo não é algo isolado ou musicalmente arbitrário. Não obstante, revela uma inflexão radical - porque os dois momentos estruturais efetivam-se na contraposição - nesta relação que, de uma forma ou de outra, é

primeira das três de suas seções estruturais - a Exposição - objetiva sempre e essencialmente o estabelecimento de pólos distintos, contrapostos e divididos. Nas palavras de Rosen: "a exposição de uma forma-sonata /.../ articula o movimento da tônica à dominante /.../ fazendo-o adquirir o caráter de uma polarização ou oposição².

Na sonata Op. 2 N^o 1 - a primeira sonata pianística de Beethoven - a Exposição estabelece como centro a afirmação de uma contraposição harmonicamente efetivada. Isto é, delineia inequivocamente os pólos de tônica e dominante num nítido seccionamento do discurso (Fig. 1).

A configuração desta polaridade é alcançada através da articulação de quatro momentos distintos:

- compassos 1-8 - estabelecimento do pólo de tônica (pólo instaurador do discurso);
- compassos 9-20 - processo modulatório à dominante. (Estando o pólo de tônica no modo menor, o pólo de conflito é efetivado por seu relativo maior, que adquire assim a função de dominante. Às vezes, como ocorre em Mozart, a uma tônica menor é contraposta sua dominante menor, o que, todavia, não é usual em Beethoven, pois nessa relação a polaridade é enfraquecida);
- compassos 21-32 - estabelecimento do pólo de dominante (pólo de conflito);

condição de possibilidade do discurso musical.

A subdominante, terceiro e último pólo funcional, e que possui, portanto, sua especificidade harmônica - não se realiza no discurso como momento instaurador da polaridade fundante (posta entre tônica e dominante), mas como derivação do conflito essencial (Cf. nota 11).

2. C.ROSEN, *Formas de Sonata*, Ed. Labor - Barcelona, 1987, p. 245.

compassos 33-48 - período de consolidação da dominante. (E assim da colisão em sua totalidade)³.

Fig.1

The image shows a musical score for a piece titled "Opus 2 No. 1" in the tempo "Allegro". The score is written for piano and consists of ten systems of music, numbered 33 through 42. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and expressive markings like "con espirito". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

3. A Exposição de uma FS resulta, em linhas básicas, desse amplo movimento. Com maior ou menor grau de proximidade deste caminho, o processo expositivo é determinado por essa organicidade. O que

Como o objetivo nodal da Exposição é a instauração de uma contraposição tonal, produz-se invariavelmente um seccionamento do tecido musical que lhe é próprio; uma descontinuidade, uma fragmentação que a caracteriza. Uma descontinuidade - que gera a fragmentação do discurso - é inerente à estrutura de todas as seções constitutivas da FS - Exposição, Desenvolvimento, Reexposição - como aos elementos que as corporificam (os temas, a sintaxe etc.)⁴. Esse discurso expositivo descontínuo - seccionado - tem, assim, no movimento harmônico, ou sob conceituação musical mais precisa - na modulação - sua força motriz e sustentação. O processo modulatório da tônica à dominante - e aqui

subentende, não obstante, sua adequação às especificidades que singularizam cada obra concreta. E essa via formal é em cada caso reposta, nas inflexões necessárias à efetivação da configuração do conteúdo, porque viabiliza a explicitação imediata e rigorosa deste, uma vez que a contraposição tonal, assim, corporifica uma forma concentrada e nítida, por isso mesmo precisa.

4. A frase musical beethoviana - produto de um desenvolvimento geneticamente vinculado ao surgimento da expressão sonatística - e um exemplo típico da existência desta descontinuidade a nível sintático, pois é resultado da articulação de poucos compassos contrapostamente relacionados; está fundada sobre uma base harmônica, que a matriza, e em função dessa sua específica estruturação exprime, em si, um momento determinado do conteúdo afirmado pela obra (no correr do trabalho esta determinação será nitidizada). A sucessão dessas frases, por sua vez, - e precisamente dessa relação nascem os períodos e seções do discurso musical -, gera um seccionamento na organicidade compositiva que é, precisamente, a mediação da objetivação desse discurso. O discurso, portanto, se efetiva numa continuidade posta na descontinuidade, uma vez que cada frase se realiza com um determinado grau de independência que a "fecha em si". A frase, por sua própria essência, reafirma então o núcleo fragmentário da FS, pois sua relativa independência, que gera assim um discurso descontínuo, fragmentado - seccionado na continuidade - é produto de contraposições internas, de relações de conflito.

A frase em Beethoven dá forma, nesse sentido, em pequena escala, a uma ruptura - essência da estruturação da FS. As duas frases iniciais da Op. 2 N.º 1 explicitam com nitidez esta determinação (Cf. nota 6). A harmonização que as matriza recai, unicamente, sobre os polos de tônica e dominante, numa contraposição que se vai radicalizando progressivamente:

compassos 1 e 2 - tônica,	compassos 3 e 4 - dominante,
compasso 5 - tônica,	compasso 6 - dominante,
compasso 7 - tônica,	compasso 8 - dominante.

Uma harmonização que configura, em cada frase, a oposição tônica dominante, efetivada na polarização tonal; isto é, na contraposição

é referida não meramente a transição de um a outro pólo, mas também a consolidação do pólo de dominante - adquire nesse contexto, como afirma Rosen (Nota 2), importância vital. Pois esse processo estabelece a polaridade, na exata medida em que modular é gerar uma relação, na contraposição, entre pólos funcionalmente distintos. Ou seja, é dar forma a um seccionamento tonal, realizado a partir do abandono de determinada tonalidade e da consolidação de outra. Processo esse que reflete e revela a lógica da FS, na medida em que é uma mediação essencial à sua configuração. Mediação porque através dela são objetivados

das funções. Os compassos 1 e 2 - 1º membro da 1ª frase - apresentam o acorde de tônica, seguido, na descontinuidade, pelo de dominante, também com duração de dois compassos - 2º membro. A 2ª frase, de modo semelhante, repõe o acorde sobre o 1º grau em um compasso, posposto pelo de dominante igualmente em um compasso, num nítido acirramento da contraposição. O penúltimo compasso, por sua vez, intensifica a tensão pela aceleração do ritmo harmônico; o que é feito a partir do encadeamento tônica/dominante dentro do mesmo compasso - meio tempo em cada função.

Essa polarização, como se constata, e não é casual, é delineada precisamente a partir das funções básicas sobre as quais funda-se o conflito musicalmente afirmado, indicando, desse modo, que a articulação tônica/dominante é um encadeamento essencial ao discurso, sendo imanente - porque determinante - à instauração do confronto polar a qualquer nível da obra - do delineamento dos grandes espaços ao plano frásico. O que pode ser confirmado - e aqui nos atemos tão somente ao nível da sintaxe - por uma obra de maturidade do compositor: pela Op.110. A afirmação da polaridade tônica/dominante aparece novamente como cerne harmônico da frase que estabelece o tema:

Fig.2



A frase expõe o tema do tom principal a partir do encadeamento harmônico tônica/dominante - (I-V/V₂ I₆) -, com cadência respectivamente à dominante (c.6) e tônica (c.8), esboçando assim - dentro das possibilidades específicas da sintaxe - a contraposição polar, que adquire forma efetiva na inter-conexão do todo, a nível da estrutura.

As distintas frases, distantes entre si 20 anos, possuem, portanto, o mesmo núcleo genético: expressam uma fragmentação. Uma

pólos ou regiões tonais em conflito. Estabelecer a dominante, num claro delineamento, torna-se assim fundamental, para a Exposição. De igual modo, a tônica - em função da lógica estrutural da FS - tem de ser posta em precisos e claros contornos para que a contraposição apareça rigorosamente firmada. Pois não há ou pode haver polaridade se não se consubstanciam claramente os pólos em conflito.

Harmonia e polaridade aparecem, pois, organicamente entrelaçadas, conectadas por uma lógica musical que tem na contraposição harmônica seu nódulo básico. Este modo de fazer música - que encontra na FS sua mediação mais desenvolvida - determinou uma reconfiguração radical nos processos de estruturação composicional até então existentes, encontrando em Beethoven seu ponto de máxima realização. O surgimento do gênero sonata - que contém em si uma nova ideação musical - inaugura uma etapa na qual o plano harmônico matriza a lógica musical, uma vez que a configuração artística pretendida e dominante é a configuração de um conflito, de uma ação na colisão.

A confirmação desse quadro de profundas transfigurações pode ser constatado na seguinte afirmação de Rosen: "A diferença entre o movimento barroco à dominante e a modulação clássica..." é que

vez que a frase pode, em si, estabelecê-la, compreende-se sua independência na malha do discurso, ao mesmo tempo que se pode paralelamente determinar que a abundante utilização da relação tônica-dominante, no tecido musical tonal, não é reflexo do gosto subjetivo dos compositores "clássicos", mas condição de possibilidade da realização da FS.

Esse conflito polar inerente à sintaxe - pelo qual esta é gerada - impõe, por sua vez, a necessidade de sua simetria; quer entre as frases, quer entre seus membros constitutivos. Pois, - e no correr do trabalho se buscará mostrar -, o equilíbrio entre as frases e no seu interior é condição básica para que possam objetivar a polarização fragmentária. Nas frases citadas da Op.2 N.º1 a simetria aparece nitidamente, onde cada uma delas se divide em duas semi-frases de dois compassos. Na Op.110 o equilíbrio é igualmente posto na relação 2-2.

" o estilo clássico dramatiza este movimento ou, em outros termos, ele se transforma, para além de uma força, também em um evento"⁵. Exatamente esta referida intensificação modulatória à dominante, que gera um novo pólo fortemente afirmado e, assim, dramaticamente confrontado ao pólo instaurador do discurso, expressa e corporifica a necessidade, imanente à FS, de estabelecer clara e inequivocamente pólos contrapostos e divididos, polarizados na malha das relações efetivadas. Intensificar a modulação, portanto, é tornar estrutural o movimento harmônico, que agora se objetiva como elemento determinante do discurso.

Na avassaladora maioria dos casos, a polaridade é efetivada estritamente pela relação entre I-V graus, ou I - relativa maior. Não obstante, grandes páginas pianísticas dão forma a uma polarização onde novas tonalidades participam desse processo, ampliando qualitativamente a lógica da Exposição. A configuração de um maior número de pólos harmônicos reafirma o objetivo básico, intensificando, todavia, o conflito, o que, por sua vez, não conduz à perda ou enfraquecimento do elemento sobre o qual repousa a polaridade entre tônica e dominante. As Exposições da Op.10 N^o3,53 e 57 apresentam essa característica, aprofundando e desenvolvendo assim a fragmentação, ao mesmo tempo que, precisamente por isso, consolidam e reafirmam as determinações até aqui delineadas acerca da estrutura da forma.

Do mesmo modo como constatado na Op.2 N^o 1 - porque a lógica compositiva é a mesma - a Exposição da Op.10 N^o 3 firma inicialmente - nos primeiros dez compassos - o pólo de tônica - ré maior. Três frases realizam esta objetivação: compassos 1/4 -

5. C. Rosen, *Lo stile Classico*, Ed. Feltrinelli, Milão, 1982, p.79.

cadência suspensiva à dominante; compassos 5/10 - cadência conclusiva à tônica; e nova reafirmação da tônica: compassos 11-16⁶. O movimento harmônico subsequente não se faz, contudo, à dominante, mas ao relativo menor do tom principal - si menor⁷. O pólo de dominante é fixado na sequência - entre os compassos 53-65. Quatro movimentos cadenciais acontecem; três à dominante da dominante (compassos 55, 62, 65) e um à dominante (compasso 60). Precisamente como na instauração do pólo de tônica, a cadência à dominante da dominante, ou à dominante de lá maior, tonalidade

6. A própria relação entre as frases - observe -se suas cadências - configura aqui o conflito polar: cadência à dominante e à tônica. Contraposição tonal que é precisamente a mediação da afirmação de ré maior. Por outro lado, para evitar qualquer confusão terminológica, que possa surgir em função do que mais genericamente é entendido por frase, é necessário afirmar que não tomamos aqui, como elemento básico que permite determinar a existência ou não de uma frase, a cadência perfeita. Mas sim, pois esta é a essência de sua constituição - portanto aquilo que possibilita efetivamente sua identificação enquanto tal - a existência ou não de uma contraposição sintática. Por isso a frase em Beethoven subdividiu-se em grupos contrapostos (tendencialmente dois) - denominados semi-frases ou membros de frases - os quais impõem a colisão pela qual é engendrada. Nesse sentido, a demarcação de um movimento sintático por uma cadência suspensiva ou de engano, como também sua não explícita demarcação cadencial, se põem como concreta objetivação de uma frase no discurso.

7. Do ponto de vista tonal - e de modo explícito na linguagem beethoveniana - o relativo menor das tonalidades maiores não gera em essência, quando posto no discurso - é o caso da Op.10 N.º 3 - uma polarização harmônica em relação a seu relativo. Antes, seu efeito estrutural é de reafirmação dessa tonalidade - de seu relativo maior. No entanto, - aqui se explicita um dos nódulos básicos da lógica tonal -, esta reafirmação é estabelecida por uma identidade posta na desidentidade efetivada na contraposição, ou seja, na fragmentação do discurso. Isto é, a relativa menor atua no plano compositivo analogamente à sua relativa maior, o que significa dizer que a diversidade existente entre uma tonalidade qualquer e seu relativo menor é a mediação de sua identidade. Todavia, a relativa menor é uma nova tonalidade, com seu caráter específico e característico, e precisamente nessa desidentidade - fundada na identidade - reafirma sua relativa. Uma reafirmação que enriquece a organicidade da forma porque enfatiza a fragmentação do discurso, pois, por ser efetivada com independência e numa descontinuidade em relação a seu relativo maior - a Op.10 N.º 3 é um nitido exemplo -, a ele se contrapõe. Nesse sentido, a relativa menor, mesmo que funcionalmente embutida na região de tônica, contra ela se põe, dada a forma pela qual se relacionam no discurso.

agora predominante, é meio de consolidá-la, o que reafirma que contraposições harmônicas são inerentes aos próprios centros tonais. Contraposições essas, portanto, que são mediações da afirmação ou estabelecimento daqueles. Por outro lado, é necessário bem distinguir, o simples encadeamento tônica-dominante não infunde por si uma contraposição. Aliás, não há entre essas funções, primariamente, uma contraposição, mas uma vinculação. O fato de que uma tonalidade qualquer alcança efetiva afirmação ou consolidação pelo encadeamento I-V-I revela esta interconexão, não obstante a oposição que as diferencia. No entanto, importa ressaltar, como essas funções opostas, que se vinculam unitariamente, são pelo discurso contrapostas, o conflito musical objetivado não se realiza enquanto confronto entre forças geradas por raízes distintas, mas, inversamente, entre forças distintas que geneticamente estão em relação. O que, por sua vez, explicita e afirma o caráter intrinsecamente fragmentário do discurso efetivado em FS (Ver pp. 45 e 46).

Por outro lado, em relação à flagrante simetria harmônica, constatada na Exposição da Op.10 N.º 3, convém uma breve análise, pois é mais um elemento que descortina a lógica beethoveniana e reafirma que a contraposição - o conflito - é o eixo a partir do qual se desenrola o discurso. A Exposição iniciada em ré maior, modula para si menor (relativo menor). No compasso 30, por sua vez, a tonalidade configurada é fá sustenido menor, isto é, modula-se à relativa menor da dominante-lá maior - que na ordem do discurso antecede, agora, a dominante - seu relativo maior. A relativa menor da tônica, porém, é firmada posteriormente à clara consolidação de ré maior, donde é extraída uma simetria:

Tônica	-	Relativo Menor
Relativo Menor	-	Dominante

Uma simetria, portanto, estabelecida na inversão, que assim acentua a contraposição entre os centros tonais fundantes, conseqüentemente a fragmentação. O que significa que essa simetria é configurada porque intensifica o conflito estrutural.

A simetria, que é um dos traços básicos da música beethoveniana, inerente à FS quer a nível de sua estruturação geral, quer a nível das frases e períodos, nasce - não secundariamente - da necessidade de "equilibrar" as forças musicais em colisão. Ou seja, como a FS tem por centro uma colisão polar, o equilíbrio entre essas forças, que estão interconectadas na contraposição, é o meio que possibilita a percepção mais nítida de cada uma delas - portanto da própria colisão, na e pela qual se objetivam.

A Exposição do pólo de tônica da Op.28, nesse sentido, apresenta uma estrutura simétrica bastante regular, pondo-se como claro exemplo da função da simetria a nível da construção da frase:

Fig.3

1ª frase: compassos 1-6 - melodia descendente em grau conjunto, com semi-cadência na dominante.

compassos 7-10 - melodia ascendente, constituída predominantemente por grau conjunto, com cadência na tônica.

2ª frase: compassos 11-20 - repetição, com melodia oitavada, da frase anterior.

3ª frase: compassos 21-26 - melodia descendente em grau conjunto, com semi-cadência na dominante.

compassos 27-28 - melodia ascendente em arpejo (1ª 1/ré 3 - compasso 29), mediada por um movimento descendente (compasso 28), com cadência na tônica. (O arpejo tem sua gênese na relação dos compassos 7/8 - salto de quarta).

4ª frase: compassos 29-39 - repetição, com variação nos compassos finais, da frase anterior.

O que se constata, portanto, é uma nítida simetria posta na contraposição. Isto é, uma simetria de fragmentação entre as funções de tônica e dominante, como também uma clara relação simétrica entre as distintas frases, o que significa a efetivação do equilíbrio entre forças em colisão.

A relação simétrica não se consubstancia, como superficialmente pode parecer, unicamente em função da existência de um equilíbrio quantitativo. Neste sentido, a frase centrada entre os compassos 63-70 é um exemplo desta afirmação, como também o é claramente a terceira, por isso tomada, por fim, para análise:

Fig.4



Do compasso 63 ao compasso 68 desenha-se uma melodia que ascende por grau conjunto. A este ascenso melódico - de mi sustenido 1 a ré 2 -, realizado em seis compassos, respondem, em movimento agora descendente por grau conjunto - de ré 2 a mi sustenido 1 -, os compassos 69-71 que, desse modo, reconduzem a linha melódica a seu ponto inicial. A curva efetivada ascende, pois, em seis compassos - sob um ritmo de mínimas e semínimas (compasso 68) -, e descende,

gerando efetivamente um equilíbrio simétrico, em apenas três. Sua cadência faz-se, porém, no compasso anterior - 70 -, portanto em descompasso com o movimento melódico, que finda com o início da frase seguinte. A relação do número de compassos entre os dois membros da frase é, portanto, assimétrica. Não obstante, a simetria objetivamente ganha forma nesta relação quantitativamente desigual.

Na Op.57 - aqui se retorna à questão central - três são também as tonalidades que constroem a polaridade expositiva. Além dos pólos de tônica e dominante (efetivado pelo relativo maior, uma vez que a obra é escrita em tonalidade menor) toma forma uma parte centrada em lá bemol menor - homônima menor da relativa maior (funcionalmente, pois, dominante menor)⁸.

Para a fixação da tônica, um processo modulatório à dominante aparece. Entre os compassos 35-41 firma-se esta tonalidade que, todavia, a partir do compasso 51 é deslocada por sua homônima, que é posta tematicamente - como ocorre igualmente com si menor na Op.10 N.º 3 - a partir de uma configuração derivada do tema de tônica. O estabelecimento desse pólo harmônico-tematicamente refragmenta, assim, o tecido musical. Uma refragmentação que consolida a afirmação da determinante básica do discurso: a polaridade. Esta, nesse sentido, não é enfraquecida pela presença de um terceiro pólo que debilita a força da

8. O movimento harmônico à homônima menor - concretamente lá bemol maior/ lá bemol menor - não é um fator de tensionalização do discurso, mas, do mesmo modo como na relação analisada na Nota 7, entre a tônica e seu relativo menor, efetiva-se como momento de reafirmação de seu homônimo - aqui de lá bemol maior. Uma reafirmação fundada na identidade da desidentidade - aqui, do pólo de dominante -, o que intensifica a fragmentação do discurso, uma vez que lá bemol menor, dada a forma como se relacionam, contrapõe-se a lá bemol maior.

contraposição tônica-dominante. Ao revés, a presença de lá bemol menor confirma e enfatiza não apenas o pólo de dominante, mas a fragmentação em toda a sua dimensão. Isso porque a reafirmação da dominante, de um lado, se põe na contraposição harmônica - pois mesmo sendo lá bemol menor geneticamente vinculada à dominante, sua efetivação é resultado de um movimento independente, contraposto a lá bemol maior, fragmentador portanto. E porque, de outro, realiza-se na ruptura da textura⁹.

A Exposição da Op.53, por sua vez, realiza-se tão somente a partir das duas tonalidades básicas. Todavia, é um exemplo nítido de como o processo expositivo - que tem por centro o estabelecimento de um conflito polarizado entre tônica e dominante - pode ser radicalizado pela aproximação - e aqui não por uma modulação - a distintos pólos funcionais inseridos na região de um pólo determinado, portanto, radicalizado pelo movimento harmônico.

Fig.5

The image shows a musical score for Opus 53, titled "Allegro con brio". It consists of three systems of music. The first system is marked "21." and includes piano (pp) and violin parts. The second system continues the piano and violin parts. The third system includes piano (p) and violin parts, with a "diverz" marking. The score is labeled "Opus 53" in the top right corner.

9. O plano temático e seu decisivo papel na realização da FS será analisado na parte seguinte desse Capítulo.

A Exposição é iniciada com o acorde de tônica - dó maior -, acorde esse que funcionalmente se afirma como subdominante da dominante. E isto precisamente porque é seguido - compasso 2 - pela dominante individual da dominante, que é estabelecida nos compassos 3 e 4. A dominante, desse modo, se põe de forma intensificada - fortemente demarcada - em função da afirmação de sua própria dominante - ré maior, o que permite afirmar que os quatro compassos iniciais estabelecem, mesmo que fugazmente (o que não se configura, portanto, enquanto modulação) - sol maior.

O compasso cinco e seguintes, nesse mesmo lineamento, - a explicitação do conflito -, estabelecem, por sua vez, um novo pólo funcional - a subdominante¹⁰. Um acorde de si bemol maior - gerado pelo rebaixamento da sensível - principia o processo. Este acorde é seguido pela dominante da subdominante, que no

10. Duas são as funções harmônico-tonais sobre as quais está fundado o nódulo central de linguagem beethoveniana - que prossegue na tradição haydiniana e mozartiana: tônica e dominante. A subdominante, contudo, adquire um caráter funcional peculiar dentro da estruturação tonal, o que lhe confere uma específica posição no plano harmônico.

O pólo de tônica realiza-se, funcionalmente, enquanto instaurador do discurso, porque é a partir de sua efetivação que são geradas as condições para o estabelecimento do conflito - a dominante só pode existir em relação a uma tônica. Portanto, sobre ela converge sua resolução. A distensionalização e o repouso do movimento aderem à tônica. A dominante, contrariamente, tem no movimento - instaurador do conflito - seu traço típico. Tensionalização e polaridade caminham intrinsecamente coladas, de modo geral, ao pólo de dominante.

Inversamente, a subdominante trilha a direção oposta àquela que tipifica a dominante - observe-se o ciclo das quintas. Sua presença, nesse sentido, distensionaliza tendencialmente o discurso. Precisamente por isso objetiva-se como substituta e consolidadora da tônica. Por outro lado, realiza-se também - na medida em que o distensionaliza - enquanto função oposta à dominante; ou seja, enquanto anti-dominante. O fato de haver sobre ela no rondo (forma musical frequentemente posta como movimento final de uma sonata, caracterizada precisamente por um discurso de reduzida tensão harmônica e temática, conseqüentemente de teor conclusivo) grande ênfase, e de se objetivar de modo também enfático precisamente na Reexposição da FS, revela seu caráter

compasso sete é configurada. Os compassos 5-7 delineiam fá maior, a partir da subdominante da subdominante (si bemol maior) e de sua dominante secundária (dó maior) agregada de sua sétima. Constata-se, portanto, que a Exposição é iniciada pela configuração de uma contraposição sintática entre dominante e subdominante. O que significa que a polaridade tônica-dominante é aqui posta numa radicalidade para a qual se deve atentar. Ou seja, o conflito, que se realiza a nível estrutural pela relação entre o campo fundado pela tônica e o fundado pela dominante, é esboçado já no interior de um deles. O que torna esse conflito mais concreto e determinado, imediatamente posto; portanto, mais denso e intenso.

A fragmentação, que caracteriza o início da Op.53, não se limita, contudo, a esses sete compassos. A subdominante maior - compasso 7 - sucede a subdominante menor - compasso 8 -, o que de per si amplia a fragmentação, pois esta relação se consubstancia em contraposição harmônica. Isto é, este oitavo compasso, do ponto

resolutivo; caráter emparentado, portanto, ao de tônica.

Ressurge novamente, nesse contexto, a relação da identidade na desidentidade. Vale dizer, a subdominante efetiva-se no discurso como momento distinto e específico, mas essencialmente vinculado ao pólo de tônica. Uma vinculação que, em função da lógica que matriza a relação entre as funções harmônicas na FS, põe-se na fragmentação, na colisão. Sua objetivação enquanto oposição à dominante, que a inter-relaciona à tônica, torna-se então um elemento ampliador da gama de mediações próprias ao plano harmônico para a configuração do conflito e, simultaneamente, confirma que a contraposição fundante na FS se põe entre tônica e dominante.

Por fim, é necessário firmar que a subdominante - e isso é uma decorrência do acima exposto - entrelaça-se harmonicamente ao modo menor. Ou seja, este se realiza funcionalmente; isso se pode depreender ao se relacionar o que foi aqui colocado com as determinações já esboçadas sobre a lógica do modo menor, enquanto subdominante. Melhor então se pode compreender as determinações delineadas nas Notas 7 e 8, no sentido de que o movimento tonal à relativa menor ou tônica menor é um movimento na direção da subdominante - não tensionizador, contudo fragmentador. Nas palavras de Rosen: o modo menor é "uma forma particular de subdominante" (C.ROSEN, *Lo Stile classico*, op.cit., p.27.)

de vista temático, se opõe e contrapõe aos compassos 5-7. (Estes estabelecem um movimento da quinta ascendente, enquanto o oitavo, contrapostamente, um movimento de quinta descendente). Como fá menor objetiva-se, por esse movimento oposto e contraposto, o que era então apenas contraposição temática, transforma-se também em contraposição harmônica. Por outro lado, esta articulação-subdominante maior/subdominante menor - reafirma que um salto à tônica menor não significa a instauração de um pólo funcionalmente distinto, mas sim sua confirmação. (Constata-se que fá menor, ao se pôr, não criou uma nova região harmônica, mas confirmou fá maior). Uma confirmação que ao se estabelecer fragmenta o tecido musical.

Não bastasse todo esse confronto harmônico, o compasso 9 inicia um movimento à tônica menor. O que se efetiva enquanto um novo momento de ruptura. Momento que aprofunda o processo de polarização, pois a tônica da obra está em maior - compassos 14 e seguintes -, e os compassos 9-13 firmam dó menor. Uma afirmação que imediatamente infunde uma contraposição, não obstante seja a tônica menor a tonalidade estabelecida.

Esta conformação inicial da Op.53 sinteza e explícita, então, a lógica norteadora da Exposição, uma vez que a colisão polar é esboçada germinalmente em poucos compassos. E reafirma, por outro lado, que na polaridade está centrada a estrutura da seção expositiva. (Se este não fosse seu núcleo fundante, porque a realização dessa intensa fragmentação?) Expor, portanto, é dar forma à polaridade tônica-dominante; é dar forma a uma fragmentação, a um conflito, a um drama.

A adequação da estrutura compositiva da Exposição a cada caso

concreto - a cada obra específica - repõe, então, pela singularidade, a essência de sua lógica geral. Inúmeros e diversos são os modos pelos quais toma forma a Exposição de uma FS. Porém, seja qual for a adequação exigida pelo caso concreto, o cerne expositivo permanece fundado na afirmação de uma polaridade. As Op.10 N^o 3, 53 e 57 demonstram esta determinação. O que é reafirmado igualmente pela Op.13. Esta obra não é iniciada pelo estabelecimento do pólo de tônica, mas por uma Introdução lenta que o antecipa¹¹.

A Introdução, que também produz uma descontinuidade por seu andamento - e este é um traço geral que marca sua diversidade em relação à Exposição - afirma em toda sua extensão o pólo de tônica - dó menor: compasso 1 - tônica, compasso 2 - dominante; os

Fig.6

11. Contrariamente a um desfibramento ou atenuação do conflito, o que ocorre, quando da presença de uma Introdução lenta, é sua intensificação. E isso porque uma contraposição entre esta Introdução e a Exposição - gerada em função da descontinuidade pela qual se vinculam - é consubstanciada. Contraposição esta que se efetiva, a rigor, entre a Introdução e a região de tônica especialmente. Pois, de um lado, o plano harmônico da Introdução afirma unicamente o pólo instaurador do discurso, não se realizando modulação à dominante - o que se poria como uma incoerência, dada sua função no discurso.

compassos 3 e 4 aproximam-se, por dominantes individuais, da dominante e subdominante respectivamente, o que origina uma tensionalização; os compassos 6 e 7 caminham, por sua vez, no sentido da dominante da dominante - ré maior. Os compassos 8-10 assentam-se sobre o acorde de dominante - sol maior -, compassos que preparam harmonicamente o aparecimento do Allegro.

Tematicamente, a Introdução caracteriza-se pelo movimento melódico ascendente por grau conjunto - compasso 1. Este movimento é reposto incessantemente até o compasso 8. Os compassos 9 a 11, - última frase da Introdução- como também o havia feito o compasso 4, invertem esta direção, o que gera uma contraposição

Por outro, e no mesmo sentido, a relação temática posta entre ambas as vincula intrinsecamente. Isto é, o tema do polo de tônica é esboçado sob forma peculiar e diferenciada na seção introdutória. O que significa que sua prévia afirmação - da tônica - engendra uma relação de identidade na desidentidade posta na contraposição. Ou seja, uma fragmentação. Isto não quer dizer, todavia, que a Introdução não estabeleça liames com outros momentos da obra. Na própria Op.13, o Desenvolvimento é por ela iniciado.

melódico-temática à frase anterior. Uma contraposição - que nasce porque as frases se vinculam na descontinuidade - que está fundada numa clara simetria, de fragmentação. O tema inicial, por sua vez, - observem-se os compassos 1 e 4 da Exposição -, do mesmo modo como o tema da Introdução, é produto de uma relação fundada predominantemente sobre o grau conjunto ascendente, o que vincula intrinsecamente os compassos.

Na Op.13 há, portanto, uma dupla afirmação do pólo de tônica: este é objetivado na seção introdutória e reafirmado, numa distinta configuração, pela Exposição. É gerada assim uma fragmentação no discurso, na exata medida em que Introdução e Exposição estabelecem a tônica na contraposição, uma vez que se relacionam na descontinuidade, na ruptura. Precisamente por isso a presença da Introdução gera, de um lado, a intensificação da descontinuidade fragmentária do discurso e, de outro, a acentuação da tônica.

Não obstante a identidade entre Introdução/região expositiva de tônica, a diferença funcional as distingue radicalmente. Uma diferença que se traduz na incompletude que é inerente à Introdução. Ou seja, sua objetivação no discurso gera expectativa e tensão - no exato sentido de que esta "prepara" o Allegro - que apenas se dissolvem com a Exposição. Nas palavras de Rosen: à Introdução lenta "o caráter fragmentário é indispensável"¹². A região de tônica da Exposição, diversamente, afirma a tônica categoricamente, não gerando tensão ou necessidade de uma "resposta resolutiva". Esta distinção radical que as desidentifica - não anula, porém, sua identidade - revela, sim, é isso que importa acentuar, a descontinuidade existente

12. C.ROSEN, *Lo stile Classico*, op. cit., p.403.

entre esses dois momentos, apontando por si a fragmentação que engendram e pela qual se relacionam.

As determinações postas em suas linhas gerais sobre a Introdução lenta ecoam, igualmente, na Op.31 N^o 2, que, sob forma distinta, contudo - e por isso aqui citada - as configura. Distinta não porque delineada em apenas dois compassos, mas porque organicamente enraizada na Exposição; a Introdução se realiza como momento do processo de sua conformação.

Fig.7

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is numbered '17.' and includes markings for 'Largo' (pp), 'Allegro' (p), and 'Adagio' (mf). The second system is numbered '18.' and includes markings for 'Largo' (pp), 'Allegro' (p), and 'Adagio' (mf). The music features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with dynamic markings like 'pp', 'p', 'cresc', and 'mf'.

O íntimo entrelaçamento existente entre a Introdução e a Exposição não dissolve a lógica estrutural da Introdução lenta. Todavia, conduz a uma forma diferenciada em relação à efetivada na Op.13. Precisamente por não se configurar uma seção introdutória separada do todo, mas, inversamente, infiltrada no corpo expositivo, a necessidade de distinguir nitidamente entre os dois momentos impõe-se como condição de possibilidade para a objetivação dessa Introdução. Esta, desse modo, realiza-se - compassos um e dois - harmonicamente pelo estabelecimento exclusivo da dominante (em fermata - o que confere maior relevância ao acorde); o que se opõe ao início do Allegro - este, distintamente, delineia o acorde de tônica - ré menor - nos tempos fortes dos compassos três e quatro. O que se constata, contudo, não é a afirmação de um conflito harmônico polar - compassos um e

dois dominante, compassos três e quatro tônica. Mas a afirmação pela dominante - posta na contraposição e realizada, pois, pela e na oposição - do pólo de tônica. Ou seja, este acorde não estabelece a região de dominante, mas, e isso pode soar como paradoxo, a de tônica. Pois o contexto no qual está inserido é precisamente o de tônica, e a função de dominante, como já apontado, é elemento fundante no estabelecimento de uma tonalidade; é um momento de sua afirmação. A desidentidade funcional, portanto, consubstancia-se essencialmente aqui, enquanto identidade.

Tematicamente, a relação entre Introdução e Exposição é, igualmente, de contraste radical - de oposição. Ao arpejo ascendente - derivado motivicamente do tema do pólo de tônica - é contraposto um movimento conjunto descendente - motivo também extraído do tema inicial (compassos oito e nove).

Os compassos sete e oito, por sua vez, ao reporem o Largo - que não cumprem mais a função de Introdução - engendram, não obstante, uma refragmentação do discurso. Por um lado, seccionam sua textura. Harmonicamente, por outro, aproximam-se, nos limites das região de tônica, de seu relativo maior - afirmam sua dominante - esboçando assim um conflito tonal entre ré menor e fá maior. Um ressurgimento - dentro do processo expositivo - que intensifica a colisão fragmentária que matriza a Exposição, uma vez que a região de tônica é ela própria estabelecida com densa descontinuidade.

A efetivação de uma colisão é, portanto, o nódulo essencial da Exposição. A razão de ser da contraposição, estabelecida entre tônica e dominante, encontra sua sustentação na exata medida em

que o conflito polar é a configuração pretendida. E o plano harmônico pode estabelecer tal conflito porque é produto da relação, como já determinado, de funções tonais distintas. Funções distintas que, não obstante, estão geneticamente em relação intrínseca, em relação unitária - e esta determinação é decisiva para a captura da lógica da FS. Ou seja, as distintas funções tonais são, primariamente, elementos distintos que estão inter-relacionados. O que se determina uma vez constatado que essas diferentes funções são, antes de mais nada, elementos orgânicos de uma tonalidade, sendo tonalidade precisamente o resultado da interconexão dessas funções. Interconexão geradora de uma unidade da qual, portanto, são partes. Precisamente por isso a contraposição harmônica caracterizadora da estrutura da FS é a expressão de uma fragmentação. Vale dizer, os elementos geneticamente unitários se contrapõem. Nesse sentido, a colisão tônica-dominante que se impõe no discurso não é uma colisão entre forças geneticamente desvinculadas, mas, inversamente, entre forças (funções) opostas inter-relacionadas geneticamente. Tônica e dominante ao se contraporem estruturalmente, imediatamente, objetivam portanto, uma fragmentação, que é sempre o resultado de um processo de ruptura no bojo de um todo organicamente posto, de uma unidade. Configurar um conflito na FS é, desse modo, configurar uma ruptura no interior da unidade.

A configuração desse conteúdo não se atém ou esgota, todavia, na Exposição. Esta estabelece o conflito num primeiro momento de concreção; isto é, num primeiro delineamento de sua lógica. Nesse sentido, o conflito impõe, para sua plena efetivação, o prosseguimento da sua configuração. Antes, porém, da determinação

da estrutura do Desenvolvimento - seção que dá continuidade à Exposição -, há que se explicitar a lógica do plano temático. E isso, de um lado, para que se complete em essência a determinação do modo de estruturação da seção expositiva; de outro, para que se consiga, o mais rigorosamente possível, estabelecer a organicidade do Desenvolvimento. É precisamente na indissolúvel relação entre os planos harmônico e temático que a lógica da FS se revela em sua plena nitidez. Há que, desse modo, e em linhas gerais, determinar como é efetivado o plano temático em seus traços essenciais.

2. Das Relações Temáticas

A abordagem analítica, da forma pela qual o plano temático objetiva-se na FS, não poderia preceder as determinações aproximativas ao seu plano harmônico. Inverter esta ordem significaria atropelar a lógica fundante da FS e da obra beethoveniana em geral. O plano harmônico não é meramente um componente a mais - mesmo que substancial - dentre outros que conformam o tecido musical. Antes, consubstancia-se como categoria matrizadora de todo o processo composicional. As diversas partes e elementos que configuram esse processo só se realizam - e apenas deste modo - na articulação com o plano harmônico; e não por alguma incoerente inclinação subjetiva dos artistas que compuseram ou compõem em lógica tonal. Mas por determinação intrínseca à sua estrutura, a seu ser-assim. Beethoven, portanto, não criou uma linguagem pela qual a estrutura harmônica é momento determinante, mas sim, dela extraiu, pelo reconhecimento e compreensão de sua lógica - já firmemente delineada por Haydn e Mozart - suas

possibilidades imanentes. Há uma frase de Basil Lam que se insere nessa teia de questões e expressa, implicitamente, a "posição ocupada" pela harmonia na música beethoveniana. A palavra método que aparece em seu texto e contexto não é, todavia, precisa. Método, em Lam, subentende um esquema meramente subjetivo e rigidificado, imposto de fora para dentro - da subjetividade do compositor para a objetividade musical.

O inverso se dá, contudo, na música do mestre alemão. De fato, ela é genial precisamente porque genial foi sua captura e absorção das possibilidades expressivas contidas na tonalidade, que desenvolveu ao limite máximo que permitia seu tempo histórico. A expressão mais adequada, portanto, que substituiria a falsificação perpetrada pelo sentido embutido em método, e que melhor revela a lógica musical beethoveniana, seria efetivação musical. Expressão que elimina a imputação de caráter meramente subjetivo à sua música, e não reduz sua estruturação a um simples esquema formal. Nas palavras de Lam: "a obra de Beethoven é a consumação de um método" (efetivação musical)"que não se funda nem nos temas nem na polifonia, mas na força geradora de tensões harmônicas básicas"¹³.

A captura da lógica do plano temático torna-se então possível, no estabelecimento da sua relação com o plano harmônico. A busca de sua inteligibilidade, quebrado esse vínculo, conduz a uma análise que, erroneamente, afirma sua independência estrutural, promovendo uma deturpação da lógica sonatística, na medida em que confere ao tema o papel predominante na instauração do discurso.

As tematizações analíticas sobre a FS - nascidas basicamente em meados do século XIX - que a determinavam meramente como uma

13. B. LAM, La Sinfonia, Vol I, Ed. Taurus, Madrid, 1983, p. 95, (o grifo é nosso).

estrutura na qual a Exposição é caracterizada pela presença de dois temas ou grupos temáticos - um na tônica e outro na dominante -, seguida por um Desenvolvimento que, através de tonalidades distintas, os rearticulavam e recombinavam num tecido musical descontínuo, e que era concluída por uma Reexposição (acompanhada ou não de uma Coda), onde o segundo tema aparecia na tonalidade principal, distorcem na raiz a lógica de sua organicidade - mesmo que pobre, longínqua e abstratamente delineiem aspectos objetivos da forma de sua estruturação . E esta ênfase sobre o melódico não por acaso desabrocha no instante do declínio da FS - no período romântico. Neste momento, uma grande inflexão põe-se no plano estético em geral, e a música começa a viver a degenerescência - a desfiguração - da especificidade que caracteriza sua linguagem; assim, na esteira das mutações que acompanharam o século XIX, dá-se a desfiguração do gênero musical até então dominante: a sonata. Em palavras de Rosen: "Inevitavelmente, a primeira geração de compositores românticos, que considerava a estrutura formal essencialmente em termos melódicos, tentou dar à sonata um esquema melódico, e é interessante o aparente sucesso dessa tentativa. O modo pelo qual era entendida a "forma-sonata", depois de 1840, pode não corresponder a inúmeras sonatas clássicas, mas, indubitavelmente, serve para descrever várias. E tem êxito, não obstante o aspecto melódico ter sido elevado a um nível que, certamente, não lhe cabia no século XVIII..."¹⁴. Precisamente a predominância do melódico - quer compositivamente, quer em função do lugar que ocupa na teoria elaborada sobre a FS - marca e espelha as mutações musicais ocorridas no século XIX; simultaneamente revela, por outro lado, que

14. C. ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., p.34, (o grifo é nosso)

a polaridade tônica-dominante - efetivada pelo plano harmônico - é deslocada do centro da forma. A prevalência do temático sobre o harmônico é a descaracterização do conflito, que só pode ser configurado pelo predomínio do harmônico - pela articulação de pólos contrapostos.

A dissolução imposta ao sonatismo é, uma vez mais, formulada por Rosen: "Na maior parte das composições românticas escritas depois de 1830, a tensão diminui após o início, e as sucessivas flutuações de tensão evitam o desenho claro da forma dramática clássica"¹⁵. Ou seja, "Esta falta de referimento tonal deriva /.../ de um enfraquecimento da polaridade tônica-dominante"¹⁶. A ausência de um "claro desenho dramático", portanto, é o reflexo da não contraposição tônica-dominante, que se vê substituída simplesmente, por uma "flutuação de tensão". Isto é, pela efetivação de um contraste epidérmico entre distintos momentos harmônicos mais ou menos aleatórios. O que elimina, fatalmente, o verdadeiro e fundante confronto dramático. Logo, objetiva-se um desfibramento do conteúdo posto pela FS -o conflito na unidade.

Que a prática musical e teórica da fase romântica tenha distorcido e falseado o caráter essencial do sonatismo, não modifica, contudo, a natureza do fato objetivo essencial: a FS consubstancia-se enquanto instauração, desenvolvimento e "solução" de um conflito polar. E, constatar que o plano harmônico determina essa estrutura compositiva, não significa negar ou anular a existência, importância e autonomia dos outros elementos postos em movimento no discurso. Mas sim, cria as reais condições de sua compreensão, na exata medida em que a pseudo independentização do

15. Idem, *ibidem*, p.519.

16. Idem, *ibidem*, p.520.

plano temático, em relação à estrutura global, sustentada pelo romantismo, constituiu um desfibramento de sua natureza e função musicais. Efetivar-se enquanto tema (ser um tema) na FS é existir no e a partir do conflito. Vale dizer, na íntima e profunda vinculação ao conflito e, por isso, às relações harmônicas é que aparece o verdadeiro e fundamental sentido do plano temático.

O plano harmônico é passível de objetivação somente na conexão com outros elementos do discurso. Ou seja, sua efetivação vincula-se indissoluvelmente a outros planos do discurso musical, pois sua objetivação é por eles mediada; nem o mais simples coral de Bach apresenta encadeamentos harmônicos "puros" (sem linhas melódicas, sem rítmica etc.). A harmonia, portanto, permeia e é permeada pelos distintos elementos que conformam o processo compositivo, na exata medida em que esse intrínseco inter-relacionamento é pré-condição da mútua efetivação. Ou seja, o plano harmônico só se põe através do plano temático; simultaneamente, este se objetiva fundado na lógica que matriza a organicidade da forma. No sonatismo - concretamente na FS - onde o plano harmônico se efetiva a nível estrutural, na polarização, é precisamente através de um tema (e aqui nos referimos ao tema em si e a seus desdobramentos) que um pólo harmônico se objetiva. Isso porque o tema viabiliza o claro e nítido delineamento de cada pólo, sua corporificação definida. Nitidez, clareza e definição que são necessárias, uma vez que há que se configurar uma colisão polar. O que se consubstancia somente quando da efetiva afirmação - o que subentende essa nítida

demarcação - das duas forças em choque. Nesse sentido, o tema é o modo de dar efetividade ao plano harmônico na FS; portanto, não é casual que o momento fundante do estabelecimento de um pólo harmônico seja exatamente a afirmação de seu tema.

Dar materialidade à polaridade básica - entre tônica e dominante - isto é, dar corpo concreto aos pólos harmônicos, eis a função nodal do tema na estrutura da FS. Esta corporificação, na medida em que o estabelecimento de um confronto polar fragmentário é a essência da forma, efetiva-se na distinção temática entre os dois momentos tonais básicos, o que confere a necessária especificidade de cada pólo. Especificidade que os diferencia essencialmente; diferenciação que, dada sua radicalidade, se objetiva enquanto oposição.

A configuração de temas distintos, que se inter-relacionam na contraposição, uma vez que são os momentos fundantes da afirmação dos pólos em colisão, não é, pois, a efetivação de um simples contraste, mas sim de uma oposição. Uma oposição cuja objetivação é demanda estrutural da forma, porque em função de sua realização a colisão adquire mais aprofundada, portanto, rigorosa consubstanciação. Ou seja, o confronto estabelecido entre tônica e dominante se expressa de modo efetivo na distinção - na oposição - do caráter musical de cada pólo, na exata medida em que a diversidade temática intensifica a polaridade tonal. Pois, desse modo, as forças em contraposição aparecem diferenciadas. Diferença - oposição - que acentua sua desvinculação no discurso. O que, imediatamente, radicaliza a colisão pela qual se relacionam. Numa palavra, os temas opostos conferem aos pólos harmônicos sua singularidade, intensificando - porque firmam na oposição as regiões tonais já

imanentemente contrapostas - o conflito polar fragmentário.

Na obra pianística beethoveniana, a oposição dos temas é traço característico da estrutura composicional, e não mera relação esporadicamente encontrada em suas partituras. Dentre a multiplicidade de exemplos existentes, alguns, por seu específico modo de estruturação, mais nitidamente ilustram essa relação temática. Não obstante, e correndo o risco de alguma prolixidade, a análise se fará percorrendo toda a extensão de sua produção para piano. Desse modo, intenta-se configurar, por um lado, o caráter não ocasional dessas relações de oposição (o que não significa, contudo, a realização da análise de todas as sonatas, mas apenas das mais típicas de cada período composicional beethoveniano no que concerne a essa questão), e de outro, indicar sua existência já na obra do período juvenil do compositor.

Pela Op.2 N^o 1 iniciamos esse processo de investigação, pois nesta obra estão contidos os nódulos fundamentais da estruturação da FS. O que é relevante, pois trata-se da primeira obra pianística efetiva escrita pelo compositor alemão. Peças para piano, anteriores à realização daquela, não foram consideradas, por Beethoven, como composições nas quais estivesse contido valor estético real. O que assinala que sua concepção estético-musical já no ano de 1795 estava firmemente delineada.

O tema da obra é composto por dois motivos distintos: arpejo ascendente e grau conjunto descendente; este sob um ritmo de semínimas e tercina, o qual, não obstante, se funda igualmente num movimento em arpejo - suas notas limites são lá bemol - fá. Esta combinação gera tema internamente contrastante; tema que é o meio através do qual o pólo de tônica é configurado, adquire sua forma; é afirmado.

O tema na dominante, contrariamente, apresenta um movimento em arpejo descendente em semínimas - um movimento simétrico e oposto ao tema inicial. Ou seja, a direção do arpejo - motivo um - é invertida, e dessa inversão nasce o tema da dominante. Portanto, a relação entre tema um e dois se configura enquanto uma clara oposição temática. Oposição esta que se realiza, por sua vez, enquanto oposição entre os pólos do discurso.

A oposição entre os dois temas não é determinada, porém, unicamente por esta inversão do arpejo. Mas também pela forma concreta de sua realização. O arpejo, na dominante, adquire um caráter de expressividade lírica que o opõe ao tema inicial - de caráter mais incisivo. Essa expressividade, que o distingue, é alcançada pela disposição intervalar do arpejo, que inclui movimentos por grau conjunto: fá bemol - mi bemol - ré bemol; como também em função do porvectus final com segunda menor - fá bemol - mi bemol - lá bemol. Precisamente essa forma de desenho do arpejo intensifica a oposição, uma vez que o arpejo descendente é substantivamente diferenciado do ascendente.

Na Op.10 N^o 3, o tema apresenta três motivos distintos:

Fig.8



primeiro motivo (anacruse e compasso 1) - grau conjunto descendente em semínimas; segundo motivo - arpejo ascendente em semínimas; terceiro motivo - grau conjunto ascendente em semínimas. O tema que desse modo é arquitetado e dá forma aos primeiros dezesseis compassos da obra, que firmam o pólo de tônica através de encadeamentos harmônicos que fixam a tonalidade

de ré maior.

O segundo pólo tonal - si menor (relativo maior da tonalidade principal) - é configurado por um novo tema. Este é construído pela inversão da ordem dos motivos que formam o tema inicial:

Fig.9



compasso 23 - movimento em arpejo ascendente; segundo tempo do compasso 24 e compasso 25 - grau conjunto descendente; compasso 26 - movimento em arpejo descendente. A diversidade é nítida:

Tema 1	Tema 2
compasso 1 - grau conjunto.....	compasso 23 - movimento descendente
compasso 2 - arpejo.....	compasso 24 e 25 - grau conjunto descendente
compasso 3 - grau conjunto.....	compasso 26 - movimento em arpejo descendente

No tema 1, portanto, o grau conjunto é posto nas extremidades e o arpejo no centro. No tema 2, inversamente, o grau conjunto está no centro e o movimento em arpejo nos extremos; a oposição é aqui estabelecida em essência pela mudança de posição dos motivos, que na inter-relação engendram os temas. No entanto, a inflexão na direção do movimento -

compasso 1 - movimento.....	compasso 23 - movimento descendente
compasso 2 - movimento.....	compasso 24 - movimento ascendente
compasso 3 - movimento.....	compasso 26 - movimento ascendente

e a reelaboração rítmica e melódica dos motivos é que efetivamente realizam a distinção - a oposição entre ambos os temas. A rearticulação da ordem motivica adquire real expressão - gera marcante oposição entre o tema do pólo de tônica e do pólo de seu relativo - quando da reconfiguração rítmico-melódica. A mudança da posição, isoladamente, não a realizaria na densidade necessária. A oposição entre os temas alcança, então, com a reconfiguração rítmico-melódica forte expressividade, oposição que secciona o tecido musical, na exata medida em que suas texturas se opõem. Uma oposição fundada portanto no conflito, pois afirmada na contraposição harmônica sobre a qual está posta.

Os compassos que sucedem a afirmação temática de si menor caminham, harmonicamente, por fá sustenido menor, tonalidade que precede a afirmação da dominante. O segundo tema é o elemento a partir do qual se dá forma a todo esse campo harmônico (compassos 31 a 52), o que reafirma que o plano temático se objetiva enquanto elemento mediador na instauração do plano harmônico, isto é, como entidade capaz de tornar música um pólo ou campo tonal determinado. Precisamente por isso os motivos que constituem determinados temas são, no correr da obra, as entidades que dão corpo ao discurso, quer efetivados em sua forma literal, quer a partir de variações que, não obstante, conservam sua estrutura básica. Os compassos 31 e 32 exemplificam com clareza essa determinação. Estes têm por centro o motivo temático do segundo tempo do compasso 24, que porém é reconfigurado: o movimento por grau conjunto torna-se ascendente, disposto sobre os tempos fortes e partes fortes do segundo tempo e intercalado por arpejos - sol sustenido-lá-si-dó sustenido. O segundo tempo do compasso 32 repõe, de forma literal, a figura motivica fundante:

Fig.10



Na sequência do discurso - compassos 53/55 - um novo tema é estabelecido, consolidando agora o pólo de dominante. Este terceiro momento temático repõe os mesmos motivos: compasso 53 - grau conjunto descendente; compasso 54 (1ª metade), salto descendente de terça - derivação do arpejo; compasso 55 - grau conjunto ascendente:

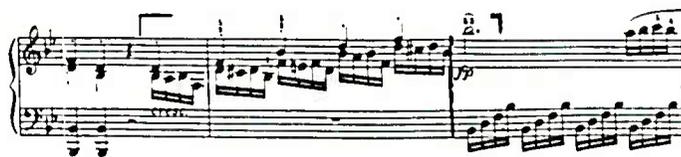
Fig.11



Sua diferenciação e oposição de caráter aos temas anteriores é, contudo, flagrante: é de menor tamanho e de expressão "graziosa". O tema em si menor, inversamente, é mais expressivo - lírico; e o inicial, a ele contraposto, de tom mais incisivo. A essência dos três temas, portanto, é fundamentalmente diversa; o caráter, essencialmente distinto. Essa diversidade, ou melhor, essa oposição produz, como decorrência direta, uma descontinuidade radical na textura. Textura descontínua que é precisamente um dos traços típicos do tecido musical da FS. Típico porque fundamental à sua estruturação. Pois, para que a colisão seja efetivada em sua clara conformação, a conformação temática das forças confrontadas tem de se por na especificidade que as distinguam radicalmente, o que gera necessariamente texturas opostas. A Op.10 N.º 3 ao estabelecer, portanto, uma relação temática de oposição, consolida e intensifica a pugna harmônica; pugna que é a base do discurso sonatístico, o nódulo matrizador da organicidade da FS.

A Op.22, composta no ano de 1800, é igualmente um claro exemplo da forma pela qual os temas se relacionam na música beethoveniana. O primeiro tema é contruído a partir de um movimento em arpejo ascendente em semínimas, onde o acompanhamento é simultaneamente um motivo temático: semi-colcheias em arpejo em movimento ascendente, entremeadas por grau conjunto:

Fig.12



O motivo da obra aparece separadamente. Do compasso anacrústico ao segundo tempo do compasso dois¹⁷:

Fig.13



O tema da dominante, por sua vez, realiza o mesmo movimento em arpejo, só que agora em sentido descendente:

Fig.15



A sequência por terças na voz do soprano é a seguinte: lá-fá-ré-si bemol (sexta ascendente igual a terça descendente), sol, mi bequadro. A nota lá (compasso 31) é apenas nota de passagem; esta de modo algum nulifica ou desordena o núcleo, a partir do qual se realiza o processo melódico: o arpejo. (Aliás, esta reordenação

17. Alguns analistas, contrariamente, vêem entre os compassos 4-6 a objetivação do primeiro tema (Fig. 14). Não me parece, contudo,

Fig.14



é aqui a necessária mediação para a objetivação de uma distinção mais efetiva e densa dos temas). A oposição entre os dois temas é, portanto, transparente, pois um é a inversão do outro: arpejo ascendente em semínimas/arpejo descendente em semínimas. O que infunde, a nível estrutural, uma clara simetria temática de fragmentação. Essa relação de inversão, por outro lado, reafirma a determinação de que o tema inicial da obra se estende do compasso dois ao compasso quatro (si bemol).

A Op.31,Nº 1 , em sol maior, de certo modo se aproxima por sua lógica temática da Op.10,Nº 3:

Fig.16



Dois motivos - profundamente contrastantes - compõem o tema da tônica: um fragmento melódico em grau conjunto descendente e um movimento em arpejo, em síncopas. O tema do pólo de dominante inverte a ordem dos motivos: a síncopa, disposta em arpejo, antepõe-se ao movimento em grau conjunto descendente que aqui é posto como segundo motivo. A contraposição do diverso - do

que tal determinação seja acertada, pois esses compassos expressam, de modo distinto e a eles contrapostos, a mesma relação dos compassos 2-3. Enquanto aqui toma forma um movimento em arpejo ascendente, nos compassos 4-6 o movimento é descendente por grau conjunto. Aparentemente, então, parece existir entre os dois momentos um hiato. Os compassos 4-6, no entanto, estão fundados sobre um movimento em arpejo - as notas reais (harmônicas) si bemol/sol/mi bemol/dó/sol/mi bemol sucedem-se por intervalos de terça (exceção ao salto de quinta dó-sol, o qual, não obstante, mantém a estrutura de arpejo) -, configurando-se desse modo enquanto derivação do tema inicial. O que se constata, portanto, é a existência de uma relação de identidade na desidentidade, efetivada na contraposição (os dois momentos estão em descontinuidade). Ou seja, objetiva-se com nitidez, por isso a analisamos, uma relação de oposição na contraposição - uma fragmentação - no interior da segunda frase da Exposição - isto é, a nível sintático.

oposto - é desse modo firmada:

Fig.17



A forma assumida pela síncopa no segundo tema não é, porém, a mesma do tema inicial. Essa modificação, todavia, não nulifica a identidade existente entre esse motivo e seu correspondente no tema do pólo de tônica. O que significa, portanto, que essa distinção que os desidentifica tem por fundamento uma identidade. Ambos os motivos, na diferença, resultam de um movimento sincopado fundado no intervalo de terça. Uma identidade, no entanto, que deve no discurso se objetivar enquanto oposição. O que demanda reordenações rítmicas, melódicas, dinâmicas etc., que engendram as diferenças que necessariamente têm de ser configuradas.

O tema da dominante da Op.10, N^o 3 ilustra com clareza essa questão. Como já delineado, ele é produto de uma profunda reconfiguração, que fundiu intimamente os diversos e opostos motivos. Fusão que engendrou, mantido porém o núcleo dos motivos (movimento em arpejo, movimento por grau conjunto ascendente e descendente), sua radical diferenciação em relação ao tema do pólo de tônica. (Não que o tema de si menor não seja também essencialmente distinto deste. Mas, em relação ao de dominante, essa distinção é menos radical, uma vez que sua estrutura está mais colada ao tema do pólo de tônica). E essa diferenciação só pôde ser objetivada através de mutações rítmicas, melódicas etc., que desse modo dão forma a este novo momento temático. (A simples inversão simétrica ou a mudança na ordem da conexão dos motivos não teria podido arquitetar a distinção tão

firmemente). A mera reordenação superficial dos motivos é inteiramente insuficiente, uma vez que há que se infundir entre os temas uma oposição. Essas rearticulações, por conseguinte, tem de possibilitar a singularização de cada tema efetivado. Singularização, por sua vez, que reflita o confronto temático, ou seja, onde cada tema seja singular na oposição ao outro, e não simplesmente postos numa singularidade qualquer e não determinada. Singularização, portanto, que torna imediatamente perceptível a polarização do discurso.

A Op.31, Nº 2, por sua vez, composta no mesmo ano da Nº 1 - ambas pertencentes à chamada segunda fase de Beethoven - apresenta um segundo tema que corresponde a uma retrogradação da inversão do tema inicial. As figuras em anacruse - compassos 8 e 41 - apresentam o mesmo ritmo; contudo, respectivamente, em grau conjunto e salto de terça, o que marca já uma distinção básica¹⁸. A inversão em movimento contrário surge entre os compassos 9 e 42: terça descendente, repetição de nota, segunda ascendente, contra segunda ascendente, nota repetida, terça descendente. Precisamente esta relação entre os temas afirma literalmente uma oposição. Tal é, portanto, a transparência da diversidade, que é desnecessário buscar explicitá-la com algum comentário analítico. Ela impõe-se nitidamente por si mesma:

Tema 1

Tema 2

Fig.18



18. Um movimento conjunto e um movimento disjunto são distintos e se contrastam porque geram texturas musicais diferenciadas. O grau

Com a mesma imediata clareza é capturada, na Op.57, a oposição temática existente. Como todo grande tema em Beethoven, também esse é resultado da articulação de motivos distintos: arpejo descendente e ascendente posto em oitavas, e grau conjunto em movimento de 2ª ascendente e descendente (dó-ré-dó), intercalado por um trinado sobre a nota ré. (Nota-se a sutil relação simétrica de fragmentação entre o primeiro e segundo motivos: ascendente e descendente - descendente e ascendente, respectivamente):

Fig.19



Todo o processo expositivo do pólo de tônica é realizado a partir deste tema, o que resulta necessariamente num discurso posto por uma intensa oposição motívica. O tema da dominante, por sua vez, igualmente às outras obras referidas, deriva do tema inicial. Aqui, particularmente, como na Op.2, N.º 1, provém fundamentalmente de seu primeiro motivo. Sendo iniciado por um movimento em arpejo, inverso em relação ao tema de tônica (compassos 0 e 1 ascendente e descendente/compassos 35 e 36 descendente e ascendente), o que gera por si uma oposição, porém mantendo rigorosamente a célula rítmica inicial do primeiro tema e utilizando o movimento em arpejo (acrescido do grau conjunto), o segundo tema adquire a seguinte forma:

Fig.20



conjunto conduz, quando predominante, à afirmação de uma melodia de caráter menos incisivo - tendencialmente mais expressivo. O grau disjunto, inversamente, na lógica tonal, dá forma geralmente

Uma forma que engendra um tema radicalmente distinto do inicial: seu caráter doce melódico o opõe nitidamente ao primeiro tema, onde se constata maior tensão e menor luminosidade¹⁹. Diferença essa, não obstante, fundada numa identidade; um mesmo material fundante estrutura ambos os temas.

O tema em lá bemol menor tem, igualmente, um caráter que o singulariza. Sua configuração, como a do tema um, é posta a partir de uma oposição interna: movimento em arpejo descendente no qual está embutido a relação de grau conjunto (compassos 51/52), seguido de um movimento em arpejo ascendente, rítmica e melodicamente distinto, que é concluído por um movimento conjunto (compassos 53/54). Ambos os motivos, portanto, - derivados dos motivos do tema inicial -, geram um novo momento temático; distinto tanto do primeiro quanto do segundo tema; momento que é produto de uma colisão motivica:

a arpejos que, ao produzirem uma figura melódica, engendram um desenho melódico que na generalidade possui um caráter mais enfático e incisivo. Observe-se, por exemplo, a Op.2, N.º 1: no tema inicial, o arpejo demarca o pólo de tônica de forma clara e incisiva. Inversamente, o segundo tema, que é também posto em arpejo, pela introdução do grau conjunto, adquire uma expressividade mais intensa, efetivando forte distinção em relação ao tema um, do qual, no entanto, deriva. Analogamente, o segundo tema da Op.57, estruturado a partir de um arpejo, vê-se acrescido de movimento por grau conjunto, o que radicaliza sua oposição ao tema do pólo de tônica, uma vez que seu motivo fundante, do qual deriva o segundo tema, é destituído desse elemento.

19. De modo geral, o primeiro tema de um movimento em FS apresenta sempre um caráter de maior incisibilidade, pois a instauração do pólo de tônica requer uma clara configuração. Um tema mais sinuoso - por isso menos nitido harmonicamente - não define na transparência necessária um pólo tonal. O uso tão frequente do arpejo nos temas iniciais (nas Op.2, N.º 1, 10, N.º 3, 22, 31, N.º 1 (síncopa) e 57 - e isso apenas para citar obras até aqui apresentadas) - revela esta necessidade da inequívoca afirmação do pólo de tônica. Necessidade que se objetiva precisamente porque a tônica é a força contra a qual se contrapõe a dominante. O que significa que, sem sua afirmação clara, a colisão polar é inviabilizada de se configurar, pois a dominante fica impossibilitada, por isso, de efetivar uma contraposição. Não é mera casualidade, nesse sentido, que o tema de tônica vincule-se intimamente à incisibilidade a ao movimento em arpejo ou acordes.

Fig.21



Na Op.111 - última sonata pianística de Beethoven - o tema do pólo de tônica é composto por dois motivos opostos, similares aos da Op.57: movimento disjunto, porém não em arpejo - compasso 21 - e grau conjunto descendente (Fig.22). O segundo tema utiliza como elemento rítmico, com suavíssima alteração (a semínima pontuada é substituída pela mínima), unicamente a figura rítmica do motivo um do tema de tônica. O compasso 58 - onde é iniciada sua exposição - está constituído melodicamente pelos mesmos intervalos que estabelecem o primeiro motivo do primeiro tema: lá bemol-dó, dó-sol - a quarta não é, porém, diminuta. Na sequência de seu processo expositivo, no entanto, é introduzido um leve cromatismo, que traz consigo a presença do motivo dois. Seu ressoar - do motivo dois - não é produzido em função do elemento cromático estabelecido, mas por sua específica disposição, que gera uma articulação por grau conjunto:



substituída pela mínima), unicamente a figura rítmica do motivo um do tema de tônica. O compasso 58 - onde é iniciada sua exposição - está constituído melodicamente pelos mesmos intervalos que estabelecem o primeiro motivo do primeiro tema: lá bemol-dó, dó-sol - a quarta não é, porém, diminuta. Na sequência de seu processo expositivo, no entanto, é introduzido um leve cromatismo, que traz consigo a presença do motivo dois. Seu ressoar - do motivo dois - não é produzido em função do elemento cromático estabelecido, mas por sua específica disposição, que gera uma articulação por grau conjunto:

Fig.23



Sol-sol bemol-lá bemol e fá-fá bemol infundem ao tema, assim, um movimento cromático conjunto que estabelece simultaneamente, na diversidade, o núcleo do segundo motivo - grau conjunto; o que engendra a fusão de ambos os motivos. Ou seja, é realizada um amálgama entre o primeiro e segundo motivos, o que produz a conexão entre movimento conjunto e disjunto. Uma conexão que os associa e emaranha numa relação indissolúvel, ainda mais que o ritmo desse tema, como apontado, é precisamente o ritmo do motivo um do tema de tônica.

O segundo tema da Op.111, de caráter radicalmente oposto ao tema inicial, e cuja força de polarização nasce do longo pedal tratado quase como cadência, pedal que é efetivado a partir de uma linha melódica por grau conjunto (o segundo tema, inversamente, é iniciado por saltos), resulta, pois, não da contraposição, mas da interpenetração dos motivos. Interpenetração que gera um tecido musical radicalmente distinto daquele que caracteriza o tema de tônica. Distinção essa que o singulariza; singularidade que o opõe àquele. Nesse sentido, aliás, a forma que assume o acompanhamento do tema de tônica acentua a oposição estrutural entre os temas: a forma do acompanhamento é produto da inversão da figura motívica em semi-colcheias do compasso 22. (As três semi-colcheias que antecedem esta figura principal derivam, por sua vez, do movimento descendente do mesmo compasso 22). (Fig. 24 e 25).

compasso 22

Fig.24



compasso 61

Fig.25



A corporificação dos pólos tonais, em confronto por temas

efetivados numa relação de oposição, é pois a maneira de configurar de forma imediatamente perceptível uma colisão. No sonatismo, e sua origem a ele se vincula, o tema é um condensado e característico complexo de relações (rítmicas, melódicas, harmônicas etc.) que preside o plano temático.

Em Beethoven, na FS, o tema é geralmente um fragmento musical simples. O que lhe confere a flexibilidade necessária que lhe permite reconfigurar-se e, assim, adequar-se a um discurso cuja descontinuidade - o que supõe a diversidade temática - é traço essencial. Um tema de grande envergadura ou complexidade não poderia objetivar sua auto-inflexão ou reordenação, o que inviabilizaria a elaboração de um tecido musical que é caracterizado pela contraposição, pela colisão de opostos, pela descontinuidade. Um tema em Beethoven - tomem-se os exemplos analisados -, tem de ser reconfigurável, dado que o tema do pólo de tônica "é ele próprio" o tema do pólo de dominante, como eventualmente de outras tonalidades. O que significa, portanto, que a diversidade, a oposição de caráter dos temas - cada qual é singular na radical distinção em relação ao outro - está fundada, como já determinado, na identidade; é produto de uma auto-reconfiguração.

Na exata medida em que o tema corporifica o discurso, essa função o torna responsável pelo ser-assim - pela singularidade - de cada obra. A estrutura de uma Exposição é comum a todas as Exposições. Não obstante, como sua objetivação se dá por via temática, e cada obra é posta por um tema singular, essa estrutura necessariamente, a cada nova realização, adquire forma específica; uma forma que a singulariza. Um tema, portanto, em função do que é - da sua forma - pode viabilizar ou não a

configuração mais plena e intensa do conflito, e exatamente por isso radicalizar o confronto polar. Tão vital à FS, quanto a oposição temática, é ser pois um tema o resultado de uma contraposição; contraposição que se objetiva, como se verá, uma vez que seus distintos motivos vinculem-se, quase que invariavelmente, na descontinuidade que os põe em confronto. Isso é efetivamente vital, porque firma-se assim, já no início de uma obra, embora de forma muito abstrata, a lógica que matriza a FS. Desse modo, orienta-se imediatamente o ouvinte, pois este recebe como primeira configuração musical uma contraposição. Mas é vital também e fundamentalmente porque o conflito, em função disso, se radicaliza. Ou seja, na medida em que o tema concreta o discurso, essa contraposição interna, que se consubstancia enquanto uma colisão fragmentária, é imediatamente transferida ao plano sintático. O que significa que o discurso, uma vez que este é posto por frases, tenderá a efetivar de forma nítida e intensa contraposições motivico-temáticas - contraposições fragmentárias.

Em obras como as Op.2, N.º 1, 10, N.º 3, 22, 31, N.º 1 e 2, 57 e 111 a relação temática de oposição foi constatada. Simultaneamente, porém, essas obras, com exceção das Op.22 e 31, N.º 2, apresentam temas internamente fragmentários. (O tema da Op. 31 N.º 2 não estabelece em seu interior esta contraposição. Contudo, a presença da Introdução, no bojo da seção expositiva, repõe, sob modo distinto, essa colisão temática).

Retomando-se a Op.2, N.º 1, constata-se que seu tema é produto de uma contraposição. Seus motivos estão articulados na colisão, ou seja, interconectam-se na descontinuidade. Contraposição que se objetiva com nitidez: ao arpejo - isto é, ao movimento disjunto - é confrontado o movimento conjunto. Contraposição, por outro

lado, que é intensificada pela intensificação da singularização dos motivos: o arpejo é efetivado em movimento ascendente, e o movimento por grau conjunto, inversamente, é articulado descendentemente.

A contraposição temática na Op.10, N.º 3 é, do mesmo modo, clara: grau conjunto estabelecido numa relação de quarta (ré-lá) - primeiro motivo -, contraposto a um arpejo - segundo motivo -, que, por sua vez, se contrapõe a um movimento por grau conjunto, limitado a um intervalo de quinta (ré-lá). Todos os movimentos são realizados rítmicamente em semínimas. O primeiro motivo, contudo, é descendente, enquanto o segundo e o terceiro são ascendentes. Características estas que os confronta de modo ainda mais denso e nítido. Isto é, além da oposição estrutural que existe entre um movimento em arpejo e um movimento por grau conjunto, a direção pela qual se realizam - ascendente ou descendente - intensifica esta oposição, e assim a contraposição pela qual se vinculam primeiro e segundo motivos. Como intensifica também a colisão entre primeiro e terceiro motivos, pois gera oposição entre eles. (Nesse sentido, aliás, o terceiro motivo é precisamente a inversão do primeiro: respectivamente quinta ascendente/quarta descendente, o que configura uma simetria de fragmentação). Portanto, da mesma forma como na relação entre os temas, a oposição é aqui meio de radicalizar a contraposição. Mas também é, nesse contexto, a própria condição de possibilidade da realização da contraposição. Vale dizer, a contraposição entre os motivos é alcançada pela oposição. Ou seja, uma colisão é o resultado do choque de "campos" ou forças distintas. Para que se efetive uma colisão, uma contraposição no interior de um tema, há que se ter campos distintos. O que subentende precisamente a diversidade motivica. Uma diversidade

que, quanto mais radical, mais efetivamente demarca a contraposição que os relaciona. Não é casual, nesse sentido, que os motivos sejam, na música de Beethoven, tendencialmente opostos.

Ao se observar, por sua vez, o tema da Op.57, constata-se que o próprio motivo um é, em si, produto de contraposições. Seu movimento inicial é estabelecido por uma figura em arpejo, arpejo que na sequência é repostado em direção invertida. Inversão que ao gerar uma simetria de fragmentação, portanto uma oposição, intensificada a contraposição entre ambos. No compasso dois essa mesma figura é repostada, o que re-secciona o motivo. A descontinuidade inerente à esse motivo não realiza, contudo, o seccionamento temático estrutural, uma vez que os elementos contrapostos não fundam campos distintos. Esse seccionamento se consubstancia, efetivamente, pela colisão entre este arpejo e o segundo motivo - como já mencionado, um movimento realizado por grau conjunto, numa relação de segunda ascendente e descendente, separadas por um trinado. A oposição existente entre ambos não necessita, pois, de maior argumentação para ser evidenciada; precisamente por isso o tema dessa obra é um exemplo extremamente nítido da forma pela qual eles são efetivados: na fragmentação - pela contraposição de opostos. Contraposição essa que é modo específico, na FS, de alcançar esta unidade que é o tema.

O tema da Op.31, Nº 1 é produto igualmente de uma contraposição. Uma contraposição que se consubstancia enquanto fragmentação, pois os distintos elementos que geraram o tema - que é uma unidade - efetivam-se numa relação de ruptura - de colisão; contrapostos e não vinculados, seccionados e não articulados; ou melhor, articulados na ruptura.

A diferença entre seus dois motivos é profunda, por isso

intensamente expresiva - figura 16. Embora haja entre eles, como se constata em todos os temas, uma intersecção, aqui, concretamente, a síncope do segundo motivo é derivada da relação entre o compasso anacrústico e o compasso 1 - a nota sol é rítmicamente uma síncope. Na Op.57, do mesmo modo, o motivo dois é efetivado a partir do ritmo do motivo um. Na Op.2, N.º 1, por sua vez, o arpejo matriza a ambos, na Op.10, N.º 3, o ritmo de semínima os interliga, e assim por diante em cada obra concreta. Essa relação, portanto, acentua o caráter fragmentário do tema, na exata medida em que os motivos contrapostos têm uma raiz comum; seja rítmica, melódica, ou simultaneamente rítmica e melódica. Não obstante, a função básica da vinculação entre os motivos é outra: se ela não existisse, seria difícil perceber que ali se efetivava um único tema - uma unidade -, embora se pudesse, ainda assim, encontrar a relação entre os motivos. Pois o simples fato de um motivo ser oposto a outro pressupõe uma inter-relação, uma vez que esta oposição só pode ter como ponto de partida o motivo anterior. Portanto, a relação que os une aparece. (Se a um movimento por grau conjunto segue um puro arpejo, rítmicamente também não relacionado, esse arpejo só adquire sentido, na lógica temática beethoveniana, porque anteriormente o grau conjunto foi delineado). Não obstante, precisamente porque formam uma unidade, um ponto comum de configuração entre eles necessariamente deve se impor, objetivando mais rigorosamente a relação que os conecta.

Pela enfática distinção motivica, que caracteriza a Op.31, N.º 1, e a riqueza de possibilidade musicais que possui cada um dos motivos isoladamente, a Exposição é determinada por um incessante conflito temático. Os compassos 30 e 45 expressam esse confronto

com nitidez:

Fig.26



O primeiro motivo é estabelecido, em sua forma literal, como núcleo dos compassos 30-38. Na sequência - e na contraposição ao momento anterior - os compassos 39-45 constroem um movimento em arpejo - motivo dois. As síncopas, aqui, são suprimidas; todavia, isso não elimina a relação com o motivo, cujo cerne é o ritmo sincopado num movimento em arpejo. O ritmo dos compassos 39-44, portanto, é delineado pelo movimento de semi-colcheias, para que a continuidade da frase iniciada no compasso 30 não seja truncada por uma alteração rítmica ocasionando pela recondução abrupta da síncopa. O estabelecimento da contraposição é o que determina, assim, a relação efetivada nesses compassos, onde os motivos que, na colisão geram o tema da Op.31, se desdobram frasicamente, firmando desse modo a nível sintático a lógica que matriza a FS. Um desdobramento que é a nítida afirmação de um conflito fragmentário.

O tema inicial da Op.111, semelhante ao da Op.31, apresenta motivos que se contrapõem a partir da relação entre movimento disjunto e conjunto descendente. A Op.31, N.º 1 tem seu movimento disjunto expresso pelo arpejo em terça sincopado, e o conjunto por dois grupos de semi-colcheias: um cromático e outro

Fig.42

The image displays a musical score for piano, labeled Fig. 42. It consists of ten systems of two staves each (treble and bass clef). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system (measures 1-2) begins with a *pp* dynamic and features a large slur over the first two measures. The second system (measures 3-4) includes a *pp* dynamic and a *dim.* marking. The third system (measures 5-6) shows a *f* dynamic and a *pp* dynamic. The fourth system (measures 7-8) continues with a *f* dynamic. The fifth system (measures 9-10) features a *f* dynamic. The sixth system (measures 11-12) includes a *f* dynamic. The seventh system (measures 13-14) shows a *f* dynamic. The eighth system (measures 15-16) features a *f* dynamic. The ninth system (measures 17-18) includes a *f* dynamic. The tenth system (measures 19-20) shows a *f* dynamic in the first measure and a *pp* dynamic in the second measure.

não contrapõe tônica à dominante. De fato, consubstancia-se

simplesmente descendente. A Op.111 realiza seu movimento disjuncto por salto ascendente de terça e descendente de quarta diminuta; o conjunto descendente por um movimento de colcheias e semi-colcheias. Não obstante essa real identidade a nível geral, os dois temas são essencialmente distintos, produzindo, assim, obras de caráter diferenciado. Nesse sentido, deve ser dito, o cerne de um tema está em sua concreta forma-de-ser, em seu ser-assim precisamente-, e não numa abstrata generidade. A concreta forma assumida é o que o torna efetivamente um tema. Consequentemente, uma vez que um tema é uma singularidade, o mesmo conteúdo inerente à FS adquirirá diferentes configurações. Ou seja, precisamente esta infinitude temática possibilita a configuração, de formas as mais variadas, do conflito polar, da fragmentação. Todavia, por outro lado, isso não significa, em nenhum momento, afirmar que no tema está contido, em germe, a estrutura de uma obra. Essa determinação se configuraria como um crasso erro analítico. Ou seja, a estrutura não é simplesmente o produto do desdobramento de um tema. O que se constata, efetivamente, é que o tema é "apenas" a condição de possibilidade da objetivação daquela. Isso significa que estrutura composicional e tema encontram-se em determinação recíproca. Vale dizer, o tema concreta a estrutura, que sofre a influência direta daquele, ao mesmo tempo que pela estrutura o tema é determinado, uma vez que a estrutura é ordenação fundante - matrizadora - de todo o discurso. Ou seja, um tema só se realiza pela e na estrutura. O que pode ser comprovado pela forma que tendencialmente assume - é produto de uma contraposição.

Outras obras, para além das expostas, cujos temas são internamente contrapostos, podem ser assinaladas nas sonatas pianísticas. Até aqui, apenas algumas foram abordadas;

propositadamente aquelas analisadas quando das considerações acerca das relações entre os temas dos pólos harmônicos. É necessário, pois, trazer para a análise um número maior de obras, com o fim de, por um lado, melhor elucidar a questão; por outro, firmar que a existência de temas internamente contrapostos na música beethoveniana - especificamente em suas sonatas pianísticas - não é um momento fortuito, presente escassamente em uma ou outra partitura, mas traço característico de um discurso. Isso porque a fragmentação é seu nódulo matrizador, e temas internamente contrapostos são sua expressão imediata e a viabilização de sua nítida configuração.

Na Op.2, N^o 2, composta no mesmo ano da Op.2, N^o 1 (1795), dois motivos opostos e em contraposição estabelecem o tema. Motivos que não chegam rigorosamente a se realizarem na obra enquanto tal. Contudo, para efeito desta análise, assim podem ser denominados sem que se incorra em imprecisões:

Fig.27



O tema assim se realiza: primeiro motivo - movimento descendente realizado por uma colcheia anacrústica e uma semínima; segundo motivo - movimento por grau conjunto, descendente, realizado no ritmo de quatro fusas e uma semínima. Mesmo sendo o tema desta obra de pouca expressividade, o que importa ressaltar é o caráter fragmentário da quase totalidade dos temas pianísticos de Beethoven em obras sob FS. Essa contraposição, por sua vez, é precisamente a substância dos compassos 76-80, por isso a expomos. Contraposição aqui acentuada pela dinâmica (Fig.28).

Muito mais expressivo e denso é o tema inicial da Op.10, N^o 1,

Fig.28



composta em 1797. Expressividade que se objetiva em função da radical distinção existente entre seus motivos:

Fig.29



O primeiro motivo realiza um movimento em arpejo ascendente a partir de um ritmo de colcheias pontuadas e semi-colcheias. O segundo apresenta, simplesmente, curta linha descendente - uma segunda - por grau conjunto. A diferença entre ambos é transparente, e se vê intensificada substancialmente pela ampliação desta linha conjunta descendente que estabelece a seguinte frase:

Fig.30



O que se punha como um discreto movimento descendente eleva-se, poucos compassos a frente, ao nível de uma inteira frase; precisamente por esta expansão, a contraposição entre os motivos adquire maior intensidade.

Por outro lado - é importante fazer tal observação em função do período em que a obra foi composta - na relação temática entre os pólos tonais constata-se que o tema da dominante se realiza na oposição ao inicial, ou seja, na lógica da fragmentação. Sua

construção é feita através da rearticulação dos motivos anteriores (Fig.31). Os compassos 56 e 57 estabelecem um movimento em arpejo ascendente (sol-si bemol-mi bemol) e os compassos 57 e 58, um fragmento descendente em intervalo de segunda (mi bemol-ré).



Essa reordenação, na fusão, dos motivos do tema de tônica, configura seu específico caráter: mais leve e melodioso e, precisamente por isso, oposto ao tema um. As alterações rítmicas, por sua vez, reforçam sua especificidade. Uma especificidade que conserva, no entanto, a identidade. Ou mais propriamente, a identidade é seu fundamento.

O tema da Op.28 é também fragmentário. E o abordamos aqui por ser um exemplo que bem elucidada a importante função que assume no discurso sonatístico a inflexão na direção do movimento. Nessa obra especificamente é a mediação da efetivação da colisão. Nesse sentido, em contraposição ao grau conjunto posto nos primeiros cinco compassos, a direção do movimento é invertida e o tema é completado por um movimento em grau conjunto, agora ascendente (Fig.3). Essa forma de simetria, tão presente em Beethoven, consubstancia-se, portanto, enquanto um elemento gerador de conflito - de ruptura -, na exata medida em que tais inflexões infundem uma descontinuidade no tecido musical - nos temas, frases etc. Descontinuidade que é precisamente a expressão, na lógica sonatística, de uma contraposição. E, ao se observar o tema do pólo de dominante, constatar-se-á igualmente que a simetria de fragmentação se põe de forma nítida, consubstanciando também aqui a contraposição interna do tema:

Fig.32



A descontinuidade que esta inflexão de movimento engendra pode ser também constatada no início da "ponte" da Op.53. Inflexão que é precisamente o elemento que torna expressivo o movimento contínuo em semi-colcheias, que lhe confere significado real, pois, desse modo, configura-se sintaticamente uma contraposição:

Fig.33



A Op.31, N° 3 apresenta igualmente um tema estruturado por motivos em contraposição. Não, porém, a partir de uma relação simétrica de fragmentação, embora em certo sentido isso se verifique, pois o salto de quinta descendente é respondido - na contraposição - por um movimento conjunto ascendente. A clareza da oposição motívica é incontestável: salto de quinta descendente construído a partir do ritmo de colcheia pontuada e semi-colcheia e semínima; o segundo motivo, inversamente, evolui no sentido ascendente e por grau conjunto cromático articulado por semínimas e mínimas pontuadas:

Fig.34



Um momento que repõe com transparência essa articulação temática de conflito, reafirmando assim que a colisão motívica de

um tema é desenvolvida pelo plano sintático, aparece entre os compassos 67-77:

Fig.35



A relação de contraposição motivica - ou temática interna - se realiza, aqui, em função do confronto entre um movimento em grau conjunto descendente em semínimas, com leve coloração cromática variação do motivo dois -, articulado, numa continuidade descontínua, a um movimento em arpejo ascendente - variação do motivo um.

O início de seu Desenvolvimento reafirma também, ainda mais claramente, essa relação de contraposição que perpassa todo o discurso:

Fig.36



Mais claramente ainda, porque os motivos aparecem sob forma literal: os compassos 89 e 90 repõem o motivo um, que imediatamente é sucedido, na contraposição, pelo dois, ao qual é acrescido mais dois compassos - 95 e 96. Os compassos 96 - segundo

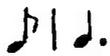
e terceiro tempos - a 99 reestabelecem, por sua vez, o motivo um. Conservando o mesmo ritmo e relação intervalar, que caracteriza o compasso um, executam um movimento descendente, que leva essa figura da região aguda do piano (compasso 96) à grave (compasso 99). Desse modo, firmam forte contraposição ao momento anterior, que estava centrado inversamente sobre o segundo motivo. Contraposição que se consubstancia também pela relação entre esses compassos, pois as inflexões timbrísticas que se realizam geram uma descontinuidade entre eles.

Não com a mesma transparência, contudo, e abre-se aqui um curto parêntesis em relação à temática tratada, se captura a relação de oposição entre o tema inicial e o do pólo de dominante da Op.31, N° 3. Sua intrínseca vinculação nem sequer é imediatamente perceptível; entretanto, isso não contraria ou nega o fato de que entre ambos se consubstancia uma relação, que é efetivada na oposição. Aparentemente, a desidentidade parece absoluta, levando a elaborar falsas determinações no sentido da total desvinculação entre os dois temas:

Fig.37



Porém, a relação fundada na oposição está posta entre ambos: o primeiro movimento do tema de dominante é precisamente a inversão do motivo um - respectivamente dó-fá (quinta descendente)/fá-sibemol (quarta ascendente). O fim desse tema é alcançado igualmente pelo mesmo salto de quarta, agora firmado em movimento descendente. Esse tema estabelece, pois, dois saltos de quarta; o motivo um, analogamente, apresenta dois saltos de quinta (compassos 1 e 2). Ritmicamente, a figura $\text{♩} \text{♩}$. (compassos 45/46) é

a inversão em aumento de  : a nota pontuada aparece posposta à sem ponto, inversamente à figura , como, por outro lado, uma semínima pontuada e um colcheia, numa divisão regular, têm o dobro do valor, respectivamente, de uma colcheia pontuada e de uma semi-colcheia. O compasso 46, por seu turno, move-se, mesmo que não cromaticamente, por grau conjunto: isto é, como o segundo motivo do tema inicial. Esse cromatismo, no entanto, aparecerá não no corpo do tema, mas com o ritmo  : compassos 48 (fá sustenido-sol) e 49 (si bequadro-dó). A relação entre os temas, portanto, é menos evidente, contudo objetivamente existente; e existente na oposição. A reconfiguração, pelo tema da dominante, dos motivos do tema inicial, gera um distanciamento entre ambos que na imediatez parece romper com qualquer forma de relação. Não obstante, esta é concreta e musicalmente palpável, o que reafirma, uma vez mais, que o contraste radical entre os temas está presente. Como também que os distintos temas nascem de um solo comum.

O tema da Op.81a, composta entre 1809/10, apresenta, de seu lado, uma peculiaridade. Não se pode falar verdadeiramente de uma contraposição em seu interior; mais exatamente, este é engendrado por dois movimentos distintos – por duas linhas melódicas justapostas efetivadas em grau conjunto descendente:

Fig.38



Um movimento descendente em grau conjunto conduz a primeira linha melódica de lá bemol 2 - compasso 17 - a si bemol 2 - compasso 18. A repetição de notas a caracteriza - sol/sol, fá/fá, mi bemol/ mi

e 20 realizam um movimento que é a inversão do tema: estabelecem, na contraposição a ele, um fragmento melódico construído por grau conjunto ascendente, cuja extensão é uma quinta. Desse modo, configura-se sob forma distinta sua fragmentação - ou seja, ele se auto-contrapõe - o que igualmente afirma a lógica que matriza o discurso em FS. (Mais à frente melhor será compreendida esta afirmação).

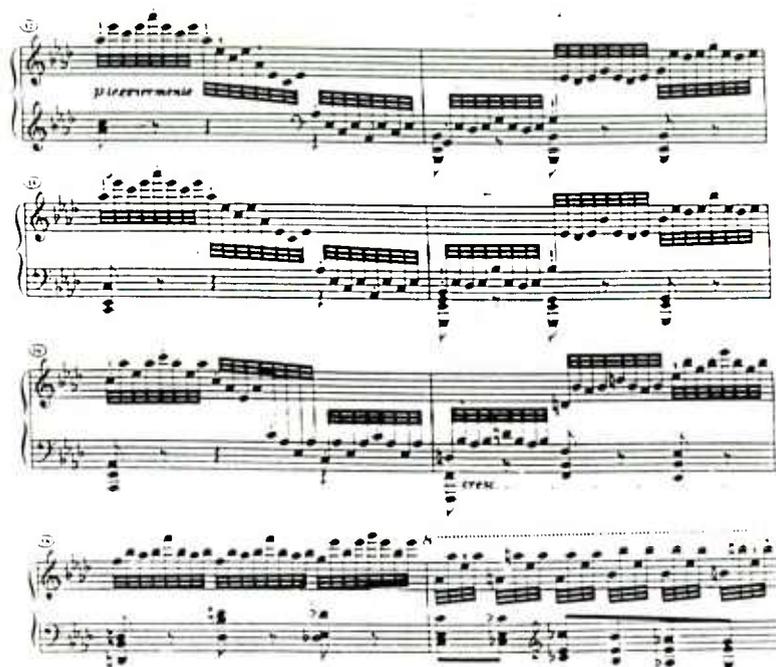
Cabe mencionar por fim, na medida em que foram rastreadas, até o momento, sonatas compostas nos chamados primeiro e segundo períodos de Beethoven, a Op.110. Partitura escrita em 1821, portanto em plena maturidade do compositor alemão. Sua estrutura temática assemelha-se à da Op. 28, embora sua estruturação seja mais complexa. O tema é composto por dois motivos, sendo o segundo a inversão literal do primeiro. Este apresenta um arpejo ascendente em semínima pontuada, semínima e colcheia, e um movimento descendente por grau conjunto (lá bemol-sol), que o conclui. O compasso sete - primeiro compasso do segundo motivo - inverte a direção do compasso cinco, conservando, porém, a mesma relação melódica e rítmica, pelo que configura um movimento em arpejo descendente. Este é seguido por um movimento disjunto ascendente - mi bemol/lá bemol - que é, por sua vez, a inversão do compasso seis; movimento esse que finaliza o motivo. (É irrelevante, nesse contexto, que o compasso seis realize um movimento conjunto e o compasso oito um movimento disjunto. Isto em nada altera a relação que os vincula - uma relação posta na oposição).

Fig.40



Precisamente a inflexão na direção do sentido do movimento que realiza o motivo dois, é que cria a fragmentação temática (ver análise da Op.28). É, pois, a partir da constatação de que a relação temática fundante do primeiro tema está centrada predominantemente em um movimento em arpejo ascendente e descendente, que se alcança o sentido da configuração posta entre os compassos 12 e 19. Configuração que é aqui abordada para reafirmar que, por mais desvinculados que pareçam ser um tema, frase ou mesmo uma simples célula do tema fundante de uma obra, a relação invariavelmente está presente:

Fig.41



Aparentemente, portanto, sua forma parece se afastar da estrutura do desenho temático, ou mesmo essencialmente divergir. Ao inverso, no entanto, esse movimento em arpejo descendente e ascendente está matizado pelo tema de tônica: compassos 12 e 14 - inversão do compasso 5; compasso 16 - compasso 5; compasso 13 - compasso 6; compasso 15 - compasso 7. Por outro lado, observe-se que a nota ou notas principais de cada compasso, em suas relações, formam uma linha por grau conjunto: lá bemol, sol, lá bemol, si

bemol, dó, ré natural, mi bemol, fá, sol, lá bemol, lá natural, si bemol, si natural. Ou seja, o movimento intervalar do compasso 6 está presente estruturalmente, reafirmando a intrínseca relação dessa configuração de oito compassos com a temática. A identidade entre esse movimento e o tema é, portanto, algo objetivo. Uma identidade, não obstante, desidentica; uma identidade posta na oposição. Identidade, assim, que é uma nítida objetivação de uma fragmentação, uma vez que ao movimento em arpejo inicial é contraposto, no rompimento da textura, na oposição que intensifica a contraposição, o mesmo movimento em arpejo.

Ao ser concluída com a Op.110 a descrição geral da forma que assume o plano temático na FS beethoveniana, algumas questões exigem uma tematização mais profunda. Esse aprofundamento levará, de modo ainda mais claro e rigoroso, à lógica da FS. Nesse sentido, há que tratar inicialmente uma determinação estrutural à lógica do plano temático.

O tema beethoveniano, como foi constatado nas diversas obras analisadas, é produto da relação de motivos opostos e contrapostos, que o fundam pela oposição na contraposição. Ou seja, o tema é uma unidade posta por motivos em contraposição, que conformam desse modo um todo orgânico, unitário, cuja unidade se efetiva em sua própria ruptura. De outro lado, sendo o tema o momento essencial da corporificação dos pólos em conflito, gera-se entre eles uma contraposição, que se funda numa identidade ou unidade. Esta se objetiva e pôde ser constatada - uma vez que os temas têm por base o mesmo material musical fundante, a mesma estrutura

motívica. Ou seja, os temas partem de um solo comum - o tema de dominante é uma reconfiguração do tema de tônica. O caráter oposto que adquire e que o distingue na essência é, pois, engendrado por uma reordenação motívica efetivada a partir da conservação de suas relações fundantes. Essa conservação, que se põe na diferença, confere aos temas uma inter-relação intrinsecamente unitária, consubstanciando uma forma de estruturação, de relação temática, caracterizada por uma unidade (a dos temas) posta na contraposição; os temas, que tem por base as mesmas relações motívicas, efetivam-se precisamente em seu confronto. A relação temática existente entre os pólos de conflito se realiza, pois, como a mais nítida relação de identidade na desidentidade, isto é, como expressão transparente de uma unidade consubstanciada pela e na fragmentação.

A constatação de que os temas, geneticamente unitários, relacionam-se na contraposição, permite então determinar que essa unidade que os vincula é uma unidade configurada em sua própria dissolução; ou seja, essa unidade é efetivada na ruptura. Vale dizer, a unidade que se constata entre os temas só se efetiva na contraposição que os conecta. Ou ainda, é na objetivação temática do pólo de dominante - portanto na efetivação do conflito - que emerge a unidade que o relaciona ao tema de tônica. É, pois, na instauração da polaridade que se impõe a unidade; na colisão, portanto. Uma unidade que, desse modo, se consubstancia em seu rompimento, em sua fragmentação. Em uma palavra, na música de Beethoven configura-se um tecido musical que é a expressão de uma unidade fragmentada.

A corporificação dos pólos harmônicos expositivos se viabiliza, assim, por essa específica forma de relação temática -

por temas opostos intrinsecamente vinculados (gerados por uma fonte motívica comum). Esta é a forma da relação entre os temas, precisamente porque esses pólos harmônicos, que primariamente estão em íntima relação, se põem no conflito, na contraposição. Nesse sentido, os temas aparecem unitariamente relacionados, pois, antes de serem elementos contrapostos, as funções harmônicas são, geneticamente, partes de uma unidade - engendram uma tonalidade determinada. A configuração do conflito impõe, contudo, a dissolubilidade da unidade que permeia e determina a relação entre as funções, contrapondo-as no discurso. Tônica e dominante, que em sua relação afirmam e consolidam uma tonalidade específica, se consubstanciam, agora, pela recíproca contraposição. Portanto, os temas objetivam-se em oposição a seu caráter, mantida a unidade, precisamente porque corporificam uma ruptura que é a conformação de uma contraposição entre forças distintas, geneticamente vinculadas. Esta oposição na vinculação reflete e radicaliza, assim, a fragmentação harmonicamente efetivada. Pois a configuração dos pólos tonais, que tem por fundamento a unidade, exprime uma ruptura, que adquire efetiva consubstanciação quando o contraste - a oposição - entre os temas estabelecidos é nitidamente realizada. Pois, desse modo, as regiões tonais são verdadeiramente singularizadas. Quanto mais clara sua diversidade, mais clara se torna a configuração da fragmentação. A efetivação temática, dessa maneira, só pode ocorrer no conflito que matriza a FS.

A relação posta entre os temas - que reflete a lógica pela qual os pólos tonais se conectam - explicita, então, com maior nitidez e radicalidade a natureza do conflito configurado. O discurso sob FS não engendra um conflito entre forças

geneticamente antagônicas, - o material dos temas é comum - mas, inversamente, torna antagônicos elementos geneticamente interconectados. A realização do plano harmônico por essa lógica temática torna concreta e palpável imediatamente a essência do discurso, exprimindo o caráter da configuração musical estabelecida. Isto é, não se trata de um conflito qualquer, mas de uma pugna no interior da unidade. Portanto, da ruptura desta, de sua fragmentação. (Na Parte II, Capítulo 2, será explicitada a natureza dessa unidade que se põe fragmentariamente, ou melhor, será indicado a que unidade dilacerada nos referimos).

Não é meramente casual, assim, que na relação interna de um tema predominem motivos contrastantes e contrapostos, pois, dar forma a uma unidade fragmentada é o que a FS visa. (Um tema, que seja o resultado da relação de motivos em contraposição, põe-se ele próprio enquanto uma unidade fragmentada). Menos casual ainda é o fato de que entre os temas se estabeleça um material geneticamente comum, onde o tema da dominante é sempre uma reconfiguração, de caráter oposto, do tema inicial. Simultaneamente, mais nítido também se torna o porquê da necessidade vital, em Beethoven, da presença constante dos temas ou motivos ao correr de toda obra. Ou seja, um motivo ou tema não têm na técnica (ambos conferem unidade ao tecido musical, facilitam as conexões entre as partes, geram coerência na relação entre elas) sua razão de ser. Mas sua necessidade ao longo de uma obra se deve, antes de tudo, a razões de conteúdo. Isto é, para configurar a fragmentação, a mediação temática é essencialmente necessária, pois são os temas e motivos que corporificam as relações harmônicas de fragmentação - da estrutura à sintaxe. Por outro lado, sua existência constante gera unidade e coerência

ao discurso, que é consequência, não causa, de sua presença.

Por tudo isso, é necessário afirmar, finalizando, que nem toda conformação de aparência temática é efetivamente um tema. Falar-se, por exemplo, em tema conclusivo, como por vezes ocorre na referência à frase final da Exposição é uma deturpação de seu caráter. Uma frase conclusiva não afirma ou instaura um pólo tonal, mas se põe como elemento de finalização de uma seção. Se, como acontece em muitos casos, seu desenho apresenta uma característica que lhe singulariza no contexto musical, isso não significa imediatamente que um novo tema foi estabelecido. Para isso há que instaurar um pólo de conflito. As Op.10, N.º 3 e 57, como também a Op.106 apresentam, por exemplo, mais de dois temas. Nesses casos um novo fracionamento da unidade se põe, precisamente porque uma nova região harmônica tomou forma. (Se se pensa, por exemplo, na Op.57, constata-se que a consolidação de lá bemol maior por lá bemol menor consubstancia-se precisamente enquanto uma fragmentação da unidade. E isso na exata medida em que as tonalidades - que se relacionam intrinsecamente (a tônica menor de uma tonalidade põe-se fundamentalmente como reafirmação de sua homônima) - conectam-se na contraposição). Falar-se, por outro lado, mas na mesma acepção, em tema da "ponte" é igualmente impreciso. Que na obra de Mozart apareçam configurações aparentemente temáticas na transição à dominante - isto é, figuras musicais que, em função de suas relações rítmicas, melódicas etc. destaquem-se do contexto no qual se inserem - não significa que elas se consubstanciem enquanto tema. Para que este apareça, há de ser acompanhado necessariamente pela instauração de um pólo harmônico. Ou mais precisamente, um tema surge como corporificação de um pólo tonal. Não fosse assim, o tema perderia

sua função real no discurso, passando a uma irrelevante - ou no mínimo pouco relevante - articulação casual. Não fosse assim, não se compreenderia o porquê da música de Haydn, Mozart e Beethoven instaurar seus temas predominantemente no início da obra - no pólo de tônica e dominante fundamentalmente, ou seja, nos pólos de conflito.

Beethoven, particularmente, concebia seus temas de modo extremamente rigoroso. Nele a configuração obedecia à necessidade de dar forma a um conflito instintivo à unidade, o que subentendia a intrínseca possibilidade de autoreordenação. A saída do monotematismo da Haydn para o bitematismo de Beethoven se põe, desse modo, como um salto qualitativo de conteúdo e de forma, na medida em que o claro delineamento, na oposição, das regiões harmônicas em conflito melhor o explicita (o conteúdo) e sua natureza. O monotematismo, que repõe na dominante, sem diferenciação, o tema consolidado inicialmente na tônica, não pode exprimir com todo o rigor a essência da FS. Pois a configuração musical do conteúdo desta só alcança toda intensidade expressiva pela singularização temática. (Isso não quer dizer que não haja oposição temática na música de Haydn. Essa oposição existe e se põe, pelo simples fato de que a função, de um mesmo tema no pólo de tônica e, à frente, no pólo de dominante, é completamente diversa, ou seja, um tema no pólo de tônica tem, naturalmente, função oposta a ele próprio quando posto no pólo de dominante. Ocorre, todavia, que a concepção temática beethoveniana alcança um nível de conformação do conflito mais denso, porque a contraposição na unidade adquire contornos mais nítidos, por isso mais profundos).

Portanto, se Beethoven foi à frente de Haydn, isso não

significa que a obra haydniana seja inferior à sua. De fato, a obra haydniana, erguida dentro de seus limites históricos, é a realização musical mais radical de seu tempo. A superação aponta apenas para o fato de que o momento histórico, em que Beethoven compôs, defrontou problemas que, se supôs Haydn, não teve tempo para testemunhar e musicalmente conformar. A refiguração musical da lógica da vida humana de um novo momento histórico firmou-se nas mãos de um outro homem - Beethoven o demonstrou compondo. Por isso não pôde se restringir ao monotematismo. O bitematismo, nesse novo momento, expressava melhor e mais radicalmente a realidade que tornou música. Pois a dualidade temática captura e reflete mais profundamente o traço matrizador do homem do mundo do capital. Dar forma ao caráter deste homem, eis a tarefa beethoveniana. E a FS efetivou-se como a forma mais adequada para a consubstanciação desse conteúdo.

CAPÍTULO 2

O DESENVOLVIMENTO

1. A Lógica do Desenvolvimento

A identidade da Exposição, em seu delineamento básico, está reconhecida. Sua essência é a configuração de um conflito no interior da unidade, ou seja a conformação de uma colisão que expressa sua fragmentação. E sua determinação se impõe como condição de possibilidade para a captura da lógica do Desenvolvimento, pois o conflito delineado rege a organicidade da FS.

Precisamente por ser estabelecida na seção expositiva a estrutura a partir da qual é gerada a FS, tanto o plano harmônico como o temático ali foram analisados - é na Exposição que as duas esferas explicitam a essência de sua lógica. Foram examinados "unicamente" os planos harmônico e temático porque constituem os eixos fundamentais da figura da colisão fragmentária. Em outros termos, a harmonia infunde a fragmentação,

enquanto que simultaneamente os temas a corporificam.

Portanto, como a Exposição estabelece a estrutura que matriza a FS em sua globalidade, a determinação do Desenvolvimento é realizável somente em sua relação com a Exposição. Nesse sentido, o conflito instaurado pela Exposição necessita, para se realizar efetivamente, ser desenvolvido, concretado; ou seja, ser configurado a partir de relações que o explicitem em sua essencialidade - em seus nexos fundamentais. Logo, em continuidade a Exposição, adquire forma o Desenvolvimento, que se realiza como um novo momento do conflito, enquanto momento específico de sua configuração. É precisamente a partir desse fundamento, - das relações existentes entre Exposição e Desenvolvimento - que se consegue compreender o sentido da seguinte afirmação de Rosen: "O percurso da tônica à dominante, no curso da "Exposição", é sempre na direção da intensificação; e o "desenvolvimento", na segunda parte da forma-sonata, tem como único objetivo evidenciar esse efeito em grande escala, de modo a dar dramaticidade a toda a obra, seja em seus momentos particulares, seja à estrutura tonal..."¹. Desse modo, "Nos estilos clássico e pré-clássico, o desenvolvimento fundamentalmente nada mais é do que uma intensificação"². A lógica do Desenvolvimento vincula-se diretamente à seção expositiva. Tem por função estrutural realizar a concreção do conflito, que através dele se estabelece em sua explicitação radicalizada, aprofundada.

Dar concreção ao confronto significa, em essência,

1. C. ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., p.57.

2. *Idem*, *ibidem*, p.56.

reconfigurar o material expositivo, tornando mais determinadas - mais concretas e explícitas, por isso radicalizadas - as relações de polaridade, de fragmentação, que foram afirmadas. Em outros termos, concretar a colisão é tornar mais evidente o complexo de relações do conteúdo tratado. Portanto, "um 'desenvolvimento' não é simplesmente o desenvolvimento dos temas, mas diz respeito e intensifica - isto é, 'desenvolve' - a ordem e o sentido do que foi exposto"³. O que significa que a concreção - como momento de ampliação e aprofundamento das relações de fragmentariedade - busca explicitar a lógica da colisão expositivamente configurada. Precisamente, esse grau maior de determinação das relações estabelecidas pela Exposição é a reafirmação da essência do discurso da FS, no exato sentido em que desenvolver é fragmentar o fragmentado. Reafirmação que se realiza pela concreção - e assim, na radicalização da Exposição. Radicalização que tipifica, em especial, a música beethoveniana⁴.

Fragmentar o fragmentado é, concretamente, refragmentar harmônico-tematicamente o já seccionado tecido musical expositivo. A Op.57, composta entre os anos de 1803/04, apresenta um Desenvolvimento no qual as relações harmônico-temática realizam e explicitam na essência a lógica que lhe é própria e específica:

3. Idem, ibidem, p.246.

4. A passagem das formas musicais barrocas às formas tipicamente sonatísticas está permeada por um complexo processo de conservação e superação. Esta transfiguração estética tem seu ponto de partida nas formas binárias e ternárias da música do início do século XVIII. Contudo, ela não corresponde a um simples processo de aperfeiçoamento da efetivação barroca, mas sim a profundas inflexões em sua lógica. Nesse sentido, a forma ternária - ABA, ao mesmo tempo que é suposto da configuração musical clássica, em momento algum com esta se confunde. Isto, por um lado, na medida em que o A expositivo permanece na tônica, havendo assim uma identidade harmônica entre A e A'. Por outro lado, B não é um desenvolvimento das tensões expositivas - e nem o poderia, pois A

Fig.42

The image displays a musical score for piano, labeled Fig. 42. It consists of ten systems of music, each with a treble and bass clef. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various dynamic markings such as *pp*, *f*, and *sf*. Some measures include slurs and accents. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The systems are numbered 1 through 10 in the top left corner of each system.

não contrapõe tônica à dominante. De fato, consubstancia-se

ff

ff

dimin

pp

ff

f

p

ff

f

sempre più f

sf

sempre *rit.*

somente enquanto seção contrastante, e não, verdadeiramente,

enquanto momento de concreção. As formas binárias, do mesmo modo, simultaneamente ao conterem claras relações com as formas sonatísticas, delas diferem fundamentalmente. Assim, a forma binária de duas frases apresenta a seguinte simetria harmônica: A-B (tônica-dominante)/ A-B (dominante-tônica). Tematicamente, A e B configuram momentos distintos, mas sua articulação não explicita uma contraposição. "Não obstante, a reelaboração, na Parte II, do esquema do primeiro grupo, inclui a elaboração motivica, as modulações e o movimento sequencial mais rápido, que vão se converter em características essenciais das seções de desenvolvimento no correr deste século" - o autor refere-se ao século XVIII (C. ROSEN, Formas de Sonata, op. cit., p.36).

Uma outra forma binária, que se tornou quase que invariavelmente a forma das partes internas de uma área da capo, deve ser também mencionada, dada sua influência na estrutura dos movimentos de sonata. Seu plano tonal caracteriza-se pela seguinte conformação: A (tônica-dominante) - A" (tônica-tônica). Ou seja, por uma articulação tonal na qual está contida uma relação que embrionariamente prefigura a conexão Exposição - Reexposição típica do clacissismo. A ária da capo, por sua vez, fundada sobre uma estrutura ABA, diretamente influenciou as formas da música instrumental, e paulatinamente sua seção B adquiriria efetiva conformação de Desenvolvimento.

Portanto, ao mesmo tempo que as formas sonatísticas geneticamente vinculam-se às barrocas, nelas operam uma radical mudança: as tornam fragmentarias, dramaticas. O Desenvolvimento, apenas neste contexto, pôde aparecer, e seu surgimento corresponde a uma necessidade intrínseca a própria organicidade musical de finais do século XVIII e princípios de XIX. A "criação" da FS, pois, ao ser posta no bojo do barroco, a ele se opõe

Harmonicamente, dois momentos básicos se afirmam e contrapõem no discurso. O primeiro estabelece um movimento na direção da dominante - um movimento, portanto, tensionalizador; o segundo, inversamente, tem na região da subdominante o fundamento de sua efetivação. O processo assim se realiza: no compasso 65, início do Desenvolvimento, a tonalidade de mi maior é firmada, ou mais precisamente, fá bemol maior, pois funcionalmente a relação tonal estabelecida pela obra é posta entre lá bemol menor - que aparece como terceiro pólo do processo expositivo -, e fá bemol maior, seu sexto grau. Precisamente a afirmação de fá bemol empurra o discurso na inequívoca direção dos bemóis - da região da subdominante; movimento que, todavia, a dado momento inflecte sua direção e se projeta no sentido oposto -da dominante. Os compassos 78 e 79, desse modo, estabelecem a tonalidade de fá bemol menor (mi menor, dada a lógica harmônica do discurso), mediação através da qual alcançam a dominante menor - compassos 81 a 84. E mi menor configura-se como meio adequado ao estabelecimento de dó menor, por ser a relativa menor de sua dominante - sol maior. Ou seja, é um pólo organicamente vinculado à dominante menor, impondo-se, por isso, como ligação entre as duas regiões harmonicamente antagônicas - subdominante (fá bemol) e dominante (dó menor). Os compassos 85-88, na sequência, reafirmam o processo

estruturalmente; o nascimento de um real Desenvolvimento é produto de um mundo completamente distinto do mundo barroco. O que significa a impossibilidade de sua plena objetivação no interior da música que antecede o classismo alemão. Uma seção musical, então, não se realiza enquanto Desenvolvimento apenas por estar ladeada por Exposição e Reexposição (como ocorre na forma temática barroca), e com ela não deve ser confundida, pois aquele pressupõe, essencialmente, a reordenação explicitadora das relações postas pela Exposição. Há pois uma radical diferença entre um simples contraste e um Desenvolvimento real, não obstante a existência de uma vinculação longínqua que os aproxima diversidade que os desidentifica.

de tensionalização do Desenvolvimento, e atingem a tonalidade específica da função dominante - lá bemol maior -, culminando, desse modo e neste momento, a primeira parte do Desenvolvimento; parte que é a expressão de um aprofundamento das relações expositivas, pois funda-se um discurso cujo processo harmônico é precisamente o movimento que estabelece um tenso conflito entre as regiões tonais funcionalmente opostas, engendrando assim sua fragmentação; fragmentação que é, assim, a expressão da ruptura da unidade. A partir de fá bemol, portanto, mediado por mi menor, o plano tonal envereda em direção oposta, atingindo a dominante menor e na sequência lá bemol maior. A contraposição harmônica, assim, se realiza no interior do movimento tensionalizador, que estabelece tonalidades claramente confrontadas.

O segundo momento harmonicamente básico do Desenvolvimento funda-se, contrariamente, na região da subdominante. É importante dizer que poucas vezes a polarização da subdominante no Desenvolvimento adquiriu tamanha dimensão como nessa obra. Polarização que ainda é intensificada com o aproveitamento do pedal de dominante da "ponte", que separa radicalmente as regiões de dominante e subdominante. Pelo fato de exclusivamente centrar-se neste campo tonal, a relação objetivada entre as duas partes desta seção configura imediatamente um confronto. Ou seja, à direção estabelecida, que num primeiro momento conduz o discurso para a região da dominante e a efetiva - lá bemol maior, contrapõe-se um distinto movimento, inteiramente estabelecido na área da subdominante; o que engendra, desse modo, colisões tonais que são o núcleo fundante das relações harmônicas do Desenvolvimento. Os compassos 89-108 preparam, nesse sentido, a afirmação da região da subdominante, realizando a transição de um a outro momento

tonal. Somente no compasso 109 é consolidado o processo modulatório, adquirindo forma concreta a primeira tonalidade da nova área tonal: ré bemol maior - subdominante da relativa maior da tônica, ou sexto grau de fá menor. Na continuidade do discurso, duas tonalidades mais se corporificam - si bemol menor e sol bemol maior. A primeira é a subdominante do tom principal; a segunda, subdominante do relativo maior da tônica, ou, o que funcionalmente é o mesmo, segundo grau napolitano de fá menor.

As relações harmônicas estabelecidas no processo de Desenvolvimento vinculam-se, pois, intimamente ao plano harmônico da Exposição. Ou seja, é precisamente na concreção do conflito ali instaurado que elas se consubstanciam. Não são relações casualmente estabelecidas, mas, inversamente, manifestam a substância fundante da lógica do plano harmônico no Desenvolvimento - o confronto entre tonalidade funcionalmente opostas. O conflito entre áreas de dominante e subdominante reafirma, então, que o centro da estrutura da FS é a configuração de uma colisão polar, na medida em que a objetivação de novos pólos tonais não nulifica a estrutura - do conflito, mas a concreta. Uma concreção efetivada já no interior da primeira parte, como agora estruturalmente entre esta e a segunda.

Por outro lado, mas no mesmo sentido, a região da subdominante - segunda parte do Desenvolvimento - é, como a primeira, internamente fragmentada. Uma fragmentação consubstanciada a partir de uma contraposição tonal posta no interior do campo harmônico da própria subdominante. A ruptura da unidade, portanto, pode e é musicalmente conformada não apenas a partir de uma relação fundada no confronto tônica-dominante, mas também no fracionamento interno de uma mesma região tonal. Re

bemol, si bemol, sol bemol, embora funcionalmente pertencentes a um mesmo centro tonal são, simultaneamente, tonalidades distintas e distintamente estabelecidas no discurso. Por serem articuladas na contraposição, imediatamente dão forma a um seccionamento, a um confronto. Um confronto que se realiza, desse modo, afirmado por uma relação de identidade - ambas as tonalidades pertencem a um mesmo centro tonal - na densidade - os três tons configurados, mesmo que consolidando conjuntamente a região de subdominante, o fazem na especificidade que os caracteriza e distingue harmônico-tematicamente. Ou seja, dá-se forma a uma unidade na ruptura.

Em que pese esse intenso conflito tonal - posto na relação entre as duas partes do Desenvolvimento - nenhuma das tonalidades delineadas foi efetivamente firmada. Consta-se, inversamente, a não consolidação real de nenhum pólo alcançado - a velocidade com que são abordadas e abandonadas revela esta instabilidade. Uma não consolidação que é, aliás, uma característica do Desenvolvimento. Isto porque a multiplicidade de tonalidades efetivadas na contraposição é, precisamente, o meio de refragmentar o discurso; através disso mais intensamente é expressa a fragmentação da unidade. A instabilidade tonal - gerada por sucessivas modulações que não firmam as tonalidades - consubstancia-se como essência das relações harmônicas do Desenvolvimento, porque o conflito assim se realiza na radicalidade de suas relações, uma vez que contínuas modulações engendram sucessivos pólos tonais contrapostos. O que produz um discurso cuja fragmentação é multiplicada quantitativa e qualitativamente. Qualitativamente porque as refragmentações harmônicas, por sua diversidade e especificidade, aprofundam e densificam a lógica do conflito.

O Desenvolvimento da Op.57 não se encerra, contudo, em sol bemol maior. Mais dezesseis compassos dão-lhe prosseguimento. Este novo momento - nem sempre existente e de constituição bastante variável - é funcionalmente o "caminho de volta" à tônica. Ou seja, a preparação de configuração da "resolução" do conflito. Harmonicamente, portanto, os compassos 119-125 estabelecem o processo modulatório ao pólo de tônica; por isso não infundem uma contraposição harmônica no próprio interior no Desenvolvimento; de fato, estão vinculados à Reexposição - preparam tonalmente sua efetivação. Por nova heterografia - sol bemol / fá sustenido - aproximam-se da tonalidade de fá menor, estabelecendo unicamente um prolongado acorde de dominante, que é alcançado através de sua dominante individual e resolvido somente com o início do processo reexpositivo.

Tematicamente, do mesmo modo, a Op.57 é um exemplo típico da forma pela qual se efetiva o plano temático no corpo do Desenvolvimento. A contraposição, a fragmentação, são o núcleo de sua estruturação. Três momentos distintos e contrapostos tomam forma. A primeira parte - centrada no movimento que se inicia em fá bemol atinge lá bemol - tem no tema principal sua raiz temática. A transição à região da subdominante (compassos 89 a 108) - segundo momento tematicamente posto - é articulada a partir do mesmo material motivico que estabelece na Exposição o processo modulatório à dominante - uma reconfiguração do segundo motivo do primeiro tema; o que gera uma clara contraposição em relação à primeira parte. Por fim, e de forma nítida e radicalmente confrontada a esta primeira parte, a região da subdominante -terceiro momento- é posta através do segundo tema expositivo. Constata-se assim, de um lado, na consubstanciação das

relações motivico-temáticas a nível estrutural, uma nítida simetria em relação à Exposição. Por outro, a partir desta simetria, que o confronto temático efetivado realiza-se a partir da Exposição, isto é, a partir das relações tonais de conflito. Vale dizer, as articulações motivico-temáticas do primeiro tema aparecem centradas em fá bemol e lá bemol, e as do segundo, inversamente, na região de subdominante.

O conflito, porém, não se põe unicamente na relação entre as distintas partes construtivas do Desenvolvimento, mas do mesmo modo entre os elementos que as configuram. E isto a dois níveis: há uma contraposição entre as partes - ou períodos - que compõem cada seção, e na relação motivica interna de cada uma delas. Na Op.57 essas relações de fragmentação aparecem intensamente na primeira seção do Desenvolvimento. Duas partes distintas e contrapostas a engendram, delineadas respectivamente entre os compassos 65-78 e 79-92. Os compassos 65 a 78 - que iniciam o Desenvolvimento - adquirem forma a partir da articulação de ambos os motivos do tema principal. Não obstante, o segundo predomina. Os compassos 79 e 92, distintamente, apresentam uma conformação efetivada unicamente sobre o primeiro motivo do tema inicial. A fragmentação objetivada impõe-se com nitidez: os motivos, cuja raiz é comum, relacionam-se na contraposição. O que significa que a unidade que os interconecta - são partes de um mesmo tema - realiza-se na ruptura.

Para além esta fragmentação concretamente firmada, os compassos 65-70 põem-se no discurso a partir de sua fragmentação interna, ou seja, reestabelecem o tema de tônica. Na sequência, o motivo dois é continuamente reposto - compassos 71/78 -, o que configura por sua vez uma nova efetivação de ruptura da unidade,

pois esse motivo se auto-contrapõe. (Ver Nota 11 deste Capítulo). Há que demarcar, nesse sentido, os compassos 73-78. Os compassos 76-78 estão dispostos uma oitava acima dos três anteriores, o que de per si intensifica-dada a inflexão timbrística que os opõe - a contraposição pela qual se vinculam. A articulação motivica fragmentária é portanto a medição fundante na elaboração destes treze compassos dispostos em quatro frases assimétricas (5 +2+3+3) - que formam o primeiro período do Desenvolvimento. Período marcado por um todo musical onde o seccionamento é imanente a ele.

Os compassos 79-92, por outro lado, consubstanciam-se igualmente pela colisão. A contínua inflexão do primeiro motivo do tema principal, através das áreas grave e aguda do piano, que nesse movimento dá forma aos distintos e contrapostos pólos harmônicos, gera uma fragmentação temática que é simultaneamente harmônica. Contraposição, assim, posta a partir do confronto de um motivo temático a si próprio, o que estabelece a clara configuração de uma fragmentação. Pois um mesmo elemento, integralmente repostado, dá forma a distintas tonalidades. Isto é, a relação de unidade que se estabelece entre as tonalidades - dado que elas tem por base o mesmo elemento motivico - efetiva-se na contraposição. Alterações timbrísticas essas que, por outro lado, conduzem a mudanças continuadas da voz na qual o acompanhamento é configurado, o que acentua pela oposição - a contraposição. Acompanhamento esse, aliás, que é nitidamente resultado da reordenação do motivo um do tema inicial. Os compassos 91 e 92, por sua vez, diferentemente se estabelecem. O motivo em arpejo permanece, porém duplamente reconfigurado - melodicamente e na direção do movimento (agora descendente). Os

compassos 79-90, inversamente, tinham no movimento ascendente sua direção única. Na simetria de fragmentação aos dois compassos imediatamente precedentes se realizam, portanto, os dois compassos finais dessa primeira seção. Produzindo assim, pela reordenação motivica, um confronto aos compassos anteriores, o que refragmenta a textura a partir de nova contraposição temática.

Menos explícitas, contudo, são as relações de confronto motivico-temáticas na seção que estabelece o trânsito à região da subdominante. Não se pode constatar partes distintas e internamente fragmentadas; porém, mais apropriadamente, uma "única" e continuada sequência na qual as colisões temáticas se põem à relação interna do compasso ou entre eles, o que gera uma nítida assimetria frásica. Os compassos 94-95 configuram uma primeira contraposição. Sutil, na imediaticidade quase imperceptível, mas objetiva e concreta: a segunda metade de ambos os compassos desenharam a mesma figura da primeira metade, numa relação, porém, de oitava. Isto é, numa contraposição fragmentária alcançada a partir do contraste timbrístico. A relação entre os compassos, por outro lado, é estabelecida em função de um movimento ascendente de segunda - dó/mi bemol - ré bemol/fá. Relação intervalar que caracteriza o motivo dois do tema do pólo de tônica. A esse movimento respondem, na ruptura, os compassos 96 e 97, numa progressão simetricamente contraposta - segunda descendente (si bemol/lá bemol). Articulação melódica que, como a anterior, é própria do motivo dois do tema inicial. O que, aparentemente, pode não significar uma forma de contraposição real, impõe-se, mesmo que veladamente, como uma relação de colisão fragmentária incontrastável. Pois a um movimento de segunda é confrontado um movimento intervalar idêntico, porém descendente. O

que engendra uma articulação sintática que se efetiva na descontinuidade estabelecida pela inflexão da direção do movimento. Descontinuidade que é a forma de ser das relações internas dessa frase, que é alcançada através dessa configuração simétrica de fragmentação, que engendra um elemento sintático que é uma clara mediação da configuração do conteúdo da FS.

Na sequência do processo compositivo toma forma, na descontinuidade por ela gerada, uma figura ritmicamente derivada do primeiro motivo e melodicamente do segundo - mi bemol/fá/mi bemol (segunda ascendente e descendente). A essa figura (delineada entre a anacruse do compasso 98 e seu primeiro tempo), firmada por grau conjunto, contrapõe-se um movimento articulado por salto e já esboçado nos compassos 94/95. O que significa o retorno da oposição timbrística ao discurso. O compasso 99, por sua vez, repõe o mesmo desenho do compasso 98, sendo seguido por um movimento acórdico fundado na relação intervalar da segunda - descendente-, onde a linha melódica estabelece o movimento si bemol/lá bemol, impondo, por isso, um novo seccionamento da textura; o que caracteriza toda essa seção. Este movimento se cromatiza, como também os acordes, nos compassos 101 e 102 - si duplo bemol/lá bemol -, e é repostado, na sequência, oitava acima - compassos 102/103. Repostado, portanto, na contraposição. O movimento por segunda prossegue, cromaticamente, pelos compassos 103-105 -lá bemol/ sol/ sol natural/ sol bemol -, onde o baixo análoga e simultaneamente estabelece o mesmo desenho: dó bemol-si bemol-lá natural-lá bemol-sol-natural-sol bemol- fá-mi-bemol-ré-bemol-dó-si bemol-lá bemol. No compasso 105, por fim, uma nova e última inflexão é efetivada. A figura até aqui cingida ao acompanhamento - estruturada a partir da rearticulação do trinado (segundo motivo

do tema inicial) -, em nova configuração que conserva o mesmo ritmo, mas que estabelece melodicamente uma relação de segunda ascendente e descendente, é efetivada como melodia. O que gera um momento completamente distinto dos anteriores, e precisamente por isso intensifica ainda mais a fragmentação dessa seção e, desse modo, o Desenvolvimento como um todo. Esse movimento, realizado em colcheias (mi bemol-fá-mi bemol, ré bemol-mi-ré bemol etc.), que é mais um momento de todo esse pedal iniciado no compasso 93, onde a força propulsiva de sua conclusão é dada pela ampliação intervalar dó-sol bemol, mi bemol - mi bemol, está pois imediatamente embutido no motivo dois. Ao se observar a raiz das relações intervalares dos compassos 3 e 4, verifica-se precisamente a seguinte conformação: dó-ré bequadro-dó, ou seja, um movimento de segunda ascendente e descendente. Por outro lado, esta nova figura dá forma a um desenho melódico que engendra uma progressão por segunda descendente, articulada em três momentos: mi bemol-re bemol-dó (compassos 105/106), sol-fá-mi bemol (compassos 106/107) e mi bemol-ré bemol-dó-si bemol-lá bemol-sol bemol-fá (compassos 107/109). Portanto, esse movimento descendente articulado em grau conjunto - que deriva do segundo motivo - fundado sobre uma figura motívica, internamente posta por relações intervalares de segunda ascendente e descendente, está intrinsecamente vinculado ao segundo motivo. O que reafirma e intensifica, pela relação de identidade na desidentidade efetivada na contraposição, o núcleo sobre o qual são postas, na seção de Desenvolvimento, as relações temáticas. O confronto estabelecido entre essa parte e a primeira - compassos 65 e 92 - explicita então a essência temática do Desenvolvimento: um confronto que é uma fragmentação. Do mesmo modo, as contraposições internas de cada parte, ou os compassos

de ambas as seções, o configuram, espelhando assim, o conteúdo que os matriza: uma unidade rompida.

As contraposições internas, na seção de transição à subdominante, mesmo que "encobertas" por uma pseudo-linearidade de seus elementos, contém em si e revelam, portanto, a raiz da estrutura de um Desenvolvimento, na medida em que cada movimento, por menor ou mais sutil que possa ser, se efetiva na fragmentação. Nessa direção, a terceira seção, estabelecida entre os compassos 110-119, embute também essa forma de relações temáticas. O elemento que corporifica as relações harmônicas é unicamente como já foi apontado, o segundo tema. É ele que consolida, na contraposição às distintas seções anteriores, todo o espaço musical, dando forma à região da subdominante. Corporificação efetivada pela continuidade da fragmentação da textura, que se põe na relação entre esse novo momento e os que o antecederam; corporificação alcançada pelo seccionamento - pela descontinuidade - entre as partes que geram o Desenvolvimento.

Internamente a contraposição também se objetiva nessa terceira seção; quer entre as frases, quer no seu interior. Naquelas ocorre, de um lado, a colisão entre uma mesma configuração temática, delineada sucessivamente nos compassos 109 (último tempo) - 113 e 113 (último tempo) - 117. Ou seja, uma contraposição efetivada por uma relação de identidade plena que gera, não obstante, o fracionamento do discurso. Isso porque as duas frases, mesmo que resultantes de um mesmo movimento, consubstanciam-se no discurso contrapostamente. De outra parte, um confronto entre a segunda e terceira, o qual, distintamente, é o resultado da articulação da primeira parte do segundo tema com suas notas finais (semínimas e mínimas pontuadas). Na configuração

interna dessas frases a contraposição está do mesmo modo presente, mas se delinea sutilmente, pois o segundo tema é constituído, uma vez que deriva do primeiro motivo do tema fundante, por apenas um motivo. Assim, o que concretamente se constata nas relações intra-frásicas não é a existência de uma fragmentação configurada a partir da relação de elementos distintos, como acontece por exemplo na conformação do tema inicial dessa obra - arpejo/grau conjunto - e nas frases ou períodos por ele matrizados. Mas a efetivação da contraposição é alcançada pela relação, na colisão, de semi-frases geradas pelo mesmo motivo. Desse modo, o tema e as frases, mesmo que à primeira vista, pareçam brotar de uma continuidade linear, geram relações na descontinuidade. Nesse sentido, os compassos 109 (último tempo) - 111 estabelecem um movimento em arpejo ascendente: o movimento melódico é iniciado em fá e concluído em lá bemol. Inversamente, os compassos 111 (último tempo) - 113 realizam, na complementação, um movimento em arpejo descendente, simetricamente contraposto: lá bemol (compasso 111) - fá (compasso 113). Os compassos 113 (último tempo) - 117 repõem os mesmo movimentos efetivados pelos compassos 109-113, e os compassos 118 e 119, interrompidos pela presença de uma reordenação motívica (compassos 120-122), que inicia o retorno à tônica, estabelecem uma frase cujas partes se realizam numa nítida relação de contraposição. Nítida, dado a distinção entre suas partes. Há uma distinção, contudo, objetivada a partir do mesmo material temático, o que a aproxima de estrutura das anteriores, não obstante a dessemelhança existente. (As próprias semi-frases, por sua vez, são produto de uma fragmentação - objetivam-se pela contraposição da figura motívica fundante: .

Esta ruptura, concretada de modo tão intenso no Desenvolvimento, adquire seu último momento na conformação da transição à Reexposição. Harmonicamente, contudo, essa parte vincula-se à estrutura reexpositiva, na medida em que prepara seu estabelecimento. Não obstante, a conformação temática está intrinsecamente relacionado a ele. Pelo simples fato de que essa transição efetiva-se no corpo - como parte - desse Desenvolvimento. De modo que seu plano motivico-temático se configura igualmente a partir da Exposição. Os compassos 119/122, iniciando o processo modulatório à tônica, são estabelecidos a partir das duas notas finais do segundo tema e do mesmo acompanhamento que o sustentou na Exposição. Na sequência, contudo, os compassos 123 a 129 afirmam um movimento em arpejo ascendente (tema um); este é articulado a partir de sua sucessiva inflexão entre regiões médias e agudas do piano. Isso gera uma nítida contraposição em relação aos compassos anteriores (119-122), já que produzem um confronto entre o primeiro e o segundo temas. Estes arpejos incisivos, que ao aparecerem invertem a direção do movimento, agora tornado ascendente - os compassos 119-122 apresentam um movimento descendente -, consubstanciam-se internamente também na contraposição. Pois, de um lado, firmam-se a partir de uma colisão, em arpejo, entre as regiões médias e agudas, e, por outro, estabelecem um movimento igualmente em arpejo, que conduz o discurso à região grave do piano - compassos 126-129. Movimento contraposto ao dos compassos 123-125. Por isso é gerada uma textura timbristicamente seccionada - timbristicamente fragmentada - resultado da contraposição de um mesmo elemento - arpejo ascendente - a si próprio em regiões distintas. E no confronto a essa configuração, os últimos

compassos - 130/135 - repõem a figura derivada do segundo motivo do primeiro tema (♩♩♩♩) - claramente configurada na segunda parte do Desenvolvimento. Esta figura, através de suas contínuas inflexões, também entre regiões graves e agudas, origina assim o último momento de fragmentação temática, quer efetivada internamente, quer na relação com as configurações precedentes dessa transição. Por outro lado, esta seção final, na medida em que tem no tema inicial seu elemento fundante, colide com a seção que a antecede, seccionando o discurso não apenas a nível interno de suas relações, uma vez que os compassos, que estabelecem a região de subdominante, o fazem inversamente sobre o tema do pólo de dominante.

O Desenvolvimento da Op.57 é gerado pois, por relações de fragmentação em diferentes níveis do discurso: entre as distintas seções que o compõem, entre e no interior das frases ou mesmo na articulação interna de um compasso. A contraposição de elementos, nesse sentido, - posta pela relação entre os temas ou motivos dos distintos pólos harmônicos, entre os motivos de um mesmo tema, entre as rearticulações motivicas ou entre essas e os próprios temas ou motivos - é o núcleo de toda relação temática efetivada. O que engendra um discurso cuja essência se põe pelo conflito fragmentário, produzindo conseqüentemente uma descontinuidade na textura. Um conflito fragmentário - uma pugna temática - que explicita, assim, o conteúdo objetivado: uma ruptura no interior da unidade. Pois colidem temas ou motivos cujo material genético é comum a eles. É, portanto, a natureza dessa específica unidade, musicalmente reproduzida, que impõe ao Desenvolvimento - como também à Exposição e Reexposição - uma fragmentação uma descontinuidade em todos os planos. Uma fragmentação que é o

espelhamento de uma pugna entre forças geneticamente unitárias. Uma unidade que só se realiza, pois, na desunidade.

A Op.81a contém um Desenvolvimento que, dividido em duas partes, pela transparência de sua contraposição temática, explicita de forma clara o modo pelo qual se põem, nesta seção, essas relações. O primeiro momento é firmado entre os compassos 70-93; o segundo, de textura distinta, entre os compassos 94-109 (Fig.43). A frase inicial expressa nitidamente o intenso confronto temático que perpassa toda essa seção. Os compassos 70-72 extraem sua forma do tema do pólo de tônica, enfaticamente afirmados em f. A conformação dessa frase, no entanto, é continuada por uma mudança radical de textura. Mudança imposta pela introdução contrastante e fragmentária do segundo tema (compassos 73 e 74), delineado a partir de um único movimento conjunto descendente em semi-breves, e efetivado contrapostamente aos compassos 70-72, numa dinâmica em p. Os compassos 70-74, desse modo, de forma extremamente nítida, explicitam a lógica que os matriza - resultam de contraposição entre primeiro e segundo temas, que se põe como mediação fundante de sua conformação. Essa frase, portanto, sintetiza, no plano sintático, o teor próprio da estrutura temática de um desenvolvimento: sua substância nasce e firma-se no conflito entre temas, o que gera um tecido fragmentado, precisamente porque estão em colisão, em contraposição, forças opostas de uma unidade. Contraposição, por seu turno, reposta na frase seguinte, onde no baixo reaparece o motivo do tema um - compassos 75/76 -, que se articula igualmente ao movimento descendente em semi-breve - compassos 77/78 -, contrastantemente situado em timbre agudo. As relações internas dessa segunda frase são as mesmas na anterior, o que conduz

Fig.43

The image shows a musical score for piano, labeled Fig.43. It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., ppp, p), articulation (accents), and performance instructions (sempre dimin.). The notation is complex, with many notes, rests, and ornaments.

a uma nova descontinuidade da textura; esta, quer no bojo desses quatro compassos, que se subdividem numa relação de conflito em dois mais dois, quer na relação efetivada entre essa frase e a precedente. Pois aos compassos 73-74 são imediatamente conectados os compassos 75/76, fundados inversamente pelo motivo do tema inicial. Do compasso 79 ao 86 são instaurados analogamente mais duas frases, que repõem integralmente essas mesmas articulações temáticas. O que gera novas fragmentações no tecido musical, a partir do confronto motivico entre primeiro e segundo temas. A voz grave reestabelece o elemento que a caracteriza - figura em

colcheias e semínima, tema um - e, na contraposição a este momento, o grau conjunto lhe é contraposto.

A relação estabelecida entre essas quatro frases configura no período que assim conforma, apesar da plena identidade motivico-temático que as une, ou exatamente por isso, uma ruptura musical da unidade. Significa, pois, a explicitação de conteúdo que determina a FS. E assim o é, na medida em que cada frase posta é sustentada por tonalidades funcionalmente distintas, articuladas em contraposição. Isso, por um lado, revela o papel determinante do plano harmônico; por outro, reafirma que a relação entre as frases é fundamentalmente uma efetivação na colisão, na fragmentação. Fragmentação sintática que não se restringe, há que frisar, às frases cujos centros harmônicos sejam distintos, mas que se estende às suas relações no interior de um mesmo pólo. Pois, cada frase é um complexo autônomo no discurso e o encadeamento que entre elas se põe, mesmo quando determinada frase reafirma e consolida, na mais absoluta identidade harmônico-temático, a anterior, geram uma descontinuidade no tecido musical - um seccionamento. Visto que essa reafirmação é produto de uma contraposição fragmentária. Fragmentária, uma vez que os elementos dos planos harmônico e temático - que se objetivam na contraposição - partem geneticamente de um solo comum. Portanto, a consolidação dos pólos de conflito de um período, seção etc., é sempre o resultado de relações de fragmentação, já que sua efetivação é produto da articulação de frases que, ao lhes dar forma, provoca necessariamente sua ruptura interna.

As duas últimas frases dessa primeira parte do Desenvolvimento são estabelecidas, na sequência, entre os compassos 87 e 93. Ambas tem por centro a mesma relação

motívico-temática das que as precederam, mas sua articulação é distinta. A primeira frase estabelece inicialmente - compassos 87/88 (primeira semi-frase) -, na região média do piano, o elemento motívico do tema um; ao qual, simultaneamente, no compasso 88, sobrepõe-se na região aguda um movimento que tanto se vincula às relações temáticas do primeiro quanto do segundo tema: um fragmento melódico estabelecido por grau conjunto (lá bemol-si bemol-dó bemol-si bemol-lá bemol). Essa justaposição motívica produz um nítido confronto temático, que é acentuado pela disposição timbrística dos dois momentos; disposição que os individualiza no discurso. Ou seja, são percebidos distintamente um do outro. Ao observar-se, nesse sentido, por um lado, as diferentes alturas nas quais toma forma o motivo fundante do tema inicial - compasso 87 região média, compasso 88 região de baritono, compasso 89 região média - e, por outro, que precisamente estas inflexões ocorrem em função da presença ou não do fragmento melódico, constata-se que, quando tocado isoladamente - sobreposto apenas por um acorde em semi-breve - a região na qual soa é mais aguda do que a estabelecida quando adquire forma simultaneamente o fragmento melódico. Isso porque, deste modo, é configurada uma relação motívica na qual eles podem ser ouvidos isoladamente, dada a distância intervalar que os separa; precisamente por isso é intensificado o caráter da contraposição efetivada. A sutileza dessa articulação beethoveniana revela, pois, se essas inflexões ocorrem, que sua presença é engendrada pela necessidade do discurso em efetivar contraposições, sem o que não se compreenderia o porque desta configuração e de seu real significado. Nesse diapasão, além dessa rica relação estabelecida, os compassos que geram a segunda semi-frase fazem-no pela

reposição da anterior (os compassos 89/90, com pequena variação no 90, repõem o mesmo movimento dos compassos 87 e 88 respectivamente). Ou seja, fazem-no pela contraposição de um momento a ele próprio, o que gera uma fragmentação a partir de uma relação de identidade plena. As relações de contraposição se põem, então, no interior das frases, como também, ressalte-se, no bojo das próprias semi-frases.

A terceira frase, por sua vez, articulada em três compassos, é centrada igualmente no motivo do primeiro tema e num movimento por grau conjunto descendente; motivo e movimento dispostos sucessivamente e não na sobreposição, que caracteriza a frase anterior. Esta rearticulação, portanto, embute uma forte contraposição interna, simultaneamente diferindo da articulação temática da frase que a precede. O período que desse modo é arquitetado - compassos 87-93 - efetiva-se na contraposição interna - duas frases opostas e contrapostas; do mesmo modo que cada uma destas é posta pela fragmentação. Por outro lado, este período vincula-se intrinsecamente ao primeiro. Uma vinculação, não obstante, que traz em seu bojo a descontinuidade, a ruptura do discurso. Essa primeira parte do Desenvolvimento, por conseguinte, realiza um conflito temático fragmentário quer na relação entre os períodos, quer nas frases e semi-frases. O que significa que sua estruturação é o resultado da articulação de elementos em contraposições em todos os níveis.

A segunda parte do Desenvolvimento da Op.81a, do mesmo modo, confirma esta última determinação. Em relação à parte anterior, esta se relaciona na oposição e contraposição. Os compassos 94-109, reconfigurando as relações motivicas, estabelecem um único movimento, articulado por uma configuração temática constante. Na

região grave é estabelecido o motivo do tema inicial, enquanto que acordes simultaneamente realizam um movimento conjunto ascendente - tema dois. (A repetibilidade da nota lá bemol não descaracteriza o movimento descendente de segunda, na medida em que tal articulação é elemento estrutural no tema dois). Da combinação entre esses dois elementos opostos é engendrado esse período do Desenvolvimento, que explicita por si o conteúdo que matriza o discurso da FS. Pela disposição das vozes, por outro lado, é potencializada esta contraposição motívica, pois, à aguda região na qual é esboçada a melodia descendente, se contrapõe predominantemente uma tecitura grave na qual adquire forma o motivo do tema inicial. A pausa na primeira metade de cada tempo forte é também um elemento que intensifica o isolamento de cada elemento, acentuando o contraste - a oposição.

Essas relações temáticas, portanto, há que acentuar, revelam de forma precisa, uma determinação já exposta: a FS, por exigência de seu conteúdo, adquire objetivação e é musicalmente realizada pela articulação fragmentária de elementos distintos - mas geneticamente comuns, que assim engendram um tecido musical em que todo elemento ou movimento efetivado é produto de uma fragmentação - tecido no qual toda unidade musical, por menor que seja, é uma unidade musical fragmentada. Aqui, e mencionamos apenas a segunda parte do Desenvolvimento, é o claro resultado da relação - na ruptura - entre primeiro e segundo temas. Precisamente através dessa vinculação dá-se forma a uma totalidade orgânica, unitária, que é realizada - e só assim - pela relação de elementos de raiz comum, articulados na contraposição. Na música beethoveniana, em todos os níveis, é buscado dar forma a uma unidade que se realiza na fragmentação, isto é, o discurso musical - harmônica, temática,

contraposição entre sol maior e mi bemol maior-menor, no entanto, se realiza. Pois estes são confrontados, não obstante a incompletude de ambos. A inflexão na direção do movimento harmônico é consubstanciada. Isto é, do movimento aos "sustenidos"; a partir do compasso 82 o discurso é redirecionado à área da subdominante, num nítido estabelecimento de uma contraposição tonal. Sua configuração - da região da subdominante -, por sua vez, é continuada através do delineamento de sol bemol maior - e do retorno, por fim, de dó menor, que agora é mais firmemente configurado.

Não obstante o conflito estrutural entre esses dois momentos, que se realizam internamente na contraposição - dó menor/ si bemol menor/ sol maior (movimento à área da dominante) e mi bemol menor-maior/ sol bemol maior/dó menor (afirmação da subdominante) - há que apontar um traço específico desse Desenvolvimento; traço que revela o caráter intrinsecamente fragmentário dessa seção compositiva. Uma fragmentação posta aqui não pela relação entre tonalidades ou regiões funcionais, mas na própria configuração interna de uma tonalidade. Ao analisar-se a quase afirmação de mi bemol menor, o que se constatou foi sua afirmação nem passageira. Esta tonalidade viu-se não realizada no discurso, mas apenas aludida. Ou mais propriamente: viu-se interrompida, radicalmente inviabilizada de se impor no plano tonal. Esta mesma forma de interrupção - sua fragmentação - pôde ser capturada de modo até mais intenso nas relações subjacentes à afirmação de sol maior. Neste pólo foi tão somente delineada sua dominante, que abruptamente se viu seccionada - não resolvida - por um movimento harmônico na direção de mi bemol menor. Sol maior, desse modo, não se consubstanciou, mas inversamente foi

fragmentado em sua continuidade, e contraposto imediatamente a uma tonalidade da área da subdominante. Esta fragmentação, todavia, não enfraqueceu a presença de um confronto harmônico - o que poderia se dar na medida em que sol maior e mi bemol menor não apresentaram, ambos, as tônicas respectivas e, assim, não consolidaram as tonalidades - mas, de fato, tensionou e seccionou o tecido musical, pois o movimento harmônico foi interrompido e inviabilizado, produzindo uma textura cuja essência objetivou-se por sua descontinuidade, por sua ruptura, pela fragmentariedade. A não consolidação harmônica, que afirmaria sol maior e mi bemol, atuou na estrutura do Desenvolvimento como radical e intensa efetivação das específicas relações musicais que a matrizam, porque a fragmentação que funda o discurso é aqui consubstanciada no interior e a partir de um pólo tonal - na impossibilidade deste se objetivar.

Estruturar um Desenvolvimento, portanto, é concretar o conflito fragmentário instaurado pelo processo expositivo. Nesse sentido, a lógica da relação entre as tonalidades que o engendram só pode ser estabelecida, de fato, em função da sua vinculação funcional com o conflito fundante. Isto é, a partir da polarização tônica-dominante ou, mais precisamente, a partir da relação com o pólo funcional de tônica, por ser este o centro a partir do qual adquire forma toda a estrutura compositiva. Vale dizer, só pode haver uma dominante em relação a um pólo de tônica. É, pois, nesta precisa articulação, que se captura a função de uma tonalidade posta no bojo do Desenvolvimento. Na Op.81a é consubstanciada uma relação entre tonalidades, que se presta muito bem para a explicitação da forma pela qual se impõe a vinculação entre pólos harmônicos. Entre os compassos 70-82, três tons

distintos são afirmados: dó menor, si bemol menor e sol maior. Se a relação gerada entre esses momentos harmônicos fosse o resultado isolado da simples articulação dessas três tonalidades entre si - deslocadas do conflito - poder-se-ia dizer que a dó menor, região de subdominante, é imediatamente vinculada a mais uma tonalidade com função de subdominante - si bemol menor -, uma vez que, em relação a dó menor progrediu-se no sentido dos bemóis (no sentido da subdominante). E a esta, por sua vez, se contrapôs sem mais, num abrupto salto na direção inversa, sol maior - região de dominante. Teria-se determinado então, de modo meramente empírico, contudo, a lógica da conexão entre as distintas tonalidades. E se poderia mesmo validar o resultado obtido, na medida em que o Desenvolvimento é posto estruturalmente a partir de um confronto tonal entre regiões funcionais opostas; é nesta configuração que ele aqui se põe (dó menor/si bemol menor - área de subdominante, sol maior - área de dominante). Entretanto, as relações harmônicas entre as tonalidades não se objetivam tão simplesmente e de forma superficialmente direta. Em verdade, elas adquirem real funcionalidade na relação com a Exposição. Desse modo, e inversamente à imprecisa hipótese acima delineada, a articulação entre dó menor e si bemol menor não conduz à área de subdominante, mas sim à região de dominante, uma vez que si bemol menor, funcionalmente, é a dominante menor do tom principal. O fato de, ao se afirmar si bemol menor, originar-se simultaneamente uma relação entre ela e as tonalidades que a antecedem e sucedem - relações sempre presentes entre os pólos harmônicos que conformam o Desenvolvimento -, não modifica sua função básica. Si bemol menor é efetivamente o sétimo grau bemolizado e menorizado de dó menor - o que significa, em relação a dó menor, uma

distensionalização, na medida em que sua sensível é suprimida (é bemolizada), e o discurso mergulha assim em longínquas tonalidades da região da subdominante. Contudo, dó menor não é a tonalidade de referência, mas um pólo derivado da tonalidade norteadora do discurso - mi bemol maior. Isto então significa que a tonalidade predominante (tônica) - e predominante em função da organicidade pela qual é gerada a FS - estabelece e determina de forma essencial a lógica do plano harmônico. Isto é, o caráter da relação estabelecida entre os pólos que se sucedem. Precisamente por isso se compreende que, ao se transitar de três - dó menor - a cinco bemóis - si bemol menor - o discurso não gera um movimento distensionalizador, mas, sim, efetiva-se a partir de um deslocamento em direção à área de dominante. Ao tomar forma sol maior, por outro lado, aparece a convergência entre caminhar na direção dos sustenidos e tensionalizar o discurso. Não apenas porque se aprofundou na sua direção - o que significa, tendencialmente, mas apenas tendencialmente, uma tensionalização. Mas fundamentalmente, porque, sol maior é o terceiro grau maiorizado de mi bemol maior - seu terceiro grau organicamente é menor, e as tonalidades menores vinculam-se à função de subdominante. Sua configuração no discurso, mesmo que incompletamente desenhada, consolida, assim, a região de dominante, pois a dominante estabelecida, por estar em modo menor, produz uma ambiguidade tonal que é derimida pela quase afirmação do terceiro grau maiorizado. Isto é, confirma-se com sol maior a direção harmônica esboçada.

O que, então, se põe neste trecho do Desenvolvimento é um processo de tensionalização, que parte da relativa menor do tom principal e alcança seu terceiro grau, agora maiorizado. Um

processo de tensionalização efetivado, porém, a partir de relações estabelecidas "internamente" à distensionalização. Ou seja, dó menor-si bemol menor, isoladamente, demarcam um movimento no sentido da subdominante. Constata-se, desse modo, que o elemento determinante na lógica das relações efetivadas entre as tonalidades é o conflito polar, precisamente porque o Desenvolvimento se realiza como sua concreção. Explicita-se também, uma vez mais, que toda entidade musical - do tema à estrutura - é posta predominantemente a partir de oposições e contraposições. Aqui, concretamente, a relação harmônica, que produz uma tensionalização no discurso, "internamente" objetivou uma distensão (dó menor/si bemol). Uma relação de oposição - chega-se à tensão pela distensão - que nesses compassos, por outro lado, objetivou-se enquanto uma contraposição funcional, uma vez que, na relação entre essas tonalidades, as funções de subdominante e dominante estão simultaneamente contrapostas. Vale dizer, a subdominante aparece na relação entre ambas, ao mesmo tempo que estruturalmente o movimento harmônico estabelece a região de dominante. Um movimento na direção da dominante pode ser, portanto, engendrado por relações harmônicas de caráter não tensional; e inversamente, um processo que se dirige à região de subdominante pode ser posto por relações de tensão crescente, as quais, não obstante, geram uma distensão.

A Op.53 - em dó maior - apresenta, nesse sentido, em seu Desenvolvimento, um movimento na direção da subdominante mediado por uma tensionalização no bojo das relações estabelecidas entre as tonalidades (Fig.44). O início do Desenvolvimento é harmonicamente configurado a partir da afirmação de fá maior - subdominante do tom principal - e o movimento que o sucede

Fig.44

The image shows a musical score for piano, labeled Fig. 44. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a complex, flowing style with many notes and slurs. Handwritten annotations are present: 'Fa M' is written above the second system, and 'Si bemol M' is written above the third system. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

prosegue na articulação entre tonalidades desse centro tonal - sol menor (relativo menor da subdominante da subdominante ou dominante menor), dó menor (tônica menor), alcançando-se a subdominante menor (fá menor). Após modulações de curtíssima duração -todas efetivadas dentro dos limites funcionais da região da subdominante e a uma distância de sétima (dó bemol maior, si bemol menor, lá bemol maior, sol bemol maior) - o discurso avança na direção de si bemol maior, configurando, desse modo, o pleno estabelecimento da área de subdominante. A efetivação tonal de si bemol maior, no entanto, é realizada por uma tensionalização harmônica originada pelo delineamento da tonalidade de fá maior. O ressurgimento de fá maior - tornado menor no compasso 104 - dá forma, na relação interna entre as tonalidades que se põem no Desenvolvimento, a um movimento inverso ao sentido seguido. Pois a fá menor encadeia-se a dominante de si bemol, ou seja, sua homônima maior, o que é um encadeamento harmônico na direção oposta em que se vai efetivar - si bemol. Fá maior, contudo, não se realiza no plano harmônico autonomamente - desvinculado da lógica do discurso do qual é parte. O movimento, que parte de fá maior alcança fá menor e afirma si bemol maior

- movimento integralmente posto na região da subdominante -, é entrecortado por uma "volta" ou, mais precisamente, por uma inflexão na direção do movimento harmônico. Inflexão, todavia, que é precisamente o caminho - por ser fá maior dominante de si bemol - para a reafirmação da área tonal da subdominante. Fá maior, desse modo, não tensiona o discurso, o que imediatamente poderia ser falsamente determinado através das relações que se efetivam entre fá menor e maior. Mas, inversamente, é um momento de tensão dentro da realização de um movimento articulado na distensionalização. Por outro lado e no mesmo sentido, as próprias tonalidades de dó bemol, si bemol menor, lá bemol maior e sol bemol maior geram entre si um movimento de tensionalização, de "des-subdominatização" - dó bemol/si bemol/lá bemol - que conduz, porém, a sol bemol e fá menor, ou seja, a uma afirmação nítida e precisa da subdominante. O discurso em FS adquire no Desenvolvimento uma tal conformação - dado o tipo de relações objetivadas - que concreta, portanto, na mais tênue ou menor articulação musical, a essência do conflito configurado. Um movimento que se projeta na direção da dominante, efetivado a partir de relações harmônicas a ele contrapostas - por um movimento no sentido anti-dominante - ou vice-versa, um movimento à subdominante articulado por relações que tendam à dominante, contém, immanentemente incorporado à sua forma-de-ser, relações de colisão, de colisão fragmentária estrutural.

No Desenvolvimento da Op.31, N.º2 consegue-se captar, na articulação frásica, relações de fragmentariedade. A forma pela qual são efetivadas, no exemplo a ser exposto, revela com transparência, por contrapor um fragmento musical a ele próprio, ou seja, por conformar assim uma fragmentação, a lógica

matrizadora da FS⁵:

Fig.45



Aparentemente os compassos 126 a 128 são absolutamente idênticos aos compassos 122-124 e a estes simetricamente dispostos. Atendo-se com maior acuidade a esta relação, constata-se, entretanto, que essa identidade objetiva tem por base uma articulação efetivada na distinção. O que em nada altera, na essência, a plena identidade que matriza a relação aqui analisada. Os compassos 122/124, nesse sentido, contrapostamente aos compassos 126/128, estabelecem, na segunda metade de cada primeiro tempo e na primeira de cada segundo, em relação à nota imediatamente anterior - lá - um movimento ascendente. Os compassos 126/128, alcançando as mesmas notas, o fazem, porém, em movimento descendente. Os compassos 126/128 são, portanto, a inversão de seus respectivos, o que gera uma relação frásica posta a partir de uma contraposição firmada por uma relação simétrica de fragmentação. Os compassos 129/132, por sua vez, se conectam ao momento anterior e encerram um movimento de 12 compassos. Ou seja, suas articulações são as mesmas dos compassos 121/124, apresentando, porém, uma única diferença: soam, em relação a estes, em oitava inferior. Como o movimento é aqui

5. No Desenvolvimento da Op.57, ocorrem relações análogas. Observe-se, em especial, a primeira parte desta seção.

ascendente em relação à nota lá anterior, estes quatro compassos se diferenciam, então em plena identidade, tanto dos compassos 125/128 como dos compassos dos quais se originam - destes se diferenciam timbristicamente - impondo, desse modo, uma fragmentação a partir do confronto estabelecido entre um fragmento musical a ele mesmo contraposto - compassos 121-124/125-128/129-132. A identidade plena, portanto, é aqui a mediação da realização de uma colisão, pois cada uma das frases que conformam esse período adquire seu sentido, sua específica função no discurso, precisamente na mútua relação estabelecida, ou seja, na fragmentação engendrada pela relação que entre elas se põe. Uma identidade, então, que se efetiva na desidentidade funcional, não obstante a radical semelhança da conformação.

Ainda no próprio contexto da Op.31, N.º 2, dois momentos de seu Desenvolvimento oferecem elementos temáticos que bem delineiam a forma de estruturação que lhe é própria e, nesse sentido, merecem rápida consideração. O primeiro deles é firmado na imediata continuidade do compasso 132, estendendo-se até o final da seção:

Fig.46



Dando continuidade, no seccionamento portanto, aos compassos 129/132, toma forma uma frase de dez compassos que, por sua configuração, impõe ao discurso uma ruptura da textura. Seus seis primeiros compassos estabelecem cinco acordes que, precisamente por se diferenciarem intensamente, do ponto de vista rítmico, dos compassos anteriores, e "ralentarem" o ritmo harmônico, geram um

abrupto seccionamento no tecido musical, descontinuando o discurso a partir da oposição e contraposição que engendram em relação ao momento que os antecede. Do mesmo modo, essa descontinuidade é posta no plano melódico. Os compassos 122/124 - matriz do período que se prolonga até o compasso 132 - desenham o seguinte fragmento: mi-fá-ré/mi-mi-fá-ré/mi-mi-fá-ré. Ou seja, um movimento de tendência ascendente. Inversamente, os compassos 133/138 estabelecem um movimento descendente: mi-ré-do sustenido - si bemol-lá; portanto, um movimento simetricamente contraposto. A esse seccionamento efetivado, os compassos 139/142, por sua vez, impondo à textura nova ruptura, fragmentária, realizam, na complementação à frase iniciada no compasso 133, um movimento descendente por grau conjunto, em semínimas, articulado em oitava. Internamente a esses compassos, por outro lado, e em direção contrária, toma forma um arpejo ascendente (dó sustenido - sol - si bemol) que divide esse movimento descendente em duas metades idênticas, mas contrapostas. Este movimento, em sua segunda parte, repete, pois, a conformação anterior - si bemol-lá-sol-fá-mi bemol-ré-dó sustenido. Sua conexão com os compassos 133/138 é, portanto, nítida, consubstanciada, todavia, a partir de sua reconfiguração, o que o diferencia, conservada a identidade.

Tão expressivas quanto esse momento do Desenvolvimento são, por outro lado, as relações que se processam entre os compassos 93 e 102 (Fig.47). De imediato, a primeira descontinuidade que se constata aparece no andamento, o que subentende a distinção do caráter dos compassos 93 a 98 em relação aos compassos 99 a 102. Distinção que se realiza, por um lado, uma vez que o Largo e o Allegro são iniciados, respectivamente, na oposta e contraposta relação dinâmica de pp e ff. E por outro, na medida em

Fig.47



que aos arpejos em pp é conectato, no seccionamento da textura, um mesmo movimento em arpejo, ritmicamente análogo - mínima e três semínimas -, porém articulado no baixo, e sob um acompanhamento em tercinas. O mesmo elemento em arpejo, desse modo, adquire uma efetivação musical completamente distinta em relação aos seis compassos iniciais do Largo, impondo ao Desenvolvimento uma nítida relação de fragmentação, pois uma figura musical é reposta, numa relação de contraposição, a si própria, (ou seja, a unidade que entre ambas existe é posta na ruptura). Contraposição essa que é intensificada uma vez que entre as figuras há uma forte distinção - uma oposição. Os compassos seguintes, por sua vez, na expressiva inflexão que promovem, estabelecem conflitantemente com o arpejo que os precede uma linha melódica - agora na voz aguda - articulada por um movimento conjunto em segunda (dó sustenido, si sustenido, dó sustenido, ré, dó sustenido) e posta numa dinâmica também oposta ao compasso 99 - p. Ou seja, consubstanciam um movimento oposto à articulação em arpejo, e precisamente por isso infundem uma nova descontinuidade na textura. Esses dez primeiros compassos, portanto, em curto espaço, geram conformações musicais características da textura de um Desenvolvimento. Por outro lado,

e reafirmando a determinação, deve-se indicar que as relações estabelecidas, entre os compassos 99/102 e entre o arpejo ascendente e o movimento por grau conjunto, tem sua raiz na seção expositiva. Pois o Largo é iniciado por um arpejo ascendente, e o tema do pólo de tônica - ré menor - tem por fundamento um movimento conjunto ascendente e descendente e a repetição de notas - observe-se que os compassos 101 e 102 repetem dó sustenido.

O conflito temático que se realiza nesta obra, quer entre esses dez compassos, quer entre os anteriormente citados, não é, portanto, um mero jogo formal ou meio de gerar interesse e diversidade. Mas, sim, uma necessidade imanente à forma, que só alcança substancialidade na efetivação da colisão - da fragmentação. Desenvolver, neste sentido, e cada vez mais esta determinação adquire corporeidade, é concretar as relações delineadas na Exposição. A íntima conexão que se estabelece entre esta e o Desenvolvimento tem sua razão de ser precisamente no fato de que ambas são momentos de um mesmo conteúdo - dão forma a um conflito que é a expressão de uma fragmentação; dão forma à ruptura da e na unidade.

Essa intrínseca vinculação ou conexão aparece com transparência na Op.31, N^o 1. Não de forma tão simétrica quanto na Op.57, ou densamente expressiva - pela intensa fragmentariedade efetivada - como na Op.81a. Aqui, o confronto temático é posto pela contraposição entre três períodos claramente distintos, o que gera um tecido musical onde o seccionamento da textura é imediatamente perceptível. O primeiro é estabelecido pelo segundo motivo do tema inicial; o segundo, pelo primeiro motivo; e o terceiro, pelo retorno das síncopas .

A relação que se estabelece entre eles gera um discurso cuja

Fig. 48

The musical score for Fig. 48 is presented in 14 systems, each containing a piano (p) and violin (v) staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The violin part provides a melodic line with some slurs and accents. Dynamic markings include *p*, *f*, *pp*, and *ff*. The score concludes with a fermata over a final chord in the piano part.

configuração está fundada na colisão temática. Aqui especificamente posta a partir do primeiro tema, ou seja, a partir de sua fragmentação interna.

Esta colisão temática, firmemente consolidada, que se põe em típica objetivação, encontra correspondência no modo de efetivação do plano harmônico. Isto é, a configuração dos pólos harmônicos está consubstanciada, na Op.31, N^o 1, numa estruturação que é a forma característica pela qual eles se realizam num Desenvolvimento. Forma que, uma vez mais, confirma as determinações até aqui delineadas.

A primeira tonalidade configurada é sol maior⁶, e a direção do movimento tonal faz-se no sentido da região da subdominante: dó menor (subdominante menor) - compasso 120, fá maior (subdominante da subdominante) - compasso 128, si bemol maior (subdominante da subdominante da subdominante) - compassos 132. A consolidação final dessa área harmônica é articulada pelo retorno - compasso 142 - da própria subdominante menorizada - dó menor. Os primeiros trinta compassos, aproximadamente, infundem e afirmam essa função tonal; através, portanto, de um profundo mergulho na subdominante da subdominante da subdominante. Mergulho que é mediado por dó menor e fá maior, delineados ambos em rápidos contornos. Esse movimento, contudo, é interrompido pela inversão de sua direção, imposta pela afirmação de um pólo cuja função opõe-se à estrutura harmônica até aqui dominante. Essa oposição ao sentido subdominante toma forma inicialmente através de ré menor - dominante menor (compasso 150). Sua afirmação estanca o movimento na direção dos bemóis,

6. Na medida em que o Desenvolvimento se realiza estruturalmente, como momento de concreção das relações expositivas, o

constatado na Op.57 - pois tonalidades funcionalmente análogas, porém distintas, são meio para a configuração de um único centro harmônico. A conformação da região de subdominante é, nesse sentido, produto de relações onde a unidade é efetivada em sua fragmentação, em sua ruptura. Vale dizer, a região de subdominante se põe, aqui, enquanto um todo orgânico, configurado a partir de relações harmônico-temáticas distintas e postas na contraposição, isto é, enquanto uma unidade posta no rompimento. O que significa, por outro lado, que a região de subdominante contém em si as relações que determinam a estruturação de um Desenvolvimento. Nesse sentido, essa seção só poderia ser unicamente o resultado dessa configuração. No entanto, o Desenvolvimento é refragmentado - numa concreção radicalizadora - através do estabelecimento da região de dominante. Por isso, precisamente, a Op.31, N.º 1 conforma, por e em todos os seus póros, o conflito no qual se funda, na exata medida em que os movimentos efetivados engendram e são engendrados pela fragmentação. Aqui, objetivamente, do conflito interno na subdominante (e mesmo na dominante, pois esta é produto da relação fragmentária entre ré menor e ré maior) à colisão estrutural entre esta e a região de dominante.

Por estabelecer o Desenvolvimento a concreção de uma colisão, o tecido musical apresenta naturalmente uma irregularidade maior do que a observada na Exposição. Isso porque a radicalização do conflito conduz à radicalização da fragmentação. A tendencial simetria do plano sintático da Exposição tende, agora, a ser rompida, pois as relações harmônico-temáticas se refragmentam, impondo ao discurso, como linha de tendência, um "desequilíbrio" entre as frases e períodos que se objetivam. Nas palavras de Rosen: "A textura criada" - no Desenvolvimento - "caracteriza-se

em geral por períodos mais curtos que os do começo da exposição, podendo conter, inclusive, séries de períodos ou irregulares; o movimento harmônico é naturalmente mais rápido que o das seções mais estáveis”⁷. O Desenvolvimento da Op.31 N° 3 apresenta, nesse sentido, uma desigualdade na periodicidade frásica, que explicita assimetria em sua articulação, o que revela simultaneamente o nível de fragmentariedade que assume necessariamente a FS nessa etapa de sua constituição:

Fig.49

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef staff containing a melodic line with dynamics like *f*, *p*, *ritard*, *dim*, and *dim*, and a bass clef staff with chords and dynamics like *f* and *ritard*. The second system features a treble clef staff with dynamics *f*, *sf*, and *sf*, and a bass clef staff with chords and dynamics *f* and *sf*. The third system has a treble clef staff with dynamics *p* and *sf*, and a bass clef staff with chords and dynamics *p* and *sf*. The fourth system has a treble clef staff with dynamics *p* and *sf*, and a bass clef staff with chords and dynamics *p* and *sf*. The fifth system has a treble clef staff with dynamics *p* and *sf*, and a bass clef staff with chords and dynamics *p* and *sf*.

A sucessão de frases é efetivada numa descontínua e assimétrica relação: 8 (compassos 89-96) +3 +(4+4(8))+ (3+3(6)) +2 +(3+3(6)) +(2+2+2(6)) +4+5.

A dissemetria na articulação das frases não é, contudo, mesmo

7. C. ROSEN, Formas de Sonata, Op. cit., p.275.

que predominante, uma norma absoluta, presente invariavelmente. Por isso o Desenvolvimento do terceiro movimento da Op.81a - em FS - apresenta uma textura conflitante, embora sem estabelecer uma assimetria frásica. Aliás, inversamente, a simetria predomina na sua estruturação:

Fig.50

The image displays a musical score for the third movement of Op. 81a, featuring piano and violin parts. The score is organized into seven systems, each with a grand staff (piano) and a single staff (violin). The piano part is characterized by dense, intricate textures, often with multiple voices in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The violin part provides a melodic counterpoint. Dynamics such as *pp* and *pppp* are indicated throughout the score. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings, reflecting the complex and conflictual texture described in the text.

Não obstante a irregularidade da periodicidade frásica, a sucessão das frases dá-se na seguinte articulação: 4+8+4+6+6; cada uma delas é o resultado de uma articulação interna efetivada na relação de dois compassos - 4(2+2), 8(2+2+2+2+2), etc. -, o que

consustancia equilíbrio - simetria - geradora quase de linearidade na periodicidade do plano sintático. Esta periodicidade, todavia, não obscurece a densidade e expressividade contidas em seu bojo, na medida em que cada frase é produto de contraposições harmônico-temáticas, que infundem, assim, um Desenvolvimento efetivado pelo confronto e fragmentação desses planos. O que ocorre na sintaxe dessa obra, portanto, convém precisar, é a existência de uma simetria posta predominantemente na extensão regular de dois compassos, que está subordinada à assimetria geral da articulação das frases. Uma continuidade periódica gerada, pois, na descontinuidade da extensão de cada frase, o que produz um ritmo de fraseado internamente regular na irregularidade da sintaxe. (O Desenvolvimento da Op.110, de modo semelhante, é conformado por um plano sintático plenamente simétrico, onde a articulação entre as frases obedece a uma periodicidade regular de quatro compassos - exceção feita à última frase. Essa simetria é acentuada por um equilíbrio de igual rigor no interior de cada uma delas: suas semi-frases invariavelmente possuem dois compassos. A simetria aqui, pois, é até maior do que a da Op.81a. Não obstante, a riqueza de relações existente nesta obra melhor explicita a lógica do Desenvolvimento; por isso a tomamos- para ilustrar a questão da regularidade na sintaxe).

Harmonicamente, a articulação de tonalidades é efetivada pela contraposição de regiões tonais. A região de subdominante - primeira a ser estabelecida - é consolidada a partir de mi bemol menor (tônica menor), sol bemol (terceiro grau bemolizado) e de dó bemol maior - heterograficamente si maior - sexto grau também bemolizado; ou, na relação interna entre as tonalidades, a

subdominante de sol bemol maior, o que funcionalmente é equivalente, pois o discurso permanece na região da subdominante. No compasso 98, contudo, é afirmada, na contraposição aos dezesseis compassos anteriores, a região de dominante; esta é efetivada através do sol maior (terceiro grau maiorizado de mi bemol maior), tonalidade que inflecte o movimento harmônico, a partir de um salto em direção aos sustenidos. Salto que produz imediatamente uma relação simétrica de fragmentação no plano harmônico, pois, a sol bemol (terceiro grau bemolizado) contrapõe-se simetricamente sol maior (terceiro grau dominantizado), consubstanciando no discurso a lógica matrizadora da estrutura sonatística. Nesse sentido, a oposição aqui efetivada aparece fundada num equilíbrio pleno das forças de confronto. Aos aproximadamente oito compassos em sol bemol maior (mi bemol menor, mesmo impondo-se tonalmente no início, está inserido em sol bemol, e se pode corretamente afirmar que o Desenvolvimento é iniciado no sexto grau de sol bemol maior) são contrapostos igualmente oito compassos em sol maior, o que por si só explicita a natureza dessa configuração - um conflito polar.

Tematicamente, do mesmo modo, o Desenvolvimento do terceiro movimento da Op.81a efetiva-se na fragmentação. As duas primeiras frases adquirem sua substância musical na relação contraposta de elementos opostos: compassos 82/83 - arpejo descendente; compassos 84/85 - grau conjunto ascendente; compassos 86/87 - arpejo ascendente; compassos 88/93 - grau conjunto ascendente e descendente. O que significa, portanto, que as contraposições que as engendram se realizam quer na conexão entre as frases, quer na conformação interna de cada uma delas. Os compassos 88/93, aliás, se fragmentam uma vez mais, e não apenas a partir da articulação

efetivada na relação arpejo/grau conjunto. Estabelecem, por outro lado, um movimento conjunto descendente ao ascendente estabelecido entre os compassos 88-91, gerando uma nova relação de contraposição, para além da configurada entre os compassos 86-89. Os compassos 94/97, por sua vez, impõem um novo e mais radical seccionamento na textura, do que o já existente no interior das frases efetivadas nos doze compassos iniciais. Pois firmam o tema pólo de dominante - as articulações dos compassos 82-93, contrariamente, são objetivadas a partir das relações temático-motívicas do tema inicial (arpejo) -, engendrando a colisão temática fundante - aquela entre os temas. Os compassos 98/103, na sequência, articulados na relação 4+2, configuram-se também a partir do segundo tema. No entanto, dispostos entre si em contraste. Os compassos 98/101 eliminam o próprio tema, que é um fragmento melódico (ré sustenido - si natural - lá sustenido - fá sustenido), e o substituem por uma figura cuja função na Exposição era de acompanhamento do tema. Os dois compassos seguintes repõem a configuração temática original e, conseqüentemente, infundem uma descontinuidade no tecido musical. Na sequência, seis compassos mais são efetivados, impondo ao se firmarem um seccionamento na textura. Compassos que adquirem forma a partir das relações motívicas do tema do pólo de tônica. São estabelecidos do mesmo modo como a frase precedente - na relação 4 + 2 -, configurando não somente uma contraposição neste nível, como também fundamentalmente na relação compasso a compasso e no próprio interior destes. Ou seja, os compassos 104/107 relacionam-se a partir de movimentos simetricamente opostos: compasso 104 - arpejo descendente; compasso 105 - arpejo ascendente; compasso 106 - descendente; compasso 107 - ascendente.

Do mesmo modo, por outro lado, essa relação de contraposição simétrica, que impõe sempre uma descontinuidade no discurso, aparece no bojo de cada compasso. Ao arpejo descendente - compasso 104 - é contraposto, na simultaneidade, um movimento em arpejo ascendente. No compasso 105, igualmente, ao arpejo ascendente é justaposto, em movimento contrário - em relação simétrica de contraposição -, um arpejo descendente. Os compassos 106 e 107, por sua vez, configuram relações idênticas às realizadas pelos compassos anteriores, o que significa, portanto, a efetivação, ao longo de quatro compassos, de uma articulação interna fundada na fragmentação. Articulação que concreta assim, a nível do compasso, a partir de um "desapercebido" fragmento musical, a fragmentação pela qual é instaurada e norteada a FS. Fragmentação, entretanto, que é simultaneamente a mediação da unidade: cada compasso funda-se numa relação temática de unidade. Unidade, todavia, que só se efetiva na sua própria ruptura, a partir de seu fracionamento, de seu auto-dilaceramento - ou seja, na colisão dos arpejos. Os compassos 108 e 109, por fim, alteram tenuemente a textura, gerando um movimento mais próximo à melodia acompanhada, diferenciando-se por isso dos quatro compassos precedentes. Contudo, ao mesmo tempo, deles se aproximam, na medida em que o movimento em arpejo descendente e ascendente é o elemento motivico que os conforma. O que imediatamente engendra entre eles e em seu interior (especificamente no compasso 109) relações de fragmentação.

O Desenvolvimento do terceiro movimento apresenta, portanto, três partes distintas reciprocamente vinculadas no conflito: compassos 82/93 - consubstanciada a partir das relações motivico-temáticas do tema de tônica; compassos 94/103 - sua estrutura,

inversamente, é configurada a partir do segundo tema; compassos 104/109 - confrontando-se com o momento anterior; refragmentando assim o discurso, sua efetivação se dá através do primeiro tema. Sua estruturação engendra uma tal configuração, que até mesmo o próprio compasso expressa em si, na pequenez de sua estrutura, a lógica que perpassa a organicidade composicional. O movimento em arpejo efetivado numa simetria de fragmentação não é, por conseguinte, mera gratuidade estilística ou formal. Mas se objetiva como uma configuração musical que - daí sua razão de ser -, expressa em germe, do ponto de vista temático, o conteúdo da FS. Compassos, pois, que se efetivam pelo e no conflito fragmentário - que instauram e por ele são instaurados.

Contrapor e fragmentar não é, desse modo, uma simples opção subjetiva deste ou daquele compositor, - não o foi para Haydn, Mozart ou Beethoven. De fato, é uma demanda do conteúdo da FS. Um movimento contrário e simétrico, uma contraposição entre arpejo e grau conjunto, inflexões na dinâmica, inversões temáticas, confrontos harmônicos, seccionamento na textura etc. não são, portanto, somente meios técnicos que, a partir da diversidade que infundem, estabelecem dinamismo e solidez ao discurso. Mas fundamentalmente, a expressão, no contexto da FS, do rompimento da unidade. O que se evidencia na constatação de que os temas e pólos harmônicos que se realizam na contraposição, seja na Exposição, seja no Desenvolvimento, fazem-no a partir de um mesmo chão - de um solo genético comum. Isto é, estão, do ponto de vista genético, intrinsecamente relacionados.

A configuração desse conteúdo não encontra apenas nas obras da maturidade de Beethoven a objetivação adequada. Composições da juventude já contém essa força artística. Naturalmente, a dação de

forma à FS sofreu com o compositor alemão, ao longo dos anos, um processo de maturação, que possibilitou a realização de partituras de maior densidade. Entretanto, é necessário frisar, os fundamentos da estruturação composicional já estavam nitidamente presentes desde a Op.2 N^o 1. Nesse sentido, a Op.22 configura em seu Desenvolvimento um momento de onze compassos que merece ser aludido. Momento, aliás, que de certa forma apresenta proximidades com a estruturação do terceiro movimento da Op.81a. Seu traço básico está centrado, exclusivamente, na contraposição entre uma derivação do segundo tema, que dá forma à frase final da Exposição (compassos 62-65), e a figura motívica do primeiro tema:

Fig.51



Fig.52



As três frases, que assim geram esse momento do Desenvolvimento, numa relação que no final perde sua simetria - 4 (2+2)/4(2+2)/3(2+1) -, são efetivadas tão somente pela articulação contraposta destes motivos opostos. Os compassos 81/82, 85/86 e 89/90 adquirem forma através de um movimento ascendente posto a partir de uma figura derivada do segundo tema, ao passo que os

compassos 83/84, 87/88 e 91 têm no motivo do tema inicial seu fundamento. A proximidade existente, entre esse período e o Desenvolvimento do terceiro movimento do Op. 81a, se realiza na medida em que, ao movimento ascendente em grau conjunto, é simetricamente contraposto, na simultaneidade, um movimento inverso, ritmicamente idêntico - um movimento por grau conjunto descendente em colcheias. Esta relação configura, assim, a cada compasso em que se realiza, uma contraposição interna.

A força expressiva desses compassos - força que se impõe porque estes se objetivam enquanto configuração musical que explicita o conteúdo que é buscado configurar - não pode ser negada ou passar despercebida. De fato, esses onze compassos estabelecem relações temáticas que caracterizam o tecido musical de um Desenvolvimento, na medida em que são resultado da articulação efetivada a partir de uma ruptura motivico-temática. Nesse sentido, também o motivo do tema um é articulado na contraposição à direção do movimento. Os compassos 83/87/91, ascendentes, são seguidos pelos compassos 84/88/92. Estes inflectem a direção estabelecida (uma inflexão que tem início no último tempo dos compassos 83 e 87), realizando assim um movimento descendente, ao mesmo tempo que reordenam melodicamente o desenho das semi-colcheias. Esta relação interna, portanto, infunde uma simetria de fragmentação, à semelhança da articulação posta pelos compassos onde as relações motivicas do segundo tema dominam.

Harmonicamente, essa seção é firmada também a partir de relações de confronto, onde se estabelece um processo de distensionalização tonal que, não obstante, consolida o discurso na área de dominante. Iniciando ambigualmente em si bemol maior - tônica -, imediatamente é alcançada a região de dominante, num

salto sem mediações a ré maior - terceiro grau maiorizado; região que se contrapõe funcionalmente aos seis compassos iniciais. Ré maior, contudo, não se efetiva como tonalidade independente. Realiza-se, de fato, enquanto pedal de dominante. O movimento, na sequência, põe-se a partir da configuração de tonalidades transitórias, que nas suas recíprocas relações distencionam gradativamente o discurso: sol menor (relativa menor de si bemol maior), dó menor (subdominante de sol menor), e fá menor (subdominante de dó menor). Não obstante, o ponto de chegada - fá menor - é precisamente a dominante menor da tonalidade principal, e todo processo de distensionalização - de subdominantização - conduz, portanto, a uma tonalidade da região de dominante. Isto significa que - como já apontado na Op.53 e no primeiro movimento da Op.81a - as relações tonais, que se põem internamente num processo harmônico anti-dominante, podem efetivar contrariamente um movimento tonal inverso; e vice-versa. Aqui, inclusive, as próprias tonalidades, que na obra são tipicamente da região da subdominante - sol menor e dó menor -, efetivam-se enquanto pólos mediadores da dominante; portanto, enquanto parte dessa região.

Entre os compassos 97 e 100, com o prosseguimento do discurso, dó menor (neste contexto objetivado enquanto região de subdominante) e si bemol menor (tônica menor) - região de subdominante - são delineados. E o Desenvolvimento assim configura e explicita o centro que o determina - o conflito de regiões harmônicas opostas.

A região de dominante (ré maior(dominante de sol), sol menor, dó menor, fá menor) por si só, contudo, - posta a partir de um movimento na direção da subdominante -, mesmo que não seja plenamente efetivada, pois, por um lado, é somente estabelecida a

dominante menor, e, por outro, todas as tonalidades estão em menor (e duas delas, ademais, são, em si bemol maior, pólos da subdominante), revela por esse movimento efetivado a natureza do conflito que matriza o Desenvolvimento. Pois a contraposição harmônica posta é a objetivação da colisão entre, por um lado, a função tonal estabelecida pela relação entre as tonalidades (subdominante) e, de outro, a região oposta, que por essas relações é firmada (dominante). Colisão essa que engendra uma configuração que se consubstancia precisamente enquanto uma unidade (a região de dominante é um momento unitário do discurso) produzida por contraposições fragmentárias.

A Op.2 N^o 1, por outro lado, obra também da juventude, na coerência que caracteriza o compositor, explicita em suas relações harmônico-temáticas os nódulos fundantes da estrutura do Desenvolvimento. A lógica que o caracteriza encontra-se aqui claramente configurada, mesmo que sua forma não alcance a expressividade contida em obras futuras (Fig.53).

Observando-se as relações temáticas, constata-se um traço típico da efetivação do Desenvolvimento entre os compassos 49-60. Do compasso 49 ao compasso 54 é repostado, em lá bemol maior (função dominante), o primeiro tema em sua integralidade. O que na estruturação "clássica" firmou-se como configuração frequente no início do Desenvolvimento. Imediatamente após sua afirmação, impondo nítida contraposição aos seis iniciais, é firmado o segundo tema, que abruptamente posto secciona a textura a partir do confronto temático - compassos 55-60. Durante os compassos que se seguem, a presença do segundo tema domina toda sua configuração. Um domínio, no entanto, realizado através de reordenações motivicas que geram uma descontinuidade entre as

Fig.53

The musical score for Fig. 53 is presented in 13 systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *fp* (fortissimo piano) in the second system, *f* (forte) in the third system, and *pp* (pianissimo) in the tenth system. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the thirteenth system.

distintas frases que se sucedem e articulam. Os compassos 68-72, nesse sentido, introduzem um novo elemento, construído a partir do isolamento da figura rítmica do princípio do segundo tema - ♯|♯ -, ao mesmo tempo que modificam a voz na qual estava anteriormente estabelecido o tema da dominante - do soprano é agora posto no baixo. A nova figura introduzida - em semínimas - é configurada a partir de um movimento conjunto ascendente (si bequadro-dó; lá bequadro-si bemol), situado na voz aguda. De um lado, portanto, é consubstanciado um fracionamento no interior do segundo tema - semínimas dele extraídas e efetivadas em arpejos descendentes articulados no baixo, na dissociação do movimento temático. O que gera a especificidade desses compassos, e o contraste, na contraposição, aos compassos 64-67. Estes, inversamente, estabelecem na voz aguda o arpejo descendente, e não apresentam a figura em semínimas.

Os compassos 73-80, na continuidade do discurso, conservando o núcleo motivico-temático do momento anterior, operam, não obstante, uma reconfiguração ritmo-melódica. Geram um arpejo sincopado - no baixo -, ao mesmo tempo que substituem as semínimas por mínimas não articuladas no mesmo compasso; mas, sucessivamente, em seus tempos fracos. Esta reconfiguração funda um momento, mesmo que inteiramente derivado do anterior, novo e distinto. A sincopização do arpejo e sua reordenação melódica, associadas a um fragmento melódico em mínimas - originado da figura em semínimas dos compassos anteriores, que, por sua vez, é extraída do início do segundo tema - produzem a diferenciação que o opõe, na contraposição, ao momento que o antecede - compassos 68-72. A fragmentação temática posta encontra no tema dois, portanto, sua força motriz. Fragmentação que revela, mesmo que sem

a densidade e rigor de obras posteriores, a natureza da estrutura do Desenvolvimento. Isso na medida em que este é, tematicamente, o resultado de contraposições desdobradas a partir de uma unidade - do tema de dominante. Por outro lado, - e isso reafirma a natureza das relações temáticas configuradas, a contraposição entre os temas e motivos, que corporificam os pólos de tônica e dominante, também se objetiva; embora aqui, há que frisar, este confronto não se ponha de forma efetiva, pois o segundo tema é o elemento predominante, o que debilita - porque faz o discurso tender à homogeneidade de sua textura - a específica contraposição que caracteriza o ser-assim do Desenvolvimento. No compasso 81 um novo momento é iniciado, a partir de nova inflexão temática. Este novo momento é a parte do Desenvolvimento - como na Op.57 - que prepara o caminho para a "resolução" do conflito - o reestabelecimento da tônica. Por conseguinte, o corpo do Desenvolvimento apresenta, na Op.2 N.º 1, duas partes distintas: a concreção do material expositivo e a preparação - ou transição - ao momento subsequente. A relação que entre ambas se consubstancia, se objetiva pela distinção das relações temáticas que os conforma. O que gera nova ruptura no tecido musical. Não surge, contudo, um hiato entre essas duas partes do Desenvolvimento. A frase estabelecida entre os compassos 81-84, por um lado, que é repostada pelos compassos 85-88, tem por núcleo a mesma relação motivica pela qual os compassos 73-80 são instaurados, que, por sua vez, são extraídos dos compassos 68-72. Os compassos 89-92, por outro lado, derivam da frase inicial - 81/84 - e os compassos 93-100 repõem o primeiro motivo do tema da tônica. O que se constata, portanto, é a existência de uma continuidade articulada na descontinuidade. Isto é, o afastamento

do Desenvolvimento - a aproximação a um novo momento estrutural do discurso que a ele sucede - é consubstanciado em seu interior e com material de sua própria estruturação, gerando-se por isso uma natural inter-conexão entre estes dois momentos distintos e divergentes. O que evidencia que a contraposição fragmentária é, invariavelmente, a mediação da efetivação de qualquer relação ou configuração do discurso.

Harmonicamente, o Desenvolvimento da Op.2 N^o 1 estabelece três pólos que se vinculam intrinsecamente à lógica tonal da Exposição: lá bemol maior (compasso 49), si bemol menor (compasso 57), dó menor (compasso 65). E a relação estabelecida entre estas distintas tonalidades manifesta a substância essencial da lógica do plano harmônico no Desenvolvimento. Ou seja, esta relação dá forma à contraposição - ao conflito - entre tonalidades funcionalmente opostas. Aqui, concretamente, essa relação é bastante nítida. A tonalidade de lá bemol maior - dominante - é sucedida pela subdominante -, que por sua vez é confrontada à dominante menor. (Esta não possui - por ser menor - as características que determinam a essência da função de uma dominante. Entretanto, no contexto específico no qual é estabelecida - sucedendo imediatamente a subdominante - a contraposição, mesmo que em menor dimensão, se configura. O que não elimina o fato, contudo, de que estando duplamente ladeada por si bemol menor e sendo apenas fugazmente delineada, sua força fique sensivelmente debilitada). Não obstante, as tonalidades instauradas apresentam uma relação de confronto, na imediata inflexão entre a área de dominante e subdominante. O que engendra uma clara simetria de fragmentação:

Lá bemol	-	Si bemol	-	Dó	-	Si bemol	-	Lá bemol
Dominante		Subdominante		Dominante		Subdominante		Dominante

A tonalidade de fá menor, por fim, que começa a ser demarcada no compasso 77, só é efetivamente alcançada na Reexposição - compasso 101. Harmonicamente, portanto, os compassos 77-100, que incluem um pedal de dominante a partir do compasso 81, iniciam o processo modulatório que conduzirá à tônica. Precisamente por isso não geram ou dão forma a mais uma contraposição harmônica no interior do Desenvolvimento.

É, pois, a partir do refracionamento do plano temático da Exposição e pela multiplicação fragmentadora de pólos tonais contrapostos que adquire forma este Desenvolvimento. Em Beethoven, portanto, o núcleo da FS já estava compositivamente configurado em sua primeira obra pianística. E seu próprio desenvolvimento como compositor reafirma esse matrizarmento, pois sua obra madura é o resultado de um aprofundamento de relações e configurações já existentes em suas primeiras partituras.

Pode-se, nesse mesmo sentido, destacar o Desenvolvimento da Op.2 N° 3 - em dó maior -, escrita em 1785. Mesmo que de valor relativo, - tanto quanto da Op.2 N° 1, em função da inexistência de um efetivo confronto harmônico-temático -, onde a Exposição, ademais, não funda um discurso estruturalmente bem delineado, mas o Desenvolvimento se objetiva a partir do conflito - quer temático, quer harmônico (Fig.54). As tonalidades assim se sucedem: dó menor, fá menor; fá sustenido menor - mediação (pois fá sustenido medeia a modulação de fá para ré) de natureza cromática (fá menor é seguido de fá sustenido) para ré maior (dominante da dominante); dó menor, lá bemol maior - respectivamente tônica menor e sexto grau bemolizado. Três momentos harmônicos, então, objetivam-se. Primeiramente, a região da subdominante. Esta é contraposta à região de dominante, que na

Fig.54

The image displays ten systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The piece is in a minor key, as indicated by the key signature. The first system starts with a circled number 10. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The overall texture is intricate and expressive.

sequência é afirmada. Uma área que, mesmo proporcionalmente menor do que seu campo oposto - a região de subdominante conta com vinte e seis compassos divididos em dois seguimentos: compassos 91 a 105 e 105 a 128 -, é estabelecida mais solidamente do ponto de vista temático, pois resulta da reafirmação, em ré maior, da frase temática inicial. Este pólo, contudo, se estende por curto espaço - compassos 109 a 112 - e na continuidade do discurso vê-se interrompido pela reinserção da área de subdominante.

No plano temático, embora o fracionamento da textura esteja sempre presente - compassos 91/96 , 97/108, 109/112, 113/128, 129/138 -, as relações internas às frases, que configuram o período limitado entre os compassos 113-128, contém e revelam de modo particularmente nítido, a lógica intrínseca à FS. Ou seja, as três frases estabelecidas são produto da articulação, na contraposição, das células do tema de tônica - de uma unidade. E precisamente essa articulação engendra uma sintaxe que expressa uma clara fragmentação. Sintaxe que revela ser produto de uma colisão fragmentária. Fragmentação que se vê ainda intensificada, uma vez que também ocorrem modulações.

A estruturação do Desenvolvimento obedece portanto - como no correr das análises foi evidenciado por todos os exemplos - a uma rigorosa diretriz. Vale dizer, sua conformação tem de ser o resultado de uma fragmentação harmônico-temática, de uma concreção radicalizadora do complexo expositivo. Essa determinação é confirmada por um breve comentário de Rosen, acerca do quarteto Op.76 Nº 5 de Hadyn: este é iniciado "por uma longa melodia simétrica, resolvida estavelmente sobre a tônica, e a segunda seção, como em muitos trios, é iniciada no modo menor: mas rapidamente a melodia assume, através de contínuas modulações e de fragmentação melódica, o caráter de um desenvolvimento"⁸. E o processo modulatório, como estabelece Rosen, é para o Desenvolvimento substância fundamental, na exata medida em que essa seção da FS é a concreção da Exposição. Por outro lado, a fragmentação temática, que é seu segundo elemento estrutural - não no sentido de uma gradação abstrata, mas objetivamente porque o plano temático é matrizado pelo plano harmônico, - realiza-se enquanto elemento estrutural, pois engendra a nível temático a ruptura da unidade. Fragmentação temática, portanto, que se põe enquanto mediação que corporifica e intensifica os confrontos harmônicos configurados; simultaneamente, por si, aprofunda e densifica a colisão, pois o plano temático realiza-se ele próprio pela e na fragmentação.

Em verdade, não se pode na música tonal abstrair radicalmente do plano harmônico o temático, e vice-versa. Isso porque, fundamentalmente, a corporeidade do plano harmônico é posto pelo temático. Não obstante, a autonomia dos planos se põe concretamente, mantida porém a intrínseca vinculação, sem a

8. C ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., p.397, (o grifo é nosso).

qual não se podem objetivar. Nesse sentido, a configuração da fragmentação - detonada pelo contínuo movimento harmônico - exige o natural fracionamento motivico-temático, o que não significa que os temas ou motivos se efetivem invariavelmente conectados a esse movimento. (Ambos podem, independentemente dos movimentos harmônicos, gerar conflitos. Observam-se algumas relações entre membros de frases onde não aparecem movimentos harmônicos, mas se impõe a fragmentação temática - a frase inicial do primeiro movimento da Op.28, por exemplo. O que também pode ser facilmente constatado no interior dos compassos, onde se verifica, não poucas vezes, a inexistência de encadeamentos harmônicos, isto é, a conservação de um mesmo acorde, mas a existência de uma relação temática fragmentária. Isto contudo, em nada altera a forma pela qual se efetiva geneticamente a relação entre os dois planos). Esse fracionamento, portanto, não aparece como elemento imposto à forma, mas, inversamente, como condição de possibilidade para a realização de seu conteúdo. Em palavras de Rosen: "A clareza e a audibilidade da simetria da frase, que se reflete na estrutura, é próprio do estilo clássico. A audibilidade depende do modo pelo qual os motivos que formam a frase apareçam isolados e postos em relevo /.../. A clareza de suas obras (o autor se refere a Haydn, Mozart e Beethoven) requer, exatamente, que as diversas partes da frase sejam separadas e isoladas. Aquilo que hoje em geral, é chamado 'desenvolvimento temático', nada mais é do que o isolamento dessas partes, e sua disposição em reagrupamentos diversos. O isolamento, assim, torna possível um altíssimo grau de contraste e caracterização no interior da própria frase"⁹. Em outros termos e complementando, o plano temático no Desenvolvimento

9. C.ROSEN, Lo Stile Classico, op. cit., p.102, (o grifo é nosso).

é consubstanciado na concreção do conflito, o que imediatamente o fragmenta, gerando a necessidade de "reagrupamentos" e "isolamento", que, sob outros termos, foram apontados nas análises. Desse modo, a objetivação do plano temático efetiva-se a partir das adequações necessárias a uma textura tensa e modulante, que secciona o discurso em sucessivos e intensos confrontos entre tonalidades. É a partir desse substrato que se pode discernir e compreender porque "As técnicas de transformação temática são: 1) a fragmentação; 2) a deformação; 3) o emprego de temas (ou fragmentos) dentro de uma textura imitativa contrapontística; 4) a transposição e adaptação a uma rápida sequência modulante"¹⁰. Fragmentar, deformar, adaptar os motivos e temas se põem como mediações básicas para a concreção da Exposição, para a elaboração do conteúdo que tipifica a FS; por isso são inerentes ao tecido musical sonatístico e o determinam.

Por tudo isso, e pela dimensão e importância decisivas que assume em Beethoven o Desenvolvimento da FS, depreende-se que a elaboração do conflito é o nóculo essencial dessa forma. Pois, precisamente através dele - pelo e no Desenvolvimento - a fragmentação do discurso alcança densidade e explicitação radicais. Intensificá-lo - torná-lo mais plenamente fragmentário - tal como fez o compositor alemão, é encontrar vias para melhor expressar, na profundidade necessária, o conteúdo refigurado. Em suma, desenvolver é ampliar qualitativamente a fragmentação expositivamente afirmada. Ampliação que alcança, na música beethoveniana, formas de objetivação até então desconhecidas. Porque se impunha, então, um tempo social - que será tematizado na Parte II - que condensa o indivíduo

10. C.ROSEN, Formas de Sonata, op. cit., p.275, (o grifo é nosso).

a formas de existência radicalmente inautênticas - anti-humanas e fragmentárias. Daí, portanto, a radicalidade do Desenvolvimento e sua decisibilidade em Beethoven; daí sua função vital na FS, especialmente na estruturação musical do compositor que a elevou a seus níveis mais contundentes.

2. A Exposição e a Lógica do Desenvolvimento

A configuração da Exposição poderia, simplesmente, ser resultado da articulação de alguns compassos dispostos de modo geral em quatro partes ou momentos distintos - estabelecimento do pólo de tônica, processo modulatório à dominante, afirmação temática do pólo de dominante e consolidação da polarização através de um período ou frase cadencial conclusiva (Cf.pp.26 a 28). O procedimento estrutural não se efetiva, todavia, como rigidificação empobrecedora dessas partes. Mas, ao revés, como procedimento fléxivel - por isso mutável - que em cada obra singular é adequado às especificidades concretas do material que o constitui. É precisamente em função destas reconfigurações reordenadoras, sofridas em cada caso por essa estrutura, que a Exposição não se limita ou confina a um mero processo musical mecânico, mas objetiva-se em toda nova composição como entidade específica e singularizada. O processo expositivo não se reduz, pois, à articulação meramente técnica das partes que o compõem; o que lhe convém, de fato, é o estabelecimento rigoroso e expressivo de um conflito. E isto demanda adequação entre estrutura e

material compositivo - diverso a cada obra. Em complementação, pois, ao Capítulo 1, serão aqui explicitadas as concretas articulações efetivadas por algumas seções expositivas. O que, seja grifado, se vincula diretamente, como será constatado, à secção do Desenvolvimento ou, mais propriamente, à sua textura específica. A abordagem destas seções buscará envolver - como até aqui foi feito - o período mais amplo possível do processo de composição das sonatas, aliando a isto o critério de considerar obras que exprimam seu núcleo básico de forma clara; ou seja, no caso, a lógica estrutural que matriza a Exposição.

A articulação de uma Exposição não apresenta ou manifesta contraposição e descontinuidade apenas na relação entre as distintas partes que a compõem. Internamente, cada uma destas é efetivada pela e na sua própria fragmentação. No primeiro movimento da Op.7, os primeiros dois compassos expõem a relação temática fundante da obra: um intervalo de terça. Os quatro primeiros compassos o expõem sob forma acórdica, e os oito compassos que os sucedem, inversamente, sob forma melódica. Melodia sustentada por um acompanhamento delineado por acordes interconectados melodicamente, que se justapõe e contrapõe, assim, ao movimento em colcheias. Ambos os movimentos são efetivados, pois, a partir do mesmo nódulo temático. (Observe-se, no mesmo sentido, que os fragmentos melódicos em colcheias embutem, invariavelmente, como fundamento a relação de terça (Fig.55).

Os compassos 13-16 repõem, em região aguda, os acordes, fragmentando o discurso pela contraposição efetivada através da inflexão da voz em que ambos são configurados. Ou seja, pela contraposição estabelecida entre acordes - esboçados ora como

acompanhamento, ora como linha principal - e movimento melódico. (Observe-se também que o salto si bemol/ré embute uma relação de terça-sexta ascendente igual à terça descendente - salto este articulado em movimento inverso (descendente) em relação aos dois compassos que o antecedem). Os dezesseis compassos iniciais dessa Exposição geram entre si, portanto, uma relação simétrica de fragmentação. Precisamente porque os oito compassos que a principiam se subdividem, numa relação onde os primeiros quatro são estabelecidos a partir de um movimento acórdico na voz superior, aos quais é contraposto, nos quatro compassos que os sucedem, uma linha melódica em colcheias. Inversamente, os compassos 9-16 estabelecem, contrapostamente, o movimento melódico em seus primeiros quatro compassos, e o acórdico, na frase final - 13/16. A contraposição e oposição, assim, delinea-se tanto na relação entre as frases, como no período que as engloba. Ao mesmo tempo que a relação posta entre o acompanhamento e a linha temática produz uma descontinuidade interna nos membros de frase. Vale dizer, há uma justaposição ou contraposição de dois movimentos quase equivalentes e "autônomos", que engendra, então, semi-frases fragmentadas.

Entre os compassos 17-24 é repostado, novamente, numa reconfiguração melódica e efetivado sem a figura do acompanhamento, o movimento conjunto. Reposição que secciona uma vez mais a continuidade do tecido musical do processo expositivo. E este último momento da primeira parte da Exposição é gerado a partir de um movimento simétrico de fragmentação. Movimento configurado agora no plano sintático; e não, como o acima analisado, na articulação do período. Essa simetria realiza-se da seguinte forma: ao movimento conjunto ascendente (compassos 17/18)

Fig. 55

The image displays a musical score for piano, labeled Fig. 55. It consists of 12 systems of staves, each containing a treble and bass clef staff. The score is written in a complex, multi-measure style with various dynamics and articulations. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The fifth system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The sixth system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The seventh system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The eighth system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The ninth system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The tenth system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The eleventh system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The twelfth system is marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a forte (*ff*) dynamic marking and contains complex rhythmic patterns and chords.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic lines and harmonic support.

Third system of musical notation, showing a continuation of the complex rhythmic and melodic textures.

Fourth system of musical notation, featuring a long melodic phrase in the treble clef and a supporting bass line.

Fifth system of musical notation, characterized by a strong *ff* dynamic and dense rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, with a long, flowing melodic line in the treble clef.

Seventh system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Eighth system of musical notation, featuring a complex rhythmic pattern in the treble clef.

Ninth system of musical notation, showing a continuation of the intricate textures.

Tenth system of musical notation, with a strong rhythmic accompaniment in the bass clef.

Eleventh system of musical notation, featuring a melodic line in the treble clef and a supporting bass line.

Twelfth system of musical notation, concluding the page with a complex melodic and harmonic structure.

conecta-se, na inversão, a mesma figura motívica, efetivada em movimento descendente (compassos 19/20). Uma relação análoga é constatada entre os compassos 21/24, onde os dois primeiros ascendem e os finais descendem.

Esses vinte e quatro compassos iniciais, estabelecidos a partir de uma simetria frásica inteiramente regular, contém em seu bojo, não obstante, uma forma de efetivação que, pela fragmentação estabelecida, os aproxima da lógica do Desenvolvimento. Embora em momento algum cumpram esta função, o que ocorre essencialmente é a configuração do conflito nas relações temáticas expositivas em geral. Ou seja, o conflito na FS não adquire forma apenas no confronto entre os distintos temas - a nível estrutural - mas se efetiva nas e pelas frases - entre elas e internamente. Desse modo, na conformação do pólo de tônica, consubstanciam-se configurações musicais que se assemelham às do Desenvolvimento. Ou seja, essas configurações são a mediação fundante da sua conformação - do pólo de tônica. E o são na medida em que o conteúdo da FS demanda uma estruturação composicional capaz de o explicitar (a esse conteúdo). O que conduz, inevitavelmente, como condição de possibilidade de sua efetivação, a um discurso fundado em todos níveis na colisão fragmentária, pois esse conteúdo é precisamente a ruptura da unidade.

As partes expositivas, nas quais podem ser colhidas mais frequentemente texturas articuladas a partir de relações próprias ao Desenvolvimento, são fundamentalmente a transição à dominante - porque a transição é um processo modulatório - e o período conclusivo. A "ponte" na Op.7 é bastante extensa e a irregularidade do fraseado e da textura - fragmentação ali consubstanciada - explicitam sua conexão com a estruturação de um

Desenvolvimento.

Dois períodos distintos estabelecem a transição à dominante. O primeiro estende-se do compasso 25 ao 38. Articulado a partir da contraposição entre acordes (expressão vertical da relação de terça) e arpejos (igualmente configurado na terça), isto é, na descontinuidade interna de suas frases, conforma uma relação de conflito não apenas tematicamente. Mas harmonicamente também é engendradora. Nesse sentido, é delineada em sua primeira parte uma modulação a si bemol menor - dominante menor do tom principal. Uma modulação, contudo, como na malha das relações que fundam o Desenvolvimento, não efetivada de forma incisiva, mas estabelecida em rápidos e instáveis contornos. Esta não consolidação pode ser facilmente compreendida, uma vez que está em clara sintonia com a demanda da lógica da forma. Ou seja, a dominante de mi bemol maior é si bemol maior, e não menor. A afirmação nítida de si bemol menor conduziria a um enfraquecimento da dominante maior, quando de sua efetivação. O que distorceria a estrutura que matriza a FS - um conflito polar fragmentário. Não é casual, portanto, que já o segundo período dessa transição estabeleça a dominante maior, que gera, por sua vez, um diverso movimento harmônico em relação aos compassos 25-40. Isto significa que a objetivação da dominante maior é mediada aqui por uma relação de identidade na desidentidade. Ou seja, sua afirmação é alcançada pela relação entre tonalidades funcionalmente semelhantes; mas semelhantes precisamente na distinção que as singulariza - na diversidade que as distingue e especifica: uma diversidade articulada na contraposição. Contraposição que estabelece, porém, um único campo harmônico, o que gera, portanto, uma unidade. Uma unidade que se põe e afirma, não obstante, pelo dilaceramento de sua própria

organicidade.

Tematicamente, as duas frases que iniciam o segundo período - compassos 39/44 e 45/48 - são simetricamente repostas pelos compassos 49/54 (aqui, porém, a disposição entre as vozes é invertida em relação aos compassos 38/44 e o desenho melódico topicamente reordenado) e pelos compassos 55-58. A semi-frase configurada entre os compassos 41/42, como a efetivada entre os compassos 51/52 são também repostas pelos compassos 43/44 e 53/54, respectivamente. Dessa forma, surge no plano sintático uma fragmentação a partir da identidade plena. Efetivamente uma fragmentação, pois as frases e semi-frases, que são repostas, cumprem uma função completamente distinta no discurso da de suas homônimas: estabelecem uma intrínseca fragmentação em função da contraposição gerada a partir da plena identidade. (As frases se relacionam na descontinuidade). Por outro lado, os compassos 45/48 e 55/58, ao se efetivarem, intensificam o ritmo harmônico, ao mesmo tempo que reduzem o ritmo interno da frase de dois para um compasso, o que tensiona o tecido musical e aprofunda sua descontinuidade. Nesse sentido, as frases não estabelecem entre si uma simetria rigorosa, aparecendo entre elas a seguinte relação: 6+4+6+4.

Seu período conclusivo, analogamente, consolida uma intensa e clara fragmentação no discurso - quer posta pelo plano harmônico, quer pelo temático. Harmonicamente, o período não se restringe a uma afirmação da dominante cadencialmente efetivada. Mas realiza um movimento harmônico que alcança dó maior (dominante da dominante da dominante) - tonalidade que é "firmada" sobre seu pedal de dominante. A instabilidade harmônica, precisamente, é o elemento fundante da estruturação de um Desenvolvimento.

Entretanto, não se pode constatá-lo aqui. Tanto que após a "afirmação" de dó maior - compassos 82 a 89 - o discurso, ao longo dos inúmeros compassos que se sucedem, firma-se única e encisivamente sobre si bemol maior. O que ocorre, portanto, é uma tendência modulatória do período conclusivo, por breve extensão. O que, não obstante, o aproxima, mesmo que em radical diferença, da estruturação do Desenvolvimento.

As relações temáticas, por outro lado, confirmam e densificam a fragmentação posta. Os compassos 82-85 estabelecem um movimento por salto, contrapostamente respondido pelos compassos 86-89, através de um movimento fundado - como o movimento disjunto - em terças. Porém, articulado em grau conjunto. (Na primeira frase, a voz superior gera um confronto de forma semelhante. O movimento dos compassos 82/83 realiza-se por saltos ascendentes, inversamente aos compassos 84/85, que estabelecem um fragmento melódico por grau conjunto descendente). Esta linha melódica se desenvolve, por sua vez, por movimentos descendentes e ascendentes. O que a torna produto de uma continuidade mediada pela descontinuidade, uma vez que é estabelecida pela contraposição das direções do movimento. O que infunde, por sua vez, uma contraposição compasso a compasso. Contraposição, portanto fragmentação, que é precisamente a mediação da efetivação de um deles. Por outro lado, o desenho realizado pelo baixo nos compassos 85-89 é a retrogradação dos compassos 81/85. Este apresenta as seguintes notas: mi-fá-si bequadro-dó-mi bequadro-fá-si bequadro-dó, que são, na contraposição desse movimento, articuladas na ordem dó-si bequadro-fá-mi bequadro-dó-si bequadro-fá-mi bequadro. A pergunta do porquê da efetivação desta configuração musical só encontra resposta,

portanto, em função da lógica que determina a FS. Se há que se configurar um conflito fragmentário, - a conformação de um movimento oposto a ele próprio, posto na contraposição, é em Beethoven o modo de consubstanciá-lo.

Os compassos 90/92 ao se afirmarem, refragmentam, na oposição, o tecido musical, uma vez que estabelecem a figura rítmica surgida na "ponte" - compasso 27. Ao mesmo tempo, rompem a periodicidade frasística de quatro compassos - distintamente, esta frase é articulada em três compassos. E a partir de uma nova inflexão, os dezoito compassos seguintes intensificam a descontinuidade do tecido musical pela contraposição de textura - contraposição, aliás, que já se põe na relação com a frase anterior. Divididos em duas frases praticamente simétricas, onde cada uma subdividi-se em suas semi-frases, também regulares de quatro compassos - exceção feita à última semi-frase do período, estas frases adquirem forma através da contraposição estabelecida entre suas semi-frases - que derivam do material temático inicial: compassos 93/96 - arpejo ascendente em colcheias; compassos 97/98 - grau conjunto ascendente; compassos 99/100 - acordes descendentes. A segunda frase, derivada da anterior - por isso contendo as mesmas relações de contraposição - acelera, contudo, o ritmo dos compassos correspondentes aos quatro compassos iniciais da frase anterior, gerando assim um acirramento da tensão. Seus dois últimos compassos prosseguem num movimento ascendente por grau conjunto, diferentemente dos compassos finais da frase precedente. (Observe-se, por outro lado, que entre os compassos 105/108 o acompanhamento ao movimento conjunto ascendente se faz por um movimento acórdico descendente, cujas vozes do tenor e baixo estabelecem, melodicamente, um intervalo de terça. Um

movimento, portanto, simetricamente contraposto à linha melódica). Esta periodicidade de oito compassos se vê, contudo, irregularizada por um movimento conjunto descendente em colcheias - matrizado naturalmente pela relação de terça -, que interrompe a linha melódica ascendente, continuando, na descontinuidade, essa já intrinsecamente fragmentada frase de dez compassos.

O período formado pelos compassos 112/127, dá seguimento enfático à afirmação do pólo de si bemol maior, iniciada no compasso 93, a partir de uma articulação temática que, se contrapondo radicalmente à textura dos compassos 105/110 (estes estabelecem um movimento conjunto), dá forma a um longo desenho em arpejo, internamente seccionado pela fragmentação entre suas frases. Esse período fragmentado, portanto fragmentador do discurso, conduz, assim, à última configuração da Exposição. Configuração que impõe nova ruptura da textura efetivada pelos compassos 128-137. Estes, em sua articulação, reinserem a figura rítmica, que caracteriza a tonalidade de si bemol menor no processo modulatório.

No que concerne, por fim, ao pólo de dominante, há que notar que este não apresenta, na generalidade, uma textura em que configurações análogas ao Desenvolvimento se ponham tão intensamente quanto as constatadas no processo modulatório e na consolidação da dominante. A afirmação de uma tonalidade necessita, inversamente, de nitidez e clareza que, para ser objetivada, requer uma articulação harmônica "transparente" e tendencialmente estável. De modo oposto ao que é próprio à conformação do pólo de tônica, onde o ritmo harmônico intensifica-se precisamente porque o discurso se direciona à efetivação de uma modulação, no pólo de dominante o ritmo

harmônico caminha no sentido de um desacirramento. O que pode ser constatado pelo fato de que a Exposição é finalizada por uma consolidação da dominante, ou seja, por um movimento de maior estabilidade. Ao observar-se o período conclusivo - mesmo sendo este configurado por uma textura descontínua, intensamente fragmentada - verifica-se esta tendência. Ou seja, o estabelecimento temático do pólo de dominante tem um ritmo harmônico mais intenso em relação ao período conclusivo que lhe segue.

Porém, a tendência à estabilidade não significa que o pólo de dominante não contenha e estabeleça um tecido musical cuja conformação seja efetivada a partir de contraposições. Uma Exposição, na música beethoveniana, em todos os seus diferentes momentos estruturais, não se atém meramente à articulação de alguns poucos compassos. Mas, ao inverso, o tamanho que a caracteriza revela que cada parte que a compõe exprime em si - naturalmente do modo relativo - a fragmentação da unidade. Como na afirmação do pólo de tônica, pois, a conformação do pólo de dominante não se limita a uma frase temática, mas instaura um discurso onde o conflito está configurado a partir de relações mais amplas e profundas.

O estabelecimento do pólo de dominante é, na Op.7, posto numa textura de maior homogeneidade, embora a periodicidade do fraseado seja assimétrica: 8 + 6 + 8. A irregularidade interna de cada frase, por sua vez, intensifica essa dessimetria: 2+2+4 - 2+2+2 - 3+2+3. A primeira frase contém uma relação de contraposição que é a mediação de sua configuração. Os compassos 60/63 estabelecem o tema, gerado por um movimento descendente fundado na relação de terça, ao qual se articula - compassos 64/67 - um movimento a ele

oposto e contraposto. Antes, contudo, de prosseguir nessa descrição, faremos uma inflexão no sentido de uma breve análise desse tema. Isto será feito porque sua orgânica é um exemplo nítido de que o tema beethoveniano é uma unidade fragmentada - e que enquanto tal a expressa. Como também porque esse tema é a evidência reafirmada de que a estruturação musical de Beethoven, em finais do século XVIII, já possuía uma configuração que continha os traços fundamentais do sonatismo; e até mesmo a possibilidade de sua ampliação qualitativa.

O tema em questão deriva do tema inicial. (As relações entre ambos obedecem à mesma lógica descrita no capítulo anterior). É, pois, precisamente da fusão do salto de terça (compassos 1 a 4 da Exposição) com a linha melódica que lhe sucede - fundada igualmente no intervalo de terça - que são consubstanciados os compassos 60-63. Ou seja, na rearticulação - que produz uma oposição entre o caráter dos temas - do mesmo material motivico. Essa reconfiguração estabelece, portanto, a seguinte configuração: movimento conjunto descendente em relação de terça - ré-dó-si bemol - e salto de terça - si-bemol/sol. Configuração repostada uma sexta acima (ou uma terça invertida) de sol: mi bemol, ré, dó/dó-lá natural. Paralelamente a esses movimentos, baixo e tenor, em movimento contrário ao tema, estabelecem, respectivamente, o seguinte fragmento melódico: si bemol-dó-ré-mi bemol (variação do segundo tema) e fá-lá bemol/si bemol-sol (saltos de terça). Esta mesma articulação será repostada nos compassos 62 e 63 com pequena variação no movimento do tenor. O contralto, igualmente, realiza um movimento inverso ao temático: ré-mi-bemol-fá-sol/mi bemol-fá-sol-lá natural. Os compassos 60-63, portanto, partem integralmente do intervalo de terça. Compassos que ao engendrarem

uma unidade - o tema - fazem-no fundados na oposição interna do motivo temático. Oposição que se põe quer internamente à linha melódica temática (grau conjunto/ salto), quer na relação entre ela e as vozes que a acompanham a partir da inversão do desenho motivico. Uma oposição que, engendrando um motivo resultante de relações em oposição, se transforma nos compassos seguintes em contraposição, em fragmentação. Pois o mesmo motivo temático realizado pelos compassos 60/61 é repostado pelos compassos 62/63. Isso gera imediatamente uma ruptura no tecido musical, uma vez que os motivos se relacionam na descontinuidade que os contrapõe. Ruptura que se objetiva na complementação dos compassos 60/61; vale dizer, o tema é resultado da articulação de motivos contrapostos que, precisamente por e nesta contraposição, efetivam um todo orgânico. Esse é um tema, pois, que se realiza na fragmentação, onde um determinado motivo se contrapõe a si próprio - colide consigo mesmo. Ou seja, a unidade que perfaz os motivos é posta na ruptura.

Os compassos seguintes, 64-67, - aqui se retoma a análise frásica há pouco interrompida - em contraposição ao movimento temático que é descendente, estabelecem uma linha melódica ascendente, realizada do mesmo modo a partir da relação de terça: lá natural - si bemol-dó/ré-fá. Assim, o que se constata é que esta configuração é a inversão do tema, o que gera uma nítida ruptura no interior da frase. Uma configuração constituída, pois, a partir da relação descontínua - contraposta - entre o tema e sua inversão. O que se consubstancia enquanto clara dação de forma a uma fragmentação.

A frase seguinte, que repõe o tema sob forma melodicamente variada, produzindo uma descontinuidade fundada numa reordenação

temática sutilmente objetivada, realiza-se como a contra-exposição do pólo de dominante; à qual se conectam, na sequência, os compassos 74-81, última frase deste pólo. Esta, sob um pedal de dominante e parecendo apontar à consolidação de si bemol, direciona o movimento tonal, porém, ao pólo de dó maior, preparando esta modulação que se realiza no período conclusivo. Fundamentalmente dois momentos nela se estabelecem e se contrapõem: compassos 74/78 - pedal de dominante articulado a partir da figura temática da contra-exposição; compassos 79/80 - intensificação deste movimento em colcheias (ff e efetivado em acordes em posição cerrada na região grave do piano), que conduz o discurso a dó maior. Ou seja, esta contraposição interna põe-se tematicamente, e também de forma intensa harmonicamente.

A descontinuidade estrutural intrínseca à Exposição, que tão expressivamente se manifesta no plano sintático de cada uma de suas partes, é desse modo sua forma típica de objetivação. Nesse sentido, a instauração do pólo de tônica estabelece uma orgânica que é rompida pelo processo modulatório. Este, ao configurar-se, impõe, na medida em que lhe cabe redirecionar o discurso, um movimento cujo ritmo harmônico é tendencialmente crescente. Sua textura opõe-se àquela que caracteriza o pólo de tônica - esta é menos descontínua, mesmo que fragmentada, e mais regular. Simultaneamente, do mesmo modo, se vê contraposto, na sequência, pela afirmação do pólo de dominante. A crescente tensionalização do processo modulatório é, pois, interrompida ou continuada na descontinuidade pela configuração do terceiro momento expositivo, cuja função é a efetivação temática - a confirmação - da dominante. Essa confirmação, portanto, dada as características musicais que a singularizam, refraciona o

discurso, impondo uma radical inflexão harmônico-temática. A consolidação desse pólo tonal, por fim, imprime no tecido musical a marca de uma nova ruptura, onde são modificados ritmo harmônico e textura, assumindo ambos distintas configurações em relação às que haviam adquirido na afirmação da dominante.

O quebrantamento da Exposição, portanto, é a forma de sua objetivação. A interrupção das texturas e a descontinuidade do discurso em todos os níveis produzem e são produzidas pela fragmentação inerente à FS; fragmentação que tem sua razão de ser no conteúdo a que dá forma. A Exposição, todavia, nem por isso se identifica essencialmente com o Desenvolvimento. Contrariamente a uma pseudo-identidade, ocorre que as relações de fragmentação estão presentes em cada elemento ou movimento musical efetivado, por menor ou mais sutil que seja. Assim, a penetração da textura do Desenvolvimento ao processo expositivo não é uma transferência mecânica de suas relações à malha da Exposição - mesmo porque isto significaria a perda da diferenciação funcional de cada seção, o que por si só conduziria à incongruência da forma - mas, sim, a adequação da Exposição à fragmentariedade que tem de ser musicalmente configurada.

O período conclusivo da Op.10 N^o 3, por sua conformação, mostra também que a existência dessa pugna fragmentária é o meio de sua objetivação, pois o período é o resultado de uma intensa contraposição de elementos, que engendra, conseqüentemente, um tecido musical próximo ao que tipifica o Desenvolvimento. Todo o período conclusivo, todavia, é articulado a partir do primeiro motivo do tema inicial, embora mesclado, em alguns momentos, pelo motivo do tema de dominante. (Exceção a isso aparece apenas entre os compassos 106-113, efetivados com material temático do pólo do

relativo menor da tônica). Portanto, o mesmo material é articulado e rearticulado no discurso, contrapondo a si próprio as diversas formas que assume:

Fig.56

The image displays a musical score for piano, consisting of nine systems of staves. Each system contains a treble and bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *p*, *pp*, *f*, *mf*, *ppp*, and *cresc.* (crescendo). There are also articulation marks like accents and slurs. The notation includes chords, single notes, and complex rhythmic patterns. The systems are numbered 109 through 118. The final system (118) ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

A primeira frase - compassos 67/70 - é articulada, pois, a partir de um movimento descendente por grau conjunto, cujos extremos, como no motivo original, estabelecem entre si um intervalo de quarta. As relações de oposição e contraposição afirmam-se na própria relação entre os compassos. Os compassos 67 e 68 infundem uma fragmentação a partir da relação de plena identidade. O compasso 69, na contraposição, inverte a direção do movimento motivico (ré-ré sustenido-mi). O compasso 70 delinea em colcheias a figura temática a partir da qual adquirem forma esses quatro compassos, findando então no contraste - contraste objetivado em relação ao compasso anterior, que é ascendente e articulado sob o ritmo de semínimas - esta primeira frase. Um contraste efetivado, pois, como ruptura da unidade. A frase seguinte - compassos 71/74 - repõe o movimento motivico inicial do tema do pólo de tônica, em sentido descendente - contrariamente à sua variação no compasso 69 -, e prepara a modulação à dó maior (sensível bemolizada de ré maior, ou na medida em que a "nova tônica" é agora lá maior, seu terceiro grau bemolizado - tonalidade, portanto, de região da subdominante). E a esta frase, que através da mesma figura motivica estabelece uma contraposição frásica interna, fundada sobre um confronto harmônico - os compassos 71 e 72 estão em lá maior, enquanto os dois seguintes daí se distanciam, se aproximando de dó maior -, é conectado um período formado por doze compassos. Período este subdividido em três frases - que são articuladas por distinta configuração motivica. Esta é uma figura gerada pela fusão do terceiro motivo do tema inicial - que, por sua vez, é a inversão do primeiro - com o salto, agora ascendente, de terça - motivo temático invertido do pólo de dominante. O compasso 75 instaura, nesse sentido, o seguinte fragmento melódico

ascendente em semínimas: si-dó bequadro-ré-mi-sol. Esta nova figura, contudo, não é o único elemento que estabelece uma contraposição às frases anteriores, ou internamente efetiva uma descontinuidade fragmentária que é posta compasso a compasso - dado que ela se repõe sucessivamente. Simultaneamente à sua afirmação, é estabelecido o motivo que é, precisamente, sua inversão: o motivo um. No compasso 75 aparece, portanto, concomitantemente à nova configuração, a seguinte articulação melódica descendente: fá bequadro-mi-ré-dó bequadro. O processo de fragmentação, conseqüentemente, é acentuado, sendo a textura desse período efetivada por esse confronto entre motivos justapostos, por esses motivos que se relacionam na contraposição. Desse modo, a frase, iniciada no compasso 75 e que se estende até o 78, funda a colisão fragmentária de seus elementos conformadores e nesta se funda. O plano sintático não pode, assim, fugir à "norma" matrizante, como uma vez mais se constata. Pelo fato de que as condições de possibilidade de sua efetivação se colam à determinante, que não é mera imposição técnica, mas de conteúdo.

A frase seguinte, prosseguindo na consolidação da dominante através desse mesmo movimento temático, - o que significa a consubstanciação da fragmentação do discurso pela relação de plena identidade temática entre as frases -, promove uma nova modulação - a ré menor (tônica menor). O que a contrapõe de forma mais radical e intensa à frase anterior, na medida em que uma mesma articulação motivica engendra tonalidades distintas e confrontadas - dó maior / ré menor¹¹. Por outro lado, é importante ressaltar, ela própria é produto de fragmentações internas, como todas as frases desse período.

Após a modulação à tônica menor, realiza-se ainda uma

subsequente - a si bemol maior, sexto grau napolitano de ré maior. Esta é efetivada a partir do mesmo material temático, o que refragmenta o discurso a partir de um novo e final seccionamento no período, que é, precisamente, resultado do fracionamento das relações harmônico-temáticas.

11. E mesmo que a afirmação de ré menor não ocorresse, e a frase disposta entre os compassos 79-82 não consubstanciasse uma modulação, uma fragmentação em relação à frase precedente estaria, não obstante, objetivada. Isto porque, há que explicitar com transparência, as frases em Beethoven, que se põem entre si na relação de contraposição - na FS esta objetivação é nítida -, são sempre efetivadas a partir de um material temático que lhes é comum. O que impõe ao discurso, invariavelmente, seja qual for sua base harmônica, uma fragmentação da unidade. Por outro lado, as relações harmônicas subjacentes à articulação interna de uma frase, como igualmente a relação harmônica entre as frases, geram formas de fragmentação de maior ou menor intensidade. Se a fragmentação é posta, por exemplo, como na primeira frase da Op.2 N.º 1, numa articulação entre tônica e dominante, ou, inversamente, embutida unicamente na tônica - como na primeira frase da Op.7 - sua natureza será qualitativamente distinta. (Isto será mais claramente percebido a partir do capítulo seguinte). Ambas, contudo, são postas pela e na fragmentação, no exato sentido de que a forma pela qual são consubstanciadas no discurso tem na contraposição - na colisão - seu fundamento essencial. Na frase inicial da Op.7 - detenhamo-nos aqui com mais cuidado - a idêntica reposição na tônica, do movimento descendente de terça, não infunde, contudo, uma mecânica identidade entre as semi-frases - mera repetição supérflua, por isso mesmo desnecessária ao discurso. Mas, inversamente, essa reposição tem por função contrapor um movimento de terça na tônica a um mesmo, porém outro, movimento de terça na tônica, impondo e explicitando assim, de modo sutil, contudo categorico, uma ruptura na unidade. Pois a objetiva unidade existente entre os dois movimentos se realiza na contraposição. O que pode passar analiticamente desapercibido musicalmente é, não obstante, uma objetividade concreta. Pois um elemento que é idênticamente reposto - seja ele um compasso, uma frase, um período etc. - não é já, simplesmente, ele mesmo - se o fosse seria algo dispensável e artisticamente equivocado - mas sua presença, dado a forma de organicidade da FS, engendra uma relação de fragmentação. E isso na exata medida em que os diferentes elementos constitutivos de uma identidade plena efetivam-se no discurso em FS pela contraposição, que é o meio de sua relação. O que significa que os elementos, de uma identidade plena, cumprem funções radicalmente distintas no discurso. Harmonicamente, então, uma frase firmada, por exemplo, sobre duas distintas cadências da mesma função tônica, ou sobre uma na tônica e outra na subdominante (função tonal emparentada à tônica), gera, de modo diverso em cada caso, uma fragmentação no interior da unidade, pois essas cadências se efetivam na contraposição, ainda que uma complemente a outra.

Em função de específica reordenação motivica, uma ruptura é posta agora na textura. A reordenação anterior, estabelecida numa simetria de fragmentação entre os dois motivos, cede lugar a um movimento descendente, por grau conjunto, de caráter não contrapontístico; movimento delineado a partir do motivo um. A finalização desta frase, que estabelece a dominante, é, contudo, posta na inversão do movimento conjunto - este se torna ascendente. Sua estrutura, por outro lado, é produto também da interconexão entre figuras motivicas distintas. Ao grau conjunto descendente dos compassos 87/90 é sobreposto um movimento acórdico contraposto à linha descendente, delineado a partir de relação intervalar do primeiro e segundo motivos: mi-lá (intervalo de quinta, inversão da quarta) lá-ré (quarta), ré-si (terça composta - segundo motivo). Nos compassos 91 e 92 o elemento acórdico é reconfigurado - seu movimento é articulado por grau conjunto descendente, motivo um - e nesta reconfiguração confrontado à linha ascendente estabelecida no baixo. O que gera, do mesmo modo como na semi-frase anterior, uma relação interna de oposição na contraposição.

Na contraposição motivica à frase antecedente, por consequência na refragmentação gerada no período conclusivo como um todo, são firmados os doze compassos seguintes - 93/104. Estes engendram um período efetivado a partir de reordenação do motivo um e do tema dois (terça descendente), sendo estabelecido sobre pedal da tônica - tônica do pólo de dominante. Sua primeira frase - compassos 94/97 - realiza um movimento no qual é firmado, na voz superior, uma linha melódica descendente, à qual é contraposta, inversamente, um movimento ascendente: lá-si-dó sustenido-ré-mi-fá sustenido-sol sustenido. Os compassos que a sucedem - segunda

frase - contravertem a disposição anterior das vozes. A última - compassos 102/105 - ao se efetivar, radicaliza a mesma disposição. Isto é, ambas as vozes são oitavadas em sentido oposto, precisamente por isso mais intensamente contrastam e se opõem. As três frases, que assim se consubstanciam no discurso, geram e são geradas numa dupla fragmentação: pela configuração interna que as caracteriza, infundem uma contraposição motivica e, por outro lado, ao se repetirem, impondo uma relação de plena identidade, estabelecem a ruptura da unidade na relação frásica. A intensificação do conflito não se limita, porém, a essa afirmação timbristicamente polarizada, em ff, posta pela última frase do período anterior. Em pp, fundados sobre a figura rítmica inicial (mínimas) do tema da relativa menor, os compassos 106-113, ao se porem, impõem uma radical mudança de textura; agora em função de uma colisão temática e não, como na anterior, restrita à inter-relação dos motivos do tema inicial. Ou seja, realizam uma descontinuidade fragmentária, fundada na inflexão do caráter do discurso; isto é, este passa da incisibilidade a uma expressividade mais suave. Sua contraposição interna, por outro lado, é consubstanciada pela repetição em oitava inferior dos compassos 106-109, nos compassos 110-113 - segunda semi-frase. Repetição que, como já indicado, não configura mera identidade, mas, sim, na música de Beethoven, uma fragmentação da unidade. Pois um elemento musical é a si próprio contraposto, na malha do discurso. Como a lógica da FS é expressão dessa ordem de fragmentação, as relações que se estabelecem, entre as frases, semi-frases e mesmo no interior destas, são engendradas e engendram sempre modos específicos de sua configuração, de sua objetivação. O conflito entre momentos "idênticos" é uma das

formas que assume, não menos efetiva enquanto tal. Dessa maneira, aliás, consubstanciam-se as duas frases finais do período conclusivo. Ou seja, repondo, em oposição ao momento precedente, o primeiro motivo do tema inicial, estabelecem sobre o pedal de dominante, tornado tônica, um movimento descendente por grau conjunto, articulado na sua auto-contraposição a partir de inflexões timbrísticas. Ao se observar os quatro compassos finais, nitidamente se apreende a fragmentação efetivada em função da reposição da mesma célula musical: a figura do compasso 120, cuja primeira nota é configurada anacrusticamente, é repostada, sob forma idêntica, consecutivamente, em oitavas distintas. Nestas sucessivas reaparições, mesmo se conservando estruturalmente imutável, sua função é diversa a cada momento, na exata medida em que não se efetiva no discurso mera reposição motivica, mas uma reposição que gera fragmentação.

A conformação harmônica do período conclusivo põe-se igualmente pela colisão - aqui estrutural. A região da dominante - região fundante dessa seção - contém, nesse sentido, como elementos de sua estruturação, três tonalidades funcionalmente pertencentes à região de subdominante. O que significa que sua consubstanciação é engendrada pela e na contraposição entre tonalidades funcionalmente diversas - dó maior, ré menor, si bemol maior, lá maior ; efetiva-se assim, no interior da área de dominante, um movimento a ela harmonicamente oposto; portanto fragmentário. Movimento, pois, que é meio de sua afirmação; ou seja, a região de dominante é resultado de uma colisão harmônica fragmentária.

A Op.57 caracteriza-se por uma Exposição cuja densidade

demanda atenção especial. A forma de objetivação de suas relações harmônicas e temáticas, que se destaca dentre as outras obras pianísticas de Beethoven, exprime, numa radicalidade dificilmente comparável, como a Exposição pode ser ou conter a expressão das mais densas relações de fragmentação:

Fig.57

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro assai". The score is arranged in ten systems, each consisting of a piano (piano) staff and a vocal staff. The piano parts are written in a complex, multi-measure style, often featuring dense chordal textures and intricate rhythmic patterns. The vocal parts are written in a more melodic style, with lyrics in Portuguese: "poco ritar ppp", "dan do tempo", and "dolce". The tempo is marked "Allegro assai" at the beginning. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *sf*, and *ppp*, as well as performance instructions like "poco ritar" and "dolce". The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as slurs, accents, and ornaments.

This page of musical notation consists of ten systems of staves, each containing a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *ppp*, *p*, *f*, *ff*, and *dim*. There are also markings for *cresc.* and *dim.* (diminuendo). The piece features complex textures with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the right hand. Some measures are marked with *rit.* (ritardando). The notation is dense and detailed, with many slurs and phrasing marks.

Seu primeiro período é formado por treze compassos articulados em quatro frases. A primeira cinge-se à exposição do tema - compassos 1 a 4. No entanto, tal é a força do tema que uma frase de extrema expressividade - de forte e transparente objetivação de fragmentação - pode ser produzida apenas pelo estabelecimento do tema. A força se põe nessa dimensão porque o tema é expressão típica da lógica que matriza o tema na FS. Sua configuração é resultado de uma relação harmônica de oposição e contraposição, articulada, pois, sobre as funções de tônica e dominante, onde os motivos que as configuram são opostos. Ou seja, o tema da Op.57 é resultado de uma fragmentação harmônica estrutural, que se consubstancia pela oposição (o que radicaliza a fragmentação) dos motivos.

A esse nódulo tão rico em relações é conectado, na sequência, uma segunda frase, que repõe integralmente o tema inicial - o que significa a consubstanciação da fragmentação pela relação de plena identidade - o faz harmonicamente no segundo grau bemolizado da tonalidade principal. Esta aproximação da região de subdominante contrasta, e mesmo se opõe funcionalmente aos quatro compassos anteriores - estabelecidos na tônica e dominante. (Por outro lado, constata-se uma contraposição entre os compassos 3/4 (fundados na dominante) e os compassos 5/6 (na região da subdominante), o que gera não apenas uma descontinuidade entre primeira e segunda frases, mas entre essas semi-frases). O confronto harmônico, na sequência, é reafirmado e intensificado pelos compassos 9-13. Ou seja, todos estão na região de dominante - estabelecem a dominante de fá menor e sua dominante - individual, e precisamente por isso opõem-se à frase anterior. Por outro lado, esses compassos engendram a radicalização da

fragmentação, na exata medida em que são articulados a partir do seccionamento do tema - o segundo motivo é tomado isoladamente. Isolamento que nada mais é do que afirmação temática da descontinuidade - do fracionamento.

Simultaneamente ao seccionamento temático, estabelecido por esses compassos, é configurada uma figura motívica - compasso 12 - que derivando do tema inicial engendra uma nova ruptura no tecido musical. Ruptura que se põe porque esta e o segundo motivo do tema se interligam na contraposição.

O quebrantamento da textura e do discurso não se limita, porém, às estruturações até aqui referidas. De fato, prossegue pela via de uma radicalização que conduz o processo expositivo - concretamente a parte referente à afirmação do pólo de tônica - à configuração de uma sintaxe que explicita, nas menores articulações, a lógica do conteúdo que conforma. Nesse sentido, uma reordenação temático-motívica é estabelecida entre os compassos 14-16, que por sua diversidade, em relação às configurações temáticas das frases que a antecederam, gera um expressivo seccionamento na textura. Sua vinculação ao tema é bastante nítida: os arpejos descendente e ascendentes têm sua gênese - transparentemente identificável - no motivo um; enquanto os acordes (compassos 15 e 16) derivam, distintamente, do segundo motivo. (Ao se observar o movimento realizado pela voz superior, no encadeamento entre os acordes, constata-se que a relação efetivada é a mesma que caracteriza os compassos 3 e 4: uma segunda descendente, posta igualmente pelas notas ré/dó). A presença desta frase de três compassos que, desse modo, infunde nova assimetria na já inconstante periodicidade frásica - 4 + 4 + 2 + 3 -, refragmenta expressivamente o discurso. O que se dá, de

um lado, porque essa frase se contrapõe e opõe à que a antecede, como também porque sua organicidade interna estabelece uma fragmentação a partir de sua própria estrutura.

Precisamente estas contraposições internas, que engendram cada frase específica, adquirem radicalidade ímpar na frase final dessa seção. Isto é, a densidade que a caracteriza é produto de uma colisão fragmentária, articulada sob forma tal, que a torna exemplo típico, mas simultaneamente quase inegalável, da lógica matrizante da sintaxe na FS. A frase é estabelecida em sete compassos. Os compassos 16 (último tempo) a 19 - seu momento inicial - são o resultado do seccionamento do primeiro motivo. Ou seja, os compassos 16 e 17 estabelecem o primeiro movimento do motivo um - arpejo descendente. Esse movimento, contudo, não é seguido, como seria natural, pelo movimento em arpejo ascendente. O que se verifica, contrariamente, é que o motivo um, em pp, é abruptamente interrompido ou seccionado por um movimento acórdico em ff de caráter oposto; movimento este nascido do próprio motivo um. A afirmação do motivo um, assim, é retomada somente no compasso 18; portanto, numa descontinuidade radical. A fragmentação produzida põe-se então da seguinte forma: a ruptura interna do primeiro motivo é configurada a partir de uma figura que é sua própria reconfiguração, e assim é gerado um forte e expressivo seccionamento sintático. Isto é, o motivo um é afirmado em sua ruptura interna, que por sua vez é efetivada a partir da fragmentação. Ou seja, a figura, que secciona o motivo, e ao qual se contrapõe, deriva dele. Pode-se afirmar, portanto, que aqui se efetiva uma dupla fragmentação.

A lógica dos compassos 20-23 funda-se numa forma semelhante de estruturação. O compasso vinte repõe o movimento acórdico

ascendente, ao qual, na contraposição, é conectado o motivo dois. Este, na sequência, é interrompido em sua articulação, pois no compasso 22 é repostado o arpejo ascendente, presença que impede e trunca sua finalização. Ou seja, o movimento descendente ré/dó é suprimido, o que gera, pois, a fragmentação desse motivo. Por outro lado, os compassos 20 e 21 são o resultado da colisão fragmentária entre o motivo um - reconfigurado - e o motivo dois; colisão que é repostada pelos compassos 22 e 23. O que se objetiva também, por sua vez, como fracionamento da unidade. (Fracionamento posto pela relação de plena identidade). Esta frase - compassos 17/23 -, produto e causa da radicalização do processo de fragmentação na Exposição, dá forma, portanto, a uma claríssima configuração fragmentária. Vale dizer, o tema é integralmente repostado ao longo desses compassos. Porém, repostado na refragmentação, na re-ruptura de sua unidade - posta e repostada musicalmente pela e na inviabilidade de sua efetivação. O que permite ver, com nitidez, que a FS dá forma efetivamente à ruptura da unidade.

A exposição do pólo de dominante, por outro lado, é objetivada igualmente pela textura cuja descontinuidade é traço fundante de sua organicidade. Sua estrutura consubstancia-se pela configuração de dois pólos harmônicos distintos - respectivamente lá bemol maior e lá bemol menor - afirmados através de temas de caráter oposto. Esta diferença que os distingue e opõe, posta na contraposição, engendra conseqüentemente uma ruptura da textura; uma ruptura que, não obstante, é o meio de afirmação do pólo de dominante. Sua conformação, portanto, é traçada a partir de um confronto harmônico; isso, por si, revela a essência do tecido musical

objetivado. (No capítulo anterior foram feitas considerações mais detalhadas acerca da região de dominante dessa obra).

O processo de transição à dominante, como também o período conclusivo - cingido a poucos compassos - apresentam, em relação ao estabelecimento dos pólos de tônica e dominante, uma estruturação composicional não tão intensamente fragmentada, embora a "ponte" contenha e afirme - como foi mostrado anteriormente - nítidas contraposições fragmentárias. Essa amplitude e densidade das configurações musicais, estabelecidas na afirmação dos pólos de tônica e dominante -o intenso confronto harmônico-motívico-temático efetivado em ambas as partes -não negam ou disvirtuam a função específica que caracteriza a Exposição. Mas, ao revés, a amplia qualitativamente, uma vez que conformar a fragmentariedade é, em todos os menores detalhes e relações, a "norma" a que, inexoravelmente, está "presos" Beethoven e sua música. É precisamente a percepção - de que este conteúdo é o fundamento da forma - que o fez conceber obras de vida perene. Obras que são, em suas menores articulações, o espelhamento da unidade fragmentada, da impossibilidade desta se consubstanciar.

Então, se a Op.57 tem na instauração dos pólos conflitantes sua maior densidade, a Exposição da Op.111, distintamente, tem na "ponte" a expressão mais "desenvolvida" da configuração de relações de fragmentação. A Introdução lenta que a inicia, por outro lado, por si só infunde ao discurso um momento a mais de ruptura - de descontinuidade - o que, decorrentemente, fraciona ainda mais a intrinsecamente fracionada estrutura composicional da Exposição.

O processo modulatório divide-se em dois momentos

essencialmente distintos e contrapostos. O primeiro é de textura contrapontística; o segundo, de textura harmônica - melodia acompanhada. Ambos, compassos 36-47 e 48-57, respectivamente, são estabelecidos a partir dos dois motivos que conformam o tema inicial em dó menor, e precisamente a partir desta identidade dá-se consubstancialidade a dois períodos de caráter oposto (Fig.58). A conformação sintática dá-se pela seguinte estruturação: a articulação dos compassos 36-47 é efetivada na contraposição motívica entre as vozes, onde cada frase se põe em relação à anterior a partir da inversão do motivo posto em cada voz. Ou seja, compassos 36-39 - motivo um no baixo e dois na voz superior; compassos 40-43 - inversão dos compassos anteriores; compassos 44-47 - inversão dos compassos 40/43. A relação entre as frases - fundada na repetição das mesmas figuras motívicas - consubstancia, portanto, um fracionamento no discurso musical a partir da identidade plena, onde cada frase, ao reafirmar cabalmente a anterior, imediatamente objetiva a ruptura da unidade. Nos compassos 48-57, por sua vez, a contraposição motívico-temática aparece na articulação sucessiva dos motivos - não em sua articulação justaposta, como no período anterior.

Os compassos 48 e 49, cada qual posto, internamente, a partir do salto de terça e articulado num confronto timbrístico - (fá-ré bemol/ré natural-si (dó bemol) -, que em sua relação geram esta primeira frase, são seguidos por um movimento disjunto, distinto do anterior (arpejo em terças descendentes) - compasso 50. A este conecta-se, na oposição motívica posta na contraposição, uma configuração igualmente derivada do intervalo de terças, mas resultante agora de movimento conjunto descendente - compasso 51. Os compassos 52-53, que na verdade são uma variação ornamental dos

Fig. 58

The image shows a musical score for piano, consisting of nine systems of staves. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (measures 49-51) features a melody in the right hand and a chordal accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'poco ritardando espressivo' and 'a tempo'. The second system (measures 52-54) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 55-57) shows a more complex accompaniment with sixteenth notes. The fourth system (measures 58-60) features a melody with a fermata. The fifth system (measures 61-63) shows a melody with a fermata and a 'meno allegro' marking. The sixth system (measures 64-66) features a melody with a fermata and a 'meno allegro' marking. The seventh system (measures 67-69) features a melody with a fermata and a 'meno allegro' marking. The eighth system (measures 70-72) features a melody with a fermata and a 'meno allegro' marking. The ninth system (measures 73-75) features a melody with a fermata and a 'meno allegro' marking. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, *p*, and *mf*, and tempo markings like *Adagio* and *Tempo I*.

compassos 50 e 51, delineam, na sequência, uma linha melódica sustentada por um acompanhamento acórdico que, estendendo-se até o início do compasso 54, é também produto de um movimento por grau conjunto; fundado este no intervalo de quarta (53/54 - ré bemol - lá bemol). Nos compassos 50/início do 52, o acompanhamento se estrutura a partir do intervalo de terça - mi bemol/dó. Ambos os

intervalos, como já determinado, constitutivos do material temático da obra. Os compassos 54/55, por sua vez, concluindo a frase, modificam o andamento, eliminam o fragmento melódico e efetivam o movimento por grau conjunto apenas por via acórdica. Ou seja, realizam-no na distinção aos três que, precedentemente, o objetivaram. Por fim, os compassos 56/57 repõem o movimento disjunto de terça - seccionando uma vez mais a textura - que aparece agora configurado em sentido descendente - compasso 56, e ascendente - compasso 57. Portanto, articulado numa relação simétrica de fragmentação.

A Exposição beethoveniana dá forma - os inúmeros exemplos analisados o demonstram - a uma colisão radical, que não se realiza apenas entre os pólos em pugna, mas a cada movimento efetivado. O plano sintático em Beethoven - os exemplos extraídos de sua obra também o evidenciam - efetiva-se, e só desse modo, pela e na contraposição entre seus elementos constitutivos; pela e na configuração, portanto, da fragmentação.

Por consequência, nesta altura do texto, pode ser determinada mais rigorosamente a lógica que permeia e matriza a frase beethoveniana, concretando assim as aproximações determinativas alinhavadas na Nota 4 do Capítulo 1. Afirmou-se ali que a frase refletia, dentro de suas específicas possibilidades expressivas, a polaridade fundante do discurso. Os exemplos buscaram, nesse sentido, clarificar o caráter do confronto harmônico existente a cada configuração frásica. Precisamente por essa via adiantou-se que a polaridade tônica-dominante não se configurava apenas a nível da estrutura da FS, mas que, inversamente, estava intrinsecamente colada a todo movimento do discurso. Apesar da

verdade desta formulação, naquele momento não era possível ainda afirmar que a polaridade, embutida na frase e por esta explicitada, configurava, não um conflito entre forças geneticamente distintas, mas entre forças antagonizadas por uma colisão estabelecida entre momentos diversos, porém fundados em um mesmo solo - gerados por uma raiz comum. Precisamente pelo desvelamento desta determinação, pode-se agora afirmar, concretamente, que frase é o resultado da articulação de elementos relacionados na fragmentação, expressando uma relação musical completa e independente, uma vez que tem a capacidade musical de exprimir por si uma relação de fragmentação. Nesse sentido, a base harmônica de uma determinada frase não é, invariavelmente, uma relação de contraposição entre tônica e dominante - nem isto seria plausível dada a lógica do discurso. Diversamente, tome-se como exemplo a primeira frase do movimento inicial da Op.7, a estrutura harmônica estabelecida unicamente a partir de um acorde de primeiro grau, delineado tematicamente por uma mesma relação de terça, configura inexoravelmente uma frase, que contém e expressa uma fragmentação, efetivada de forma específica.

A primeira frase da Op.53 revela com muita transparência como a essência de uma frase é a configuração musical do conflito fragmentário; do conflito no interior da unidade. O tema desta obra, distintamente dos que aparecem nas grandes sonatas beethovenianas, é constituído por um único motivo, o que resulta numa entidade temática não efetivada na contraposição interna. Precisamente por isso - pela ausência de uma colisão no interior do tema que engendre, já nos primeiros compassos expositivos, a fragmentação - o movimento dos três compassos iniciais é, exatamente, a inversão do sentido posto pelo movimento do tema -

respectivamente, mi-si (quinta ascendente) e ré-sol (quinta descendente) - Figura 5. A articulação presente nessa frase inicial gera, desse modo, uma relação simétrica de fragmentação. Sua função, pois, é suprimir a "falta" de uma contraposição temática interna, que é consubstanciada, então, sintaticamente¹². Em palavras de Rosen, que comenta a primeira frase da Waldstein: "(A quinta descendente do primeiro tema (compasso 4) constitui também uma resposta cuja função é equilibrar os três primeiros compassos...)"¹³. Esta afirmação, ao confirmar, por um lado, a determinação acima delimitada acerca da lógica embutida nesses primeiros quatro compassos, o faz, por outro, remetendo à questão da simetria frásica. Isso na exata medida em que o equilíbrio, referido por Rosen, é precisamente a relação simétrica que permite configurar forças distintas em conflito. Ou seja, a simetria que está, de um modo ou de outro, intrinsecamente colada à sintaxe sonatística, é o meio que possibilita realizar, no equilíbrio necessário, a colisão entre elementos distintos. A simetria, que caracteriza a sintaxe do período "clássico", não se põe, portanto, meramente em função de um equilíbrio formal, mas este resulta da conformação de conflitos, que para serem explicitados necessitam de uma disposição que evidencie com nitidez que há choque entre forças contrapostas - a simetria, o equilíbrio, são a evidenciação disto.

Ao se observar o compasso 43 da Op.53 constata-se que a simetria de fragmentação, dada sua importância vital na estruturação da FS, infiltra-se até mesmo na relação entre as figuras motivicas:

12. A Op.22, como já apontado, apresenta esta mesma articulação.
13. C. ROSEN, *Lo Stile Classico*, op.cit., p.458, (o grifo é nosso).

Fig.59



Os primeiros dois tempos do compasso apresentam, em suas segunda e terceira notas respectivamente, um movimento ascendente - fá dobrado sustenido/sol sustenido. Simetricamente, o terceiro e quarto tempos inflectem a direção do movimento, tornando-o descendente - sol sustenido-fá sustenido/fá sustenido-mi. Esta mesma configuração é reposta nos compassos 45, 46 e 47, e de forma distinta - reconfigura-se aqui o desenho motivico, nos compassos 50 a 53:

Fig.60



Nestes compassos, o primeiro e terceiro são descendentes , e o segundo e quarto, contrariamente, ascendentes. A simetria objetiva-se, também, na relação entre os compassos 50-53: os dois últimos invertem a disposição das vozes. Nos compassos 54-57, vale ainda mencionar,o baixo efetiva-se na contraposição e oposição - em movimento contrário e simétrico à voz aguda:

Fig.61



O que, aparentemente, pode se mostrar como configuração musical de pouca importância ou expressividade revela, contudo, a lógica que matriza toda a estrutura. Pois o que se constata é a existência de uma fragmentação, que encontra em rigorosa simetria sua forma de objetivação.

A simetria no discurso sonatístico beethoveniano, portanto, funda e está fundada na oposição e contraposição; desse modo, estabelece forçosamente simetrias de fragmentação. Simetrias que, ao objetivarem o equilíbrio, estabelecem uma ruptura.

A Op.13, do mesmo modo que a Op.53, efetiva a contraposição, nos primeiros compassos expositivos, não a partir de um tema. Porque este não contém uma fragmentação interna, esta é estabelecida sintaticamente - ver Fig.6. Ao tema, firmado a partir de um movimento ascendente predominantemente posto por grau conjunto - compassos 11 a 14 -, é contra-estabelecido - e desse modo configurada uma descontinuidade no tecido musical - um movimento descendente por salto e grau conjunto (compassos 15 a 18). A relação simétrica de fragmentação aparece nessa frase com transparência, o que reafirma, uma vez mais, que a frase é expressão de uma contraposição fragmentária, como também que sua estrutura é simétrica, precisamente porque a frase estabelece uma fragmentação.

A Exposição e o Desenvolvimento são, assim, postos por uma sintaxe que é produto do conteúdo afirmado. Sua forma de ser é o resultado de sua adequação ao que lhe cabe dar forma. Isto é, a sintaxe se consubstancia enquanto tal porque a FS configura uma fragmentação. O discurso, portanto, composto e consubstanciado pela conexão dessas frases, efetiva-se invariavelmente numa descontinuidade que lhe é imposta, pois, pelas características do plano sintático; sintaxe que engendra um tecido musical fundado no seccionamento - numa continuidade fragmentada. Ou seja, sinteticamente, como a FS é posta por frases, a fragmentação é a ela inerente.

O período conclusivo da Op.2 N.º 1 elabora, nesse sentido, um

confronto frásico - interno e nas relações entre as frases - de forma tão expressiva - levando-se em conta a época de sua criação - que o reservamos para o final desta etapa analítica. Também, por outro lado e fundamentalmente, para reafirmar que a concepção composicional de Beethoven, em sua juventude, estava fundada sobre a consciência do que devia ser musicalmente estabelecido no plano sonatístico. Que o período conclusivo de sua primeira sonata pianística fale por si:

Fig.62

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The music is written in a minor key, indicated by the key signature. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), and *ff* (fortissimo). There are also phrasing slurs and articulation marks throughout the piece. The notation is dense and characteristic of Beethoven's style, with complex rhythmic patterns and expressive phrasing. The final system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

CAPÍTULO 3

A REEXPOSIÇÃO

1 . A Lógica da Reexposição

A Exposição e o Desenvolvimento, em suas recíprocas relações e determinações, não engendram na totalidade o conteúdo da FS. Na sequência à concreção do conflito é estabelecida uma nova seção estrutural, que é o momento final da configuração efetivada pela FS. Momento que se consubstancia, no intento perseguido, como resolução da colisão fragmentária. Essa seção conclusiva é denominada, com pouco rigor, como Reexposição.

Falta rigor, eis que nela se constata não a simples repetição literal, agora no pólo de tônica, do material expositivo; repetição que "constitui somente uma forma limitada"¹ de sua efetivação. Porém e mais propriamente, nela é buscada a eliminação - a "resolução" estrutural - do conflito. Ou seja, busca-se a reconquista da unidade rompida, o que subentende,

1. C. ROSEN, *Lo Stile Classico*, Op. cit., p.86.

inexoravelmente, uma efetiva reordenação do expositivamente configurado, a fim de adequá-lo às necessidades e exigências desse novo momento da forma, pois o discurso não se cingiu à afirmação de um conflito, mas o desenvolveu amplamente, e com isso o intensificou. Desse modo, "aquilo que parece ser a única regra fixa da reexposição do primeiro tempo de sonata deve-se à sensibilidade clássica pelas amplas áreas de estabilidade, sensibilidade que nasce e morre neste período: ou seja, o material originariamente exposto na dominante deve ser reexposto completamente na tônica, embora submetido a modificações, e se pode omitir somente aquela parte do material exposta na tônica"². Portanto, "Um tema apenas tocado na dominante constitui uma dissonância estrutural, carecente de resolução enquanto não transposto à tônica"³.

Pela constatação e reconhecimento de que o núcleo da FS funda-se na colisão entre os pólos de tônica e dominante, pode-se, por um lado, afirmar que a lógica embutida na Reexposição - na medida em que esta tem por centro vital a "superação" dessa colisão -, engendra a norma essencial da afirmação na tônica do material efetivado na dominante. Ao mesmo tempo que, de outro lado, se pode sustentar igualmente que essa simples repetição literal - que já não é, contudo, meramente literal - não consubstancia a "resolução" buscada, pois o Desenvolvimento empurra o discurso para colisões radicais que têm também de ser resolvidas. Portanto, quanto mais tenso harmonicamente for o Desenvolvimento, mais radicais, porém em sentido oposto - na busca do resgate da unidade -, terão necessariamente de ser as mediações que afirmarão a "resolução" do

2. Idem, *ibidem*, p.82.

3. C. ROSEN, *Formas de Sonata*, Op. cit., p.302.

conflito. Nas palavras de Rosen: "Quanto maior a tensão dramática produzida pelo Desenvolvimento, mais elaboradas são as medidas tomadas na reexposição para resolver essa tensão. E com este fim, a reexposição pode continuar o desenvolvimento temático ao mesmo tempo que resolve as tensões harmônicas"⁴.

A configuração do desenvolvimento secundário na Reexposição aparece, então, na exata medida em que neutraliza a tensão harmônica posta pelo Desenvolvimento, uma vez que se consubstancia enquanto um momento musical que é, na essência, uma reafirmação enfática e consolidadora do pólo de tônica. Ou seja, é uma intensificação da resolução. Reafirmação e consolidação efetivadas, no entanto, pela região de subdominante, o que, por um lado, confirma sua lógica funcional no plano tonal, e, por outro, dada a matriz do discurso, gera um plano harmônico que toma forma por uma relação de identidade na desidentidade, portanto na colisão. Ou seja, aqui a tônica efetiva-se mediada pela subdominante, o que imediatamente infunde uma contraposição entre tônica e subdominante nas relações harmônicas da Reexposição. (Cabe recordar que na música sonatística a relação entre os diferentes campos tonais se dá na descontinuidade, na colisão, na contraposição). Realiza-se, assim, a consolidação de um determinado campo harmônico - da tônica, através de uma região tonal distinta que, na e pela diversidade, a afirma; e onde, por outro lado, o plano temático tendencialmente se põe do mesmo modo na descontinuidade fragmentária. Em palavras de Rosen: "A função do desenvolvimento secundário, como apontado, consiste em reafirmar a tônica a partir de uma área de subdominante"⁵, que "utiliza técnicas de

4. C. ROSEN, *Formas de Sonata*, op. cit., p.299.

5. Idem, *Ibidem*, p.121.

desenvolvimento harmônico e motivico, não para prolongar a tensão da exposição, mas para reforçar a resolução sobre a tônica”⁶.

Esta incursão por áreas de subdominante, através de uma textura descontínua, efetiva-se na música pianística de Beethoven predominantemente na Coda, embora a Op.31 N.º 2, por exemplo, estabeleça seu desenvolvimento secundário no início do processo reexpositivo; o que se constituía como clara tendência na música composta na lógica sonatística. Ou seja, “A seção de desenvolvimento secundário aparece na grande maioria das obras dos finais do século XVIII imediatamente no começo da reexposição e, frequentemente, com a segunda frase. Algumas vezes não tem mais do que poucos compassos, porém, em alguns casos, é verdadeiramente extensa”⁷. Comparando-se, portanto, os primeiros compassos da Exposição com a configuração inicial da seção reexpositiva, imediatamente se constata a diversidade que os distingue; diversidade engendrada pela presença do desenvolvimento secundário. Apresento o início da Exposição e os primeiros trinta compassos reexpositivos da Op.31, N.º2:

Fig.63

6. Idem, Ibidem, p.120 .
7. Idem, Ibidem, p.303 ;

Fig.64

Na justaposição dos dois momentos reconhece-se imediatamente a diferença que os singulariza. Nesse sentido, os compassos 143-148, renunciando a efetiva consubstanciação do desenvolvimento secundário, ampliam melodicamente o Largo. Não obstante, é entre os compassos 153-170 que se constata, a rigor, a existência desse desenvolvimento. Nesse trecho impõe-se uma pugna harmônica. Uma pugna que se realiza quer pela contraposição entre tonalidades fundadas nas regiões de dominante e subdominante - concretamente fá sustenido menor (relativa menor dominante - compassos 159/162) e sol menor (subdominante - compassos 163/166), quer pela contraposição entre as tonalidades que conduzem o discurso à relativa menor da dominante. A seqüência harmônica que a estabelece é iniciada pela conformação da dominante da relativa

maior de ré menor - não resolvida, que é seguida pelo delineamento da tonalidade de lá bemol maior - a dominante bemolizada -, ou mais propriamente, por sol sustenido maior (dominante da dominante da relativa menor da dominante). Essa tonalidade ao se por interrompe o curso harmônico esboçado pelos compassos 153-154, contrapondo-se também à fá sustenido menor. Pois sua instauração - de fá sustenido - é exatamente precedida pela tonalidade da dominante de dó sustenido maior (lá bemol = sol sustenido, compassos 155-158). Fá sustenido é alcançado, pois, pela colisão entre fá sustenido menor, tornada fugazmente "tônica" ou tonalidade predominante, e a dominante de sua dominante, pela colisão, então, entre tônica e dominante da dominante. Por outro lado, deve-se ressaltar que a afirmação de fá sustenido é realizada pela contraposição - tematicamente intensificada - entre dominante e tônica (dó sustenido - fá sustenido).

O delineamento de fá maior, mesmo que efetivado na incompletude pelos compassos 153 e 154, engendra, de seu lado, uma forma de contraposição tonal típica das tonalidades menores. Isso porque a elas são imanentes duas dominantes distintas - sua relativa maior e a dominante propriamente - seu quinto grau maiorizado. A relação entre as distintas regiões de dominante estabelece pois, no seu interior, a contraposição entre tonalidades que, partindo de um mesmo centro tonal, geneticamente encontram enraizamento em pólos harmônicos distintos. Concretamente, aqui, a configuração de fá sustenido menor funda-se em lá maior - é seu relativo, ao passo que a incompletude de fá maior - ou o delineamento dos acordes em dó maior, de sua dominante portanto -, encontra ancoragem no terceiro grau de escala de ré menor - em seu relativo maior. Desse modo, as

relações entre os compassos 153/154 e 155/170, embutem na unidade uma profunda descontinuidade, na exata medida em que fá maior (dó maior), sol maior e fá sustenido menor, conformando a região de dominante, o fazem a partir da especificidade inerente ao modo menor - a existência, em sua estrutura, de duas dominantes.

O plano harmônico da Op.31 N.º 2 não limita o conflito pelo qual se põe o desenvolvimento secundário à região da subdominante - como tendencialmente ocorre em sua configuração. Mas este é vazado, pois, na contraposição àquela, por pólos da área de dominante, que igualmente se efetiva em sua própria fragmentação interna. Não obstante essa colisão harmônica, a afirmação da tônica firma-se, mesmo que gerada pela e na colisão - ou precisamente por isso -, pois sol menor é estabelecido, como também se delineia ré menor, ainda no corpo do desenvolvimento secundário através de sua dominante - compassos 167/170.

Seu plano temático é igualmente firmado pela e na fragmentação. Constata-se, de um lado, uma nítida descontinuidade na textura. Esta fundamentalmente consubstanciada pela inflexão do andamento - Largo/Allegro -, que gera uma reordenação motivico-temática radical. Por outro lado, as duas frases que estabelecem o Largo - respectivamente compassos 143/148 e 153/158 - são produtos de duas semi-frases articuladas na inflexão da direção do movimento motivico. Os compassos 143/146 configuram um fragmento melódico que é iniciado em dó sustenido 1, e concluído em dó sustenido 2, ou seja, infundem um movimento ascendente. Inversamente, os compassos 147/148 inflectem o sentido, gerando uma relação simétrica de fragmentação a partir da afirmação de uma linha melódica, que de mi 2 alcança fá 1 - ponto de chegada desta primeira frase. De forma similar os compassos 153/155 se põem.

Produzem uma linha melódica ascendente firmada entre mi 1 e ré bemol 2, que é contraposta - estabelecendo-se desse modo sua continuidade - um movimento descendente que, partindo de ré bemol 2 chega a lá bemol 1. As frases delineadas entre os compassos 159/170, ao seccionarem a textura, o fazem em função da oposição estabelecida ao desenho temático realizado pelo Largo. Uma oposição gerada em função de sua configuração motivica, o que engendra a colisão, numa relação de identidade na desidentidade, de algo consigo próprio. O que se realiza, também, no interior de cada uma das frases desse período. Cada qual, nesse sentido, como as que as antecederam, tem como elemento motivico-temático central o acorde, que agora aparece, por um lado, sob forma harmônica - acórdica (nas primeiras semi-frases de cada frase) - compassos 159/160, 163/164/167/168 - e, por outro, na oposição contraposta a estas, sob forma "arpéjica" (movimento descendente e ascendente no interior de cada compasso) - compassos 161/162, 165/166, 169/170. Desta forma então, a partir de três frases tematicamente relacionadas na plena identidade, é realizada a concreção de três distintas tonalidades - fá sustenido menor, sol menor e ré menor (somente sua dominante e a dominante da dominante - compassos 167/168 e 169/170). Significa, portanto, que a relação do idêntico, contraposto aqui harmonicamente, é mediação e produto da afirmação de uma ruptura no interior da unidade.

Por essa configuração é finalizado o desenvolvimento secundário, que é seguido pela configuração da reexposição do material expositivo. Continuação porém, diversa em relação à conformação da Exposição, pois aqui são eliminados os compassos 9 a 40. Eliminação que é decorrência da necessária reordenação que a Reexposição deve efetivar afim de estabelecer a "resolução" do

conflito. Aqui, concretamente, a configuração do desenvolvimento secundário engendrou a omissão do primeiro tema e do processo modulatório à dominante. O que não desequilibrou, é necessário indicar, a simetria que envolve a relação entre Exposição e Reexposição. Pois o desenvolvimento secundário, mesmo que em número de compassos seja inferior aos compassos que "substitui" (9 a 40), por seu específico teor compensou e reequilibrou a desproporcionalidade quantitativa. E isso, uma vez que pela mediação de um denso confronto harmônico, sol menor foi configurado e ré menor iniciado em sua afirmação. Após o desenvolvimento secundário, por outro lado, o segundo tema foi efetivado - agora na tônica - o que reafirma que esse desenvolvimento não quebra a relação simétrica entre Exposição e Reexposição. Compare-se, pois, a Exposição, até o início do estabelecimento do pólo de dominante, com a respectiva articulação da Reexposição - Fig.64. (Fig.65 - compassos 13 a 42 da Exposição).

A Reexposição da Op.31 N^o 1 é resultado também de uma reordenação das relações da Exposição. A exposição do grupo temático da dominante está estruturada a partir de si maior - modulação que instaura o terceiro grau maiorizado da escala; modulação efetivada portanto num intervalo de terça maior em relação ao pólo fundante de tônica. Intervalo, é necessário ressaltar, que Beethoven explorou harmonicamente, ampliando por isso o espaço da região de dominante como também de subdominante, e conseqüentemente a dimensão e densidade do conflito). Após afirmação de si maior - compassos 66/69 - , que é repostada pelos compassos 70/73, adquire forma a tonalidade de si menor - compassos 74/77 - sua homônima menor, que ao reafirmar aquela - a

Fig.65

si maior - imediatamente a ela se contrapõe no discurso; ao mesmo tempo que, ao preceder a efetivação de ré maior - pólo que consolida a região de dominante na contraposição gerada a si maior e menor - o faz pela e na diversidade que as homogeneíza funcionalmente. Desse modo, três pólos tonais distintos, na colisão, consubstanciam a região de dominante. O que reafirma que todo e qualquer complexo musical em Beethoven é produto de contraposição. Portanto, que todo e qualquer complexo musical

é uma unidade fragmentada:

Fig.66



A Reexposição, entretanto, ao recolocar essa passagem - na diferença que simultaneamente a antagoniza e une à Exposição -, adapta o plano harmônico. Em outros termos, equaciona as configurações musicais expositivas à Reexposição: os oito primeiros compassos da Exposição, que iniciam a afirmação do pólo de dominante, são simetricamente "resolvidos" - compassos 218/225 - em mi maior, tonalidade em relação a sol maior disposta uma terça abaixo (si maior, inversamente, situa-se uma terça acima). Ou seja, a "resolução" é objetivada numa relação simétrica de fragmentação. Sua memorização ocorre entre os compassos

226-229:

Fig.67

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 226-227) features a *cresc.* marking. The second system (measures 228-229) includes a *f* marking. The third system (measures 230-231) shows a *cresc.* marking followed by a *ff* marking. The fourth system (measures 232-233) has a *p* marking. The fifth system (measures 234-235) includes a *f* marking. The sixth system (measures 236-237) has a *f* marking. The seventh system (measures 238-239) has a *f* marking. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Porém, em função da necessária simetria existente entre Exposição e Reexposição, aparecem, na sequência, doze compassos - 234/245 - que não encontram correspondência na seção expositiva. Compassos que, a partir das configurações harmônicas aqui delineadas, se impõem como uma necessidade à estruturação do discurso. Pois a eles cabe afirmar, em sol maior - na tônica portanto -, o tema da dominante, que na Reexposição somente se consubstanciou em mi maior e menor. Esse doze compassos, dada a função que exercem, não são, pois, produto de uma ideação subjetiva desgarrada da lógica da forma. Mas correspondem, inversamente, à necessidade da Reexposição efetivar a "resolução" do conflito; para tanto a afirmação do segundo grupo temático na

tônica é condição essencial. Com este mesmo fim, ou seja, para a reafirmação e consolidação da região de tônica, adquirem forma os compassos 246/255 (correspondentes aos compassos 78-87 da Exposição). Compassos esses fundados em si menor, tonalidade que se põs na Exposição como parte do processo de afirmação da dominante.

Dada essa configuração, o que neste momento importa ressaltar - em função da lógica que explicita -, é o fato do mesmo si menor - que no bojo da Exposição se consubstanciou enquanto pólo consolidador da região funcional oposta à tônica, aqui, inversamente, pelo novo contexto configurado no qual se insere ele mesmo e simultaneamente outro si menor reafirmar a função tônica - é o terceiro grau de sol maior. Precisamente esta singular configuração harmônica revela, por um lado, que o plano harmônico - como também o temático, o que aliás pela abundância de exemplos ficou demarcado - não são formados por complexos estanques e paralizados, mas pulsáteis e funcionalmente mutáveis; somente capturáveis em sua lógica a partir do modo pelo qual se objetivam a cada momento específico do discurso. Como também reafirma, por outro, que o conflito fragmentário é a matriz fundante do discurso - seu centro ordenador. Pois esta configuração é a consubstanciação da contraposição de algo - aqui uma tonalidade - a si própria.

A Reexposição da Op.31 N^o 1 - como também da N^o 2 -, em função de sua estruturação, permite perceber com nitidez, pois, que uma Reexposição é organicamente fragmentária; que ela se efetiva pela e na fragmentação. Ou seja, a tonalidade de sol maior delineada entre os compassos 194/208 é rapidamente abandonada em função de uma modulação para mi maior - sexto grau maiorizado de

sol maior. Tonalidade essa que pela contraposição assim estabelecida à tônica a afirma, pois "resolve" simetricamente o conflito posto entre sol maior e si maior. Mi menor, por sua vez, reafirma, no confronto maior-menor, mi maior, simultaneamente a que, por ser um pólo harmônico da região de subdominante, consolida a tônica. Uma consolidação, pois, que encontra na fragmentação sua forma de objetivação. Por fim, firma-se si menor, que ao consolidar sol maior o faz pela ruptura harmônica do discurso, o que fraciona, uma vez mais, a região de tônica. Não é casual, portanto, que a Coda, posta entre os compassos 279-324, seja extensa e permaneça invariavelmente em sol maior.

Que a Reexposição é intrinsecamente fragmentária e que a tensão harmônica lhe é inerente, a Op.57 mostra cabalmente. Seu início, nesse sentido, é caracterizado pela afirmação, ao longo dos primeiros dezesseis compassos, de um pedal de dominante. Ou seja, pela efetivação da colisão harmônica básica do discurso, uma vez que a tônica é sustentada pela dominante que a ela se contrapõe (Fig.68). Esta específica configuração permite agora determinar que, de certo modo, o Desenvolvimento aqui é estendido à Reexposição, que, por isso cumpre, por um momento, esta função na estrutura da obra. Ou, mais propriamente, que o início da "resolução" tem como fundamento de sua conformação o conflito fragmentário que se busca dissolver. Nas palavras de Rosen, que comenta o início dessa Reexposição "ao início da reexposição a harmonia é naturalmente de tônica, mas o acorde está em posição de quarta e sexta, ou seja, no baixo existe um pedal de dominante que transforma um importante momento de resolução em uma minuciosa dissonância ..."⁸. Por outro lado, mas no mesmo sentido, a

8. C. ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., pp.459/460.

Fig.68

The musical score for Fig. 68 consists of six systems of piano music. The first system (measures 101-102) includes the dynamic marking *p dimin.* and *pp*. The second system (measures 103-104) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 105-106) shows further melodic elaboration. The fourth system (measures 107-108) features a *pp* marking. The fifth system (measures 109-110) includes a *pppp* marking. The sixth system (measures 111-112) concludes with a *pp* marking and a fermata over the final measure.

reexposição do segundo tema - tal qual a frase iniciada no fim do compasso 151 (último tempo) - efetiva-se em fá maior, o que gera uma ruptura, uma contraposição harmônica no discurso, uma vez que os compassos iniciais estabelecem fá menor. Uma contraposição que é precisamente o canal de afirmação do pólo de tônica.

Fig.69

The musical score for Fig. 69 consists of three systems of piano music. The first system (measures 151-152) is marked *dolce*. The second system (measures 153-154) continues the melodic line. The third system (measures 155-156) includes dynamic markings *p*, *f*, *pp*, and *ppp*.

A Reexposição não é - nem poderia ser -, como visto, uma mera transposição à tônica do material expositivo. Entretanto, ao adequar-se a um outro momento, em função da busca da configuração da "superação" da fragmentação - da efetivação de um dever-ser - engendra-se um discurso que na "resolução" é também intrinsecamente fragmentário. Isto é, a FS se estrutura, desenvolve e elabora uma "resolução" na fragmentação. Talvez um dos exemplos mais elucidativos, para a explicitação da lógica que determina na música de Beethoven o processo reexpositivo, seja a Coda da Op.57. Se na música da Haydn o desenvolvimento secundário está embutido na própria Reexposição, na beethoveniana, diferentemente, ele se constitui enquanto momento separado, independente, posto a partir de características que o autonomizam e singularizam - vale dizer, ele se transforma em Coda. Nesse sentido, sua função é a de reafirmar o pólo de tônica. Uma reafirmação necessária ao discurso, na exata medida em que as tensões provocadas por um Desenvolvimento de caráter acentualmente fragmentário exigem uma "resolução" mais densamente consubstanciada. "Resolução" essa que a Reexposição sem Coda não consegue objetivar. (Que em Beethoven a Coda alcance uma forma de realização musical ampla e densa revela e reflete, pois, a extrema radicalidade que caracteriza a configuração do conflito que é musicalmente efetivado).

Não obstante sua independência, a lógica que a determina é a mesma que funda a Reexposição. O que conduz à seguinte determinação: Coda é um momento independente da Reexposição porém funcionalmente a ela vinculado, precisamente porque a busca da supressão da fragmentação a matriza. Numa palavra, a Coda, em sua autonomia, complementa a Reexposição - é um momento desta.

Porém, momento que simultaneamente, dado seu modo de efetivação, aprofunda as próprias relações de descontinuidade que matrizam a FS. Ou seja, confirma que a Reexposição é posta e desenvolvida pela e na fragmentação.

A forma pela qual é engendrada a Coda da Op.57 explicita com nitidez a intensa fragmentação inerente a esse processo. Seu plano harmônico, como de modo geral os do desenvolvimento secundário - aliás, como mencionado, a Coda em Beethoven é precisamente um desenvolvimento secundário deslocado de seu lugar original e qualitativamente ampliado, o que de per si explicita o caráter intrinsecamente fragmentário do processo "resolutivo" - não introduz a região de dominante. Aqui, concretamente, afirmam-se duas tonalidades: fá menor (tônica) e ré bemol maior (sobre dominante) - subdominante.

É no plano temático que a Coda da Op.57 revela de modo mais nítido sua intrínseca descontinuidade fragmentária, embora a forma pela qual se relacionam fá menor e ré bemol (na contraposição) expresse claramente uma fragmentação:

Fig.70

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is marked with a forte (f) dynamic and includes a 'p dimm' instruction. The second system is marked with a pianissimo (pp) dynamic. The third system features a 'cresc.' (crescendo) instruction. The fourth system is marked with a piano (p) dynamic. The fifth system is marked with a piano (p) dynamic and includes a 'p' instruction. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, illustrating the fragmented and dynamic nature of the piece.

104 *cruc* *f*

105 *f*

106 *sempre ff*

107

108

109

110

111

112 *sempre Ped.* *dim: ff*

113 *sempre Ped.* *adagio* *pp*

114 *Più Allegro* *ff* *p*

115 *cruc* *f*

Pelas redundâncias que geraria a efetivação de uma análise detalhada, limito-me a apontar a lógica de sua estrutura.

Nesse sentido, sete partes distintas - tematicamente contrapostas - a engendram. Partes essas fundadas, respectivamente, no primeiro motivo do tema inicial - compassos 204/209; no segundo tema - compassos 210/217; no motivo um do tema inicial, delineado em arpejo - compassos 218/227; do mesmo modo, mas a partir de uma reconfiguração do desenho do arpejo, no motivo inicial do tema do pólo de tônica - compassos 228/234, estes

concluídos pela figura derivada dos segundo motivo do primeiro tema - compassos 235/240; no segundo tema, agora afirmado em fá menor - compassos 241/248; no retorno do segundo motivo do tema inicial, agora acordicamente articulado - compassos 249/256; e, finalmente, no motivo um do tema principal posto sob forma original - compassos 257/final. Portanto, dada sua forma de objetivação, a Coda da Op.57 não é uma mera e simples reafirmação do pólo fundante do discurso, mas uma consolidação que se objetiva ela própria enquanto um condensado movimento em FS. O que consolida a tônica de forma mais intensa, ao mesmo tempo que fragmenta fortemente o processo reexpositivo. Nesse sentido, nos seis compassos iniciais, o tema fundante em fá menor - posto somente pelo primeiro motivo - é afirmado. Este é seguido por um processo modulatório a partir do material motivico desse tema, que conduz o discurso a ré bemol maior - pólo de conflito. Tonalidade ou pólo que é tematicamente estabelecido pelo tema dois, naturalmente; o que consolida assim uma fragmentação harmônica e temática. Esta se realiza, portanto, dada suas características, como a fragmentação expositiva. O período que lhe dá continuidade, dividido em dois momentos geneticamente comuns, mas distintos e contrapostos - sua frase final, inclusive, é gerada pela figura derivada do segundo motivo do tema inicial, que assim se opõe e contrapõe ao predominante movimento em arpejo - se consubstancia, dado sua estruturação, e em função daquilo que o sucede e precede, enquanto seu Desenvolvimento; o qual, por sua vez, é articulado na sequência à Reexposição. Esta é efetivada pela afirmação, em fá menor, do segundo tema; tonalidade na qual não havia sido configurado na Reexposição, e na qual necessariamente tem de se objetivar. (Esta efetivação do segundo tema em fá menor,

na Coda, o que não ocorre na própria Reexposição demonstra a íntima relação que as une). Por fim, o período formado pelos compassos 249/262, contrapostamente articulados - motivo dois e um, respectivamente -, concluem o movimento (Coda) pela inequívoca afirmação da tônica.

A fragmentação que é imanente a essa Coda não necessita, desse modo, para sua intelecção, de maiores explicitações. Sua estrutura por si só o demonstra, pois é ordenada pela lógica de um Allegro de sonata (obviamente adaptada ao contexto em que se efetiva)⁹. O propósito de afirmar a unidade - de a configurar - gera então, inversamente à intenção do compositor, um tecido musical cuja essência funda e está fundada na fragmentação, não sendo determinante o rumo ideado previamente pelo compositor. O processo reexpositivo sonatístico, portanto, - a Op.57 elucida isso muito claramente -, ao intentar a eliminação do conflito fragmentário, engendra uma ruptura que determina e caracteriza o totalidade do discurso efetivado.

A Coda na música beethoveniana se configura, portanto, enquanto momento importante da estrutura composicional, pois é parte decisiva do movimento de desfragmentação, embora seja ela intrinsecamente fragmentária. Parte, por outro lado, cuja dimensão e densidade não são necessariamente proporcionais à densidade da tensão harmônica do Desenvolvimento. O que significa que a Coda não se objetiva unicamente enquanto um Contra-Desenvolvimento. Ou seja, enquanto um dissolutor das tensões postas por ele. O que se constata, a rigor, - e a Op.81a é um exemplo típico - é que a necessidade inerente à FS de projetar

9. Observe-se, por outro lado, em função de seu plano harmônico, que mesmo sendo a subdominante uma região tonal cuja essência se aproxima da função de tônica, a sua efetivação no discurso

um dever-ser conduz o discurso à efetivação da Coda, uma vez que por seu intermédio é consolidada, portanto intensificada, a "resolução" do conflito que a Reexposição estabelece. Nesse sentido, a Coda se objetiva enquanto momento radicalizador da "resolução". Precisamente por isso ela pode assumir uma configuração que não seja diretamente o reflexo da lógica da conformação da Exposição ou do Desenvolvimento. Na Op.81a, a Coda é produto de 94 compassos, enquanto a Exposição em seu conjunto, é composta por 69, excluída aqui a Introdução. O curto Desenvolvimento adquire forma em apenas 40 compassos. Nesse sentido, a Coda pode ser o resultado de um longo espaço musical, através do qual se busca obstinadamente repor a unidade. O que subentende a enfática afirmação da tônica.

A Coda da Op.81a é um exemplo que por suas características concreta claramente essa determinação. A organicidade que a matriza tem na Reexposição, distintamente da Op.57, seu fundamento. O que conduz à determinação de que "duas Reexposições" consubstanciam-se no discurso (Fig.71).

A estrutura é alicerçada em quatro momentos distintos: a afirmação em fá menor (segundo grau de mi bemol maior - região subdominante) do tema inicial - compassos 162/170 -, seguida de uma modulação a mi bemol menor (tônica menor), efetivada através dos mesmos motivos da frase inicial - compassos 171/178; "ponte" que conduz ao segundo tema - compassos 179-196, onde o plano

provoca uma fragmentação. O tema posto entre os compassos 210/217, em ré bemol maior, ao reaparecer no final - compassos 241/248 -, o faz em fá menor, ou seja, na "resolução", necessária que caracteriza o processo reexpositivo. A própria ordem de aparecimento das tonalidades reafirma esta determinação, ao mesmo tempo que confirma a análise segundo a qual esta Coda é um sintético Allegro, pois Beethoven efetivou, somente no momento da sua "Reexposição", a concomitância entre fá menor e segundo tema.

Fig. 71

Musical score for piano, measures 107-120. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of ten systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, and 116 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, *ff*, *mf*, *mp*, *ppp*, *fff*, *ppp dolce*, and *pp dolce*. Performance markings include *cresc.*, *diminu.*, and *rit.*. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 116.

harmônico é formado por la bemol menor (subdominante menor) e mi bemol maior, e o plano temático efetivado a partir do motivo deste segundo tema; afirmação do segundo tema na tônica - compassos 197/220. Afirmação esta dividida pela contraposição entre dois períodos identicamente configurados, o que fragmenta o discurso a partir de uma relação de plena identidade; por fim, os compassos 221/255, através do motivo do segundo tema, estabelecem um período conclusivo que, encerrando a obra, reafirma a tonalidade fundante ao longo de mais trinta e cinco compassos.

A descontinuidade harmônico-temática é próprio à Coda, o que fica reafirmado por esse exemplo. Não é, desse modo, uma casualidade desta ou daquela configuração musical específica, mas como em todos os níveis do discurso, sua condição de possibilidade. A Coda da Op.53 é também um exemplo que evidencia esta determinação. E o evidencia, à semelhança da Op.81a, ao gerar uma "segunda Reexposição". Nesse sentido, o primeiro tema é posto em $ré$ bemol maior - segundo grau napolitano de $dó$ maior, ou, por ser a Coda iniciada em $fá$ maior-menor (compassos 245 e 247,

respectivamente), em seu sexto grau -; o tema é seguido então por uma longa "ponte", densamente fragmentada, que conduz o discurso necessariamente a dó maior - compassos 257/283. Tonalidade que é naturalmente afirmada pelo tema - compassos 284/294. Por fim delinea-se um curto período conclusivo que, encerrando a Coda, conclui todo o movimento - compassos 295 - final:

Fig.72

The image displays a musical score for piano, consisting of eight systems of staves. Each system contains a treble and bass clef staff. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The first system (measures 100-105) features a melody in the treble and a bass line, with dynamics including *cresc.*, *p*, and *pp*. The second system (measures 106-111) continues the melody and bass line, with dynamics *p* and *pp*. The third system (measures 112-117) shows a more complex texture with *f* and *pp* dynamics. The fourth system (measures 118-123) features a dense texture with *f* and *pp* dynamics. The fifth system (measures 124-129) continues the dense texture with *cresc.* and *pp* dynamics. The sixth system (measures 130-135) shows a melodic line in the treble with *pp* dynamics. The seventh system (measures 136-141) features a melodic line in the treble with *cresc.* dynamics. The eighth system (measures 142-147) concludes the piece with a melodic line in the treble and a bass line, with *f* dynamics.

A Reexposição na música de Beethoven pode não alcançar por si, como foi visto, a "resolução" do conflito fragmentário. A Op. 57 é um exemplo claro. Seu início configurado a partir de um pedal de dominante e o não estabelecimento, por outro lado, do segundo tema na tônica, associados ao fato de que o Desenvolvimento da op. 57 é de grande proporção e densidade geraram a necessidade da consolidação da tônica para além das fronteiras da Reexposição. A Op. 110, porém, é uma obra que

da consolidação da tônica leva o discurso, então, à conformação de uma pequena Coda - que é introduzida, como se dá com a Exposição, por uma configuração musical de caráter expressivo. Coda fundada no encadeamento V-I (na conexão dominante-tônica), que desse modo firma o pólo fundante do discurso, realizando a "resolução" perspectivada, que é formalmente configurada pela Reexposição e Coda:

Fig.74

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of notation. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is marked with various dynamics and articulations: *crac.*, *dim.*, *pp*, *p*, *leggermente*, and *f*. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and chords, and features like slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in the tonic key.

A Reexposição, portanto, em seus primeiros compassos assume, de certo modo, o papel de um Desenvolvimento. Isso, de um lado, porque seu plano harmônico se objetiva por modulações, como também, de outro, porque a tônica não se põe. Analogamente, a

Reexposição da Op.10 N° 2 em fá maior é principiada,estranhamente, em ré maior. Tonalidade estabelecida a partir de um movimento cromático no Desenvolvimento que, saindo de ré bemol maior, alcança ré maior (dominante da dominante da dominante). O que se constata, porém, é a existência de uma falsa reprise prematura. (A reprise prematura, como a conceitualiza Rosen, "é a aparição do tema principal na tônica, na segunda frase do desenvolvimento"¹⁰. A falsa reprise prematura, por sua vez, é o aparecimento do tema, mas em tonalidade distinta). Uma falsa reprise que é estabelecida aqui, contudo, no início da Reexposição ou final do Desenvolvimento , pois se está diante de uma Reexposição que em seu início configura a consecução do Desenvolvimento, ou, inversamente, de um Desenvolvimento que cumpre um papel, em seu final, reexpositivo. Reproduzo o início da Exposição e Reexposição e o final do Desenvolvimento (Fig.75 e 76).

A presença da falsa reprise, por outro lado, eliminou da Reexposição a frase temática inicial em fá maior -compassos 1/4 -, gerando a necessidade da inserção de um curto desenvolvimento secundário - compassos 153/161 - que a compensasse. Na Op.110, por sua vez, se impôs a necessidade de uma ampliação da Reexposição, em função da não afirmação dos primeiros dezesseis compassos expositivos na tônica. Essa omissão, assim, conduziu à efetivação de uma Coda, que está, de certa forma, embutida na Reexposição, não se realizando propriamente enquanto um momento em si. (Nesse sentido, observe-se, por um lado, que o número de compassos que a compõem é praticamente o mesmo daqueles que foram suprimidos).

Toda reordenação engendrada pela Reexposição, cabe por fim reafirmar, encontra seu fundamento no conteúdo que pretende ser

10. C. ROSEN, Formas de Sonata, op. cit., p.167.

Fig.75



Fig.76



firmado: a "resolução" do conflito polar-fragmentário. Qualquer configuração acrescentada - pense-se precisamente na Coda - ou excluída é consequência da busca de sua objetivação; apenas em função disso adquire razão-de-ser e significado real. A procura da configuração da desfragmentação é o nódulo ordenador da Reexposição e da Coda; o núcleo que as determina. Significa dizer,

em suma, que a Reexposição é a expressão musical de um dever-ser, que na lógica beethoveniana é a afirmação impotente - talvez isto explique o porque do tamanho e densidade das Codas - da eliminação da fragmentação. Numa palavra, Reexposição não é mera transposição mecânica do material expositivo à tônica, mas a configuração de um ideal - a configuração da "superação" da fragmentação. (A determinação da natureza da fragmentação aqui aludida será objeto de investigação na Parte II desta dissertação, bem como será também abordada a questão do dever-ser na arte).

2. Os Limites do Conteúdo e da Forma da Reexposição

A Reexposição é imanente, pois, a descontinuidade fragmentária. A existência da Coda ou do desenvolvimento secundário explicita esta determinação. Por outro lado, mas no mesmo sentido, constata-se a permanência na Reexposição do conflito entre primeiro e segundo grupos temáticos - a permanência, pois, da contraposição fragmentária temática estrutural - mesmo que agora estabelecida exclusivamente sobre o pilar harmônico da tônica. O que imediatamente evidencia a existência estrutural, independentemente da ideação ou proposta da qual parta a Reexposição, do conflito no interior da unidade. Reexposição que engendra, assim, uma contradição entre causalidade desencadeada e teleologia perspectivada.

Precisamente por isso - pela existência de uma contraposição no interior do pólo de tônica -, o que ocorre na Reexposição de uma obra em FS não é a resolução real do conflito posto. Mas, sim, uma conciliação; tão somente uma diminuição da intensidade da

fragmentação, uma vez que a polarização tônica-dominante desaparece do discurso, porém não é dissolvida a colisão temática fragmentária - a contraposição de algo a si próprio - que agora se consubstancia no bojo da própria tônica. Aliás, a Reexposição funda-se, do ponto de vista temático, precisamente nessa disvinculação entre os temas ou grupos temáticos. Isto é, repõe, sobre bases distintas daquelas que caracterizam a Exposição, a inerente fragmentação que determina o discurso. O que, por si só, inviabiliza a real consubstanciação da unidade perspectivada e perseguida. A relação que vincula os temas contrapostos, como já anteriormente delineado, é precisamente uma expressão de ruptura no interior da unidade; e se, na procura de resolução dessa fragmentação, o discurso reafirma, como objetivamente ocorre na Reexposição, a contraposição fundante que os relaciona, a efetivação ou resgate da unidade está essencialmente impedida. A eliminação do pólo de dominante, desse modo, sem que seja paralelamente acompanhada por uma efetiva reordenação da estrutura da Reexposição em sua totalidade, não derime ou anula a existência de uma unidade fracionada. Mas se põe, abstratamente, como algo que não encontra sustentação real no discurso. Isolada - na exata medida em que a Reexposição se realiza estruturalmente na ruptura da unidade - a supressão da dominante não pode gerar por si um efetivo dever-ser. Mas gera, de fato, e de forma aparentemente paradoxal, uma organicidade fundada na justaposição temática (na fragmentação da unidade), objetivada a partir da eliminação artificial da tensão estrutural; fundada na unidade imanentemente rompida, está impossibilitada, portanto, de se por em sua real desfragmentação. O novo buscado por Beethoven é, pois, a configuração da continuidade de uma ruptura, de uma fragmentação

que contrapõe agora a tônica a si própria. (A permanência do confronto entre os temas gera precisamente essa ruptura harmônica fragmentária). Desse modo, toma forma na Reexposição uma conciliação, pois a eliminação do conflito fundante entre tônica e dominante não dissolve efetivamente a fragmentação da unidade, mas apenas a desradicaliza, uma vez que os temas, relacionados na contraposição - na descontinuidade - fracionam agora a tônica. Ou seja, há conciliação porque elimina-se o grande confronto harmônico, não pelo surgimento de algo novo, mas a partir de uma relação temática posta na ruptura - isto é, numa fragmentação que determina o ser-assim do pólo de tônica. Vale dizer, a colisão que estrutura o discurso sonatístico é eliminada não a partir de novas, mas pela manutenção das velhas condições. O desaparecimento da dominante só adquiriria efetividade se instaurada uma nova organicidade. Como isso não é realizado, põe-se como expressão de uma vontade que não encontra na estrutura musical sustentação real. Portanto, para que a supressão do pólo de dominante - do conflito estrutural - aparecesse como resolução, o plano temático, como também a sintaxe, deveriam efetivar-se a partir de suas próprias reordenações, o que não se dá de modo nenhum. Constata-se na Reexposição objetivamente, deve ser frisado, uma afirmação da unidade realizada através de sua própria fragmentação - que é consolidação de sua inviabilidade. O que significa, em suma, que o verdadeiramente novo não surge, precisamente por isso a conciliação impõe-se enquanto tal.

O novo na música beethoveniana em momento algum poderia surgir, pois a Reexposição é estruturalmente matrizada pela Exposição, a partir disso a descontinuidade e ruptura passam a se objetivar como nódulos básicos de sua própria conformação.

Portanto, sua configuração é mediada, não obstante a eliminação do conflito tônica-dominante, por relações de fragmentação. O que por si só se levanta como barreira à consecução de sua proposta. Barreira que inviabiliza a consecução de uma efetiva resolução que, de fato, assume um caráter conciliatório. O novo, portanto, não pode surgir, pois o velho determina o ser-precisamente-assim da Reexposição. A conciliação, que assim surge, é produto, nesse sentido, da reordenação do velho - da Exposição; mera reordenação que não pode engendrar um dever-ser generoso¹¹. Ou seja, calçada na Exposição, a Reexposição é impedida de por o novo..

A limitação inerente à Reexposição é, portanto, um fato. Isso porque conciliação não é projeção, humanamente generosa do novo, mas a forma concreta possível, contudo débil e restrita das perspectivas de uma etapa histórica específica. Limitada porque seu objetivo não é alcançado - a supressão da fragmentação da unidade; limitada porque dá forma a uma justaposição contrapostamente configurada no pólo de tônica, que em momento algum supera a ruptura ou elimina a contradição configurada pelo discurso, mas, sim, nele objetiva uma fragmentação intestina.

Talvez, por tudo isso, Beethoven sentisse necessidade de construir longas Codas, através das quais a impotente Reexposição pudesse cumprir seu objetivo. Inútil, porém, já que a Coda se põe e expressa na fragmentação, e sua quase desesperada reafirmação da tônica não pode ou consegue engendrar uma perspectiva generosa de futuro. Isso porque a questão não se põe e conclui na eliminação da dominante. Se assim fosse, o processo

11. Sobre a questão da Reexposição enquanto dever-ser, enquanto perspectivação do novo, ver o Capítulo 1 da Parte II.

estrutura da FS. Aqui, o esforço foi centrado na tentativa de capturar seu conteúdo, o que significou determinar a razão de ser de seu ser-precisamente-assim. Em função, portanto, de todo o quadro até aqui traçado, onde se procurou inclusive tematizar o porquê de seu limite estético - limite que não afeta ou distorce a correção daquilo que por ela é expresso, mas, sim, que o confirma e mesmo intensifica - deve-se pois explicitar, ao concluir, que essa forma se impõe como a mais plena expressão musical da lógica do homem de seu tempo. É precisamente em Beethoven que a FS, não casualmente, atinge o seu mais elevado grau de desenvolvimento e maturação. Seu tempo histórico, por se objetivar enquanto momento radical de inflexão social - época da explicitação, afinal, da contraditória inviabilidade de um desenvolvimento econômico-societário associado ao desenvolvimento da individualidade, gerou a transparência da lógica da sociabilidade do mundo burguês. Sociabilidade que engendrou as formas mais intensas de dilaceramento humano, impossibilitando assim o livre desenvolvimento da personalidade. A FS, consubstanciada como mediação musical essencial da refiguração desse dilaceramento (na Parte II isto será evidenciado), encontrou em Beethoven, que viveu o mundo da explicitação da vida inautêntica, a subjetividade estética adequada para o desenvolvimento de todas as suas potencialidades até ali não atualizadas.

Portanto, antes de se discutir - o que em si já é um falso problema - a pertinência de tematizar hoje sobre a música de Beethoven, há que primeiramente aflorar uma questão prévia; procurar estabelecer qual é hoje o elemento matrizador da individualidade, fazendo o mesmo com relação à determinante vigente no momento específico em que viveu o mestre alemão.

Precisamente nesse itinerário, creio, constata-se que o elemento é comum - a inviabilidade do real desenvolvimento da personalidade humana, embora suas formas de objetivação sejam distintas, pois os momentos e os espaços históricos são distintos. Constatação, por sua vez, que imediatamente aponta para o fato de que, isto é o importante, Beethoven não nos é distante, como objetivamente não o é sua música. Antes, está conteudisticamente muito mais próxima do que hoje se quer ou se pode perceber. Sua vida e vitalidade estão para muito além do que os analistas em geral entendem ou admitem; a determinação de sua lógica musical não se impõe em função de mera curiosidade histórica, mas porque estabelece profundos laços com a vida societária contemporânea. Há uma frase de Rosen que, ao arrepio das correntes modernas, expressa, na essência, o valor e importância do chamado estilo clássico; valor e importância decisivos, mesmo que desconhecidos para o pensamento estético de nosso final de século - afirma Rosen: "o estilo clássico tornou-se o modelo segundo o qual se julga toda a outra música: daí seu nome. Este é sem dúvida um estilo que se põe como normativo, seja nas aspirações, seja nos resultados"¹². E isso não pode ser legitimamente negado ou deixado de lado.

12. C. ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., p.95.

CAPÍTULO 4

HAMMERKLAVIER - TIPO E SÍNTESE DA FORMA SONATA

(ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO)

O exame da lógica da FS está posto em suas linhas gerais. Através da Exposição, do Desenvolvimento e da Reexposição, o conteúdo que a matriz foi configurado, ao mesmo tempo que ficou esboçado um dever-ser. O conflito fragmentário ganha expressão, desse modo, não somente no interior de cada seção estrutural - onde cada uma delas estabelece um momento específico do conteúdo - mas essencialmente pela articulação desse todo armado pelas partes. Estas, só pela orgânica do conjunto adquirem autonomia e singularidade reais. Parte e todo, portanto, em cada obra concreta, reciprocamente se determinam; precisamente por isso, cada nova afirmação de um universal - na FS, a ruptura da unidade - aparece mediada por uma configuração singularizadora. Cada nova obra, não é mera reiteração - se isto ocorresse, seria redundante - mas, tendencialmente, efetivação a partir de novas determinações ou mais densas aproximações do conteúdo fundante. Assim, cada

sonata beethoveniana ou, especificamente aqui, cada Allegro de sonata se põe invariavelmente na perspectiva da conformação de uma colisão entre forças geneticamente comuns, porém configurada distintamente em cada obra efetivada. O singular, portanto, enriquece e determina o universal, ao mesmo tempo que este matriza aquele.

A análise da Op.106 se faz necessária porque agrega ao corpo deste trabalho o exame, em sua totalidade, de um movimento efetivado em FS. Necessidade que provém do fato de que a determinação da lógica de uma obra singular típica é mediação na captura da essência que atravessa a universalidade da espécie. Desse modo, a apreensão de sua lógica, posta em articulação com as determinações já firmadas ao longo do texto, tornará mais nítida a lógica da FS. Pois a análise da Op.106 é a concreção de todo o exposto, uma vez que sua conformação contém e expressa a tipicidade das relações que matrizam a forma musical estudada.

Optou-se pela análise da Op.106, não que outras - como as Op.53, 57, 81a, 111, 31 N^o 1, N^o2 ou N^o 3, etc. não contenham os elementos e relações típicas. A Hammerklavier, todavia, os explicita de modo inigualável, pois sua estruturação - sua forma específica de configurar o conteúdo da FS - adquire densidade e riqueza expressivas que a singularizam entre as singularizações. Nesse sentido, capturar sua lógica é momento efetivamente necessário, no processo de aproximação da essência dessa específica forma de efetivação musical de que se ocupa a dissertação.

A percepção beethoveniana, objetivada em sua obra, de que a

essência da FS é a explicitação de uma colisão, fundada em entificações geneticamente comuns, que no processo se antagonizam, parece conscientemente assumida na estruturação da Op.106. Em verdade, porém, é impossível determinar cabalmente o grau de conscientização que o compositor alemão possuía em relação à lógica do conteúdo que estabelecia. A densidade da orgânica, no entanto, da Op.106 pode facilmente nos induzir a supor que Beethoven, se não chegou a captar sua natureza, nitidamente compreendia as formas de sua manifestação. Exatamente o que se constata na Hammerklavier - e que a caracteriza, - é que seu tema é precisamente talhado para a configuração de uma colisão fragmentária. A isto o tema se ajusta de forma absoluta. Por isso, objetiva a colisão fragmentária de um modo cuja radicalidade é quase incomparável na obra beethoveniana.

Na Hammerklavier, a terça descendente, em si, sem se singularizar por relações rítmico-melódicas específicas em cada pólo harmônico expositivo, ou seja, sem assumir formas temáticas particulares ao corporificar o discurso, se impõe como material fundante; tanto deste Allegro como de toda a obra. Ao transformar a relação de terça em tema - o que é radicalmente distinto de tornar o intervalo de terça a base de um tema - Beethoven põe como tema um "pedaço", um "pedaço" fundante - a terça é um intervalo estrutural - da harmonia. Na exata medida em que isso se consubstancia, é legítimo afirmar que a estrutura harmônica aparece realizada pelo próprio tema, pois o movimento tonal passa a tomar forma a partir dele, uma vez que o plano harmônico, como mais adiante se verá, se efetiva enquanto produto de movimentos de terça. Vale dizer, do tema derivam as modulações, ou seja, as relações harmônicas que matizam a obra, o que significa, como

muito apropriadamente afirma Rosen, ao analisar a lógica da Hammerklavier, "que agora tornaram-se temáticas as formas harmônicas"¹. Precisamente por isso " se pode ver aqui porque se tem a sensação de ouvir a estrutura nas últimas composições de Beethoven, coisa que não acontece na música de nenhum outro"².

Esta forma de objetivação temática revela exatamente, de um lado, que o centro da conformação musical efetivada é a elaboração de um conflito. Pois as relações harmônicas são sua matriz - o tema se põe harmonicamente (é uma relação de terça). Por outro lado, aponta para a importância vital e fundante que assume a configuração da colisão na música de Beethoven, uma vez que o harmônico - no qual e pelo qual se funda o conflito - se infiltra até mesmo no temático. O que conduz aqui a uma estrutura harmônica caracterizada por uma tensão extremada, pois as modulações por terça engendram, como se verá, conflitos radicais.

De outra parte, uma vez que a terça, em si, corporifica o discurso, material e estrutura da obra parecem se confundir, esta derivar daquele, parecem formar uma identidade absoluta; Ou seja, aparentam se dissolver um no outro. (O pólo harmônico de tônica ou de dominante, a "ponte", o período conclusivo, as diferentes partes do Desenvolvimento etc. são a própria terça). Esta objetivação conduz à determinação de que a própria estrutura da obra é tornada música, como também o é a estrutura harmônica - base fundante do discurso. O tema da Op.106, portanto, radicaliza a tensão harmônica para além do que tendencialmente se constata nos Allegro, como também torna sua estrutura audível em si; "realiza-a enquanto som".

1. C.ROSEN, Lo Stile Classico, op. cit., pp.467/468, (o grifo é nosso).

2. Idem, ibidem, p.474.

Na Hammerklavier, portanto, e de forma radical, cada menor elemento, movimento ou articulação do Allegro funda-se na terça. Seu primeiro tema, nesse sentido, nada mais é do que uma "simples" relação de terça descendente, que contém em sua configuração, como contrário, um movimento por grau conjunto - compassos 1 e 3. Tema este que é repostado pelos compassos 3 e 4, os quais, complementando na contraposição os compassos 1 e 2, configuram a primeira frase da Exposição:

Fig.77



Precisamente porque o tema contém um movimento por grau conjunto - que está no interior da relação de terça - pode ser gerada a segunda frase - compassos 5/8 - que se opõe, na contraposição, à configuração dos compassos iniciais. Pois, naturalmente subsumida à relação de terça, sua efetivação é resultado de um movimento por grau conjunto, simetricamente contraposto à frase anterior e de caráter distinto. O tema realiza, então, como movimento essencial, um salto descendente de terça, e a segunda frase é engendrada por um movimento conjunto de terça ascendente, concluído por um de segunda descendente. (Este movimento de segunda deriva, como mencionado, da própria configuração temática). Por outro lado, a contraposição entre uma textura articulada acordicamente - tema - e outra - compassos 5/8 - diversamente, sob conformação de traço contrapontístico, acirra e reafirma a fragmentação, que, precisamente as vincula e une³ (Fig.78).

Os compassos 9-12, por sua vez, repõem, na oitava superior, a frase anterior, refragmentando desse modo o discurso, enquanto

Fig.78



os compassos 13-16, em nova reordenação motivica - portanto na oposição fragmentária - estabelecem um movimento que é igualmente o resultado do movimento de terça:

Fig.79



O período estabelecido na sequência - compassos 17/34, ao se por, o faz pela e na fragmentação da textura. Contraposto ao movimento de caráter contrapontístico - portanto melodicamente efetivado - toma forma um tecido musical fundado em acordes - tema. Tecido que, precisamente por isso rompe na sequência com a configuração precedente, estabelecendo imediatamente uma nítida e enfática colisão de texturas. Texturas opostas e contrapostas que, precisamente nessa relação, infundem uma unidade - o pólo de si bemol maior.

Realizada, assim, a partir da relação motivica, matrizadora da obra - agora cromatizada - a estruturação desse período é produto de relações de contraposição e ruptura. Relações estas facilmente identificáveis ao se constatar o modo específico pelo qual são articulados os compassos 17, 19, 21 e 23 em relação ao compassos 18, 20, 22, 24 e 30. Os primeiros resultam de um movimento de terça descendente (exceção feita ao compasso 17),

3. Observe-se, por outro lado, no sentido de que as relações de fragmentação conformam a obra em cada articulação mínima, que a

enquanto o segundo grupo é efetivado, distintamente a partir de um salto de terça descendente, articulado a um movimento em grau conjunto. O que significa a objetivação de oposição e contraposição temáticas, configuradas não apenas compasso a compasso, mas imanentemente no interior dos mesmos. Contraposição e oposição, pois, internas aos compassos ou postas entre eles, que são também, conseqüentemente, a forma de articulação das frases deste período em seu conjunto. Período que, ao se contrapor aos dezesseis compassos iniciais, o faz a partir de sua intensa descontinuidade interna.

Por outro lado, no plano harmônico, os compassos 20-26 apontam na direção da subdominante - maior e menor. O que engendra assim, aliado à densa fragmentação temática, uma ruptura também harmônica. Ruptura que, por se aproximar de mi bemol, reafirma, pela relação de identidade na desidentidade - concretamente pela relação tônica-subdominante - o pólo tonal fundante. Uma afirmação que na fragmentação encontra sua mediação:

Fig.80

linha do baixo, estabelecida a partir de um movimento conjunto,

Os compassos 31 a 34, por sua vez, encerrando esse período, fazem-no por um movimento que, contrariando a linha descendente, predominantemente estabelecida por grau conjunto - mas que embute o intervalo de terça (compassos 27/30), realizam um desenho melódico fundado em terças ascendentes, que conduz o discurso, na complementação fragmentária à frase iniciada no compasso 27, à "ponte". Esta se caracteriza, precisamente, por sua flagrante diversidade interna de textura.

Antes, porém, de esboçar seu perfil, deve ser apontada a existência, no interior deste segundo período expositivo, e para além das relações de oposição e fragmentação já expostas, de uma ruptura objetivada em função de alteração na sua própria textura. Nesse sentido, aos compassos 17-26, realizados a partir de encadeamentos acórdicos, nos quais tomam forma articulações crômáticas, é contraposta a frase que conduz à "ponte" - compassos 27-34. Esta é o resultado de uma linha melódica internamente fracionada pela existência de uma contraposição entre dois movimentos distintos (o descendente e ascendente acima descritos). Esta linha melódica, por outro lado, é desdobrada em colcheias pelas vozes mais graves, um quarto de tempo à frente - portanto a frase é objetivada na fragmentação das próprias semi-frases. (Os compassos 17-26 apresentam essa mesma configuração). Desse modo, consubstancia-se em relação aos compassos 17-26, compassos de caráter mais tenso e incisivo, a modificação do tecido musical e, assim, a diversidade da textura. De maneira que, é necessário

entrecortado por saltos - o tema inicial é, pois, nitidamente, sua matriz - e inerente à existência da relação simétrica de fragmentação: ao movimento ascendente em semitom (mi bequadro/fá, si bequadro/dó, fá susinado/sol) é contraposto um movimento cromático (mi bemol/ré bequadro, ré bemol/dó). Do mesmo modo, os compassos 9-11 reafirmam este desenho.

salientar, esse segundo período é produto de fragmentações que se objetivam até mesmo nos compassos. Como também entre eles e, portanto, no interior das próprias semi-frases; isso para não mencionar a contraposição entre texturas. Fragmentações essas que radicalizam a configuração do conflito a que é dado forma.

A "ponte", por sua vez, continuando o processo expositivo, encontra no conflito entre dois momentos de caráter distinto a mediação de sua objetivação. A primeira configuração que assume tem no tema inicial, literalmente repostos, seu fundamento, onde as relações efetivadas são a nítida expressão de uma fragmentação. Ou seja, constata-se a colisão de uma relação musical com ela própria. Colisão esta intensificada - qualitativamente radicalizada - pela diversidade harmônica que as singularizam - respectivamente, primeiro grau de si bemol em segunda inversão, e dominante de sol maior. Por outro lado, os compassos 39-44, a partir da mesma matriz, refragmentam o discurso pela reordenação motivica efetivada. Estabelecem um movimento de terça acompanhado, contrapostamente em movimento contrário, por um fragmento melódico resultado de uma articulação por grau conjunto descendente. Movimento este entrecortado por um pedal de dominante da tonalidade de sol maior - pólo de dominante. Esses compassos, assim ordenados, infundem um movimento simetricamente contraposto. Uma contraposição simétrica, que é realizada na simultaneidade do movimento, e precisamente nessa relação contraposta encontram sua organicidade e engendram um todo unitário - a frase que assim se efetiva (Fig.81).

O segundo momento de sua configuração caracteriza-se por uma textura que é oposta à anterior. A terça, igualmente, a matriz; mas aqui é melodicamente consubstanciada - e não acordicamente, como

Fig.81



nos compassos 39-44. Sua efetivação é o resultado, então, do salto de terça descendente e da relação de terça gerada pela forma da articulação do grau conjunto:

Fig.82



O caráter destes dezoito compassos, por sua intrínseca suavidade, difere, pois, da primeira parte do processo modulante - onde certa aspereza predomina - e a plena identidade entre as frases e semi-frases, que compõem este período, é precisamente a mediação de sua fragmentação.

O movimento de terça descendente é, pois, a relação

temática dominante, tanto na instauração do pólo de tônica, quanto do processo modulante. E o estabelecimento do pólo de dominante, aqui fundado em sol maior - sexto grau maiorizado ("dominantizado") da escala de si bemol maior -, é realizado, de igual modo, por um movimento temático articulado e matrizado pela terça descendente. Este movimento, por sua vez, divide-se em dois momentos nitidamente distintos. O período delineado entre compassos 63-74 inicia a consolidação do pólo de dominante:

Fig.83

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled Fig. 83. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with the instruction 'poco ritardando a tempo' written above the treble staff. Vertical lines are drawn through the notes in the first two systems, indicating a sequence of thirds. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

À sequência de terças, praticamente ininterrupta- os sinais verticais dispostos sobre as notas indicam a progressão - dividi-se, porém, em duas partes. A primeira - terças na melodia - realiza um movimento ascendente. A segunda - terças no baixo -, ao cambiar a voz na qual esta progressão é efetivada, inverte a direção do movimento - o torna ascendente . Precisamente por isso estabelece, imediatamente em relação simétrica de fragmentação, as duas frases. Assim, os doze compassos fundados na mesma relação motívica e articulados na mesma lógica - progressão descendente de terça - geram dois movimentos simetricamente contrapostos, que se relacionam na fragmentação, pois a unidade que existe entre as frases é realizada pela e na ruptura entre ambas.

Os compassos 75-90, do mesmo modo, têm no intervalo de terça

descendente seu elemento motivico fundante. Porém, distintamente do período anterior, que encontra na textura contrapontística seu traço específico, este período é caracterizado pela configuração de uma melodia acompanhada. Onde a textura contrapontística, não obstante, reaparece entre os compassos 85-90 numa configuração cromática que caracteriza, de modo geral, a região de sol maior. A sequência de terças assume, desse modo, um caráter distinto do efetivado entre os compassos 63-74. Sua sintaxe, por outro lado, efetiva-se, como tantas vezes já descrito, por uma fragmentação posta a partir de uma colisão gerada pela relação de plena identidade:

Fig.84



Entre os compassos 85-90, última frase desse período, constata-se ainda uma específica contraposição motivico-temática em seu interior. Esta contraposição gera densa e expressiva fragmentação para além da colisão posta, aqui também, pela relação de plena identidade. (Observe-se a relação entre as semi-frases).

O movimento por terças descendentes, que se põe entre as vozes superiores, elaboradas agora contrapontisticamente, é igualmente estabelecido no baixo. (Ressalte-se que os compassos 79/80 prenuciam esta textura ou, mais precisamente, os compassos 85 e 86 são a reposição integral dos compassos 79/80). Movimento estabelecido numa articulação cromática que, por movimentos de sexta ascendente e terça descendente, realizados numa progressão ascendente, se contrapõe assim à linha descendente estabelecida pelas vozes agudas. Eis sua estrutura: mi-dó sustenido (terça), lá natural (sexta), fá sustenido (terça), ré bemol (sexta), si bequadro (terça). De modo que, esta linha melódica configurada cromaticamente e simetricamente contraposta às que a sobrepõem, ou melhor, a relação entre esta linha e as que a ela se sobrepõem, engendra uma expressiva fragmentação. Fragmentação, pois, que se efetiva dentro de um tecido musical já intensamente descontínuo - aqui é referido o processo de consolidação da dominante como um todo - o que necessariamente radicaliza essa dimensão intrínseca. Tecido que, associado às mutações da textura, infunde um discurso cuja essência é a objetivação de contraposições, que têm na ruptura da unidade sua gênese e desenvolvimento.

O último período do pólo de dominante (iniciado no compasso 91, que prepara a modulação para dó (sua função é a de "ponte"), invertendo a direção da terça, estabelece um desenho que é o simples resultado da contraposição entre terça ascendente e descendente, as quais, nos compassos 96 e 97, se confrontam a partir da justaposição dos movimentos (Fig.85). Configuração que, ao modificar a textura em função da reordenação motivica, a secciona, descontinuando o discurso. E precisamente porque o faz, torna ainda mais denso o conteúdo configurado.

Fig. 85



A afirmação de uma terceira tonalidade, tematicamente consubstanciada - em função da orgânica da FS - é uma intensificação das relações de fragmentação. Não é casual, portanto, que na Hammerklavier seja estabelecido um novo pólo harmônico-temático que, ao se por, gera em sua estrutura uma complexa relação harmônica; uma relação de sinuosa ou intrincada especificidade. Ou seja, a tonalidade em que se afirma este novo momento temático, ou, mais precisamente, a tonalidade por ele afirmada - a semelhança da Op.10 N^o 3 ou 57, onde, respectivamente, se reafirma a tônica através de seu relativo menor e a dominante por meio de sua homônima menor - efetiva a consolidação da dominante. Pois dó, consubstanciado em seu modo menor e maior, é a subdominante de sol maior. Contudo, e assim se revela a complexidade referida, dó menor é, simultaneamente, o segundo grau de si bemol maior. Isto é, um pólo tonal cuja função, geneticamente, vincula-se à subdominante - mi bemol maior. Desse modo, toma forma na Hammerklavier uma singular relação, que explicita traços característicos da lógica das relações que geram e efetivam a FS. O que ocorre, concretamente, é que a região dominante é instaurada pela articulação de tonalidade das áreas de dominante e subdominante - o que foi constatado, analogamente, no período conclusivo da Op.10 N^o 3. Forma esta de instauração d dominante que traduz e reafirma uma determinação básica: a

contraposição fragmentária é mediação na configuração de uma totalidade musical determinada. Ou dito de outro modo, a unidade, em Beethoven, se realiza em sua ruptura. Consolidar sol maior através de dó menor e maior - o que significa, aliás, uma consolidação a partir de um pólo tonal internamente fragmentado - é, portanto, estabelecer um campo tonal através de um confronto harmônico estrutural. Isso, por sua vez, gera uma expressiva forma de realização musical do conteúdo próprio da FS, pois o segundo grau de si bemol maior, ao consolidar sol maior, simultaneamente engendra uma contraposição entre essas duas funções harmônicas opostas. Em suma, ao mesmo tempo que sol maior e dó menor e maior complementam-se na afirmação da dominante, contrapõem-se funcionalmente, e essa contraposição é, na Op.106, a condição de possibilidade da realização e consolidação de sol maior.⁴

Tematicamente, por outro lado, sua configuração - do pólo de dó - se opõe à forma específica pela qual o sexto grau maiorizado se objetivou. Pois, aqui, o nódulo motivico fundante é tornado fragmento melódico suave e configurado em direção ascendente (Fig. 86). Uma ascendência - compassos 100/102 e 106/108 - à qual é simetricamente contraposto um movimento descendente - 102/104 e 108/110. (Observe-se, nesse sentido, que no próprio compasso 102,

4. Na Op.53 constata-se uma relação semelhante, mas inversa. O pólo de dominante tem em mi maior - terceiro grau maiorizado da tônica - seu nódulo básico. Na Reexposição, o segundo tema, que inicialmente aparecia nessa tonalidade, é estabelecido em lá maior (uma terça maior agora descendente em relação a dó maior - tônica). Lá maior, porém, é um pólo harmônico pertencente à região de dominante, e precisamente por sua mediação é principiado o processo "resolutivo". O que significa a instauração da região tônica, tendo como ponto de partida um pólo do campo da dominante; o qual, no contexto, realiza um movimento simetricamente oposto em relação ao efetivado quando da afirmação de mi maior. Portanto, mesmo sendo lá maior um grau "dominantizado" da escala de dó maior, sua função aqui é, distintamente, de subdominante. O que

Fig.86



quando é alcançado sol 3, o movimento descendente já está presente - ré/si natural). Portanto, a ruptura da textura aparece com transparência - onde um "dolce ed espressivo" seimpõe como "clima" musical - simultaneamente, por outro lado, a relação entre suas frases - uma plena identidade - explicitando uma fragmentação que é intensificada pela contraposição menor-maior.

A Exposição da Op.106, então, a cada movimento, por menor ou mais sutil que seja, e frequentemente na própria relação entre os compassos e em seu interior, exprime e repõe a lógica do conteúdo que configura. Por outro lado, seu plano motivico-temático é uma relação de terça descendente, não particularizada ou diferenciada nitidamente de forma temática, mas configurada "simplesmente" como movimento que se especifica a partir do contexto em que se insere. Nesse sentido, é o contexto que a diferencia em cada

gera, analogamente à Op.106, uma complexa relação harmônica, onde esta específica subdominante, inescapavelmente, necessita ela própria de resolução, transformando-se assim, já no bojo de dó maior, em lá menor - compasso 200. O início da "resolução" é marcado, desse modo, por uma distensionalização que, simultaneamente, tensiona o discurso.

caso concreto, o que não significa que não há reordenações rítmico-melódicas da terça nas corporificações das partes expositivos-estruturais. Os pólos de tônica e dominante são distintos entre si, a ponte de ambos etc., embora estas singularizações não os influenciem ou marquem musicalmente de forma decisiva. Esta "indiferenciação", que não estabelece fronteiras motivico-temáticas rigidamente demarcadas, revela, na essência, a lógica matrizadora da FS, pois evidencia-se que a estrutura, uma vez que foi tornada música - esta se realiza enquanto o "próprio material" -, é precisamente a expressão de uma fragmentação. Significa, pois, que a fragmentação é condição de possibilidade da existência da FS.

O Desenvolvimento, por sua vez, confirma, ao se por, que a fragmentação é a substância a que dão forma obras como a Hammerklavier. Isto porque o obstinado movimento de terça descendente, configurado, conduz o discurso à longínqua tonalidade de si maior. Pólo tonal que é o ponto de chegada desse movimento de terça que, ao se efetivar, secciona, por um lado, o tecido compositivo, pois sua configuração harmônico-temático se contrapõe radicalmente à conformação que o precede, ao mesmo tempo que, por outro, impõe uma ruptura radical ao discurso. Isto é, dá lugar a uma contraposição estrutural entre a Exposição e o Desenvolvimento.

A primeira parte, contrapontisticamente realizada, é o resultado, unicamente, desse ininterrupto movimento descendente que, iniciado em mi bemol (subdominante), modula a fá menor (dominante menor) e a dó menor (subdominante). (Os compassos que precedem essa primeira parte, 124/136, funcionam como "Introdução",

que se caracteriza por sua intrínseca descontinuidade. Essa colisão harmônica objetivada não necessita, a esta altura, de determinações clarificadoras. Contudo, esse Desenvolvimento, de tal modo se descola e se autonomiza da Exposição, que si bemol maior - sua tonalidade inicial - pode ser considerada como uma tônica em si. Decorrentemente, fá menor se efetivaria como segundo grau - região de subdominante - e dó menor como sua relativa menor. De qualquer modo, mesmo desconsiderada esta afirmação, sua primeira parte é realizada, do ponto de vista harmônico, predominantemente na região da subdominante. Além disso, se tomarmos fá menor como dominante, o fato dela estar em modo menor a debilita substancialmente, o que fortalece, inversamente, a área da subdominante. E esta progressão de terça, que é iniciada a duas vozes, adquire uma terceira, no compasso 147, e uma quarta no compasso 156, estabelecendo-se um contraponto a quatro vozes que, desse modo, antecipa a textura da fuga - o quarto movimento da obra. Precisamente este movimento contínuo - indicado na partitura - dá forma às contraposições harmônicas apontadas. Um movimento contínuo que, não obstante, é intrinsecamente descontínuo, inclusive tematicamente. (Observe-se, basicamente, as inflexões efetivadas pelos compassos 177, 179, 181, 183, 185, 187 e 189 - Fig.87).

As contraposições e rupturas do Desenvolvimento atingem um climax, contudo, - cuja intensidade é singular na obra pianística beethoveniana -, somente entre os compassos 201-212; quando si maior é alcançado (Fig.88). Climax que se objetiva nesses compassos, pois, dá-se uma ruptura, tanto harmônica quanto temática, estrutural. A primeira em decorrência da afirmação de si maior, tonalidade extremamente distante de si bemol maior, e do

Fig.87

Musical score for piano, Fig. 87, showing measures 111-123. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various dynamic markings and performance instructions.

Measures 111-112: *pp*, *sempre pp!*

Measures 113-114: *cresc.*, *f*, *f*, *p*

Measures 115-116: *ff*, *fp*, *f*, *fp*, *p*, *sempre p!d.*

Measures 117-118: *sempre p*

Measures 119-120: *cresc.*, *piu cresc.*

Measures 121-122: *f*, *cresc.*

Measures 123: *etc.*, *f*, *f*, *f*, *f*

Measures 124-125: *f*, *p*, *ff*, *p*

Musical score for piano, measures 110-119. The score is in 3/4 time and features complex textures with multiple voices in both hands. Dynamics include *sf*, *ff*, and *p*. Performance markings include *cresc.* and *sempre ff*. The bottom system includes the lyrics *dimin. poco ritard. dimin.*

Fig.88

Musical score for piano, measures 120-127. The score is in 3/4 time and features complex textures with multiple voices in both hands. Dynamics include *p cantabile* and *espressivo*. Performance markings include *a tempo* and *f*.

ponto de vista funcional a ela oposta radicalmente. Isso, por si, revela a intensidade da fragmentação configurada. A ruptura temática, do mesmo modo, é transparente. Si maior adquire forma através da específica configuração que engendra o pólo de dó menor-maior, o que, imediatamente, faz com que a textura seja

rompida. Rompimento que torna mais radicalmente fragmentário a afirmação da tonalidade de si. (Internamente, do mesmo modo, seu plano sintático é produto de contraposições. A primeira frase estabelece uma simetria de fragmentação, sendo por esta estabelecida; a segunda e terceira, reordenando esse material motivico, efetivam-se a partir da plena identidade, onde a segunda semi-frase de cada uma delas repõe a configuração de suas respectivas primeiras semi-frases). O confronto objetivado, entre primeira e segunda partes do Desenvolvimento, não deixa espaço para qualquer dúvida quanto à existência ou não de um processo imanentemente fragmentado; e a densidade harmônico-temática que contém é, precisamente, expressão da necessidade que a obra tem de realizara intensa concreção da Exposição. Concreção que apenas um Desenvolvimento radicalmente concebido poderia efetivar. Concreção que se faz necessária com essa intensidade na exata medida em que a Exposição, por si, já explicitava uma profunda fragmentação.

Os compassos 213/226, por fim, inerentes ao Desenvolvimento, fazem a transição à tônica. Para tanto, reintroduzem o movimento contrapontístico - o que refragmenta a textura - elaborado cromaticamente em seus cinco últimos compassos. Cromatização que reafirma a contraposição si bemol/si maior (Fig.89).

O Desenvolvimento, portanto, revela em si, pela forma de sua conformação, a radicalidade pela qual é efetivado o conteúdo da FS. Como reafirma também que a fragmentação da unidade é precisamente o conteúdo dessa forma musical específica. Isso é comprovado - para não mencionar outro ponto qualquer - pela constatação de que o momento de maior expressividade da obra se consubstancia pela e na ruptura radical das relações em jogo, ou seja, pela afirmação de si maior. O que significa, é essencial frisar, que este ápice

Fig.89

The image shows a musical score for piano, labeled Fig. 89. It consists of three systems of music. The first system is a short fragment. The second system starts at measure 214 and includes a 'cresc.' marking. The third system starts at measure 220. The score is in G major and 3/4 time.

é alcançado pela e na contraposição harmônico-temática estrutural. Vale dizer, o conflito fragmentário é efetivamente o conteúdo posto pela FS, na exata medida em que uma ruptura radical é ponto culminante do discurso. Não fosse este o conteúdo, porque então sua concreta força musical?

Essa dissonante polarização que eclode em seu final, onde o discurso, ao desembocar em si maior, estabelece um pólo harmônico essencialmente contraposto à tônica, (como também a primeira parte do Desenvolvimento), gerando assim um nível de tensão entre Exposição e Desenvolvimento singular, porém, não tem sua gênese nesta seção. Intrinsecamente vinculado à relação de terça, e já posto no início da Exposição, um outro elemento participa da conformação deste Allegro, e ao fazê-lo, intensifica a colisão efetivada. Sua presença é imanente a toda estruturação do movimento, e seu fundamento é, "simplesmente" e uma vez mais, uma relação de oposição na contraposição. Uma contraposição cuja essência é aqui o choque dissonante - o conflito - entre si bemol e si natural.

No bojo do discurso efetivado, tematicamente fundado na harmonia, o confronto entre si bemol e si natural - germe da contraposição entre si bemol maior e si maior, explicitado no final do Desenvolvimento, como posteriormente, em nova eclosão, na Reexposição, - toma forma já na segunda frase da Exposição, onde notas próprias da tonalidade de si maior ou menor infiltram-se em si bemol - compassos 5 e 6 (mi bequadro, si bequadro, fá sustenido - baixo). Nos compassos 9, 10 e 15, igualmente, a linha melódica do baixo contém essas notas, que violam a tônica. Por outro lado, o cromatismo que, aparentemente sem explicação aparece nos compassos 20, 22, 24, 25 e 26, revela sua lógica quando se observa que as notas cromáticas caracterizam a tonalidade de si - dó sustenido, mi natural, fá sustenido, sol sustenido. Desse modo, a pugna travada no interior da Hammerklavier, que é precisamente a essência de sua constituição, encontra no confronto entre si bemol e si natural uma relação que, intrinsecamente vinculada à terça descendente, reafirma - densificando o discurso porque radicalizando a fragmentação - o conflito posto.

O pólo de dominante, do mesmo modo, contém - como elemento fundamental - um forte cromatismo, que o gera e caracteriza. Este cromatismo estrutural encontra sua gênese, pois, na colisão si bemol/si natural. Precisamente em função desta dissonância é estabelecido, do modo mais intenso e expressivo, o conflito motivico que o matriza, o que torna mais determinado o conteúdo efetivado. Pois o confronto adquire forma, inclusive, na imediata relação entre as notas, o que já se constata, de igual modo, no pólo de tônica (Cf. Figuras 83 e 84).

O tema em dó embute, igualmente, o confronto si bemol/si natural. Não somente porque ambas as notas - compassos 104 e 110 -

configuram-se numa colisão, mas fundamentalmente porque a diferença entre dó menor e maior, respectivamente compassos 101 e 107, tem na distinção mi bemol/ mi natural seu núcleo básico. Mi bemol e mi natural, portanto, conflitam. Conflito inspirado na relação si bemol/si natural, que no compasso 76 apresenta sua conformação inicial.

A frase conclusiva da Exposição, por fim, de forma nítida, estabelece também o confronto si bemol/ si natural, reafirmando, uma vez mais, seu papel fundante na lógica compositiva:

Fig.90

Si bemol, pois é inserido dentro de sol maior, cuja terça é, contrariamente, si natural, o que consubstancia uma colisão bemol/bequadro; ao mesmo tempo que, por outro lado, ao se por o segundo final da frase, uma nova contraposição é efetivada - agora na relação entre primeira e segunda finalização da Exposição. Nas palavras de Rosen: "A repetição da exposição é necessária para fazer notar esta ambiguidade". O autor se refere à relação si bemol/ si natural. "Quando se ouve, ao final, si bemol no contexto de sol maior (compasso 121) se sofre um verdadeiro choque. O si natural da segunda conclusão representa um choque igual, se não maior, mas somente se a primeira conclusão deixou sua própria

marca. Esse efeito clarifica a estrutura de modo incomparável, como também possui uma potência dramática que não deveria ser esquecida por nenhum pianista"⁵.

É harmonicamente, porém, que a relação cromática si bemol/si natural explicita toda sua força expressiva e importância estrutural. Uma relação que se impõe no discurso, engendrada pela lógica tonal que o instaura - movimentos harmônicos de terça descendente. Movimentos esses que ao se efetivarem "substituem a relação tônica-dominante pela tônica-mediante"⁶. Não é casual, então, que a Exposição, cujo pólo de tônica é si bemol maior, estabeleça o pólo de dominante em sol maior - uma terça abaixo. Tampouco o é que o Desenvolvimento inicie em mi bemol (terça abaixo de sol), esboce fugazmente ré maior e alcance agora si maior (distante de ré uma terça). As grandes inflexões estão fundadas, pois, na relação de terça descendente, e precisamente nesta estruturação o cromatismo está intrinsecamente inserido: si bemol maior (si bemol), sol maior (si natural), mi bemol maior (si bemol), si maior (si natural). Uma vez mais em palavras de Rosen: no primeiro movimento da Hammerklavier, "todos os acontecimentos estruturais importantes são assinalados por uma terça descendente"⁷. Essa estrutura harmônica, portanto, pela lógica de sua conformação, engendra um tenso, contínuo e denso confronto entre si bemol e si natural, cujo cume está na relação entre o pólo a partir do qual é instaurado o conflito, e o pólo final de sua concreção, que se realiza, no caso, como momento essencialmente a ele contraposto - a tônica. Uma estrutura que gera, por outro lado, uma radical - até mesmo singular -

5. C. ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., p.481.

6. Idem, *ibidem*, p.494.

7. idem, *ibidem*, p.474.

interconexão harmônica entre Exposição e Desenvolvimento. Pois o que se constata é um movimento tonal que, partindo de si bemol - Exposição, tem seu fim apenas em si maior - no Desenvolvimento.

A Reexposição da Op.106, por sua vez, dada a específica configuração harmônica da Exposição - posta na relação tônica/mediante -, efetiva determinadas inflexões harmônicas - que a caracterizam e singularizam -, cujas bases repousam precisamente sobre a relação cromática de semi-tom. Neste sentido, logo no princípio é afirmado, a partir de uma ampliação da configuração expositiva, sol bemol maior. Tonalidade cujo sentido, de ser estabelecida no corpo reexpositivo, se manifesta pelo fato de gerar uma "resolução", que é simetricamente configurada. Isto é, o sexto grau, que fora "dominantizado", é agora "subdominantizado". A distância que separa sol maior de sol bemol maior é, portanto, de um semi-tom, intervalo que engendra a colisão si bemol/ si natural, mas que agora é, inversamente, mediação na busca da "resolução" dos conflitos harmônicos (Fig.91).

É a partir do estabelecimento desta lógica harmônica - de uma Reexposição que encontra na relação cromática a mediação de sua efetivação - que se consegue extrair o porquê da dissonante afirmação de si menor, delineada entre os compassos 267-272. Afirmação que, postergando o efetivo estabelecimento de si bemol maior, objetiva-se na direção da radicalização do conflito. Portanto, é posta na Reexposição uma relação harmônica que é contrária à sua própria lógica (Fig.92).

Ocorre que o abrupto aparecimento de si bemol maior, entre os compassos 227 e 234, não é suficientemente forte para se impor enquanto momento "resolutivo"; o que se observa, de fato, é que si maior continua "ressoando" no discurso. Como muito coerentemente

Fig.91

Musical score for Fig. 91, consisting of nine systems of piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The systems are numbered 127 through 135. The first system (127) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system (128) features a *ritard.* (ritardando) instruction followed by *a tempo*. The third system (129) includes the instruction *cantabile e legato* and a *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) instruction. The fourth system (130) continues the melodic and harmonic development. The fifth system (131) shows a change in texture with more complex chordal structures. The sixth system (132) includes a fortissimo (*f*) dynamic. The seventh system (133) features a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* instruction. The eighth system (134) continues with a fortissimo (*f*) dynamic. The ninth system (135) concludes with a fortissimo (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Fig.92

Musical score for Fig. 92, consisting of two systems of piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system (136) includes a *dim.* (diminuendo) instruction, followed by *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo) dynamics. The second system (137) includes a *cresc.* (crescendo) instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

sustenta Rosen: "O retorno a si bemol maior, no início da reexposição, é tão brutal e imprevisto que não resolve nenhuma tensão"⁸, e o ressurgimento da tensão é algo, então, latente. Nesse mesmo sentido, a distensionalização simétrica "resolutiva" de sol maior, posto por sol bemol, tonalidade que simultaneamente é a dominante de si (fá sustenido, enarmonicamente), em função dessa sua intrínseca ambiguidade, amplia as possibilidades do campo harmônico, e assim da configuração do conflito, conduzindo o discurso ainda harmonicamente tenso a um novo confronto cromático, agora posto no corpo reexpositivo. Essa configuração, que repõe o conflito estrutural, dissolve assim, momentaneamente, o processo "resolutivo", engendrando, inversamente, um momento de tensão, efetivado pela reafirmação, por meio de si menor, de si maior - da região da dominante no pólo de tônica. Isto é: "Depois de uma passagem por sol bemol maior, a força magnética da tensão, ainda não resolvida, de si natural sobre sol bemol (fá sustenido) explode"⁹. A ambiguidade que domina esses cinquenta compassos iniciais - ambiguidade gerada por uma relação harmônica que, ao conformar simultaneamente um movimento desfragmentador (a relação sol bemol maior/ sol maior), realiza a preparação da afirmação de uma colisão harmônico-funcional (da afirmação, na Reexposição, da região de dominante, de si menor), lugar, portanto, onde a tonalidade de sol bemol maior, ao configurar o pólo de tônica, ao mesmo tempo a este se contrapõe - explica a tensionalização do início da Reexposição. Paralelamente, essa relação gera uma forma de organização reexpositiva que se consubstancia, nesses primeiros compassos, como afirmação da inexistência de uma efetiva "resolução" do conflito. Na exata medida em que a

8. e 9. Idem, *ibidem*, p.475.

impossibilidade desta resolução se manifesta de forma nítida no corpo reexpositivo: concretamente em função da incerteza harmônica que promove o ressurgimento da colisão entre funções tonais opostas. A Reexposição desse movimento esbarra e aponta assim, de forma acirrada, para a sua própria contradição - finalidade pretendida/objetivação alcançada. O que, talvez, a tenha tornado o que é: uma das Reexposições mais amplas - em termos qualitativos - de Beethoven. Em verdade, aqui se constata, a explicitação da contradição, portanto, do próprio limite do dever-ser estabelecido. Pois a colisão delineada sob forma estrutural - o choque entre as regiões de tônica e dominante (si bemol maior e si menor) - é uma expressão radicalizada da fragmentação imanente à Reexposição. Vale dizer, essa Reexposição conduz à verificação de que, em seu próprio interior, se dá uma crítica da lógica que matriza a Reexposição na FS. É com esse contorno que se pode extrair a verdadeira essência da seguinte afirmação de Rosen: "É este o maior exemplo de um ponto de máxima tensão posto depois, e não antes, do início da reexposição"¹⁰.

Por outro lado, o movimento em semi-tom, se impõe igualmente, isso reafirma seu papel fundante no discurso, em outros momentos estruturais da obra. Nesse sentido, a Reexposição tem seu início precisamente na articulação si natural/si bemol, isto é, a passagem do Desenvolvimento à Reexposição é realizada pela inflexão harmônica si maior - si bemol maior. De forma igual, ao se afastar o discurso de si menor, este retoma seu fluxo normal pela tonalidade de si bemol maior, o que repõe essa relação cromática. No Desenvolvimento, do mesmo modo, a modulação que de mi bemol maior alcança si maior, a modulação, portanto, que conduz

10. Idem, ibidem, pp.475/476.

ao seu ponto de maior tensão, é mediada por um movimento intermediário que resulta do encadeamento mi bemol maior/ ré maior, ou seja, por um movimento que pelo semi-tom alcança o novo pólo harmônico - compassos 185-191. Não obstante sua efetivação no Desenvolvimento, é precisamente na configuração da Reexposição, como se pôde ver, que as articulações nascidas da relação si bemol/ si natural expressam com toda a nitidez sua força tonal, pois os movimentos "resolutivos" têm na relação de semi-tom sua sustentação. Como afirma Rosen, ao tecer um comentário sobre o Hammerklavier: "Quase todas as maiores resoluções são de fato contraposições brutais de segunda menor (que derivam diretamente da descendência de terça de si bemol, sol, mi bemol, si natural e do retorno de si natural a si bemol)..."¹¹.

O primeiro movimento da Op.106 é, portanto, imensamente denso, porque gigantesca é a densidade da forma pela qual seu conteúdo é objetivado. Como se não bastasse a radicalidade que caracteriza a Exposição e o Desenvolvimento, a Reexposição delinea em seu bojo um dever-ser que explicita seu próprio limite. Assim, da relação cromática entre as notas à estrutura harmônica ou temática, o Allegro é a afirmação de uma unidade inviabilizada de se realizar ou atualizar. Afirmação configurada numa profundidade e rigor que não encontra paralelo na obra pianística beethoveniana. E se esse paralelo pudesse ser eventualmente traçado, a Coda que encerra esse movimento tenderia a negá-lo. Pois seu plano temático, a colisão entre dó bemol (si)/si bemol e sol bemol (fá suspenso)/sol natural - isto é, a pugna entre si bemol/si natural - como o uso intensivo de inter-dominantes - que tende a seccionar ou descontinuar o

11. Idem, ibidem, p.494.

discurso - infundem uma tal densidade final à configuração radical que caracteriza o movimento, que o paralelo suposto é inteiramente desequilibrado:

Fig.93

The image displays a musical score for piano, consisting of ten systems of music. Each system is numbered in the left margin (100 to 109). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The score is characterized by dense, complex textures with frequent chromaticism and rapid passages. Dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Specific markings include *sempre p e dolce*, *sempre diviso*, and *cresc.* (crescendo). The music concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

Nesse sentido, um contínuo movimento em arpejo, articulado em terças, é naturalmente contraposto à configuração motivica, que na Exposição havia estabelecido do menor. Simultaneamente, por outro lado, o cromatismo é delineado. O compasso 373 repõe, em nova fragmentação da textura, o movimento melódico da "ponte" que, se estendendo por apenas quatro compassos, é rompido pelo aparecimento do tema inicial. A este, a partir do compasso 386, é sotoposto uma nova conformação cromática, que atua como pedal de tônica. Por outro lado, a própria dinâmica adquire nos últimos compassos uma articulação que intensifica vivamente a descontinuidade fragmentária final - observem-se o compasso 377.

A estrutura musical deste primeiro movimento, por conseguinte, não deixa incertezas sobre a natureza de seu conteúdo. Neste sentido, quando Rosen garante que "Na Hammerklavier são importantes tanto as sucessões ascendentes, quanto as sucessões descendentes, ambas baseadas sobre a terça, e com isso Beethoven realiza gêneros opostos de movimentos, utilizando materiais quase idênticos"¹², talvez não tenha realmente aquilatado as dimensões e consequências desta afirmação. Mas independentemente disso, trata-se de uma determinação vital, que correndo o risco de passar despercebida, é, todavia, sustentada e oferecida por esse importante autor. Ou seja, estabelece que um mesmo material gera, em Beethoven, configurações opostas. É fundamental ter isso presente, como se procurou demonstrar, para que se possa penetrar na lógica da música beethoveniana. Que uma mesma relação ou elemento seja o fundamento da contraposição - da fragmentação - significa que algo colide contra si próprio; que um elemento se efetiva na

12. Idem, *Ibidem*, p. 470, (o grifo é nosso).

sua auto-contraposição - portanto, que se atualiza ou entifica em sua ruptura. A estrutura da FS é, pois, a configuração de uma colisão que é ou presentifica uma fragmentação. Sua organicidade o explicita - um mesmo material, comum a toda obra, se realiza em sua própria reorganização contrapostamente efetivada, gerando, a partir da polarização harmônica, a conformação de uma unidade realizada na ruptura. Os confrontos e contraposições, que permeiam e determinam a FS, são, desse modo, mediações fundantes de sua efetivação, e a dominam precisamente porque a instauram. Logo, se a estrutura e o material são descontínuos, ou revelam uma continuidade seccionada, isso ocorre porque seu conteúdo é a expressão de uma fragmentação; e - não - ao inverso, isto é, por razões extrínsecas ao conteúdo como, por exemplo, de caráter meramente técnicos, postas gratuitamente em abstrato. Se a fragmentação da unidade é o elemento matrizador, a fragmentação da forma - do compasso à estrutura - é decorrência necessária. Na exata medida em que forma é mediação necessária explicitação de conteúdo.

Falar em FS, portanto, é falar da unidade efetivada na ruptura. É esta, exatamente esta, a natureza do conflito configurado. E se a Hammerklavier tão densa e brilhantemente o explicita, a Op. 2 N.º 1, primeira sonata pianística de Beethoven, em momento algum o desmente. Aliás, o que se constata, é a existência de um vínculo essencial entre elas. Vale dizer, ambas dão forma a um mesmo conteúdo. Portanto, o solo genético é comum a elas. Desse modo, a interconexão, na diferença que as distingue e singulariza, necessariamente tem de ser reconhecida. Interconexão efetivada sobre a distância de mais de vinte anos. Distância cancelada pela proximidade e intersecção do conteúdo.

Conteúdo que é configurado de forma distinta em cada uma delas. A complexidade das relações harmônicas da Op.106 não poderia, por isso, encontrar na Op.2 N^o 1 qualquer forma de correspondência; todavia, o que não elimina, nem mesmo arranha a profunda relação existente entre ambas. Relação que transcende a epiderme técnica e se aloja no fundamento da questão estética. Falar em FS, portanto, é falar da explicitação de um conteúdo que encontrou na música de Beethoven sua forma de manifestação mais radical. Conteúdo que transcendeu o tempo desse compositor, e que Brahms, sabiamente, procurou refigurar. Conteúdo que o romantismo, todavia, perdeu de seu horizonte - não porque deixasse de existir ou de ser dolorosamente predominante - mas porque o século XX procurou turvar e dar simplesmente por eliminado.

Conscientemente ou não, a eliminação desse conteúdo na música do século XX é um fato objetivo. Eliminação que encontra em Schumann e Schubert seus primeiros expoentes, nos quais, por isso, a polarização - o conflito - gerado pela relação tônica-dominante é deslocado do centro compositivo, e substituído por relações essencialmente distensionadas.

Em função dessa trajetória histórica, que conduziria o campo estético, mas não só, a uma inflexão abismal, a configuração musical beethoveniana, portanto seu conteúdo, se viu "superado". Deixado de lado por uma estruturação onde a tensão da fragmentação polar é substituída por um contraste harmônico subsumido a uma estrutura tendencialmente distensionada. Ou seja, o conflito fragmentário - que é expressão do dilaceramento próprio da individualidade burguesa (no Capítulo 2 da Parte II esta questão é desenvolvida) - foi substituído pela despolarização, que elimina do núcleo do discurso a contraposição harmônica.

Contudo, a inflexão romântica levada a cabo não correspondeu, na esfera musical, a conquistas de grandes formas estéticas. Mas, sim, inversamente, a um declínio em relação às formas clássicas. Nessa direção, ao se referir ao "tardio estilo pós clássico" de Schubert, Rosen afirma categoricamente que "o relaxamento extremo de sua organização impedia a concisão dramática, a estreita correspondência da parte com o todo, e a consequente riqueza de possibilidades alusivas ao estilo clássico"¹³, e conclui com clareza contundente que "esse é um estilo degenerado"¹⁴. De maneira que a impossibilidade ou incapacidade romântica de estabelecer o novo a partir do conteúdo - o nexos de suas formas o demonstra -, associados à clara recusa do conteúdo imanente à FS, estado de coisas que o século XX referendou com inflexões que mais radicalmente rejeitavam o conteúdo - portanto a forma das formas e gêneros musicais clássicos - detonam uma questão fundamental, uma questão contemporaneamente decisiva. Ou seja, na medida em que a rejeição da polarização fragmentária do classicismo - centro nervoso de todas as formas do classicismo vienense - não conduziu a formas realmente consistentes, há que perguntar, como "afirmam" a música romântica e moderna, se teria desaparecido a fragmentação como traço determinante da vida societária burguesa. Em caso positivo, se a fragmentação é momento superado, porque as formas que sucederam ao classicismo são estruturalmente menos densas? A contradição, que aí se revela, não será a vigência do conteúdo contradito? Por outro lado, se a fragmentariedade permaneceu na realidade do mundo romântico, extendendo-se à contemporaneidade enquanto traço matrizante do homem, há que rigorosamente determinar, inicialmente, o conteúdo

13. e 14. Idem, ibidem, p.522.

da música de Beethoven, como também de Haydn e Mozart, e efetivamente capturar a lógica da música pós-beethoveniana, no sentido de buscar sua essência real. Para a própria saúde estética, pois a recuperação de seus conteúdos é condição de possibilidade para sua verdadeira efetivação. O fato é que a estruturação romântica desaguou em formas de fôlego menor; particularmente, as concepções musicais que predominaram no século XX, de seu lado, são resultantes de nexos subjetivisticamente engendrados, isto é, efetivados a partir de articulações simplesmente sustentadas por afirmações de uma subjetividade que se desloca e distancia do mundo objetivado porque o desconhece ou evita. Assim, a determinação do conteúdo da música beethoveniana - por ser o marco culminante do processo de desenvolvimento da linguagem tonal, como também, precisamente por isso, momento de maturação da música enquanto meio homogêneo estético - é pré-condição para uma real e ponderada avaliação de todo o processo da inflexão ocorrido, que hoje se impõe como necessidade inquestionável.

Portanto, a despeito de convicções pré-concebidas em relação à démarche histórico-musical - pré-concebidas porque só o conhecimento efetivo da lógica de cada momento viabilizaria uma legítima tomada de posição - ou no que tange ao que é pobremente entendido por tonalidade - um sistema (o que já é em si falsificante) de relações hierárquicas (nada mais abstrato e desprovido de rigor) - é necessário retomar o aparentemente esgotado filão tonal. Não para simplesmente assumi-lo ou renegá-lo - o que, aliás, só poderia ser uma consequência da captura de seu em-si, mas para apreendê-lo efetivamente; apreendê-lo a partir de sua lógica - de seu conteúdo. Ou melhor, de seus conteúdos, na

medida em que a tonalidade é o resultado de formas particulares de efetivação. Por essa via poder-ser-ia alcançar a necessária e autêntica significação e magnitude dos períodos estéticos. Ordem autêntica das grandezas que viabilizaria a desmistificação dos fetiches, soberanos no mundo contemporâneo e que invadem a esfera estética. Invasão que transforma a arte, do arrimo da auto-construção humana, em sólo estéril de sua desconstrução.

P A R T E II

A FORMA SONATA E A ESFERA ESTÉTICA

"A literatura se corrompe
na medida em que se corrompem os homens."

"Clássico é o sadio; romântico, o enfermo."

GOETHE
Máximas e Reflexões (1028 e 1029)

INTRODUÇÃO

A Parte I não se ocupou apenas dos aspectos técnicos e formais da FS beethoveniana. No curso de sua explicitação, esteve sempre presente o esforço de determinar a natureza, o sentido, a razão de ser de cada elemento analisado - da frase à estrutura. Vale dizer: tentou-se realizar uma aproximação de seu conteúdo. Ou seja, daquilo que a FS diz ou expressa.

É precisamente essa tentativa de compreender o que diz a forma musical, que torna válido o trabalho desenvolvido. Pois, de um modo geral, as análises sobre os gêneros e formas musicais atém-se basicamente ao plano tecno-compositivo das obras. Ou, quando muito, a isso associam elementos históricos; isto é, buscam descrever o contexto em que estão inseridas. A preocupação com a determinação do conteúdo, da lógica inerente às formas ou gêneros, dificilmente está presente, para não dizer que se destaca pela ausência.

Não é possível detectar, nem mesmo se pretende, todo o gradiente de razões que produz essa lacuna. No entanto, dois fatores básicos, que são intrinsecamente interligados, podem ser ressaltados. De um lado, os analistas tendem a crer que a música não veicula qualquer conteúdo. Portanto, que ela recaia ou gira sobre si mesma - o discurso musical passa a ser o discurso abstrato de um abstrato "movimento sonoro-formal". De outro, é frequente que os musicólogos não disponham do instrumental teórico adequado à captura do conteúdo. Por isso, acabam por ignorar, uma vez que não conseguem penetrar na lógica do objeto, a decisiva questão conteudística, convergindo, desse modo, de forma mais ou menos consciente, com as formulações daquelas que supõem a música como uma arte "vasia".

Se o objeto dessa dissertação fosse apenas a descrição tecno-formal dos movimentos em FS das sonatas pianísticas de Beethoven, de fato, não se estaria contribuindo para o incremento do estudo dessa obra. Pois a bibliografia a respeito direciona-se, predominantemente, à explicitação dessas questões. Porém, a busca da determinação do conteúdo, do porquê do ser-precisamente-assim da FS é o escopo pretendido. Precisamente por ser este o motor do trabalho, creio ser pertinente sua empreitada. Uma tarefa que galga, em certa medida, caminhos pedregosos, pois se desloca, de problemas de caráter especificamente musicais, para questões estéticas de fundo. Deslocamento, portanto, que é uma necessidade imanente ao estudo: uma vez que a Parte I realiza-se enquanto explicitação basicamente formal da FS, ou, mais precisamente, enquanto primeira determinação de sua lógica, na qual dominam as descrições e análise técnicas, ao passo que a determinação

mais concreta de seu conteúdo necessita da organização e análise dos resultados assim obtidos. O que obriga a uma investigação sob o prisma estético-filosófico. Pois a tematização da lógica de uma expressão artística, para se objetivar, tem de superar as determinações técnicas, na medida em que sua organização formal está immanentemente vinculada ao conteúdo por ela expresso.

Nesse sentido, a Parte II, que agora se inicia, pretende esclarecer porque a FS assume as características ou possui os atributos - expostos e analisados na Parte I - que a identificam. Significa dizer que se intenta efetivar a concreção das determinações elaboradas nos primeiros quatro capítulos. Desse modo, no Capítulo 1, mostrar-se-á que a FS possui caráter dramático, ou melhor, que ela é um drama musical, tornando com isso mais nítido porque a FS possui um determinado modo de organização musical, ou seja, porque essa forma musical adquire as específicas características descritas. Por outro lado, no capítulo 2, ao se tentar explicitar a natureza do drama musicalmente posto, estará sendo dado, mais um passo, na trilha da concreção de seu conteúdo, pois tal explicitação facultará o entendimento, por exemplo - 1) das razões pelas quais os temas de uma obra em FS têm de derivar de um mesmo material, ou 2) do porquê do fundamento da FS, como se mostrou na Parte I, ser a dação de forma a uma ruptura na unidade. Ou seja, com o Capítulo 2 alcança-se um nível de determinação já bastante concreto daquilo que é seu conteúdo, daquilo que por ela é configurado. Por fim, com o Capítulo 3, faz-se a sustentação, no plano estético-filosófico mais geral, de tudo o que foi sendo exposto ao longo do texto, o que se efetiva, como será visto, enquanto reafirmação do conjunto

das determinações alcançadas. Reafirmação essa que, simultaneamente, será a realização de um novo momento de concreção, ou seja, da maior precisão alcançada na determinação da lógica, do conteúdo da FS.

Espero atingir a partir desse itinerário, os objetivos propostos. Um itinerário que pecará tanto por excessos quanto por faltas, mas que poderá, espero, engendrar algumas conquistas no campo da reflexão da arte musical, especificamente da decisiva inflexão beethoveniana. Nesse sentido, seria importante que esta modesta experiência - que visa articular a esfera musical à esfera estética, e que tomo como a legítima condição de possibilidade para a apreensão da lógica das formas e gêneros musicais e artísticos em geral - se consubstanciasse como estímulo para o surgimento de outras investigações concebidas do mesmo modo, pois, assim, ao menos no plano da pesquisa filosófico-musical, creio que se estaria iniciando o processo de resgate do perdido e fundante caráter humanista da arte. Como também, conseqüentemente, se faria emergir os verdadeiros pontos de referência, hoje dissolvidos, no que concerne universalmente à criação e reflexão artísticas. Uma tal emersão, é fundamental frisar, acaso fosse minimamente significativa, tendencialmente se poria como arrimo à própria criação, que contemporaneamente está desamparada, sem direção conhecida, auxiliando-a no sentido de uma retomada dos verdadeiros valores da arte. Arte, que nesta quadra histórica, por perder o homem, tende a se desencontrar de si própria e, assim, de sua específica função social. De fato, a arte atual nem longinquamente se realiza como autoconsciência do homem ou da humanidade, e, enquanto isso persistir, a artístico será a manifestação de um

mundo que parece ter perdido ou negado os caminhos que conduzem a uma vida humana mais autêntica, de uma forma de onde se possa dar o real desenvolvimento da personalidade.

CAPÍTULO 1

A FORMA SONATA COMO DRAMA MUSICAL

O objetivo deste capítulo é mostrar a relação que existe entre tragédia e FS. Por isso o primeiro passo, no sentido de sua construção, será o da explicitação da lógica que matriza a tragédia. O que, não obstante, estará cingido aos elementos que possam facultar o esclarecimento da relação que os interliga. A explicitação desses elementos é importante esclarecer, terá por fundamento as determinações elaboradas por Lukács. Portanto, não se põe como objetivo desse estudo analisar ou tematizar o modo pelo qual Lukács tratou a questão dos gêneros artísticos. De fato, o ponto de partida desse capítulo, independentemente de problematizações relativas ao tratamento dado pelo filósofo húngaro à determinação dos gêneros, são as suas conquistas nesse

campo. Nesse ponto, em suma, toma-se como referência fundante a análise de Lukács sobre a tragédia. Logo, não se porá em questão a validade dessa tematização, o que, ademais, demandaria uma exegese crítica de seus escritos estéticos, o que, por certo, constituiria outra dissertação.

Isto realizado, - a explicitação da lógica da tragédia - o passo seguinte será o da exposição da profunda intersecção que se põe entre a tragédia e a FS; como também, e para que se possa melhor compreender tal relação ou intersecção, serão indicadas as diferenças que existem entre ambas. O que permitirá, creio, a efetiva intelegibilidade da natureza dessa relação.

Por fim, e no exato sentido de concretar a argumentação posta, buscar-se-á determinar, em rápidos contornos, no que se consubstancia o gênero sonata. O que torna necessário, como se verá adiante, a explicitação, também posta num tracejado panorâmico, das características básicas da dação de forma no romance. Necessidade que aparece, precisamente porque entre o gênero sonata e o gênero romanesco pode ser constatada - como entre FS e drama - uma densa relação. De modo que, ao ser tematizada, a lógica da sonata tenderá a se por com nitidez.

Com esta ordenação, pois, se pretende elucidar a natureza da forma da FS. É nesta direção que se deseja caminhar: tornar o mais transparente possível a determinação de que a FS é um drama musical. O que significa, por outro lado, que se estará fazendo com que emergja a lógica de seu conteúdo, pois a forma estética é a forma de um conteúdo determinado.

A tragédia, enquanto gênero estético, encontrou no solo social da antiguidade grega as condições de possibilidade de seu surgimento. Apesar de sua inequívoca relação com o gênero épico, embora o modo de sua representação da realidade seja essencialmente diverso, a tragédia grega nasceu de uma fase histórica distinta. De fato, esta é, especificamente, produto de estruturais confrontos sócio-históricos no bojo daquela sociedade. Ou seja: "O drama antigo nasce do mundo épico. O crescimento histórico das contradições históricas da vida dá nascimento à tragédia, como gênero do conflito representado."¹ Fato este que Hegel já havia destacado e que Lukács aponta: ... "Hegel reconheceu - ainda que mistificamente - no conflito de Antígona, de Sófocles, o choque entre forças sociais que, na realidade, conduziriam à destruição das forças primitivas da sociedade e ao nascimento da pólis grega."²

Dado o solo genético da forma dramática - as rupturas, as contradições e choques sociais que determinariam decisivas inflexões nas formas da sociabilidade grega - pode-se entrever porque o processo específico de dação da forma dramática, da configuração de um drama, está fundado num conflito - num conflito radicalizado. Conflito que se objetiva, necessariamente, como base da organicidade interna das obras do tipo. Nas palavras de Lukács:

1. G. LUKÁCS, La Novela Histórica, Ed.Grijalbo, Barcelona, 1976. p.96, (o grifo é nosso).

2. Idem, ibidem, p.105,(o grifo é nosso).

"Também o drama /.../ se orienta para uma refiguração total do processo da vida. Porém, essa totalidade encontra-se em torno de um centro fixo, a colisão dramática. É uma refiguração artística do sistema - se assim pode ser dito - dos esforços humanos que, em combate recíproco, intervêm nesta colisão central."³ Portanto, o "...drama concentra o reflexo da vida na configuração de uma grande colisão, como agrupa todas as manifestações vitais em torno desta colisão, não permitindo que se desenvolvam a não ser segundo as relações que têm com a colisão..."⁴. Precisamente por isso, "A dação de forma se reduz à representação típica das atitudes mais importantes e mais características dos homens, ao imprescindível para a configuração dinâmica e ativa da colisão..."⁵.

A conformação de uma colisão ou conflito é, pois, o centro da forma dramática - o nódulo a partir do qual esta se organiza. Por isso, precisamente, todo e qualquer elemento, relação ou articulação, postos no discurso dramático, só adquirem sentido real ou são formalmente necessários quando diretamente vinculados ao confronto que é configurado. Ou seja, todo e qualquer movimento realizado é um movimento necessário à consubstanciação do conflito dramático. Os movimentos, portanto, dele partem e por ele são demandados, e somente nesta relação encontram sua razão de ser e de seu desenvolvimento no corpo da obra. O que significa, enfim, que todo elemento ou conexão efetivados devem ser mediações da estruturação da colisão; portanto, apenas nesta função alcançam legalidade formal.

O gênero dramático, como referido, não nasce ou se desenvolve em condições indistintas. Em verdade, a tragédia está

3. Idem, *ibidem*, p.100, (o grifo é nosso).

4. Idem, *ibidem*, p.101/102, (o grifo é nosso).

5. Idem, *ibidem*, p.102.

geneticamente vinculada à existência de relações humano-sociais específicas, as quais, em determinados contextos históricos, se manifestam, afloram. E é isso que explica, a nível genérico, sua emergência ou embotamento - sua possibilidade ou impossibilidade de objetivação enquanto gênero artístico - ao longo dos diferentes períodos da história. Nesse sentido, a tragédia grega teve no "crescimento das contradições da vida", ou seja, num período de radical reconfiguração do ordenamento social, as condições para seu aparecimento como gênero estético, o que aponta, precisamente, para a existência de uma íntima relação entre transformação social e forma dramática. Quando Lukács afirma não ser meramente "...casual que os grandes períodos de florescimento da tragédia coincidem com as grandes transformações histórico-universais da sociedade humana"⁶, está exatamente indicando esta profunda relação ou conexão, que se realiza efetivamente quando a colisão humano-societária entre o velho e o novo se põe, nesses específicos períodos históricos, em sua expressão mais radical e aguda - dramática. Determinação essa que se vê confirmada pelo fato, por exemplo, de que a tragédia ressurgiu precisamente no Renascimento. Isto é, lá onde o choque histórico-social agudo entre a declinante classe feudal e a ascendente burguesia embrionária "subministra os pressupostos temáticos e formais de um novo florescimento do drama"⁷. Nesse sentido, pode-se afirmar que colisão radicalizada e tragédia se interconectam organicamente, na exata medida em que o gênero trágico é o meio estético próprio à reprodução dos grandes e dramáticos conflitos humano-societários. Em outros termos: "a concentração histórico-social das

6. Idem, *ibidem*, pp.104/105.

7. Idem, *ibidem*, p.105.

contradições da vida empurra necessariamente no sentido de uma configuração dramática"⁸, isto é, o choque humano-societário de caráter dramático conduz a gêneros estéticos que o possam refigurar - concretamente, a tragédia. O que significa, em suma, que o pressuposto da tragédia é a concreta existência do embate dramático na vida.

É necessário afirmar, contudo, para evitar imprecisões, que não se está aqui traçando um paralelo linear entre drama e colisão de classes sociais. Ou seja, é importante apontar para o fato de que o drama não tem por conteúdo uma colisão entre distintas categorias sociais. Em realidade, um drama é muito mais do que isso: nele está contido o de onde para onde do homem. Vale dizer, o drama é a representação artística do movimento humano no sentido de sua constituição, onde a vitória de uns e o fim trágico de outros contém em si essa realização do humano. Isso significa, pois, que no drama o destino do homem ocupa o primeiro plano. Não há dúvida que os momentos de choque radical, entre distintas categorias sociais, trazem em si o suposto do drama, uma vez que nesses tempos surgem as tendências para a efetivação de profundas mudanças societárias - para mutações essenciais nas relações entre os homens -, portanto, para choques de caráter dramático. Todavia, isso não significa que os dramas expressem tal confronto. De fato, este é tão somente seu substrato genético, não seu conteúdo. No conflito dramático, dá-se forma ao movimento humano-social que busca o caminho da humanização (quando for tematizada a relação entre Reexposição e Drama esta formulação poderá ser mais nitidamente compreendida), o que significa que seu conteúdo não é reduzido à mera configuração de uma colisão entre classes sociais

8. Idem, *ibidem*, p.106.

- o que, aliás, artisticamente seria muito pobre. Assim, a colisão dramática é reflexo de uma radical transformação humano-social, onde, portanto, o conflito classista está presente, mas tão somente sob forma profundamente mediada.

2

A refiguração trágica não se realiza, porém, como dação de forma de uma colisão abstratamente configurada, desenraizada do solo que a possibilita e engendra. Mas, inversamente, tem a "intenção de configurar a totalidade do processo vital."⁹ Ou seja, pretende dar forma à completude de relações e conexões do complexo refigurado. Intenção, aliás, que se põe e objetiva, tendencialmente, como traço fundante de toda e qualquer autêntica dação estética de forma. Pois à reconfiguração artística da realidade é intrinsecamente necessário suscitar a completude das relações e conexões existentes na vida concreta, uma vez que a arte é, antes de mais nada, uma rigorosa e profunda refiguração da lógica da vida¹⁰. (É importante, nesse momento, chamar atenção para o fato de que a refiguração estética não é uma mera cópia mecânica ou fotográfica do objeto tratado, mas a obra de arte realiza, na *mimese* efetivada, a reordenação categorial desse objeto, a fim de explicitar sua real organicidade - no capítulo 3 buscar-se-á esclarecer essa questão. Nesse sentido, fica excluído qualquer paralelo entre refiguração artística e reprodução fenomênica; qualquer leitura em sentido contrário geraria, fatalmente,

9. Idem, *ibidem*, p.98.

10. Não obstante, é importante dizer, para evitar mal entendidos,

distorções em relação ao que o texto pretende expor).

E essa intenção ou necessidade, de suscitar a completude, no drama como na epopéia, uma vez que a completude é a condição de possibilidade para compreender efetivamente a lógica do refigurado, é algo que esclarece o caráter da forma dramática. Nesse sentido, é pertinente desenvolver algumas considerações a respeito.

Antes, porém, no sentido de reafirmar e consolidar a determinação lukácsiana de que a configuração trágica intenta suscitar uma totalidade, vale inserir a palavra de um importante pensador e artista contemporâneo, acerca da literatura. Uma consideração que, ao expressar que a arte, se verdadeira, é uma arte compromissada com a vida (com o homem e a sociedade), indica, precisamente, que ela deve aspirar à totalidade, se quiser honrar este "compromisso" fundante. Diz Sartre: "Se a literatura não é tudo, ela não vale nada. Isso é o que quero dizer com 'compromisso'. Ele define-se se for reduzido à inocência, ou a canções. Se uma frase escrita não ecoa em todos os níveis do homem e da sociedade, então não tem sentido algum. O que é a literatura de uma época se não a época apropriada por sua literatura? ...Deve-se aspirar a tudo para ter esperança de fazer alguma coisa."¹¹ Por outro lado, é importante atentar para o fato de que, também para Sartre literatura (arte) e vida estão em indissolúvel conexão. Para ele, a arte parte da vida - como se

que "a totalidade real, de conteúdo, extensiva e intensiva da vida só pode ser alcançada relativamente por sua reprodução ideal." - G. Lukács. *La Novela Histórica*, p.98, o grifo é nosso). Vale dizer, a totalidade posta pela arte é a totalidade esteticamente possível, ou seja, uma totalidade relativa.

11.I. MESZÁROS. *The work of Sartre - vol I*. The Harvester Press, Sussex (Inglaterra), 1979, p.9.

depreende de suas colocações; a ela toma por conteúdo. Uma outra consideração sua reafirma essa determinação e por isso vai aqui exposta: "O mais belo livro do mundo não salvará da dor uma criança: não se redime o mal, luta-se contra ele. O mais belo livro do mundo redime-se a si mesmo; redime também o artista. Não redime, porém, o homem. Tanto quanto o homem não redime o artista. Queremos que o homem e o artista construam juntos sua salvação, queremos que a obra seja ao mesmo tempo um ato; queremos que seja explicitamente concebida como arma na luta que os homens travam contra o mal."¹²

Posto e reafirmado o sentido de totalidade do ato estético, o que importa tornar explícito, em primeiro lugar e fundamentalmente, é que a refiguração trágica, por estabelecer uma trama onde tudo é fundado e se vincula à ação dramática, não redundando por isso em forma artística que perde a realidade sensível da qual parte, ou seja, por estabelecer uma refiguração que está centrada e se desdobra unicamente a partir de um conflito, a forma dramática não pode ter por conteúdo algo abstrato. Em verdade, aquilo que o drama refigura é o momento culminante de um determinado processo histórico. Vale dizer, a colisão radical, que é esteticamente configurada pelo drama, é o resultado ou o desaguadouro de um processo de desenvolvimento humano-social que caminha, precisamente, na direção do acirramento dramático de contradições sociais. Portanto, é um momento que encerra em si, por ser ponto de chegada dessas contradições, as relações matrizantes de todo esse movimento humano-social. Nesse sentido, e isso é o que importa ressaltar, a tragédia está radicalmente vinculada à vida, a

12. Idem, *ibidem*, p.8, (o grifo é nosso).

realidade humana da qual parte. Ao nuclear-se sobre uma colisão, está abordando um complexo cuja origem é a vida concreta; a colisão social de natureza dramática é tão somente o momento mais desenvolvido de um determinado processo efetivo. Por isso, e precisamente por isso, pode dizer da realidade de modo particularmente profundo. Isto é, uma vez que o objeto da forma dramática é o momento mais desenvolvido de um processo real, as relações e conexões deste tendem a aparecer de forma mais nítida porque plenamente amadurecidas -, o que permite que a reprodução estética apreenda essencialmente sua lógica interna. O drama, pois, não se desgarra da realidade concreta, não abstrai a vida; de fato, ao dar forma unicamente a uma colisão, captura pelo âmago o que consubstancia um longo processo histórico-social.

Por esse motivo, não é difícil compreender, de outro lado, que a necessária intenção de suscitar a totalidade do processo vital do objeto refigurado possa ser realizada. Pois o que é refigurado pela tragédia concentra em si uma gama infinita de relações humanas e sociais, de modo que o conflito societário radical não brota à revelia de um contexto social, mas, ao contrário, é produto, exatamente, de uma imensa malha de relações e conexões. Nesse sentido, ao se refigurar uma colisão, imediata e conseqüentemente está-se abarcando a totalidade de um movimento social, ou, ao menos, partes, relações, categorias, etc, dele essenciais. Portanto, a totalidade suscitada pelo drama pode se desenhar, uma vez que seu objeto - o que é básico - é a expressão desenvolvida, radicalizada, do movimento considerado. Logo, pode-se legitimamente afirmar que o drama é o gênero estético que reproduz a realidade de um momento social específico, que explicita um choque de forças humano-sociais, como também, e

consequentemente, que a tragédia está intrinsecamente vinculada à vida. Uma vinculação, importa dizer, que não apenas na tradição marxiana-lukácsiana é sustentada e demonstrada, mas que também Goethe, para não mencionar Aristóteles ou Hegel, apontou e sustentou enfaticamente. Tome-se, por exemplo, este verdadeiro aforisma goethiano: "Não sabemos de nenhum mundo a não ser em relação com o homem; não queremos nenhuma arte a não ser aquela que seja o reflexo dessa relação."¹³ Uma vinculação, por outro lado, e é necessário bem demarcar, que não se traduz enquanto mera expressão fotográfica do objeto tomado, mas enquanto reprodução da lógica interna deste, dos nexos que o põem e repõem em sua efetiva pulsação.

Nesse sentido, vale salientar ainda que a evocação dessa totalidade se realiza, tão somente, através dos elementos e relações que efetivamente intervêm no conflito. Não se trata, jamais, com tal finalidade, de agregar ou parasitar com novos personagens ou situações a colisão que é configurada. Procedimento que, em verdade, distorceria tanto o conteúdo quanto a forma da obra. A impressão de totalidade deve ser apropriadamente resultante dos movimentos sociais, morais, psicológicos dos homens que estão inseridos organicamente no conflito. Ao delinear, em rápidos contornos, a lógica que matriza a dação de forma em *Rei Lear*, Lukács explicita com nitidez essa questão, ao mesmo tempo que permite entrever a relação drama/realidade objetiva: "Shakespeare apresenta em *Rei Lear* a maior e mais comovedora tragédia, que se conhece na literatura universal, da dissolução da família enquanto comunidade humana. Ninguém poderia esquivar-se da impressão de totalidade desta criação. Porém, com que meios é

13. GOETHE, *Obras Completas*, Vol. I, Ed. Aguilar, Madri, 1987, p.438, (o grifo é nosso).

conseguida esta impressão de totalidade? Na relação entre Lear e suas filhas, entre Gloster e seus filhos. Shakespeare dá forma aos grandes movimentos humanos e morais típicos que, de modo sumamente agudizado, brotam da problematização da dissolução da família feudal. Com extremos que tais, precisamente por seu caráter extremo, esses movimentos típicos constituem um sistema totalmente concluso que esgota em sua dinâmica dialética todas as atitudes humanas possíveis em relação à colisão temática. Seria impossível, sem cair em uma tautologia psicológico-moral, agregar a este sistema um membro a mais, uma nova orientação do movimento. A 'totalidade do movimento' produz-se neste drama por esta riqueza da psicologia dos seres humanos em pugna, agrupados em torno da colisão, pela esgotadora totalidade com a qual refletem, complementando-se reciprocamente, todas as possibilidades dessa colisão vital."¹⁴ Convém acentuar, para que se possa melhor compreender essa formulação, que ao utilizar a expressão "totalidade de movimento", Lukács nos remete à determinação hegeliana da tragédia, que a sintetizava com esta expressão. E assim o fazia porque a tragédia realiza uma refiguração centrada, unicamente, nas relações e articulações entre os homens, em seus movimentos sociais, psicológicos, etc. Ou seja, o drama se põe a partir e pelo movimento ou ação dos homens. Uma determinação, portanto, posta em contraposição à épica, que Hegel caracterizou, distintamente, como o gênero estético fundado na "totalidade dos objetos", precisamente porque a epopéia se efetiva a partir da interação do homem com os objetos e relações que o cercam. O que significa sua conexão mais imediata, diversamente do que ocorre no

14. G. LUKÁCS, *La Novela Historica*, op. cit., pp.100/101, (o grifo é nosso).

drama, com o mundo que o circunda. Vale dizer, "A exigência de que a épica configure a 'totalidade dos objetos' significa, no fundo, a exigência de uma refiguração artística da sociedade humana tal como esta se produz em seu cotidiano processo vital."¹⁵ Portanto, em certo sentido, sua proximidade da vida concreta é maior do que a do drama, o qual "apenas" no conflito e por sua mediação conforma artisticamente um momento da vida real.

3

Uma vez delineado que a tragédia é centrada numa colisão, e que isso não significa perda do real - mas o contrário -, é necessário que se aborde, no sentido de melhor explicitar a natureza da forma dramática, mais duas questões. Estas, acredito, permitirão que melhor seja evidenciada a profunda relação que existe entre FS e drama.

O drama encontra no acirramento de contradições histórico-sociais seu solo genético. Nesse sentido, drama e conflito social em sua forma mais aguda, isto é, drama e convulsão social - processo de transformação radical na organicidade do universo societário - aparecem estreitamente relacionados. (O que é comprovado pelo ressurgimento da tragédia, como já foi mencionado antes, precisamente no Renascimento).

Todavia, "A época histórico-objetiva de preparação das revoluções encontra-se repleta, na própria vida, de toda uma série de contradições trágicas."¹⁶ Precisamente por isso, de um lado,

15. Idem, ibidem, p.100.

16. Idem, ibidem, p.106, (o grifo é nosso).

seria falso, ou meramente mecânico, afirmar que o gênero dramático está pressuposto unicamente nos períodos de radicais inflexões sociais - pelos momentos revolucionários da vida. Por outro lado, conseqüentemente, pode-se extrair da determinação lukácsiana que as colisões sociais configuradas pelo drama não refletem, necessariamente, uma plena transfiguração social. Isto é, que as colisões sociais, engendradas pela forma que assumem as concretas relações humanas numa etapa histórica específica, não desagüam ou conduzem, obrigatoriamente, a uma ruptura das relações sociais de um determinado organismo societário, embora estejam, de um modo ou de outro, mediatamente articulados a este processo de inflexão. Nas palavras de Lukács: "a verdade vital da forma dramática não se pode 'localizar' de modo estreito e mecânico nas grandes revoluções da história humana. Pois a colisão realmente dramática, ainda que, sem dúvida, reúna as características humanas e morais de uma grande revolução social, todavia como dação de forma que aponta ao humanamente essencial, enquanto conflito concreto que é, não tem porque revelar sempre, segundo seu modo direto de manifestação, uma transformação social subjacente. Esta constitui de um modo geral o solo do conflito, porém, a vinculação de uma tal base com a forma concreta da colisão pode ser muito complicada e mediada."¹⁷ Ou seja, o que Lukács esclarece é que os confrontos humanos sociais de caráter dramático não se manifestam única e necessariamente atados aos momentos centrais das transformações históricas, mas que se põem, igualmente, no bojo e ao longo de todo esse andamento, como momentos profusamente mediados dessa inflexão. Portanto, o conflito dramático pode se manifestar, no interior de um movimento de transformação social, sem que

17. Idem, *ibidem*, p.106, (o grifo é nosso).

imediatamente indique ou se direcione por essa transformação. O que significa, então, de modo geral, que mesmo sendo a transformação social o solo genético da forma dramática, o choque artisticamente configurado não espelha, necessariamente, tal transformação, podendo estar a ela vinculado de forma extremamente mediata. Quando Lukács afirma que "A contraditoriedade do desenvolvimento social, a intensificação das contradições até à colisão trágica, é um fato geral da vida"¹⁸, a natureza da relação entre drama e transformação social aparece com nitidez. Pois, na medida em que a colisão trágica possa ser um "fato geral da vida", do desenvolvimento humano, o conteúdo da configuração dramática pode deixar de manifestar uma relação direta ou imediata com o solo que a suscita. Por isso, não se pode estabelecer, linearmente, uma relação entre drama e transformação social; tal linearidade distorce o efetivo conteúdo da forma dramática.

Por fim, é necessário apontar para o fato de que é inerente à configuração trágica a projeção dos desdobramentos que necessariamente se seguem à colisão dramática. Isto é, no drama, a continuidade e direcionamento do movimento social reproduzido é delineado. O que significa, em suma, que é buscada a perspectivação do caminho humano a ser trilhado, o sentido que poderá assumir o desenvolvimento ou a auto-construção do homem. O fim trágico, ao qual o herói dramático sucumbe, revela com nitidez esse rumo.

A construção do drama é a dação de forma a um choque trágico entre forças sociais distintas. Forças estas que são artisticamente reproduzidas - que adquirem corpo - através de personagens, de tipos humanos que contém em si seus traços

18. Idem, *ibidem*, p.107, (o grifo é nosso).

fundantes, essenciais, típicos. Ou seja, os heróis dramáticos representam ou espelham essas forças sociais, presentes em um determinado contexto histórico e que estão em conflito. Desse modo, as ações e movimentos do herói são, simultaneamente, movimento e ação de uma determinada força social. Vale dizer, individualidade e genericidade entrelaçam-se indissoluvelmente no herói dramático.

Sua morte trágica, nesse sentido, significa a morte de uma inteira porção social. Precisamente por isso contém em si uma projeção de futuro, uma vez que o drama é a refiguração estética de uma colisão que está em processo, em efetivação. Isto é, a configuração da vitória de uns e da derrota trágica de outros supõe uma perspectivação ou correta compreensão da tendência a ser seguidas pelo movimento social em abolição radical. Ou dito de outro modo: o destino trágico, ao qual sempre é submetido o herói dramático, contém em si a perspectivação dos caminhos do desenvolvimento e da auto-construção humana, uma vez que o herói trágico, que sucumbe, encarna o socialmente velho que é preciso superar¹⁹. Portanto, e decorrentemente, o fim trágico a que sucumbe o herói dramático não pode ser meramente tomado, pois efetivamente não o é, como insolvência ou esfacelamento em geral da vida - embora isto se configure como um de seus momentos. De fato, o fim trágico é, predominantemente, construção da vida - uma etapa necessária de sua efetivação. Nesse sentido, é precisamente pela colisão que o herói dramático atinge seu caráter mais rico e genérico, a expressão mais consciente de seu ser, que antes, não se manifestava ou mesmo inexistia. Afirma Lukács: "Não se deve

19. Cf. no capítulo seguinte, a esse respeito, a parte em que se tecem comentários sobre Antígona.

esquecer nunca que o rumo à catástrofe trágica foi sempre, nos poetas realmente grandes dos tempos passados, um desenvolvimento das maiores energias humanas, do supremo heroísmo humano, elevação do homem possibilitada precisamente pelo desenvolvimento do conflito até o fim. Antígona e Romeu sucumbem, sem dúvida, tragicamente, porém Antígona e Romeu agonizantes são seres humanos maiores, mais ricos e mais altos do que antes de se verem submersos no vértice da colisão trágica."²⁰ De modo que o caminho trágico de elevação humana do personagem dramático, que é a expressão sintética da substância de seu tempo, da tipicidade de seu momento social, aponta ou prefigura um caminho em direção à construção humano-social. Ou ainda, o caminho trágico no drama é um rumo ascensional de vida - e isto não constitui um paradoxo.

Se tomarmos por exemplo, o Romeu e Julieta de Shakespeare, veremos que o crescimento individual de Romeu se consubstancia, basicamente, enquanto ampliação de consciência crítica em relação à decrepitude da feudalidade italiana, e seu fim trágico, como o de Julieta, expressa o anacronismo humano social existente, ao qual estão subordinadas as relações humanas. Subordinação que ambos, radicalmente, não mais aceitam. Desse modo, o esfacelamento do humano não indica, a não ser topicamente, a impossibilidade da vida. Mas antes e fundamentalmente, é a precisa manifestação de sua possibilidade. Vale dizer: "...o grande drama dá forma a uma magnificação da grandeza humana, a qual revela, justamente na luta contra forças objetivamente superiores do mundo social externo, precisamente nos derradeiros esforços de todas as suas energias para esta luta desigual, qualidades que de outro modo

20. G. LUKÁCS, *La Novela Historica*, op. cit., p.107.

permaneceriam ocultas, que não se manifestariam. O herói dramático cresce através da colisão até alcançar uma altura que não havia antes em seu caráter, a não ser como possibilidade por ele mesmo ignorada..."²¹. A morte de Romeu, como a de Julieta, não se realiza, pois, como desgraça ou perda das perspectivas humanas: predominantemente, este fim trágico é a crítica radical a um status quo, como também a busca de sua superação. Em outros termos, o trágico não se realiza, em essência, como aniquilação, mas como momento trágico do processo humano de auto-construção, o que significa dizer que o trágico é expressão de um processo de hominização. Precisamente por isso pode Lukács dizer que: "todo grande drama expressa, no próprio horror pela necessária ruína dos melhores da sociedade de classes, na própria auto-destruição aparentemente irremediável dos homens, uma afirmação da vida."²²

A superação da colisão - a perspectivação de um dever-ser - está, portanto, integrada ao drama, à sua estrutura formal. O que pode se dar - e tem mesmo que se dar - uma vez que na malha de relações, que o conflito engendra na vida entre forças sociais antagônicas, estão presentes os movimentos sociais de sua superação; está presente a superação das contradições radicais que o determinam e consubstanciam. Vale dizer, um conflito social de dimensões dramáticas deságua, dado que é momento de explicitação de contradições agudas entre forças sociais, em reordenações humano-sociais, em mudanças nas formas de sociabilidade. Precisamente por isso, é imanente a ele a própria superação do conflito, uma vez que essas mudanças sociais se põem como produto desse choque dramático. Configurar tal colisão, sem a dação de forma a um dever-ser, se efetivaria, pois, como mutilação do

21.e 22. Idem, *ibidem*, p.133.

objeto reproduzido, na medida em que o movimento no sentido de sua resolução é imanente ao mesmo-ou seja, é parte orgânica e essencial de seu ser. Vale nesse sentido, citar uma breve reflexão de Hegel, que reafirma cabalmente o acima exposto: "A ação dramática baseia-se essencialmente na colisão, e a verdadeira unidade resulta do movimento total, o que significa dizer que a colisão deve encontrar sua explicação exaustiva nas circunstâncias que a produzem, assim como nos caracteres e fins particulares presentes, e evoluir no sentido da consiliação..."²³. O que é afirmado, portanto, e com plena nitidez, é que a dação de forma a um dever-ser, à superação da colisão, é imanente à forma dramática. (Para Hegel, a superação do conflito dramático é parte da representação trágica, e isso é o que importa aqui marcar. Nesse sentido, não é preocupação dessa rápida abordagem sobre o drama, tematizar se a conciliação é, efetivamente, o momento superador da colisão dramática). O que pode ser afirmado, reenfaticamos, porque a colisão social demanda resolução própria; uma vez que o drama tem por conteúdo uma colisão extraída da realidade objetiva, a formulação de um dever-ser tem, necessariamente, de estar presente. Uma presença, aliás, que se consubstancia como momento básico do discurso dramático. Pense-se, novamente, em Romeu e Julieta.

B - Forma Sonata e Drama

1

Em função do exposto, das determinações alcançadas até aqui -

23. G.W.F. HEGEL, *Esthétique* - Vol IV, Ed. Flammarion, Paris, 1979, p.233, (o grifo é nosso).

isto é, da explicitação, basicamente, de que um drama é a expressão de um conflito agudo; que todos os elementos que compõem a trama se realizam na e pela colisão, e de que a ele é imanente um dever-ser na dação de forma -, não é necessário maior empenho para se notar que entre a FS e o drama há uma forte relação, uma verdadeira intersecção estrutural. Nesse sentido, pode-se legitimamente afirmar, inclusive, que a FS é, precisamente como o drama, uma ação de colisão. Uma ação de colisão: eis o centro nervoso de sua organicidade, o fundamento de sua estrutura, a razão de ser de seu ser-precisamente-assim. (Basta recordar apenas que a Exposição e o Desenvolvimento da FS se objetivam, respectivamente, enquanto afirmação de um conflito polar entre forças distintas (tônica e dominante), e concreção ou desenvolvimento deste conflito ou colisão configurada pela Exposição (Cf. Capítulo 1 e 2 da Parte I), para que imediatamente seja evidente a afirmação de que a FS é uma ação de colisão).

A natureza da colisão que a matriz revela por si só o caráter dramático que a permeia e determina - Cf Parte I, Capítulo 1. Uma colisão que é expressão, precisamente, de uma contradição, de um choque entre forças distintas e antagonizadas, polarizadas e contrapostas. Forças estas, por sua vez, que se efetivam pelo e no conflito; o qual, de fato, é a razão de ser da configuração dessas forças, que são musicalmente estabelecidas porque o propósito é dar forma a uma colisão. Colisão que, desse modo, é a consubstanciação de um conflito radical, gerador da unidade do tecido compositivo. Ou seja, a colisão engendra o todo musical, que é, portanto, produto de uma contraposição dramática.

Por outro lado, e isto reafirma o caráter dramático da FS, todo elemento ou movimento estabelecidos aparecem intrinsecamente

vinculados ao conflito. Nunca, pois, distante ou à margem da colisão, mas, inversamente, nela fundados e a ela fundando. Assim, quando alguma nova relação é integrada ao discurso musical, sua função é a de reafirmar ou ampliar o drama em desenvolvimento, o que significa que toda e qualquer articulação ou figura musical nasce do conflito em configuração.

Esta determinação é nitidamente capturada na FS. Quando da análise das obras, constatou-se que os movimentos tonais realizados na Exposição e Desenvolvimento são postos em função do conflito que se visa configurar. Na Exposição, por um lado, a afirmação de duas tonalidades contrapostas é precisamente a afirmação de uma pugna entre forças distintas. Forças que assim relacionadas geram uma antinomia, ou mais exatamente, um conflito radical. Quando, distintamente, mais de duas tonalidades são estabelecidas no bojo do processo expositivo, a função deste novo pólo é a de reafirmar a região de tônica ou dominante, repondo assim, intensificadamente, a colisão que matriza a forma. No Desenvolvimento, por outro lado, as diversas tonalidades afirmadas e em conflito estão immanentemente vinculadas, como já demonstrado, aos pólos de tônica e dominante, o que significa que todas as tonalidades alcançadas através de contínuas modulações, derivam do confronto estabelecido pela Exposição.

Do ponto de vista temático e motivico, qualquer articulação firmada vincula-se, também como demonstrado na Parte I, à Exposição, ao conflito. É precisamente isso que explica o fato de que o tema beethoveniano seja, tendencialmente, produto de uma contraposição, como também o fato de que a relação entre os temas se faça na distinção que os singulariza e opõe. Pois, a oposição temática - interna e entre os temas - são demandas essenciais, no

exato sentido de que por esta via o conflito musical adquire expressão mais profunda, rigorosa e imediatamente perceptível. Por outro lado, o fato do tema ser a corporificação dos pólos harmônicos, indica, igualmente, que sua efetivação no discurso está determinada pela lógica da forma dramática, pois o estabelecimento de tonalidades no bojo do processo composicional é precisamente a configuração da contraposição, da colisão entre forças distintas e em confronto, confronto esse que matriza, sustenta e marca o discurso musical posto pela FS.

Neste sentido, a sintaxe beethoveniana se põe e repõe em função do conflito que matriza a forma. Cada frase articulada tem, na explicitação da colisão, sua função e objetivo. É precisamente por isso que este plano sintático se caracteriza por uma intrínseca descontinuidade - as frases são curtos fragmentos - e oposição, na contraposição de seus elementos. (Cf. Parte I, Capítulo 1, Nota 4). Oposição e contraposição de elementos que encontram invariavelmente sua efetivação através dos temas de tônica e dominante. (Vale recordar, nesse momento, que na FS a contraposição que se põe entre os elementos do discurso é intensificada por sua oposição; é reforçada pela diferença de caráter que os especifica. Nos Capítulos 1 e 2 da Parte I, quando da análise das obras de Beethoven, esta determinação foi demonstrada, através de exemplos, diversas vezes). O que imediatamente revela, por sua vez, porque a FS tem a necessidade formal da presença perene dos temas ao longo do discurso. Ou seja, quaisquer elementos ou movimentos realizados giram em torno do processo de colisão, que não permite, sob pena de dissolução, o envolvimento a não ser das forças em pugna. Estas, são pelos temas corporificadas; portanto, os temas têm de estar ininterruptamente

presentes, como ocorre exatamente em Beethoven. Assim, se compreende porque a estrutura da FS não admite o acréscimo de nenhum elemento extrínseco à colisão em seu processo de efetivação, tudo sendo consubstanciado enquanto mediação da explicitação do conflito.

Lukács, à propósito dos dramas de Shakespeare, ilustra de forma nítida o que ocorre no interior da FS, quando afirma que: "Sem o sistema de contraste de Hamlet, Fortimbras e Laertes, seria inimaginável a colisão concreta da tragédia. Analogamente tem Mercutio e Benvolio em Romeu e Julieta funções autônomas, necessárias dramaticamente e em função do conteúdo."²⁴ De um lado, portanto, como já se mostrou, o contraste - que em realidade é uma oposição - é condição de possibilidade da música beethoveniana, como também, e isto é sinalizado por Lukács, do teatro dramático shakespeariano. Um contraste - uma oposição - que se impõe em Beethoven, porque é, precisamente, a explicitação de uma colisão, que é o centro, tanto da forma dramática, como da FS. Por outro lado, Lukács, no bojo desta questão, mostra que Mercutio e Benvolio preenchem "funções autônomas"; autonomia, que é necessária à forma e ao conteúdo. Desse modo, e mesmo sem pretender qualquer determinação no campo musical, alude, involuntariamente, a uma outra característica fundamental da FS: esta, como o drama literário, está fundada na autonomia dos pólos harmônicos - das forças em conflito. Ou seja, a polarização tonal, que matriza a forma, ao se firmar, firma simultaneamente a contraposição entre os pólos, o que, em outras palavras, pode ser posto como a tonicalização da dominante. E esta tonicalização é exatamente a autonomização desta função em relação à tônica. O que

24. Idem, *ibidem*, p.104, (o grifo é nosso).

significa a efetivação de um confronto, na medida em que esta autonomia se realiza, de fato, enquanto uma relação de contraposição, de conflito. A autonomia de funções realizadas por Shakespeare - basta pensar na relação Mercutio-Benvolio (conflito radical) - é, pois, a expressão de uma colisão, assim como a independentização da dominante é precisamente, na música, a configuração de um conflito. Contraste, oposição e autonomia caminham, por conseguinte, enlaçados, e a música de Beethoven, como o teatro de Shakespeare, porta como características decisivas de sua estrutura essas dimensões. Em suma, o conflito entre Mercutio e Benvolio, que é um momento específico da grande colisão configurada, está em relação com o conflito posto pela FS. Conflito esses que, inerentes e essenciais tanto à música de Beethoven quanto ao teatro shakespeariano, reafirmam a determinação de que a FS é, efetivamente, um drama sob forma musical.

Nessa altura da tematização pode-se então, legitimamente, afirmar que o conflito é o centro da FS porque a FS se põe esteticamente enquanto forma dramática. Daí se compreende, conseqüentemente, porque essa forma musical é cingida à conformação de uma colisão; porque a Exposição tem como fundamento a afirmação de um confronto polar, como também porque o Desenvolvimento, que concreta as relações expositivas, estabelece estruturalmente a contraposição entre as regiões de subdominante e dominante. Por outro lado, constata-se que os elementos e relações postos no discurso musical da FS estão diretamente vinculados ao conflito configurado, o que aponta, uma vez mais, à profunda relação entre drama e FS. Pois no drama, "cada personagem, cada característica psicológica que ultrapasse a necessidade dramática

dessa colisão é supérfluo do ponto de vista do drama"²⁵. Isto é, tudo gira e se organiza, como na FS, em torno de uma colisão.

Não é simplesmente casual, pois, que a modulação e descontinuidade do tecido musical e da textura apareçam em Beethoven como pilares da estruturação compositiva. Já em Mozart, aliás, estes fundamentos estavam presentes. Afirma Rosen: "Em termos do estilo mozartiano, dramatização significa desenvolvimento (fragmentação e extensão temática) e modulação (oposição ou dissonância harmônica à grande escala)..."²⁶. E assim efetivamente o é - ou seja, desenvolvimento e modulação se põem como elementos dramáticos - porque o movimento modulatório gera o confronto harmônico-funcional sobre o qual é alicerçada a forma. Isto é, cria a colisão que é o nóculo da FS - da forma dramática. Por outro lado, a descontinuidade e fragmentação temáticas, consequências mediatas do conflito harmônico, intensificam a polarização estrutural, assim como fragmentam o tecido no bojo das próprias frases, contrapondo os elementos do discurso, engendrando a colisão em cada movimento efetivado, por menor que seja. Dramatizar pressupõe, portanto, contrapor e fragmentar harmônico-tematicamente o discurso, e este é exatamente o caminho trilhado pela conformação da colisão trágica na FS, tal como foi constatado ao longo das análises das obras de Beethoven. Numa palavra, contraposição e fragmentação impõem-se à forma porque se consubstanciam como mediações orgânicas na efetivação da colisão.

A contraposição entre tônica e dominante é, assim, a expressão de uma colisão dramática. E precisamente em função dessa determinação pode ser captada, já em nível mais concreto, a

25. Idem, *ibidem*, p.102

26. C.ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., p.238.

afirmação de Rosen (Parte I, Capítulo 1, Nota 6), segundo a qual a modulação da tônica à dominante é referida como a efetivação de uma dramatização - "o estilo clássico dramatiza este movimento". O que Rosen sustenta, portanto, é que o estabelecimento da dominante é a afirmação de uma radical colisão, pois o que se constitui entre os dois pólos do discurso, dada a forma de sua relação, é uma contraposição, um conflito. Por outro lado, as considerações feitas a propósito da harmonia tonal clássica adquirem maior transparência nesse contexto. Quando foi afirmado que a lógica das relações harmônicas exprime estruturalmente relações conflitantes (Parte I, Capítulo 1, Nota 1), tinha-se como suposto, ainda implícito naquele momento, seu substrato dramático. Um substrato que é dessa natureza porque as formas musicais do período clássico vienense organizavam-se a partir da lógica dramática. Como, nesse sentido, a harmonia é a mediação fundante da efetivação musical do discurso sonatístico - e este tem por cerne o conflito -, a harmonia tonal "clássica" necessariamente teria de se organizar, internamente, pelo e no conflito. As funções - tônica, dominante e subdominante, então, que primariamente aparecem em vinculação intrínseca, no momento da maturação da harmonia, que se dá com o sonatismo, passam a se relacionar na contraposição radical, uma vez que, e é necessário frisar para que se consiga penetrar no em-si da FS, a lógica interna dessa forma musical é a lógica de um drama, sua organicidade é a organicidade dramática.

O confronto harmônico da música sonatística, que aqui é interpretado como colisão dramática, é também assim entendido por Rosen. Uma determinação formulada por ele explicita com plena nitidez o caráter do confronto tonal, por isso vale aqui sua transcrição: "Ao longo de todo o século XVIII, quase toda a música

inclui um movimento inicial da tônica à dominante, porém o estilo de sonata converte essa modulação, até meados dos séculos XVIII, num confronto aberto entre as tonalidades; isto é, a área de exposição dominada pela tônica distingue-se decididamente daquela governada pela dominante..."²⁷. Portanto, o que é afirmado por Rosen coincide essencialmente com as determinações traçadas nesse trabalho. Ou seja, que a relação que inter-conecta tônica e dominante se põe pelo conflito - "pelo confronto aberto" -, o que constitui precisamente a expressão, dada a lógica que matriza e organiza a FS, de uma colisão dramática. A qual, por outro lado, como também é explicitado por Rosen, para efetivamente se consubstanciar, impõe a necessidade da radical distinção entre os dois pólos. O que subentende a oposição temática, que, como foi exaustivamente demonstrado, caracteriza a relação entre os temas estabelecidos. Portanto, aqui é dito que a colisão é posta como traço fundante da estrutura da FS, ou mais amplamente, do "estilo de sonata". Como também é afirmado que o contraste - a oposição entre as regiões tonais - é a condição de possibilidade para a efetivação do confronto. O que por si reafirma a orgânica relação entre FS e tragédia, pois, como já apontado, o "sistema de contraste" é traço típico da lógica dramática.

Desse modo, conseqüentemente, o bitematismo beethoveniano, que sucede o monotematismo de Haydn, põe-se como necessidade intrínseca da configuração dramática, uma vez que pode explicitar mais intensamente, e na radicalidade demandada pelo movimento histórico, a colisão que lhe cabe musicalmente expressar. A oposição do caráter

27. C. ROSEN, *Formas de Sonata*, op. cit., p.38, (o grifo é nosso).

temático, que se realiza a partir do conflito harmônico, então o concreta ou efetiva, impondo a essa estrutura dramática maior densidade na afirmação da colisão. Portanto, e isso é uma demarcação fundamental, no modo de organização da FS em especial, como de todas as formas sonatísticas em geral, "...o drama está implícito na estrutura"²⁸. O que significa, enfim, que o sonatismo refigura uma colisão dramática; de fato, este é o centro organizador do gênero sonata.

2

Tanto a Exposição quanto o Desenvolvimento ordenam-se a partir do conflito dramático, pondo-se, respectivamente, como afirmação e concreção do conflito. E a Reexposição, por sua vez, em que se consubstancia no bojo desse processo? Qual a natureza de sua função na colisão musicalmente configurada?

A resposta a essa questão não demanda, fundamentalmente, nenhuma outra determinação para além das que até aqui foram explicitadas. Isso porque a Reexposição se efetiva como o momento necessário (Cf. Parte I, Capítulo 3) da superação da colisão. O que reafirma, uma vez que a Reexposição se realiza enquanto projeção de um dever-ser, a determinação de que entre a tragédia e a FS existe uma íntima e profunda relação. Pois a superação do conflito, a perspectivação objetivada da direção possível a ser tomada pelo processo de auto-construção, é, como Hegel já assinalava, inerente ao drama. Reexposição e drama, assim,

²⁸. C.ROSEN, *Lo Stile Classico*, op. cit., p.86, (o grifo é nosso).

manifestam entre si densos liames e relações; não sendo meramente casual que a FS tenha **necessidade vital** de "resolver" o conflito posto. Quando Rosen afirma que "todo material executado na dominante é concebido, por conseguinte, como dissonante, ou seja, exige resolução mediante uma transposição ulterior à tônica"²⁹, está explicitando tal necessidade. Em verdade, essa necessidade é produto da própria organicidade interna da FS, ao estabelecer um discurso que demanda a configuração plenamente nítida de um dever-ser. (Se ao Desenvolvimento não se seguisse uma seção que desse um "fecho", uma "conclusão" a tudo o que foi musicalmente exposto, a própria inteligibilidade do discurso estaria comprometida. Pois, se assim não fosse, o sentido, a lógica das relações estabelecidas não seria passível de apreensão). Nesse sentido, o fato de existir um momento do discurso que seja a expressão do direcionamento, que pode ser assumido pelo movimento humano configurado, não deixa espaço a dúvidas de que a FS é, verdadeiramente, a dação de forma a uma colisão dramática. Em outras palavras, existe Reexposição porque a FS se consubstancia enquanto drama musical.

No que se refere à Reexposição há que mencionar ainda um outro aspecto muito importante, verdadeiramente decisivo.

Na tragédia grega ou shakespeariana, como já foi aludido, o final trágico não é expressão de nulificação da vida ou de impossibilidade do desenvolvimento humano, isto é, da aniquilação de sua perspectiva histórica. Mas, sim, e contrariamente, é "uma afirmação da vida", posto que o processo trágico é a mediação do crescimento e da elevação humana do herói dramático. Ou seja, é a mediação da auto-entificação humano-social. Isto implica a passagem

29. C. ROSEN, *Formas de Sonata*, op. cit., p.38.

inexorável do dever-ser pelo trágico, uma vez que este é a via da superação das contradições. Na FS, porém, o processo de colisão não culmina na explosão das contradições. No caso, o dever-ser, distintamente, ainda que intencionalmente pretenda assinalar o novo, acaba configurando, por estar predominantemente matrizado pelo velho, a conciliação como perspectiva legítima e superadora da forma concreta assumida pelas relações humanas então predominantes. Basta aludir, nesse sentido, à própria afirmação já citada de Rosen, na qual é dito que o pólo de dominante deve ser resolvido através de sua eliminação - ou transposição à tônica -, o que, como determinado anteriormente, não é uma efetiva resolução, mas tão somente uma diminuição da tensão estrutural; portanto, apenas uma reordenação a partir e pelo conflito, que não é ultrapassado, mas, em certo sentido, velado.

Essencialmente, contudo, isso não significa ou engendra o desfibramento da FS enquanto forma dramática - seu conteúdo não é esvaziado. A inexistência de uma solução trágica - de uma resolução real, de uma projeção do efetivamente novo -, em realidade, revela que para a conservação da verdade e coerência de sua estrutura dramática, impõe-se à FS a eliminação da radicalização do conflito. Redução que tem de ser realizada precisamente porque a dimensão trágica não se põe como possibilidade de desdobramento do conflito que é musicalmente posto - e isso foi percebido claramente por Haydn, Mozart e Beethoven. Ou seja, aquilo que é reproduzido esteticamente pela FS - e cabe lembrar que a refiguração estética se realiza enquanto captura da lógica interna do objeto mimetizado -, não contém em si, como linha de tendência, a culminância, a radicalização trágica. O que, efetivamente, inviabiliza a realização de um

dever-ser que passe pelo trágico, de um dever-ser que seja a expressão do verdadeiramente novo; trágico que, na vida, subentende, predominantemente, os momentos de transformação humano-sociais. Consequentemente, a dação de forma ao trágico, no bojo da FS, distorceria a lógica daquilo que é configurado, e a si própria enquanto expressão estética daquela realidade humana específica. A FS, desse modo, para se efetivar artisticamente, tem de prescindir do desenlace trágico, o que a distingue do drama "clássico". Não obstante sua estruturação esteja fundada na articulação dramática.

No drama grego ou shakespeariano, o trágico é inerente ao dever-ser, pois uma efetiva superação das contradições pode ser perspectivada, e isso na medida em que se está frente a um momento transformador da vida. Na FS, a ausência, engendrada pelo real, de uma radicalização das contradições sociais refiguradas - o que veda a configuração do trágico -, impede a determinação do novo, que assim é mesquinhamente reduzido a uma justaposição temática - a uma conciliação. A radicalização da contradição social conduz tendencialmente a transformações sociais profundas, transformações que necessariamente trazem consigo a dimensão trágica da vida, a destruição inerente, a supressão de porções sociais inteiras. A inexistência da radicalização, obstaculiza, então, uma transfiguração das formas de sociabilidade, pois não são geradas suas condições objetivas de inflexão. A FS é, nesse sentido, a corporificação estética de um quadro dessa ordem.

A condição de possibilidade do drama é, nesses termos, sua real existência na vida. A FS como drama - que necessariamente elimina de sua conformação o trágico, uma vez que este não emerge da malha do efetivamente existente (a Reexposição bem o evidencia)-

realiza-se, assim, "desnaturada" em sua lógica. Ou mais precisamente, hibridamente configurada em sua estrutura. Vale dizer, a colisão que funda sua organicidade vê-se, não obstante, impossibilitada de alcançar o trágico, justamente o momento culminante da forma dramática. Por consequência, a Reexposição, impedida de ser a expressão de uma resolução real, e exprimindo apenas o movimento restrito de uma conciliação, é o limite da FS. Ou seja, o calcanhar-de-aquiles da lógica dramática dessa forma musical. Uma forma onde o trágico é dissolvido no prosaico, no empobrecedoramente conciliatório, no velho reposto como novo.

Isso não quer dizer, contudo, mesmo que ressoe paradoxalmente, que aqui se está afirmando que a FS não realiza uma configuração dramática. De modo algum. No Capítulo 3 da Parte I, foi afirmado que a Reexposição não devia ser meramente tomada como um erro de perspectivação histórica. Erro este que, se efetivo, teria dominado todo o período clássico vienense. Em verdade, a Reexposição se põe como a expressão estético-musical da consciência possível do mundo burguês em ascensão. Decorrentemente, como um legítimo dever-ser, uma vez que configurado a partir de uma perspectiva socialmente positiva, ascendente. Essa formulação, aliás, encontra em Lukács apoio e fundamentação, tendo que ser necessariamente reproduzida. Fundamentação que surge a partir de considerações desenvolvidas acerca da natureza ideológica do período histórico específico em que Beethoven trabalhou. Diz o pensador húngaro: "Esta concepção do último grande período poético e filosófico do humanismo burguês", o autor se refere ao período pós-iluminista, ou se quisermos, do último iluminismo, do qual fazem parte, por exemplo, figuras como Beethoven, Schiller, Goethe e Hegel - "nada tem a ver com a apologética torpe e trivial

do capitalismo que terá início pouco depois, ou que mesmo já principiava. Tal humanismo baseia-se na investigação veraz e sem reservas, no descobrimento de todas as contradições do progresso. Não retrocede frente a nenhuma crítica do presente, e ainda que não seja capaz de ultrapassar conscientemente o horizonte espiritual de sua época, não obstante, o peso constante da vivência da contraditoriedade de sua situação histórica projeta uma profunda sombra sobre toda sua concepção da história."³⁰ Ora, o que Lukács afirma, precisamente, é que a filosofia como a arte desse período- portanto a música de Beethoven, e é isso que nos importa especificamente, - estão devotadas e capacitadas, nos limites referidos, à captura objetiva do mundo objetivo. Isto é, a refiguração verdadeira e rigorosa das contradições inerentes à lógica do mundo burguês era um propósito concreto. Nesse sentido, pois, a verdade da FS era a verdade possível de um específico momento histórico. A Reexposição, portanto, não se efetiva como uma deformação ou deturpação do real representado, mas como o dever-ser possível, onde a fragmentação - o conflito -, senão eliminado, é minorado, abrandado, reduzido ao nível de uma conciliação. Desse modo, se a Reexposição é o momento débil em Beethoven, não o é fundamentalmente porque a forma em si está aquém das demandas socialmente geradas. Mas, sim, porque a própria realidade não continha ou podia conter a radicalização trágica das contradições humano-sociais. Por isso seria incongruente a dação de forma ao trágico no bojo da FS: sua configuração seria ilegítima. Tornaremos a isso nas "considerações conclusivas" do capítulo seguinte.

30.G.LUKÁCS, La Novela Historica, op. cit., p.27, (o grifo é nosso).

Lukács, ao considerar o alcance ideológico do referido pensamento burguês ilustrado, tece outra consideração importante para delucidar o porque da FS não conter a dimensão trágica. Ao analisar o humanismo alemão, aponta para o fato de que "Até a revolução de 1848" - Beethoven morre em 1827 - "os representantes daquela época que ainda sobreviviam" - do humanismo ilustrado - "não se viram frente à necessidade de reconhecer e admitir a perspectiva do novo período de desenvolvimento da história da humanidade, ainda que fosse com uma trágica escisão de espírito como ocorre com Heine, ou rebaixar-se a apologistas do capitalismo decadente, como provou Marx em relação a homens tão consideráveis como Guizot e Carlyle, imediatamente depois da revolução de 1848."³¹ Ou seja, as contradições sócio-históricas do capital, até 48, não haviam explicitado suas formas mais radicais, nem o reconhecimento social da necessidade de superação dessas contradições. Bastava, portanto, por assim dizer, a conciliação, também para Beethoven - embora o peso da contraditoriedade histórica começasse, pouco à frente, a produzir fortes escisões de espírito. De fato, é sabido que as contradições inerentes à sociabilidade burguesa ainda não pulsavam na realidade sob forma mais desenvolvida. Assim, não emergiam os perfis possíveis de sua superação. É o que inviabilizava configurações que fossem para além do conciliatório, que pudessem, portanto, desembocar no trágico como resolução para o conflito dramático. Convém aludir que o próprio arremate da revolução burguesa, sua plena auto-realização só virá a se objetivar no correr da década de 30. Consequentemente, Beethoven, como todas as grandes figuras representativas do último momento do pensamento ilustrado, não

31. Idem, ibidem. p.27.

poderia vislumbrar respostas para os problemas inerentes à vida burguesa a não ser no próprio interior das formas em estruturação da sociabilidade do capital, uma vez que não estavam presentes - nem poderiam ser visíveis -, os fatores ou ocorrências que pudessem indicar que as contradições humanas e sociais, no interior da sociedade do capital, não poderiam ser efetivamente superadas no bojo de sua organicidade. Nas palavras de Lukács, a última expressão do iluminismo é a consubstanciação de "Um humanismo que quer preservar os logros da Revolução Francesa como fundamento imprescindível para o futuro desenvolvimento humano. Um humanismo que entende a Revolução Francesa (e a Revolução na história em geral), como elemento imprescindível do progresso humano. Sem dúvida esse novo humanismo histórico é também filho de sua época e não pode ultrapassar seu horizonte, ou no máximo, só o pode fazer de forma fantástica, como o fizeram os grandes utópicos. Os principais humanistas burgueses deste período se encontram na paradoxal situação de entender, corretamente, a necessidade das revoluções do passado e nelas enxergar o fundamento de todo o razoável e aceitável do presente, porém sem poder entender o desenvolvimento futuro a não ser como uma tranquila evolução sobre a base daquelas conquistas. Estes humanistas buscam - como muito acertadamente diz M. Lifschitz em seu artigo sobre a estética hegeliana - o positivo da nova situação de mundo produzida pela Revolução Francesa, e crêm não ser mais necessária nenhuma revolução para realizar definitivamente esses elementos positivos."³²

Se tomarmos a própria figura de Beethoven, poderemos compreender ainda mais nitidamente esta problemática. Ao elaborar

32. Idem, ibidem, pp.26 e 27, (o grifo é nosso).

um perfil da personalidade de Beethoven, L. Magnani tece considerações que mostram cabalmente como a concepção de mundo do grande compositor é própria do iluminismo: Beethoven está "...em luta contra a falsa superioridade e supremacia da classe dominante (o autor se refere à aristocracia feudal) e contra a mediocridade espiritual e a vida vilmente egoísta da classe burguesa, todas as duas desprezadas por Beethoven porque impedem o livre desenvolvimento da personalidade, a inteira afirmação do mérito individual." E ainda mais: "Esse ideal humanitário, que o Sturm und Drang colocou no centro de suas aspirações, deveria, cedo ou tarde, entrar em conflito com a realidade histórica de uma época ainda dominada pelo sistema feudal, e suscitar um mal-estar, nascido de contradições internas, entre os espíritos independentes, reticentes em aceitar os limites e exigências uniformes da burguesia à qual eles pertenciam e desejavam, apesar de tudo, sucesso."³³ Ora, o que se afirma, e com toda a transparência e rigor, é que Beethoven era um homem cujos ideais e referências estavam em plena consonância com o pensamento ilustrado (no Capítulo seguinte essas considerações serão desenvolvidas). Nesse sentido, e como se depreende da colocação de L. Magnani, ao mesmo tempo que Beethoven realiza uma crítica sem reservas da vida de seu tempo - quer à mesquinhez e degenerescência da feudalidade alemã, quer ao prosaísmo intrínseco à burguesia (também no capítulo seguinte, ao se dar um passo a mais no processo de determinação da lógica da FS, esta dimensão de Beethoven e de sua música ficará mais evidenciada) -, deseja e aspira, como todos os iluministas, que o mundo burguês se imponha

33.L. MAGNANI. Les Carnets de Conversation de Beethoven. Editions de la Baconnière, Neuchâtel, Suíça, 1971, p.51.

enquanto tal. Isto reflete o fato de que Beethoven, como humanista que era, acreditava que a solução dos problemas e conflitos humanos e sociais vividos estava posta no interior da sociedade do capital e pelos horizontes que ela estabelecia. Beethoven acreditava nessa projeção enquanto filho de seu tempo. Ou seja, filho de uma época que confiava que os ideais humanitários da revolução ainda poderiam se objetivar. Ideais que só depois de 1830, e particularmente na década seguinte, começariam a mostrar sua clara inviabilidade; bem depois, portanto, da morte de Beethoven. O simples fato - de que Beethoven deseja o sucesso da promessa burguesa - espelha a determinação, já anteriormente delineada, de que a Goethe ou Beethoven, por exemplo, não era possível a visualização dos impasses insuperáveis das contradições próprias às formas de sociabilidade do capital, do novo mundo que, então, se consolidava; isto, inversamente, os levava à perspectivação de que a "superação" de toda problemática estava embutida na lógica da própria vida burguesa. Isto é, reflete que Goethe e Beethoven eram iluministas, o que significa que não poderiam admitir ou reconhecer uma superação das contradições da vida burguesa a não ser no seu próprio bojo. Logo, a Reexposição deve ser entendida como um dever-ser fundado, através da profusão de meios estéticos, no interior da sociabilidade do capital, sociabilidade que na época beethoveniana ainda aparecia enquanto perspectiva humana autêntica. O que, portanto, se constata na Reexposição é a efetivação de uma conciliação, pois Beethoven não poderia historicamente idear e propor uma verdadeira resolução. A estrutura reexpositiva, descrita no Capítulo 3 da Parte I, é a evidência musical desse quadro de limites, vivido e sofrido com a máxima autenticidade.

Tudo isto significa, afinal, que a FS, incluída a Reexposição, não nega a lógica da vida. Mas, precisamente por isso, impôs-se a reordenação do processo de configuração da forma dramática, a fim de que se objetivasse, o mais fielmente possível, a reprodução da realidade musicalmente espelhada. Reordenação que conduziu, assim, a uma ambiguidade formal e de conteúdo, em contraste com a estrutura "clássica", engendrando, de certo modo, uma incoerência interna, um dado desfibramento da lógica do tecido compositivo. A impossibilidade do trágico - a distorção, pois, da forma dramática - não é, em síntese, uma questão meramente formal, mas de conteúdo. O que significa, em última análise, que Beethoven não poderia ter injetado na FS a dimensão do desenlace trágico, uma vez que não dispunha para tanto do material apropriado.

A partir disso pode ser afirmado, por fim, que a Reexposição não elimina o caráter dramático da FS (esta de fato, dá forma a uma colisão de caráter dramático), embora a efetiva culminação dramática - a radicalização trágica - não se objetive. Desse modo, seu hibridismo se manifesta, revelando o dilema que permeia a lógica da FS na música beethoveniana: uma tragédia que não consegue se consubstanciar enquanto tal, pois o conteúdo a que dá forma barra sua plena ordenação. Em suma e sinteticamente: a FS é um drama musical, não obstante a inefetivação do trágico. Ausência que não compromete a ação dramática, objetivamente realizada na FS, embora gerando um tipo de expressão estética de caráter híbrido, cuja figuração é distinta do drama clássico. Precisar tal perfil ou caráter exige uma nova e última passagem analítica.

casualidade que ela não se ponha, nem possa se por, como uma realização estética autônoma, mas que se realize como um momento - mesmo que frequentemente o mais importante, dada sua estruturação interna - de uma unidade ou contexto musical mais amplo: unidade ou contexto do gênero sonata. Inversamente ao drama, que se efetiva autonomamente, a FS não se põe enquanto gênero autônomo, de modo que sua possibilidade de objetivação é atrelada ao nascimento da sonata. Tal situação reafirma a ambiguidade apontada, permitindo compreender mais concretamente a natureza de sua relação estética com a tragédia.

Na tentativa de esboçar esta problemática é necessário, em primeiro lugar, perfilar a lógica que matriza o gênero sonata. Um perfil restrito à determinação de alguns de seus traços mais gerais, e que não pretende, de modo algum, ser definitivo.

Do mesmo modo como FS e drama se aproximam entre si em função da maneira pela qual se objetivam, a sonata apresenta uma clara intersecção com o gênero romanesco. Nesse sentido, portanto, é preciso indicar brevemente, para que se possa melhor explicitar o tecido próprio à sonata, a lógica da estrutura do romance.

Lukács, num delineamento dessa lógica, afirma: "Para o romance, a exposição de uma determinada realidade social em uma época determinada, com todo seu colorido, com toda a atmosfera específica desta época, é precisamente a finalidade da dação de forma."³⁴ Essa determinação aproximativa, mesmo que suscinta, revela já um de seus traços essenciais, uma das características básicas de sua estrutura. Contrariamente ao que ocorre na tragédia - que "...concentra a configuração das leis básicas do

34 G. LUKÁCS, La Novela Historica, op. cit, p.166.

desenvolvimento histórico em torno de uma grande colisão"³⁵ -, o romance busca configurar todo o complexo de relações sociais que circunda o objeto refigurado. Ou seja, busca representar o conjunto dos nexos de um concreto momento da vida, reproduzindo esteticamente a malha humano-societária que o envolve. Portanto, se no gênero dramático todos os elementos potencializam a colisão, no romance, distintamente, "Importa permitir a vivência dos motivos sociais e humanos pelos quais alguns homens passaram, sentiram e agiram tal como ocorreu na realidade histórica"³⁶. Isto é, a tecitura social, em suas múltiplas interações e conexões é parte intrínseca à refiguração, o que é traduzido pelo grande número de personagens e situações paralelas, que se justapõem à ação central do romance.

Estas situações e personagens, na malha relacional em que se inserem, não se põem necessariamente, contudo, como elementos de intensificação ou radicalização da ação nodal. O que ocorre, precisamente, é a efetivação de uma sobreposição de acontecimentos articulados, que se realizam como ações independentes, gerando, desse modo, uma ampla gama de interconexões humanas que tendem a abordar um vasto leque de situações, que engendram o contorno social específico e humanamente importante do momento concreto artisticamente configurado. O desenho concreto desta determinação aparece numa explícita comparação feita por Lukács: "quando no drama é disposta uma ação paralela de características trágicas, esta ação serve para completar e acentuar a linha principal da colisão /.../ A situação é muito diferente no romance. Tolstoi, por

35. Idem, *ibidem*, p.166.

36. Idem, *ibidem*, p.42.

exemplo, dispõe várias ações paralelas ao destino trágico de sua Anna Karenina. Os contrastes Kitty-Lewin, Daria-Oblonski, paralelos ao par Anna-Wronski, são apenas os grandes complementos centrais; junto a estes há uma grande quantidade de outras ações paralelas, mais intensamente episódicas. Estas ações, que se iluminam umas às outras, se complementam num sentido completamente contraposto."³⁷ Vale dizer, sinteticamente, que no romance é configurado uma multiplicidade de relações e interconexões humanas. Relações e conexões que se mostram como o tecido social em que se insere o específico complexo mimetizado. Desse modo, personagens e situações convergem para a ação central ou a potencializam, tanto quanto dela também podem divergir. E esses acontecimentos, que de uma forma ou de outra se inter-relacionam com a ação nuclear, geram um tipo de configuração estética onde uma das características essenciais é a dação de forma a um vasto complexo de relações, conflitos, interações, encontros e desencontros humanos.

A dação de forma no romance não se direciona, pois, a uma concentração em torno de um eixo dramático, mas sim, envolve uma quantidade muito maior de ações que configuram, de forma tendencialmente extensiva, a realidade concreta. E esta peculiaridade, que caracteriza a dação de forma no romance, explicita uma nítida confluência em relação ao gênero épico, uma confluência que expressa a similitude da lógica estética que funda a ambos. Tratemos então dessa questão, uma vez que para se compreender verdadeiramente a natureza da organicidade do romance, portanto da sonata, é importante explicitar essa sua relação com a

37. Idem, *ibidem*, p.156.

épica.

Como foi esboçado anteriormente, o processo épico de configuração da realidade dá forma à "totalidade dos objetos". O que significa, pois, a conformação de relações e conexões complementares, que se contrapõem ou não à ação central ou entre si mesmas, e que assim engendram, necessariamente, uma refiguração estética da vida - uma refiguração de sua lógica - mais próxima de seu concreto ser-assim. (O drama, distintamente, explicita a lógica da realidade a partir da configuração de um conflito trágico, onde toda e qualquer relação se põe como mediação de sua conformação. Nesse sentido, sua abstractividade em relação ao processo cotidiano, à vida concreta, é maior do que o gerado pela épica, que explicita o espaço social de forma mais ampla ou completa). A dação de forma épica - como também a do romance - infunde uma complexa malha de interconexões humanas, através da qual não somente o destino do herói é delineado, mas simultaneamente são estabelecidos processos e destinos humanos que o circundam, consubstanciando assim, em seu aspecto mais geral e totalizante, o caráter específico de uma época, de uma realidade social específica. Vale dizer: "na epopéia a vida se apresenta com toda a sua riqueza"³⁸, pois o centro da representação conecta-se de forma mais direta com seu contorno social, uma vez que este também é reproduzido. Ou seja, a épica "configura-se pela conexão da ação particular a seu solo substancial"³⁹, a seu fundamento social, o que resulta, então, na riqueza e extensividade de seu conteúdo.

A relação estabelecida entre epopéia e romance não é, seja

38. Idem, ibidem, p.116.

39. Idem, ibidem, p.99.

ressaltado, o resultado de uma arbitrariedade estética, operada por uma falsa determinação analítica. A conexão aqui apontada é expressão de um real matrizarmento comum, que confere a específicos e distintos gêneros artísticos uma vinculação orgânica: ambos refiguram a realidade efetiva a partir da interação entre ação central e o chão social que a pressupõe e permeia. Precisamente por isso, e como se constata na epopéia: "o romance dá forma à 'totalidade dos objetos'..."⁴⁰, realizando, como ela, uma configuração da lógica de seu objeto na sua complicada interação com toda uma série de relações e conexões. A busca de configuração da "totalidade dos objetos", intersecciona, pois, épica e romance; uma intersecção posta a partir de um plano que, afinal, é o fundamento do modo de realização de ambos os gêneros estéticos - uma intersecção, portanto, estrutural.

Não obstante, a relação existente entre esses dois gêneros não conduz a uma identidade. O que é imediatamente compreensível, pelo simples fato de que epopéia e romance são produtos de épocas históricas completamente diversas. O conteúdo que os determina é distinto, gerando naturalmente diferenças profundas entre ambos, uma vez que as formas ou gêneros estéticos são formas ou gêneros de conteúdos determinados. Nesse sentido, o plano comum que os conecta deve ser capturado a partir da desidentidade de seus respectivos tempos históricos. Desidentidade que engendra, pois, a diferença que os particulariza, que explicita suas vinculações a solos sociais determinados.

Não é objetivo desse estudo, nem mesmo longinquamente, determinar de modo completo a distinção entre épica e romance, como também não o de fazer a elucidação plena de seu parentesco.

40. Idem, *ibidem*, p.166/167.

A delucidação aqui, de fato, não procurou ir além, e ainda assim muito genericamente, de um tracejado suscito. Contudo, para que mais adiante seja possível melhor precisar a natureza da relação entre épica e romance, e a partir daí a efetiva substância do gênero sonata, é necessário explicitar ainda uma distinção fundamental. Enquanto a épica grega é a expressão estética de um mundo caracterizado pela conexão autêntica entre individualidade e sociedade, vale dizer, onde indivíduo e comunidade - portanto onde singularidade e generidade - estão em convergência indissociável, isto é, enquanto a épica é a expressão de um mundo onde a individualidade se realiza enquanto ser genérico (não importa o patamar alcançado pelo gênero), ou seja, expressão de um mundo no qual à individualidade é facultado sintetizar a universalidade, o romance está geneticamente vinculado a um período histórico matrizado em sentido inverso, posto que neste a autenticidade relacional está impedida de se manifestar. Em outros termos, o mundo burguês, as relações sociais sob o capital objetivam-se de uma forma tal que a vida alicerçada sobre valores humanamente autênticos é impedida de efetivação. Ou seja, ocorre que o interesse privado de uma categoria social particular sobrepoese às concretas necessidades humano-societárias do conjunto. Esta sobreposição, que se explicita em radicalidade crescente logo após o período revolucionário, - a partir do qual a nova categoria social se torna a particularidade politicamente dominante - é contraposta aos interesses humano-societários que não sejam os de suas próprias e específicas tendências. Assim a perspectiva do desenvolvimento do homem enquanto homem que se faz é subsumida às necessidades peculiares do capital enquanto capital, o que significa progressivamente o empobrecimento ou mesmo a nulificação

do desenvolvimento daquele. Contraditoriamente, contudo, é necessário firmar, por outro lado, que as formas de sociabilidade do mundo burguês consubstanciaram ao mesmo tempo a condição de possibilidade de um efetivo desenvolvimento material. Desenvolvimento este, convém bem demarcar, que foi a base necessária para o crescimento do homem enquanto homem, para a busca da realização do livre desenvolvimento da personalidade. (Ao se pensar no advento do iluminismo, imediatamente se evidencia que o aparecimento da sociedade burguesa se consubstanciou como um dos grandes momentos de auto-construção humana, somente comparável à Antiguidade grega e ao Renascimento). De modo que, simultaneamente, as dimensões positivas e negativas se entrelaçam; a orgânica da sociedade do capital obstruindo o devir homem do homem, sobre a mesma base em que a lógica societária burguesa traz em si o impulso para sua efetivação. Marx bem caracteriza essa inflexão ao falar das revoluções burguesas inglesa e francesa, mostrando o alcance, a dimensão e a natureza das transformações ocorridas: "As revoluções de 1648 e de 1789 não foram as revoluções inglesa e francesa, foram revoluções de tipo (Stils) europeu. Não foram o triunfo de uma determinada classe sobre a velha ordem política; foram a proclamação da ordem política para a nova sociedade européia. Nelas triunfou a burguesia; mas o triunfo da burguesia foi então o triunfo de uma nova ordem social, o triunfo da propriedade burguesa sobre a propriedade feudal, da nacionalidade sobre o provincialismo, da concorrência sobre o corporativismo, da partilha sobre o morgado, do domínio do proprietário de terra sobre a dominação do proprietário através da terra, do esclarecimento sobre a superstição, da família sobre o nome de família, da indústria sobre a preguiça heróica, do direito

burguês sobre os privilégios medievais. A revolução de 1648 foi o triunfo do século XVII sobre o século XVI, a revolução de 1789 o triunfo do século XVIII sobre o século XVII. Essas revoluções exprimiam ainda mais as necessidades do mundo de então, do que das partes onde tinham ocorrido, Inglaterra e França."⁴¹ É nessa impulsão formidável e através dela que a dissociação entre os homens e do homem tomará corpo.

A estrutura da épica, por sua vez, - épica que é a expressão estética de uma sociedade onde o indivíduo está em conexão com seu gênero, ou em outros termos, onde público e privado estão em interconexão harmoniosa -, ao aparecer como dimensão fundante da dação de forma no romance, tem de apresentar, em função desse contexto social novo e radicalmente distinto, uma alteração de caráter, uma modificação essencial. Pois os supostos humanos e sociais, que deram origem ao gênero épico, não estão mais presente no mundo que vê surgir o romance; aliás, são radicalmente distintos, ou mesmo antagônicos. Assim, a dimensão épica do romance corresponde a uma alteração da verdadeira estrutura da épica - que supõe a publicidade, inexistente na sociedade do capital. Significa dizer que épica e romance, não obstante a real intersecção ou parentesco estético, são gêneros de natureza distintas (ver pp.319 e 320). Nas palavras de Lukács: "A velha epopéia representou a época da humanidade correspondente ao seu pleno florescimento...", enquanto que no romance podem permanecer "finalidades genericamente épicas, porém, já com um caráter particular, dentro do quadro geral da sociedade, com perda, então,

41.K.MARX, A Burguesia e a Contra-Revolução, Ed. Ensaio, São Paulo, p.43.

da característica da epopéia pura."⁴² Vale dizer, o romance é uma épica de natureza distinta, pois o contexto humano-social burguês não contém os supostos da epopéia pura. Como forma ou gênero artístico é forma ou gênero artístico de um conteúdo determinado, épica e romance têm necessariamente de manifestar profundas e essenciais distinções, como de fato ocorre.

Mas, retomando o problema central da dissertação, em que todas essas breves considerações relativas ao romance e à epopéia, que apontam para complexas vinculações e interconexões, contribuem para a determinação da lógica que matriza o gênero sonata? Esta intrincada questão, para qual se pretende aqui uma resposta delimitada ao estatuto de uma primeira aproximação, pode ser nestes limites enfrentada. Em outras palavras, acena-se aqui para o fato de que as determinações estéticas delineadas geram a possibilidade de explicitar a vinculação existente entre o gênero sonata e a lógica que matriza e caracteriza a dação de forma no romance. Explicitação que é fundamental delinear, pois é a mediação pela qual pode ser mais nitidamente determinado o porque do ser-precisamente-assim da FS, ou porque a ausência do trágico não a nulifica enquanto forma dramática, uma vez que gênero sonata e FS estão em íntima relação.

Como primeiro passo do reconhecimento da vinculação entre o gênero sonata e o romance, constata-se que a sonata, de sua configuração mais germinal à sua expressão mais desenvolvida, é o resultado da interligação de distintas formas musicais, que não se perspectivam ou ordenam por uma relação recíproca que procure configurar um todo centrado num eixo dramático; ao inverso, cada

42.G. LUKÁCS, La Novela Historica, op. cit., p.164, (o grifo é nosso).

movimento musical que é parte dela se estrutura como momento fechado em si, autônomo, específico. A sonata organiza-se a partir do estabelecimento de distintos momentos independentes (os movimentos), os quais, não obstante, são partes de um mesmo conteúdo. Tanto é assim que os movimentos são intrinsecamente relacionados, o que se evidencia pelo fato de que são efetivados a partir das mesmas relações temáticas e apresentam entre si parentesco harmônico. Trata-se, portanto, de uma independência real; independências, porém, fundadas por uma base comum que as interconecta. O que significa que os distintos movimentos são como que troncos de uma mesma raiz. A organicidade da sonata compreende e abrange, desse modo, analogamente ao romance, um campo real de dimensões maiores do que aquele que caracteriza e tipifica o gênero dramático. Isto aproxima a sonata, conseqüentemente, da forma específica da refiguração épica, pois a extensividade da vida - na sonata representada pela diversidade das formas musicais nela contidas (FS, minueto, rondó-sonata, etc.) - é a ela imanente. Em outros termos, a sonata se organiza a partir da dação de forma à "totalidade de objetos", onde uma multiplicidade de ações distintas (os movimentos) são configuradas consecutivamente.

Contudo, o que fundamentalmente determina a vinculação de conteúdo, que se constata entre os distintos movimentos de uma sonata, - para além, portanto, do parentesco tonal e temático -, é o modo pelo qual as diferentes estruturas musicais de seus distintos movimentos (geralmente três ou quatro) adquirem sua forma efetiva. Isto é, seja um minueto, um scherzo, um movimento lento, um rondó, etc, todos se organizam internamente a partir de uma configuração comum - a do confronto tônica-dominante. Isto significa, de outra parte, que as formas características legadas

pelo barroco, que passam a integrar o gênero sonata, fazem-no a partir de uma radical transformação de suas estruturas: estas são dramatizadas. Ou seja, se articulam e efetivam na colisão; colisão que na FS, precisamente, encontra sua maior, mais radical e expressiva configuração, portanto sua mais profunda e rigorosa expressividade. Ou na síntese forte de Rosen: "Poderíamos qualificar a vantagem das formas de sonata sobre as formas musicais anteriores como uma claridade dramatizada. As formas de sonata são iniciadas com uma oposição claramente definida /.../ que se intensifica para ser resolvida depois, simetricamente."⁴³ Assim, "a diferença real entre as formas de sonata e as formas anteriores do barroco é esta nova concepção, radicalmente realçada, da dissonância" - isto é, do conflito - "elevada do nível do intervalo e da frase à estrutura inteira."⁴⁴

Desse modo é compreendido que a colisão dramática está intrinsecamente embutida no interior da sonata, quer em função da presença da FS, quer pelo modo através do qual as outras formas musicais que a compõem se realizam.

Por isso faz-se necessário neste momento, para que mais claramente possa ser compreendida a lógica que matriza a sonata, mostrar que a ação dramática é inerente à estruturação do romance. Afirma Lukács que a "penetração do elemento dramático no romance moderno foi para este sumamente fecunda: deu mais movimento à sua ação, mais riqueza e profundidade à sua caracterização, etc, como também produziu uma forma adequada de reflexo literário das formas especificamente modernas de manifestação da vida na sociedade burguesa desenvolvida, dos

43. C. ROSEN, *Formas de Sonata*, op. cit., p.25, (o grifo é nosso).
44. Idem, *ibidem*, p.38, (o grifo é nosso).

dramas trágicos (e tragicômicos) da vida que são na própria vida dramáticos, mas que se apresentam de um modo não dramático, tanto que é impossível representá-los de um modo compreensível e não deformado ao prescindir de um ulterior movimento capilar, menor e até mesquinho."⁴⁵ A sonata, nesse sentido, (e a partir desta determinação pode-se mais nitidamente perceber a vinculação romance-sonata), contém em si, do mesmo modo, o elemento dramático, cuja presença confere a efetiva unidade de conteúdo que aparentemente inexistente, visto que tematicamente a relação entre os movimentos não é imediatamente perceptível. Simultaneamente, a inserção estrutural do dramático nas antigas formas barrocas confere a elas força e riqueza expressivas. A FS, portanto, como expressão dramática por excelência de gênero sonata, é imanente, exatamente por isso, uma densidade estrutural que a diferencia e a singulariza dos movimentos restantes. O que revela e reafirma a importância essencial desempenhada pelo dramático na sonata - analogamente ao romance -, o que leva a compreender que a FS é, precisamente, a ação central da epopéia burguesa em que se constitui o gênero sonata; a ação em função da qual se ordenam os distintos movimentos que a compõem. (Nesse sentido, pode-se agora compreender mais claramente porque a FS, por não possuir um desfecho trágico, não se torna uma forma inconsistente, incongruente; ou seja, ela não é um gênero autônomo como o drama, mas uma forma que é uma das ações - mesmo que central - de um todo mais abrangente). E isto fica imediatamente nítido, não apenas em função da densidade de sua estrutura, mas também porque ela é, quase que invariavelmente, seu movimento inicial, determinando,

45.G. LUKÁCS, *La Novela Historica*, op. cit., p.135, (o grifo é nosso).

por isso, as relações temáticas de toda a obra, como também as tonalidades que a sucedem. Vale dizer, a FS matriza o caráter geral da sonata como um todo (pense-se, por exemplo, na Op.106).

Por outro lado, a existência da conformação dramática no bojo dos outros movimentos gera, precisamente como ocorre nas relações que conformam o romance, distintas ações paralelas, que complementam a ação dramática central. Uma complementação efetivada não no sentido de uma intensificação desta colisão, mas como já foi apontado, quando da determinação da estrutura que matriza a conformação estética do romance, na direção de ações distintas e concomitantes, que tendem, desse modo, a engendrar uma reprodução extensiva da vida. Portanto, o conflito não é o núcleo da dação de forma, mas, sim, aparece como elemento ordenador das diferentes ações, que se impõem através dos diversos movimentos que se realizam e assim engendram uma sonata.

Nesse sentido, quando Lukács aponta o lugar específico da colisão na estrutura do romance, a conexão entre este gênero literário e a sonata aparece com nitidez: "Tudo isto diz respeito à peculiaridade do romance que destacamos no princípio, ao fato de que o conflito não aparece em si, mas em sua ampla vinculação objetivo-social, como parte de um processo social mais abarcante"⁴⁶, o que significa, pois, que "o drama concentra a configuração das leis básicas do desenvolvimento em torno da grande colisão histórica", enquanto no romance "a colisão não é mais do que uma parte do mundo integral, cuja configuração é sua tarefa."⁴⁷

Portanto, o gênero sonata, em suas linhas gerais, funda-se

46. Idem, *ibidem*, p.157, (o grifo é nosso).

47. Idem, *ibidem*, p.166.

numa lógica de conformação estética na qual a relação entre as distintas partes que a constituem configura uma totalidade extensiva da vida. Totalidade esta perpassada pela colisão dramática; ou seja, cada movimento tem por centro uma colisão: o estabelecimento do confronto tônica-dominante, seu desenvolvimento e resolução é aquilo que adquire forma musical. Logo, pode-se utilizar a seguinte imagem no sentido de determinar o caráter próprio à sonata: trata-se de um "romance musical". Imagem cuja legitimidade é objetiva, uma vez que os fundamentos de ambos os gêneros estéticos são os mesmos. Naturalmente, esta analogia deve ser entendida num plano genérico, pois a sonata, enquanto música, gera um tipo de configuração artística com características e traços particulares. Não obstante, essa imagem permite vislumbrar a lógica interna da sonata, por isso é bastante rigorosa; de fato, ambos os gêneros fundam-se sobre a mesma estrutura, apresentam basicamente a mesma organicidade, o que significa que a relação existente entre eles não é meramente tópica, mas dá-se a nível essencial.

Por fim, um ponto mais merece atenção, pois contribui para um passo mais na identificação da lógica do gênero sonata. Lukács, em linhas gerais, estabelece - nota 45 deste capítulo - que o romance é o gênero literário adequado à refiguração estética dos dramas inerentes à vida burguesa, uma vez que estes não podem alcançar uma representação estética efetivamente dramática. Precisamente pelo fato de que o romance seja o gênero estético-literário capaz de penetrar e explicitar a lógica específica que assume a vida no mundo burguês, ou seja, por ser a expressão literária da vida burguesa, tal gênero perde a tensão característica do gênero ao qual pertence, pois a épica é produto

de um momento histórico onde indivíduo e comunidade estão em interconexão favorável, ou seja, onde o indivíduo tende a se realizar enquanto ser pleno, completo - a um nível dado. Vale dizer, enquanto ser que está embuído de seu gênero. Na sociedade burguesa, como já referido, o predomínio dos interesses privados de uma classe, inviabiliza uma relação daquele tipo. Assim, a dação de forma de natureza épica, que subentende um herói como representante universal da sociedade, um herói como encarnação ou explicitação das virtudes éticas de um povo, tem agora de aparecer distorcida, uma vez que o público e o privado estão inteiramente dissociados na sociedade do capital. Isto inviabiliza a configuração real da dimensão pública, vale dizer, da interconexão entre indivíduo e comunidade - traço fundante na épica - no interior do romance. Basta acenar, nesse sentido, com o fato de que o herói do romance é, necessariamente, o representante de alguma categoria social particular, ou de uma de suas frações, sejam quais forem. (A necessidade que tem o romance em configurar um movimento de caráter "capilar, menor e até mesquinho" revela precisamente que o herói romanesco não se realiza enquanto representante universal de sua comunidade, mas enquanto encarnação de um particular. Ou dito de outro modo, essa capilaridade é condição de possibilidade de sua configuração, pois esse herói encarna valores humanos não genéricos, valores humanos não de um povo em seu conjunto, mas de um segmento específico, o que necessariamente o torna, por outro lado, um ser incompleto, problemático. Isto é, o herói romanesco, por prescindir da genericidade de sua espécie, é um herói problemático, fragmentado, dilacerado enquanto indivíduo - ver pp. 322/3 . Em termos mais gerais: ocorre, de fato, que a vida burguesa não contém em si o

conteúdo próprio que engendra e tipifica o gênero épico, o que gera, conseqüentemente, uma violação da sua estrutura pelo romance, que a adapta a seus próprios conteúdos humano-sociais. Desse modo, a epopéia, como também o drama, em suas reais dimensões, não podem nesta quadra histórica adquirir plena configuração. Portanto, há que falar numa inflexão - numa "deformação estética". (Pense-se na relação FS-drama).

Porém, de que modo tudo isso tem conexão com a sonata? A resposta é relativamente simples. Sendo um gênero musical de caráter épico, e estando organicamente vinculado à lógica estética do romance, a sonata se relaciona imediatamente ao desfibramento mencionado. Isso pode ser constatado, de um lado, pelo caráter pouco rigoroso da sequência que é estabelecida entre os distintos movimentos que constituem uma sonata. Ou seja, essa relação não obedece a uma necessidade efetivamente determinada pelo conteúdo, o que pode conduzir a indeterminações ou ambigüidades. (Embora, e isso deve ser demarcado, seu primeiro movimento é predominantemente um movimento em FS, e o último tende a ser de caráter harmonicamente menos tenso e de textura mais regular).

Um caso, que exemplifica com muita nitidez e tipicidade este problema, encontra-se numa obra de plena maturidade de Beethoven. A grande-fuga, que inicialmente fazia parte - era seu último movimento - do quarteto Op.130, pela densidade e dimensão de sua estrutura, conseqüentemente pela dificuldade técnica que impunha aos executantes, foi suprimida do quarteto e substituída por uma peça que Beethoven teve de compor especialmente para tal finalidade. Essa substituição, contudo, não causou qualquer dano ou desfigurou a obra, e é precisamente isso que aponta, afinal, para a falta de uma definição mais precisa daquilo que

musicalmente é expresso. Em verdade, o que isso reflete é uma determinada falta de nitidez do conteúdo, portanto, uma certa "frouxidão" em sua estrutura. O que se consubstancia, pois, em um claro defeito ou limite do gênero. Nas palavras de Lukács que tão bem se amoldam à estrutura da sonata: "o caráter artisticamente escindido ou ambíguo do que se costuma chamar epopéia burguesa⁴⁸ deve-se, entre outras coisas, a que conserva certos elementos formais da velha epopéia, numa época em que a realidade viva que a esta correspondia já havia sucumbido; em função disso são aplicados a uma matéria viva formalmente contraposta, por serem elementos de reflexos específicos de um período evolutivo já terminado."⁴⁹

As contradições e ambiguidades próprias à sonata - como igualmente à FS, que é um drama que não se realiza plenamente - nascem, portanto, do fato de que a tragédia e a épica não encontram na realidade societária do capital os fundamentos que as engendraram em outras épocas. Contudo, e isso é o que essencialmente importa marcar, a sonata é o gênero adequado para a captura e reprodução da vida tal qual ela se põe.⁵⁰ Desse modo, esse gênero, tal como a FS - e isso buscar-se-á demonstrar no Capítulo 2 -, cumpre o objetivo que lhe é próprio: explicita, dentro das possibilidades e características específicas da configuração musical, a lógica da vida do mundo burguês. Uma lógica, não obstante, que impõe ao trágico, dissolvido no prosaico, a subsunção ao meramente conciliatório, e à épica, a perda de seu caráter público. Vale dizer, o romance tem como

48. O autor assim denomina o romance pois, como apontado, traços gerais de conformação épica o matizam.

49. G. LUKÁCS, *La Novela Histórica*, op.cit., p.146, (o grifo é nosso).

50. Não se pode demonstrar nessa passagem tal afirmação, pois demandaria uma longa tematização. Contudo, o simples fato, já

centro de sua refiguração o homem dividido, dilacerado; o herói romanesco é uma individualidade fragmentada, humanamente empobrecida, regida, predominantemente, por seus interesses privados, que a amesquinham e dilaceram. Igualmente, a sonata, por estar fundada na colisão (cada um de seus movimentos está posto pela e na colisão), tem por centro esse homem dividido, dilacerado, que resulta da inviabilização histórico-social de seu processo de auto-constituição. (No Capítulo 2, ao ser explicitada a natureza do drama configurado pela FS, poderá ser traçada com nitidez a determinação de que o "herói sonatístico", ou mais precisamente, que o "herói da FS" é o homem dilacerado).

Portanto, a FS e a sonata são, respectivamente, a tragédia e a épica possíveis de seu tempo. Com isso se quer indicar que ambas se consubstanciam enquanto expressões estéticas efetivamente capazes de representar a vida nesta concreta etapa do desenvolvimento humano-social. Assim, a ambiguidade que lhes é imanente põe-se como condição de possibilidade da profunda e fiel refiguração que realizam. Desse modo, tal ambiguidade não sinaliza apenas um desfibramento formal, mas, predominantemente, aponta para o fato de que se está em face do nascimento de um novo gênero e de uma nova forma. Gênero e forma capazes de expor, esteticamente, o ser-precisamente-assim do homem e de seu mundo, na esfera sócio-cultural da qual geneticamente partem e sobre a qual atuam. Em suma, a sonata e a FS são conseqüentemente as adequadas e verdadeiras mediações musicais para a reprodução da realidade do homem sob a ordenação do capital. Por isso,

apontado, de que seus distintos movimentos estão centrados numa colisão dramática fundamenta, em parte, tal determinação. E isso, precisamente porque o conflito que é musicalmente configurado corresponde à refiguração de um problema humanamente essencial. No Capítulo seguinte essa questão será abordada.

necessariamente, consubstanciam-se enquanto objetivações estéticas novas que, ao mesmo tempo, se relacionam intrinsecamente com as efetivações trágicas e épicas e delas se diferenciam estruturalmente, na medida em que o tempo ou a lógica social que as instaura não contém, nem pode conter a explicitação de um conflito trágico, e menos ainda a perspectiva de um desenvolvimento humano que não esteja imaneamente atado e reduzido ao privado - à lógica e às necessidades particulares de uma categoria social particular, por isso mesmo restritora de um desenvolvimento humano próprio e universal; em outros termos, indutora da vida inautêntica (essa questão será retomada no Capítulo seguinte).

Concluindo sinteticamente, a FS é um drama musical; drama que, todavia, elimina de si a dimensão trágica, uma vez que o solo social que o instaura não a contém, e cuja efetivação musical não se põe autonomamente, mas no bojo de um complexo musical mais amplo que a inclui - a sonata. A identidade estrutural que existe entre FS e drama é, portanto, uma identidade posta numa certa desidentidade, o que faz retornar ao fato já explicitado de que o conteúdo inerente à FS é de natureza distinta daquele configurado pelo drama grego. Concretamente, o confronto entre forças sociais, num momento de radicais inflexões humano-societárias, é o substrato do drama antigo e shakespeariano, ao passo que a FS é a expressão de contradições de outra natureza. Nesse sentido, seu conteúdo não é o produto, nem poderia ser, de colisões postas no interior de um momento revolucionário da vida. Em verdade, sua natureza é completamente diversa. Consequentemente, sua forma teria de se distanciar, necessariamente, da forma dos dramas de

Sófocles ou Shakespeare; pois, a forma estética é a forma de um conteúdo. A ambiguidade da FS é, portanto, a adequação da forma dramática ao drama incocludente da sociedade burquesa.

Precisamente em função disso, a FS é um drama cujo conteúdo não exprime a colisão tantas vezes referida. Surge assim, imediatamente, uma questão, qual é, então, a natureza de seu conteúdo, de que drama se fala, uma vez que não se pode negar que sua forma seja uma forma dramática? Ou, em outros termos, qual é o drama inerente ao mundo burguês de que tanto se tem falado, já que este mundo engendra uma forma musical que é sua expressão? A tematização necessária dessa questão é, desse modo, um momento a mais no processo de captura e concreção da lógica da FS. Ao ser enfrentada, no capítulo seguinte, aparecerá sob forma mais nítida e concreta a natureza do conteúdo da FS, explicitação que é precisamente o objetivo perseguido nesse trabalho.

CAPÍTULO 2
A FORMA SONATA
COMO REFIGURAÇÃO MUSICAL DA FRAGMENTAÇÃO HUMANA

Nesta altura da tematização, onde inicialmente se buscou determinar - Parte I - as características e traços essenciais da FS, e também porque assumiram tal configuração, bem como num segundo momento (Capítulo anterior) intentou-se fundamentar e concretar esteticamente as determinações alcançadas, neste fluxo põe-se uma questão de absoluta relevância: porque esta forma musical específica consubstancia a fragmentação ou deve assim ser esteticamente compreendida?

A resposta a essa questão conduz a análise para os fundamentos da própria esfera estética, remetendo de imediato às formas de produção e reprodução da sociedade burguesa; ou seja, ao modo pelo qual o homem se objetiva numa sociabilidade regida pelo capital, pois a FS surge precisamente nesta quadra histórica, como manifestação artística a ela intrinsecamente vinculada.

Ao esboçar as raízes estético-filosóficas de Schiller, que

juntamente com Lessing e Goethe forma o tripé dos representantes máximos do classicismo literário alemão, Lukács explicita o nódulo que matriza e permeia a organicidade social do mundo burguês. Por longa que seja, necessita ser transcrita, na exata medida em que configura o solo inspirador da arte alemã deste período. Isto é, permitir vislumbrar, ainda que em um tracejamento geral, a gênese das formas estéticas típicas desta etapa do desenvolvimento histórico, que encontram precisamente na Alemanha as condições para seu florescimento. Afirma o autor em *Contributi alla storia dell'estetica*: "Também a propósito deste problema - o autor se refere à divisão social do trabalho - Schiller se apóia na filosofia do iluminismo. Vários representantes de relevo do iluminismo advertiram claramente para as consequências perniciosas que a divisão do trabalho continha para o desenvolvimento dos homens, enquanto que, simultaneamente, o significado progressista inerente à divisão do trabalho encontrava nos economistas um reconhecimento igualmente justificado e consequente. A descoberta dessa contradição, claramente enunciada e conduzida em ambas as direções até suas últimas consequências, é um dos motivos da grandeza do iluminismo /.../. É também herança do iluminismo, e não uma criação espiritual autônoma de Schiller, o fato de que ele ponha em contraste a dilaceração do homem, na e pela moderna divisão do trabalho, com a totalidade do homem na Grécia clássica. Ferguson, mestre de Adam Smith, denuncia a divisão do trabalho (Marx) tão energicamente que, comparando entre si as condições de trabalho antiga e moderna, afirma: 'Desta maneira criamos um povo de hilotas e ficamos sem cidadãos livres'. Ferguson constata que a divisão do trabalho relaciona-se com a eliminação da faculdade mental dos

trabalhadores: 'Muitos ofícios não requerem, de fato, uma capacidade espiritual. São desempenhados do melhor modo através da total repressão do sentimento ou da razão; e a ignorância é a mãe da indústria, assim como da superstição /.../ Por isso as manufaturas mais prósperas são aquelas em que menos se recorre ao espírito, e onde a oficina, sem esforço especial de fantasia, pode ser comparada com uma máquina cujas peças singulares são formadas por homens'. E essa formulação está na base das investigações desenvolvidas por Ferguson em todos os campos da vida social (aparato estatal, exército, etc). Essa necessária consequência da divisão capitalista do trabalho põe de manifesto uma contradição básica inerente ao humanismo burguês: a exigência de um livre e multilateral desenvolvimento da personalidade humana constitui desde o princípio um elemento fundamental do humanismo burguês. Os grandes iniciadores e continuadores deste movimento percebem claramente desde o primeiro momento que o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso da técnica, a ampliação e facilitação das trocas estão em íntima relação com a realização de seus ideais humanistas; compreendem, em suma, que são absolutamente necessários para que a humanidade possa se desembaraçar da ignorância, angústia e iliberdade da vida medieval. Não é de modo algum casual - mas consequência da essência do humanismo -, que muitas figuras do Renascimento fossem não apenas investigadores e artistas importantes, mas também inventores e organizadores. A progressiva diferenciação da divisão social do trabalho, tanto no âmbito social em geral, quanto no âmbito da indústria, é ao mesmo tempo motor e consequência desse desenvolvimento das forças produtivas. /.../ A grandeza do humanismo renascentista, as múltiplas atividades de seus grandes

homens, a clareza de suas aspirações, a amplitude de sua perspectiva têm, pois, como fundamento, o fato de que a contradição de que nos ocupamos não estava ainda manifesta . Quanto mais se desenvolve a produção capitalista, tanto mais divergente se fazem as tendências originadas de uma mesma economia. A luta pelo múltiplo desenvolvimento da atividade humana e, unido a isso, pela riqueza e liberdade da personalidade entra cada vez mais acentuada e patentemente em contradição com sua base econômica..."¹.

A leitura dessas formulações permite constatar que o problema da divisão capitalista do trabalho ocupa, e não secundariamente, o pensamento iluminista, quer no campo da ciência econômica, quer no campo humanista. Isto não é, nem pode ser entendido como mera coincidência. Ao contrário, o que estava em jogo, naquele momento, era o nascimento de uma nova etapa histórica; isso subentendia, como também estava engendrando, uma radical inflexão nas formas de sociabilidade. Inflexões que tinham na divisão capitalista do trabalho uma de suas mediações básicas. Isto é, a forma capitalista da divisão social do trabalho impunha-se, neste contexto revolucionário, como o fundamento da evolução e expansão das forças produtivas. Evolução e expansão que assumiam desconhecidas proporções, e que assim possibilitavam a criação da base material necessária para o livre desenvolvimento da personalidade humana. O processo produtivo capitalista, nesse sentido, tem na divisão capitalista do trabalho sua condição de possibilidade. E isso, na exata medida em que a acumulação necessária pressupõe a produção em massa e crescente de

1. G.LUKÁCS, Contributi alla storia dell'estetica, Ed.Feltrinelli, Milão, 1975, pp.32 a 34.

mercadorias. Uma produção crescente, portanto uma ampliação da acumulação, que reconduz a novas demandas de expansão, repondo o desenvolvimento das forças produtivas. Movimento esse aludido pela afirmação lukácsiana de que a divisão capitalista do trabalho é, simultaneamente, "motor e consequência" da expansão de força produtiva. Desse modo, momento intrínseco à forma de produção capitalista.

O pensamento ilustrado reconhece que o aparecimento dessa ordem da divisão do trabalho embute a possibilidade da realização do desenvolvimento material necessário à superação da feudalidade, e precisamente por isso percebe que a perspectiva do progresso humano e social passa por sua intermediação. Simultaneamente, contudo, seu efeito perverso é também imediatamente agarrado e explicitado; sua face anti-humana, dilaceradora, é radicalmente desnudada. Seu caráter fragmentador é afirmado em toda sua profundidade ainda no período da manufatura, portanto na fase pré-industrial. Há uma consideração de Schiller acerca dessa questão, dentre as várias expostas por Lukács em *Contributi alla storia dell'estetica*, que por sua densidade ilustra com transparência como a divisão capitalista do trabalho aparecia sob a análise da ilustração. Por isso tem de ser transcrita: "Acorrentado eternamente a um único e minúsculo fragmento do todo, o homem educa a si próprio como mero fragmento; com o ouvido eternamente tomado pelo estrépito monótono da roda que ele faz girar, o homem não desenvolve jamais a harmonia do próprio ser; e ao invés de exteriorizar a humanidade insita à própria natureza, torna-se uma mero decalque de sua profissão, de sua ciência"².

Ao humanismo ilustrado, portanto, é inerente uma contradição

2. Idem, *ibidem*, p.35

básica. Propõe a busca da multilateralidade, o livre desenvolvimento do indivíduo, a partir das formas de sociabilidade burguesa, que tem precisamente na divisão capitalista do trabalho a condição de possibilidade de sua existência. Vale dizer, exatamente porque a fragmentação é traço da individualidade burguesa, o pleno e real crescimento desta é uma impossibilidade inerente ao próprio tecido social. O reconhecimento, de um lado, que o desenvolvimento econômico está conectado intrinsecamente à conquista da personalidade livre, e, paralelamente, a crítica aguda às consequências humano-sociais decorrentes da forma como aquele desenvolvimento se objetiva conduzem à contraditória situação na qual "os humanistas burgueses lutam, de um lado, para varrer todos os obstáculos estatais e sociais que se opõem ao desenvolvimento econômico; enquanto, de outro, essa situação produz reivindicações utópico-heróicas, isto é, uma crítica sem reservas nos confrontos com a divisão capitalista do trabalho, a partir do ponto de vista do humanismo burguês..."³. Uma contradição que fica patenteada na seguinte elucidação de Lukács: "Ainda que Schiller represente, eloquentemente, que o despedaçamento dos homens é ação da divisão do trabalho, está firmemente convencido de que esta mesma divisão do trabalho, que reduz o indivíduo, se comparado com o cidadão grego, a um mesquinho fragmento, de todo modo está a serviço do progresso da humanidade"⁴.

Dado, então, o específico solo social que contrapõe desenvolvimento material a desenvolvimento humano, o choque, entre o humanismo burguês e a base material que o arrima, haveria necessariamente de se manifestar, como de fato ocorreu, não

3. Idem, *ibidem*, pp.34/35.

4. Idem, *ibidem*, p.36.

obstante a correta e coerente convicção da ilustração de que era vital para o homem a efetivação de um desenvolvimento da economia, da base material da vida. Assim, a crítica radical às formas da sociabilidade burguesa, a condenação da ruína da unidade humana, do empobrecimento, unilateralização ou fragmentação da individualidade é inerente ao iluminismo - é inerente ao pensamento que se consubstanciou como o efetivo pensamento progressista, vanguardeiro de toda uma época. Desse modo, uma vez que a forma real de objetivação da individualidade contradiz o ideal ou a perspectiva iluminista perseguida, a denúncia e crítica - do modo concreto pela qual a sociedade, portanto a individualidade, se põem - necessariamente aparecem como momento predominante, como centro da tematização da ilustração alemã. É em função desse contexto, então, que o mundo grego é veementemente reposto e evocado pela ilustração, uma vez que sua organicidade social configura precisamente o antípoda da sociedade fragmentária. Isso porque naquele a existência societária assumia um caráter efetivamente público, ou seja, indivíduo e sociedade estavam em harmoniosa conexão, o que significa dizer, em outros termos, que a livre auto-constituição da personalidade encontrava espaço de objetivação. Nesse sentido, pois, e isto é importante demarcar, "O ideal grego do iluminismo e do período revolucionário não é apenas o ideal republicano da liberdade do cidadão, mas a Grécia aparece cada vez mais nitidamente como a pátria perdida, que tem de ser reconquistada, do livre e rico desenvolvimento da personalidade"⁵.

Em contraste, a sociedade do capital opera, como oposto da

5. Idem, *ibidem*, p.34, (o grifo é nosso).

forma de sociabilidade grega, uma clivagem radical entre o público e o privado. Clivagem que, ao permear todo o tecido social, revela com transparência sua lógica desumanizadora a nível da individualidade, uma vez que esta é contraposta à comunidade, fundando assim, no conflito, a incontornável relação entre generidade e singularidade. O que produz, conseqüentemente, no homem matrizado pela estrutura social do capital, uma duplicidade de vida, tanto na consciência, quanto na sua existência objetiva.

Nesse sentido, e explicitando essa determinação fundamental, ocorre que apenas na política - única dimensão pública do indivíduo na sociedade do capital -, é que o homem é posto ou considerado em sua universalidade, enquanto ser genérico, isto é, enquanto participe da comunidade dos homens, onde atuaria na e através das inter-conexões dos indivíduos entre si. Vale dizer, é somente na política que o indivíduo se põe enquanto ser provido de substância humana; é somente nessa esfera que o livre desenvolvimento da personalidade está presente para o homem. (Uma liberdade de desenvolvimento, não obstante, que está limitada pela própria lógica da sociabilidade do capital, pois nessa organicidade o homem se objetiva enquanto meio, não enquanto fim - e isso para mencionar apenas uma questão estrutural). Ao passo que na vida privada, na produção e reprodução da existência, no mundo concreto da divisão capitalista do trabalho, o indivíduo objetiva-se pela unilateralização de seu ser, objetiva-se como meio, desprovido de toda universalidade humana; objetiva-se, portanto, como ser fragmentado, dilacerado, precisamente enquanto ser não genérico. Isto significa, concretamente, que a individualidade aí é verdadeiramente social somente na abstração da comunidade política contraposta à vida concreta, na qual

aparece, pois, como "membro imaginário de uma soberania", falseado assim em sua essência objetiva, em sua forma de existência sensível e real. Melhor ainda nas palavras de Marx: "Onde o estado político alcançou pleno desenvolvimento, o homem leva, não só no pensamento, na consciência, mas na realidade, na vida, uma dupla vida - celeste e terrestre. Vive na comunidade política, onde se afirma como um ser comunitário, e na sociedade civil onde age como homem privado, considerando aos demais homens como meios, degrada a si mesmo ao nível de meio e se torna o joguete de poderes estranhantes. O estado político comporta-se em relação à sociedade civil de maneira tão espiritual como o céu em relação à terra. Encontra-se face a ela na mesma oposição, vence-a da mesma maneira que a religião supera a estreiteza do mundo profano; ou seja, é constrangido sempre a reconhecê-la de novo, de a recuperar e de se deixar dominar por ela. Na sua realidade mais imediata, na sociedade civil, o homem é um ser profano. É justamente aqui, onde parece a si mesmo e aos outros como indivíduo real, surge como figura carente de verdade. Em contrapartida, no Estado, onde é considerado ser genérico, o homem é membro imaginário de uma soberania imaginária, despojado de sua vida real de indivíduo e dotado de uma universalidade irreal"⁶. Esta duplicidade ou contraposição objetivamente posta, pela qual o homem é enquanto tal exclusivamente pela ilusão dos contornos da comunidade política, ou seja, pela genericidade alcançada na abstração, é a expressão, portanto, da fragmentação pela qual a individualidade é determinada no universo do capital. Isto é, uma vez que a dimensão pública ou genérica - social - é para ele mero contorno abstrato -

6. MARX, A Questão Judaica, Ed. Laemmert, Rio de Janeiro, 1969, pp.26 e 27.

objetivamente inexistente - resta-lhe apenas a dimensão privada enquanto dimensão real. A perda da substância pública, a perda do social - do efetivamente humano -, esfacela pois a personalidade, a esteriliza e brutaliza, tornando-a solo arenoso e seco, assim, impróprio ao desenvolvimento real de uma vida autenticamente humana. Vale dizer, a duplicidade da vida do indivíduo é a manifestação da perda de sua generidade; é a manifestação de sua amputação enquanto indivíduo.

A clivagem entre público e privado, desse modo, obsta, na raiz, a concreta realização do ideal iluminista. Como o indivíduo não pode, a não ser em nível meramente formal, vincular-se positivamente à sua generidade, à sua inerente publicidade, mas, contrariamente, vê-se restrito e subsumido à sua magra e aviltada subjetividade privada, em um mundo que a unilateraliza estruturalmente, o livre e verdadeiro desenvolvimento individual torna-se impossibilidade objetiva. A concreta manifestação da radical contraposição entre indivíduo e sociedade então impera, uma vez que a dimensão humano-social dos homens, nas condições descritas, não é capaz de ultrapassar a individualidade socialmente desfibrada; precisamente por isso o indivíduo não consegue reconhecer em si a substância social de que é feito. Desse modo, passa a ter e reconhecer no conjunto societário seu contraposto. Ou seja, desdobrando o argumento para mais um aspecto: na medida em que, na dinâmica do mundo do capital, a produção é social mas a apropriação privada, a contradição entre indivíduo e sociedade é inerente à sua lógica e tendencialmente crescente. Como observa Marx: "A relação do trabalhador com o produto do trabalho como objeto estranho que o domina. Essa relação é ao mesmo tempo a relação com o mundo sensível externo,

com os objetos naturais, como um mundo estranho que a ele se contrapõe hostilmente"⁷. Nestas condições, a lógica que matriz a individualidade - cuja relação com o mundo real, sensível, não se efetiva como conquista, mas como perda da genericidade - é pois a lógica da destituição de humanidade. Destituição que fragmenta; fragmentação que é a sua forma real de objetivação. Nas palavras de Lukács: "Esta alienação do homem em relação a si mesmo é o caráter geral do mundo capitalista "⁸.

A forma de ser da sociedade burguesa é, portanto, estranha à emancipação humana, interpondo-se como barreira concreta à sua realização, muito embora deva ser frisado que o advento do mundo do capital tenha se constituído como um dos ápices do desenvolvimento do homem. Entretanto, isto não altera ou anula o fato oposto, pelo qual a consolidação das formas de sociabilidade do capital, por seus próprios nexos, tenha se contraposto ao indivíduo, à possibilidade de sua auto-construção. O pensamento iluminista alemão, neste contexto, tendo por centro esta questão - o problema da edificação da vida autêntica, ou, nos termos de Lukács, "o problema do desenvolvimento livre e multilateral da personalidade"⁹ - teria necessariamente de explicitar seus impasses, revelando assim os contornos reais da objetivação do homem sob as amarras do capital. Desse modo, o solo alemão semi-feudal, entre finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, enquanto lugar da afloração do último e grandioso momento do pensamento iluminista, dará nascimento, precisamente na quadra histórica mundial onde as contradições do mundo social

7. K.MARX, in G.LUKÁCS, Contributi alla storia dell'estetica, op. cit., p.38.

8. G.LUKÁCS. Contributi storia dell'estetica, op.cit., p.42, (o grifo é nosso).

9. G.LUKÁCS. Goethe y su época, op. cit., p 75.

burguês já se explicitam de modo mais nítido, às formas de arte e pensamento que melhor e mais adequadamente capturam os dilemas e contradições da sociedade do capital. Todavia, é necessário apontar, como faz Lukács, que o legado da ilustração no velho Goethe, em Hegel e Beethoven, tenha se modificado qualitativamente. Na direção, por um lado, do aprofundamento e desenvolvimento do pensamento dialético, da descoberta de que os seres são históricos, mas simultaneamente pela tendência a uma contraditória conciliação com o status quo, dado que naquele momento era impensável divisar a superação das mazelas e contradições inerentes à sociabilidade burguesa, a não ser no e pelo interior dessa mesma sociedade. Não obstante, e isso é decisivo, o iluminismo alemão manteve acesa, como núcleo fundante, a paixão pelo homem e seus destinos, o que o vincula e relaciona, intrínseca e radicalmente, ao iluminismo francês ou inglês, ambos matizados pelo problema do livre desenvolvimento da personalidade. Quando Lukács afirma que "as contradições da revolução burguesa nunca se expressaram com tanta paixão e plasticidade como na literatura alemã do século XVIII"¹⁰ e cita imediatamente os dramas de Lessing e Schiller, uma profunda e substancial inter-relação é claramente afirmada, na exata medida em que Lukács aqui sustenta que a ruptura da individualidade, que a contraposição entre indivíduo e gênero está posta como cerne estrutural da arte.

Portanto, denúncia e crítica radicais da impossibilidade da vida autêntica, da fragmentação que então determinava a individualidade do mundo burguês - naturalmente uma radicalidade matizada pela perspectiva ideológica burguesa, nesse momento

10. Idem, *ibidem*, p.74.

idealmente ainda revolucionária -, aparecem como traços essenciais, como questão decisiva para a criação artística; como tema ou problema dominante da arte, aos quais se buscava dar forma em cada obra na Alemanha de então. E isto, não porque a arte parta de uma concepção apriorística do que deva ser esteticamente configurado em cada momento histórico concreto, mas, sim, porque o reconhecimento da inviabilização do humanamente autêntico enquanto fator determinante da vida, enquanto problema central do homem conduziu, naquelas circunstâncias, o modo artístico de refiguração da realidade a esta questão decisiva.

Um dos exemplos mais típicos da feição que assume a arte alemã iluminista é a obra de Goethe. Obra que, posta e permeada em todos os seus póros pela preocupação em dar forma ao homem de seu tempo, ao ser-precisamente-assim de sua vida real, defrontou-se com o problema da impossibilidade do desenvolvimento da personalidade. Problema que viria a se consubstanciar sempre e intransigentemente em nódulo central da arte goethiana. Arte que em função de seu conteúdo e forma objetivou-se enquanto um de seus momentos mais intensos e universais.

Para que se observe a densidade, assim como a perenidade do humanismo na obra de Goethe - ou seja, para que se visualize a densidade e constância da tematização do problema da vida autêntica em sua literatura -, a justaposição de duas obras-primas - Werther e Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister - pode ser bastante elucidativa.

Werther, escrito na juventude (foi publicado em 1774), é entendido comumente como uma "história de amor". De fato, ela o é, pondo-se como uma das mais significativas da literatura universal. Porém, como afirma Lukács ao analisar Werther: "...como toda

grande configuração poética de uma tragédia de amor, também Werther está para além de uma mera tragédia amorosa "11. Ou seja, "o conflito de Werther, sua tragédia, é a do humanismo burguês, pois mostra claramente a contradição entre o livre desenvolvimento da personalidade e a própria sociedade burguesa "12.

Uma vez que Goethe, esteticamente, parte da vida concreta de seu específico solo social, está presente a crítica à Alemanha atrasada em que está inserido. Atrasada no sentido de que o modo de produção capitalista não havia efetivamente, em finais do século XVIII, ali se delineado, enquanto que na França e na Inglaterra essa nova orgânica social já estava em plena estruturação antes mesmo de finais daquele século. Atraso presente na obra literária na exata medida em que aquele retardamento histórico é barreira para o livre desenvolvimento da personalidade. Ou seja, a opressão e o estrangulamento do humano, engendrados pela feudalidade que subsiste na Alemanha, são condenados e criticados por Goethe em Werther. Crítica que se realiza pela explicitação de que a hierarquia estamental é barreira espessa para o movimento do homem em direção ao autêntico florescimento humano. Goethe, contudo, não se limita a formular o confronto entre indivíduo e sociedade como traço típico da forma de organização social alemã. Uma Alemanha que resiste à penetração, que não obstante lentamente se dá, das formas de sociedade do capital; o que a torna, de fato, a expressão de um corrompido "semi-feudalismo". Mas, simultaneamente, percebe que a sociedade burguesa é intrinsecamente contraditória. Como diz Lukács: Goethe vê "que a sociedade burguesa, cuja evolução foi a que precisamente

11. Idem, *ibidem*, p.84/85.

12. Idem, *ibidem*, p.84, (o grifo é nosso).

colocou veementemente o problema do livre desenvolvimento da personalidade, opõe também a ele sucessivos obstáculos"¹³. Isto é, percebe a impossibilidade da sociedade burguesa produzir um homem efetivamente humano. Nas palavras de Lukács: Goethe reconhece que "As mesmas leis, intuições etc., que permitem o desenvolvimento da personalidade, no estrito sentido de classe da burguesia, e que produzem a liberdade do laissez faire, são simultaneamente verdugos desapiados da personalidade que se atreve a se manifestar realmente. A divisão capitalista do trabalho - base sobre a qual pode por fim se processar a evolução das forças produtivas que possibilita materialmente o desenvolvimento da personalidade - submete simultaneamente o homem, fragmenta sua personalidade..."¹⁴. E esta nítida compreensão que tem Goethe da lógica da vida burguesa, e que o remete, assim, para além da tematização dos problemas específicos do solo alemão, aparece objetivada com extrema profundidade na questão ética que envolve os personagens, e em particular na questão ética embutida no destino trágico de Werther; um ponto que suscitou, e ainda hoje suscita, polêmicas e controvérsias. Detenhamo-nos, pois, um pouco sobre essa questão.

O predomínio das relações sociais burguesas, a superação dos estamentos feudais que decorrentemente se efetiva, portanto dos privilégios da nobreza e clero, conduz, como linha evolutiva, ao surgimento de "sistemas jurídicos nacionais e unitários". Esta evolução histórico-social, por sua vez, repercute diretamente no plano ético. Ou seja, requer deste a universalidade de seus princípios. Vale dizer, a configuração de um novo sistema jurídico

13. Idem, *ibidem*, p.76.

14. Idem, *ibidem*, p.76, (o grifo é nosso).

unitário reflete-se na "ética como exigência de leis gerais unitárias da ação humana"¹⁵. Ocorre, todavia, que esta transfiguração, mesmo se consubstanciando em momento humanamente ascendente - isto é, as novas esferas ética e jurídica que surgem são expressões de um movimento superador da velha e inamovível ordenação estamental - em sua própria reordenação, simultaneamente, embute barreiras concretas à conquista do humanamente autêntico. Como afirma Lukács: "a ética em sentido kantiano-fichteano" - é em Kant e Fichte que a ética fundada na universalidade adquire sua expressão filosófica mais elaborada - "quer encontrar um sistema de regras unitários, um sistema coerente de princípios para uma sociedade que é a personificação do princípio básico motor da contradição"¹⁶. A vida real do indivíduo, matizada pela divisão capitalista do trabalho, que o fragmenta e desumaniza, e fundada sobre a ruptura radical entre o público e o privado, ruptura que se põe enquanto condição de possibilidade da sociabilidade burguesa, tem, portanto, de contradizer e se contrapor aos valores éticos universalizados da sociedade. "E não só, como imaginou Kant, porque alguns meros instintos baixos e egoístas do homem entrem em contradição com as altas máximas morais. A contradição se deve muito frequentemente/... / às melhores e mais nobres paixões do homem"¹⁷. Ou seja, é devida em essência, como se depreende das determinações lukácsianas, pela obstrução levantada ao real desenvolvimento do indivíduo pelos padrões dominantes engendrados. Indivíduo que na vida concreta tem de se limitar meramente ao privado, não podendo, a não ser em detrimento de si - em seu

15. Idem, *ibidem*, p. 78.

16. Idem, *ibidem*, p. 78, (o grifo é nosso).

17. Idem, *ibidem*, p. 78.

desfibramento enquanto homem - atender à generalidade abstrada dos princípios éticos impostos. Ou seja, os princípios éticos burgueses não atendem ou contemplam as reais e autênticas necessidades do indivíduo real, pois tais princípios estão fundados em leis universais ou unitárias. Portanto, têm necessariamente de desconhecer o indivíduo enquanto indivíduo, o que significa que a ele se opõe, uma vez que a individualidade, para esta ética, não é tomada em sua lógica concreta. Nesse sentido, ao impelir para os princípios abstratos, desconsiderando o ser em sua efetividade, promovem o auto-dilaceramento, ou no mínimo, limitam o livre desenvolvimento da personalidade.

Werther, nesse sentido, é precisamente uma crítica, uma rebelião contra essa ética abstrata que cerceia o indivíduo, que o contrapõe a si próprio; que impede sua auto-construção na exata medida em que não respeita ou não pode respeitar a realidade tal como se manifesta. Ou seja, na medida em que não pode espelhar o fato de que o indivíduo, em sua vida real, efetiva, sensível, é um ser dilacerado. Como afirma Lukács: "Todos os problemas éticos de Werther desenvolvem-se sob a marca desta rebelião, na qual se mostram, pela primeira vez na literatura universal, e na forma da grande representação poética, as contradições internas do humanismo revolucionário burguês"¹⁸. Seus personagens e a inter-relação entre eles buscam, neste contexto, desnudar estas contradições - as contradições entre indivíduo e sociedade, entre paixões humanas e legalidade social. Contradições, portanto, não atípicas, mas próprias e intrínsecas ao mundo burguês. Nas palavras de Lukács: em Werther, "tratam-se sempre de contradições

18. Idem, ibidem, p. 79, (o grifo é nosso).

entre paixões que por si mesmas não tem nada de associar ou anti-social, e leis que tampouco por si possam ser recusadas enquanto absurdas ou contrárias ao desenvolvimento humano/.../, mas que encarnam simplesmente as limitações gerais de toda a legalidade da sociedade burguesa"¹⁹. Daí, aliás, a grandeza e profundidade dessa obra.

O direito ao suicídio defendido por Werther revela com muita transparência como Goethe configura questões humanas decisivas a partir da questão ética. O que, aliás, de modo nenhum é gratuito, pois a ética se põe enquanto consciência reflexiva que orienta a conduta humana, ou, mais especificamente, enquanto expressão fundante da validade ou não dos atos humanos. Portanto, enquanto momento pelo qual são passíveis de captura, na justaposição à vida concreta do indivíduo, as contradições da sociabilidade do capital, uma vez que o padrão ético estabelecido - aquilo que é dado como humanamente legítimo - funda-se na ideologia de uma categoria social dominante, que sobrepõe seus interesses particulares de classe aos da universalidade da individuação.

A reivindicação do direito moral ao suicídio é, precisamente, como o próprio Goethe mais tarde expressaria, um nítido momento de explicitação do caráter revolucionário de Werther, de sua crítica frente à realidade que empobrece e desfibra o homem. Em outras palavras: "Em suas recordações tardias, o velho Goethe registra e reconhece ainda o caráter rebelde e revolucionário do Werther na reivindicação moral ao suicídio. É sumamente interessante e instrutivo para que se compreenda a posição do Werther em relação à ilustração, que o velho Goethe busque essa justificação em Montesquieu. O próprio personagem Werther defende

19. Idem, ibidem, p. 79, (o grifo é nosso).

seu direito ao suicídio de um modo que reflete, ainda, ressonâncias revolucionárias²⁰. Nesse sentido, quando Werther conversa com Albert - noivo de Lotte - sobre o suicídio, e isto muito antes de haver decidido se auto-eliminar, aparece no diálogo uma frase que indica a legitimidade, a eticidade deste ato. Uma legitimidade que encontra na busca do humanamente autêntico sua coerente sustentação. Diz Werther: "Chamarás débil a um povo que, sofrendo sob a insuportável opressão de um tirano, se levante por fim e rompa suas correntes"²¹. Precisamente a defesa do suicídio, como depois sua efetivação, o que envolve portanto uma questão eminentemente ética, é, pois, a defesa revolucionária da realização das legítimas aspirações humanas, que não conseguem encontrar eco na malha social que matriza o homem do mundo burguês. Aquilo que se levanta e contrapõe à emancipação humana deve ser radicalmente combatido, mesmo que a arma desta luta radical seja o suicídio. Suicídio que reflete, em essência, a recusa de Werther, cujos ideais são os ideais iluministas, em compartilhar do prosaísmo, da deteriorização e inautenticidade que permeiam até mesmo as menores dobras do mundo burguês. Vale dizer, "Werther se mata porque não quer abandonar absolutamente nada de seus ideais humanistas, porque nestas questões não conhece o compromisso"²². Nesse sentido, o suicídio de Werther, como nas grandes obras dramáticas, não exprime simplesmente o aniquilamento da vida, mas esse aniquilamento é em essência expressão de um dever-ser - vale dizer, a morte de Werther é na obra, a afirmação dos ideais iluministas. Portanto, a afirmação

20. Idem, *ibidem*, p. 79, (o grifo é nosso).

21. GOETHE, *Anos de Aprendizagem de Guillermo Meister*, in G. Lukács, *Goethe y su época*, op. cit., p.78, (o grifo é nosso).

22. G. LUKÁCS, *Goethe y su época*, op. cit., p.88.

de valores autênticos.

A rebelião ética sob a qual vivem os personagens de Werther é, portanto, a explicitação e crítica da impossibilidade de uma vida autênticamente humana; é o grito de um humanista - Goethe -, que assiste à substituição dos ideais revolucionários da revolução francesa por uma vida na qual, contraditoriamente, se objetiva, de um lado, um gigantesco desenvolvimento material, que poderia proporcionar o arrimo necessário ao surgimento de um homem efetivamente novo, e, simultaneamente, a fragmentação deste homem imerso na divisão capitalista do trabalho e submerso à contraposição entre o público e o privado. Nesse sentido, então, "Werther é a proclamação do humanismo revolucionário e, ao mesmo tempo, a configuração consumada da trágica contradição desses ideais"²³. Ou seja, utilizando mais uma das determinações de Lukács, pelas quais balisamos a análise aqui configurada: "Em seu modo de dar forma à paixão amorosa, Goethe mostrou a irresolúvel contradição entre o desenvolvimento de personalidade e a sociedade burguesa"²⁴.

Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister, mantém igualmente como núcleo de sua configuração a mesma problemática, não obstante as dessemelhanças que o separam de Werther, e seus distintos momentos históricos. Vale dizer, Goethe, nessa obra, tematiza o problema da multilateralidade do homem no interior da sociedade do capital. Isto é, tematiza a problemática da vida inautêntica. Sua redação final enquadra-se entre os anos de 1793 a 1795. Ou seja, é realizada no período onde as contradições e dilemas da sociedade do capital se faziam mais nítidas e radicais; onde as contradições

23. Idem, *ibidem*, p.84.

24. Idem, *ibidem*, p.86, (o grifo é nosso).

das formas de sociabilidade burguesa já revelavam mais transparentemente sua própria natureza - sua natureza desumanizadora. Isto é, como afirma Lukács na análise estética que faz desta obra, no "período em que a crise revolucionária de transição entre as duas épocas" - entre os séculos XVIII e XIX - "alcançou sua culminação na França"²⁵. Nesse sentido, Anos de Aprendizagem de W.Meister não poderia incluir na configuração de seus tipos humanos a retidão de personalidade que caracterizava Werther, uma vez que o compromisso da individualidade com a realidade prosaica do mundo burguês seria inevitável. O que teria de se refletir, portanto, na grande literatura dos fins do século XVIII e século XIX, onde o espaço da efetiva ação heroica desaparece. Vale dizer, nesta literatura, "a solução trágica do conflito é já menos uma explosão heroica do que uma asfixia no compromisso"²⁶. Não obstante, a afirmação e defesa dos valores humanamente autênticos matriza e norteia a estrutura da obra. Basta apontar, nesse sentido, a trajetória percorrida por W.Meister; trajetória que vai na direção e busca da objetivação de uma vida autêntica. Como afirma Lukács: "No caso de Wilhelm Meister e vários outros personagens, a realização dos ideais humanistas em sua vida é o motivo mais ou menos consciente da ação"²⁷.

A comparação de suas duas versões, por outro lado, reafirma transparentemente que a emancipação humana é o verdadeiro motor e a preocupação central de Goethe. A primeira versão tinha no problema da relação do poeta com a sociedade burguesa o centro da configuração. A problemática do teatro e do drama, portanto,

25. Idem, *ibidem*, p.91.

26. Idem, *ibidem*, p.88.

27. Idem, *ibidem*, p.98.

dominam a tematização posta. Nesse sentido, o teatro se põe como lugar do autenticamente humano. Ou mais especificamente, "O teatro significa aqui a libertação de uma alma poética da mísera estreiteza prosaica do mundo burguês"²⁸. Goethe, ao fazer um comentário sobre Meister, aponta precisamente a essa questão: "Não haveria de ser a cena um porto de salvação para ele, uma vez que poderia admirar comodamente, com bom ou mal tempo, e como em compêndio, o mundo; e como em um espelho seus sentimentos e suas futuras ações, as figuras de seus amigos e irmãos, dos heróis, e as amplas magnificências da natureza?"²⁹.

Na segunda versão, esta questão - da relação do poeta com a sociedade burguesa - é ampliada ou generalizada na direção da dação de forma à relação entre a busca da vida autêntica pela individualidade e o mundo do capital. Em outros termos, na segunda versão "...o problema se amplia até abarcar a relação da formação humanista da personalidade total com o mundo da sociedade burguesa"³⁰. Ou seja, não se trata apenas da relação do poeta enquanto poeta com a sociedade, mas do indivíduo enquanto indivíduo com essa sociedade. Quando W. Meister, nesse sentido, opta pelo teatro, esta opção funda-se na seguinte questão: "Para que me serve fabricar bom ferro se minha própria intimidade se encontra cheia de escoriações, e para que por 'um' país em ordem se eu continuo separado de mim mesmo?"³¹. Isto é, distintamente do que ocorre na primeira versão, onde o teatro aparece como "a"

28. Idem, ibidem, p.92.

29. GOETHE, Años de Aprendizagem de Guillermo Meister, in G.Lukács, Goethe y su epoca, op. cit., p.92.

30. G. LUKÁCS, Goethe y su epoca, op. cit., p.92.

31. GOETHE, Años de Aprendizagem de Guillermo Meister, in Goethe y su epoca, op. cit., p.92.

emancipação de um alma poética, na segunda, o que o leva ao teatro é a percepção de que a fragmentação que o matriza - o homem está separado de si - pode encontrar no teatro um momento de superação. Isto significa, como conclui Lukács, "...que o livre desenvolvimento das suas capacidades humanas só é possível, naquelas circunstâncias, no teatro"³². De sorte que "O teatro, a poesia dramática são aqui, pois, simples meio do livre e pleno desenvolvimento da personalidade humana"³³, não mais a emancipação em si. Isto é, "O teatro se converte, pois, em mero momento do todo"³⁴. Vale dizer, "A exposição da vida teatral que era todo o conteúdo da primeira versão, ocupa, agora, apenas a primeira parte do romance, e o personagem Guillermo posterior, já maduro, considera essa vida explicitamente como um erro ou um rodeio até à meta. A nova versão se amplia, desse modo, até ser uma representação da sociedade inteira"³⁵.

Esta reordenação estrutural efetivada, resultado da compreensão adquirida por Goethe de que a conquista da multilateralidade humana não encontra no teatro - ou seja, na arte - sua real objetivação, tem de ampliar, necessariamente, os limites da ação esteticamente configurada. Em outras palavras, "Corresponde plenamente a essa concepção do teatro que a ação de Anos de Aprendizagem supere o teatro, que o teatro não seja para Wilhelm Meister "vocaçào", mas ponto de passagem"³⁶. Assim, esta nova versão qualitativamente desenvolvida, objetiva-se enquanto representação de toda a sociedade, uma vez que para Goethe a personalidade se põe pela ação, pela efetivação. Ação ou

32. e 33. Goethe y su epoca, op. cit., p.92.

34. Idem, ibidem, p.93.

35. e 36. Idem, ibidem, p.92.

efetivação que só pode se realizar na relação entre indivíduos, portanto, em sociedade. O que implica que a conquista da emancipação passa pela ação humana na vida concreta, que é social. Onde, a configuração da sociedade em sua própria lógica é condição de possibilidade para a consubstanciação da obra. Há uma colocação de Lukács, em Goethe y su época, da qual se depreende que Goethe ampliou o espaço da ação no sentido de representar a sociedade, o que implicava a superação da concepção do teatro enquanto emancipador do indivíduo: "o teatro, nessa versão - o autor se refere à segunda - é apenas ponto de transição. A descrição propriamente dita da sociedade, a crítica da burguesia e da nobreza, a configuração da vida humanista exemplar só pode se desenvolver realmente uma vez superada a concepção do teatro como via do humanismo. Na Vocação teatral" - este é o título da primeira versão - "toda a descrição da sociedade estava referida ao teatro. A crítica da estreiteza da vida burguesa se exercitava nesta obra dentro da perspectiva dos esforços poéticos de Wilhelm; a nobreza era considerada a partir do ponto de vista do mecenato etc. Em contrapartida, nos Anos de Aprendizagem, quando Wilhelm expressa amargamente sua decepção do teatro, Jarno a ele responde com as seguintes palavras: "Sabeis, meu amigo/.../ que não haveis descrito o teatro, mas o mundo, e que eu mesmo poderia encontrar em todos os estamentos figuras e ações suficientes para todas as vossas duras pinceladas" ³⁷.

Não é difícil perceber, então, que a busca de realização dos ideais iluministas é o fio condutor que perpassa e funda a ação de Anos de Aprendizagem. Se na comparação das duas versões

37. J. GOETHE, Anos de Aprendizagem, in Goethe y su época, op.cit., p.94.

apreende-se genericamente esta determinação, mas tão somente a nível abstrato, é então importante e esclarecedor fazer a indicação, a partir de alguns aspectos da obra definitiva, dessa presença matrizante.

Pode-se afirmar, primeiramente, que a objetivação dos valores humanamente autênticos na vida concreta, isto é, a efetivação da conquista de humanidade é o ponto nodal para a avaliação de uma categoria social ou de um indivíduo. Ou nas palavras de Lukács: "A realização dos ideais humanistas oferece neste romance não apenas o critério para julgar as diversas classes e seus representantes, mas também a força motora e o critério da ação de todo o livro"³⁸. Ou seja, as ações de um indivíduo ou classe específica encontram, no grau de humanidade que respectivamente contêm e que as caracteriza, a base de seu ajuizamento. Afirma Lukács que "o modo como são tratados no romance a consecução ou fracasso dos diversos objetivos" - dos personagens - "encontra-se sempre em estrita relação com a realização dos ideais humanistas"³⁹. Nesse sentido, a caracterização positiva que Goethe faz da aristocracia, na segunda parte da obra, encontra sustentação precisamente no fato de que o modo de vida mobiliário cria, tendencialmente, condições para a livre construção da individualidade. Isto é, "Goethe mostra com muita clareza pela vida de Lothario como imagina o aproveitamento das possibilidades que oferecem para o desenvolvimento de uma personalidade o nascimento nobre e a riqueza herdada"⁴⁰. Não é casual, pois, que Lothario, como também Natalie, ambos representantes da nobreza, se objetivem como expressão do autenticamente humano. Concretamente: "Lothario

38. e 39. Idem, ibidem, p.98.

40. Idem, ibidem, p.96.

viagrou por todo o mundo, mas lutou, por exemplo, na América, ao lado de Washington pela independência americana; quando toma posse de seus bens, põe-se como objetivo a liquidação voluntária dos privilégios feudais"⁴¹. Por outro lado, a obra termina com vários matrimônios entre nobres e burgueses, o que é precisamente, no contexto da obra, a configuração da possibilidade de humanização da individualidade burguesa, isto é, do resgate de valores humanamente autênticos perdidos no prosaísmo e esfacelamento da vida matrizada pelo capital.

Uma vez que o mundo social burguês conduz o indivíduo, como tendência predominante, à sua dessubstancialização, a crítica de Goethe à burguesia é a crítica e explicitação da impossibilidade do nascimento de um homem livre e multilateral, o que faz com que o burguês seja, em Anos de Aprendizagem de W.Meister, inversamente do que se dá com a aristocracia, a expressão de valores negativos, de valores essencialmente anti-humanos. Meister afirma a determinada altura: "Um burguês pode conquistar méritos e até, se necessário, cultivar o espírito; porém, sua personalidade perde-se sempre, faça o que faça /.../. Não pode perguntar quem és, mas apenas que tens/.../ e se pressupõe que em seu ser não há, nem deva haver harmonia, porque para tornar-se útil de um modo determinado tem que descuidar de tudo mais "⁴². A crítica goethiana, portanto, como explicita Lukács, "não é apenas a crítica da mesquinhez e estreiteza especificamente alemãs," - solo social e humano do autor na realização da obra - "mas também, e simultaneamente, a crítica da divisão capitalista do trabalho, da excessiva

41. Idem, *ibidem*, p.95.

42. Idem, *ibidem*, p.98.

especialização do homem, do rompimento do homem por esta divisão do trabalho"⁴³. Crítica, enfim, da lógica que assume a vida burguesa. Consequente e fundamentalmente, da ruptura radical que as formas de sociabilidade do capital acarretam à individualidade.

Goethe, por isso, constrói tipos humanos que "sucubem tragicamente, com ou sem culpa; seres humanos cujas vidas se dissolvem em um nada cotidiano; personagens nos quais a especialização pela divisão do trabalho hipertrofia alguns traços fundamentais da personalidade até ao caricatural, enquanto o resto de sua humanidade é aniquilada; mostra como a vida de outros se fragmenta em troca de nulidades, em dispersões sem valor, sem centro ativo que a vertebral, sem uma atividade que nasça do centro humano da personalidade e ponha em movimento o homem inteiro"⁴⁴. Isto é, Goethe explicita que a inexistência do humanamente autêntico, gerada por uma sociabilidade que dilacera a unidade do indivíduo, é traço matrizante do homem por ela gerado. O que significa dizer, então, que no centro da obra está o problema da realização dos ideais humanistas, da conquista do livre desenvolvimento da personalidade; a denúncia da fragmentação que desfaz e atrofia o homem do mundo burguês. Um mundo que ergue barreiras agigantadas à auto-construção da individualidade, as quais dificultam e pervertem o perene e contraditório processo de auto-constituição do homem.

Seja Werther ou Anos de Aprendizagem, obras escritas em momentos históricos diferenciados - Werther é concebido na etapa pré-revolucionária -, a relação entre ambas é, não obstante, algo que se evidencia, uma vez que a preocupação básica com o homem e

43. Idem, *ibidem*, p.95.

44. Idem, *ibidem*, p.98.

seus destinos é a substância que as matriza. Ou mais especificamente, o que as interconecta de modo estrutural é o fato de que ambas tematizam a problemática da vida inautêntica. Lukács, ao delinear a lógica da evolução do pensamento de Goethe, faz algumas considerações que mostram claramente que a tônica central da obra goethiana esteve sempre e indissoluvelmente atada à tematização do problema da inautenticidade da vida burguesa, o que evidencia, por um lado, que Werther e Anos de Aprendizagem estão em estrutural conexão, como também, que o velho Goethe manteve-se integralmente fiel ao pensamento da Ilustração. Diz Lukács: "Segundo afirmações concordes de seus biógrafos, Goethe superou rapidamente o período Werther. O fato é indiscutível. E não há dúvidas de que a posterior evolução de seu pensamento supera em muitos sentidos o horizonte do Werther. Goethe viveu a decadência e a decomposição das ilusões heróicas do período pré-revolucionário, e se entregou de todos os modos /.../ a esses ideais humanistas, representando-os em conflito com a sociedade burguesa de outras maneiras mais amplas e ricas. Porém sempre manteve vivo o sentimento da imperecibilidade do conteúdo vital configurado em Werther. Não superou Werther no sentido vulgar em que supera suas "loucuras juvenis" um bom burguês razoável, que pactua com a realidade"⁴⁵. E nem mesmo poderia fazê-lo. Como verdadeiro e profundo realista que foi, o literata alemão necessariamente afinava sua arte pela realidade que se lhe antepunha e da qual partia. De modo que essa realidade, geradora de um homem cujo dilaceramento se impunha como fator determinante de personalidade, e que bania cada vez mais radicalmente os ideais

45. Idem, ibidem, pp. 88 e 89, (o grifo é nosso).

revolucionários, exigia de quem dela se aproximasse esteticamente, a explicitação crítica desta concreta condição humana. Exigia, portanto, a dação de forma ao problema da emancipação da individualidade, tanto mais, quando a morte desses ideais se punha e cristalizava no evolver do processo social. Nesse contexto, era preciso buscar os caminhos que conduzissem à sua reemersão na vida concreta dos homens. Werther e Anos de Aprendizagem, em suas distinções, revelam que a perda da unidade humana objetiva-se enquanto questão central da obra de Goethe. Ser literato nessa quadra histórica, no verdadeiro sentido da palavra, era, pois, realizar a refiguração crítica do homem despossuído de sua própria humanidade, que se desproduzia ao produzir a malha social da qual era componente; era refigurar o homem fragmentado privado de seu gênero, uma vez que esta cofigurava a questão fundamental. A obra goethiana, um dos momentos mais altos da literatura clássica alemã, é uma **manifestação** inequívoca dessa necessidade e de sua determinação.

Nesse quadro histórico-social, onde a individualidade se objetiva fragmentariamente, não pode causar nenhuma estranheza que o conteúdo da FS seja determinado enquanto expressão do rompimento da unidade, ou seja, de uma unidade que se realiza na ruptura. Seu solo histórico-genético, nesse sentido, reafirma de modo nítido que a colisão no bojo da unidade, que objetivamente se constata na FS, é a consubstanciação, é a dação de forma a um dilaceramento, a uma fragmentação, na exata medida em que o homem do mundo burguês é intrinsecamente fragmentado, dividido, violado em sua humanidade.

A preocupação com o homem e seus destinos, que perpassa a obra goethiana, atesta que esta preocupação, quando verdadeiramente assumida e objetivada, conduz necessariamente à crítica radical das formas de objetivação da sociabilidade burguesa, especialmente à inautenticidade da vida, que desfaz o homem - que o transforma em meio. De outra parte, Beethoven, contemporâneo de Goethe e que viveu entusiasticamente, enquanto homem e artista, a revolução francesa, e que a viu, na sequência, se inviabilizar enquanto proposta de realização da liberdade humana e social, teria de explicitar musicalmente, tal qual a literatura alemã - uma vez que se trata da mais alta expressão musical do período de transição entre o século XVIII e XIX -, o mesmo complexo problemático.

O conflito da FS beethoveniana não pode, nesse sentido, ser analisado - como qualquer outro fenômeno ou expressão estética -, fora ou à revelia de sua gênese social. Nesse sentido, não é casual que a colisão infiltrada em todos os movimentos da sonata clássica - gênero nascido precisamente no século XVIII, ou seja, inserido no bojo do movimento iluminista -, seja produto do confronto de forças cuja raiz é unitária. O paralelo cronológico entre Goethe e Beethoven, por si só, isoladamente, não é capaz de sustentar a determinação de que a FS é a forma musical da fragmentação humana. Não obstante, uma vez que a literatura goethiana está centrada nesta questão, e que a música de Beethoven, contemporânea da literatura de Goethe, tem por cerne a configuração de uma contraposição posta na unidade, este paralelo assume importância real. Ou seja, passa a indicar a existência de uma intersecção conteúdoística. Por outro lado, se a isso se agrega o fato decisivo - tão clara e categoricamente sustentado por

L.Magnani - de que Beethoven está em luta contra a mesquinha e apodrecida sociedade alemã e contra a prosaica ordem social burguesa, precisamente porque ambas impedem o livre desenvolvimento da personalidade (Parte II, Capítulo 1, Nota 33). a determinação da FS enquanto forma do dilaceramento humano se vê integral e essencialmente reafirmada. Vale dizer, ocorre que Beethoven tem por centro de suas preocupações humanísticas o fato de que a vida burguesa impede e atrofia o processo de auto-construção humana - o que não surpreende, uma vez que Beethoven, como já referido, foi homem do iluminismo. E se a isso se relaciona o fato de que sua música dá forma a uma radical colisão no interior da unidade (Cf. Capítulo 1, Parte I) precisamente na quadra histórica onde o dilaceramento do indivíduo, a perda da unidade humana se expõe de modo agudo, não podem restar dúvidas quanto à natureza do conteúdo de sua música. Ou seja, a FS expressa, segundo tudo leva a compreender, a ruptura interna, intrínseca à individualidade burguesa.

O contexto humano-social que vê surgir a FS, contexto esse do qual é extraído seu próprio conteúdo, desautoriza assim, ao que parece, a interpretação que busca colar Beethoven a Kant. Uma identidade que ao ser configurada tende a disvirtuar a natureza das forças em colisão, que por esse meio assumem um caráter eminentemente abstrato, que é estranho a elas. Não se pretende, de fato, desenvolver uma tematização a respeito desse problema. Não obstante, me parece importante abordar a questão, mesmo que em breves e suscintos contornos. Nesse sentido, *Carnets de Conversation de Beethoven*, texto que busca uma aproximação analítica de caráter estético de sua obra musical, no capítulo

L'Antinomie Kantienne e la Forme-Sonate, apresenta a seguinte consideração: "Inserindo no esquema tradicional da composição um contraste mais marcado entre os dois temas, Beethoven instaura na música, como Kant outrora na filosofia, a nova concepção dos princípios opostos, que ele mesmo definiu como widerstrebende Prinzip et bittende Prinzip, princípio de oposição e princípio de atração, um quase sempre caracterizado pela energia rítmica, pela concisão melódica, por uma determinação tonal precisa; o outro, representado por um tema melódico em tonalidade indeterminada e modulada. Princípios ou temas em conflito permanente, como os personagens de um drama subordinados às leis do amor e do ódio"⁴⁶. E, mais adiante: os princípios opostos se consubstanciam enquanto "Uma luta entre o sentido e a razão, no sentido kantiano, um como instinto da matéria, negativo; o outro como instinto da forma, positivo"⁴⁷. As forças em colisão não são porém, como sugere a citação, princípios abstratos. Mas, como indicado e fundamentado, partes de um todo unitário postas ou relacionadas na contraposição. Não se trata, pois, de princípios contrapostos desenraizados da vida, mas de uma vida que gera fragmentação. Nesse sentido, aliás, não se pode ou deve esquecer que já em Haydn o contraste temático é estrutural - mesmo que não se possa falar aí em oposição temática. O que significa que Beethoven não inseriu no "esquema tradicional", em função de uma decisão arbitrária ou repente subjetivo, uma relação de oposição entre os temas, mas sim que a radicalizou, gerando efetivamente uma mudança qualitativa em relação à estrutura composicional de Haydn. Assim, a gênese da

46. e 47. L. MAGNANI. Les Carnets de Conversation de Beethoven, op. cit., p.105.

relação temática de oposição e contraposição não está, pois, em Beethoven, e o que veio a se transmutar em real oposição tem por solo genético apenas um contraste. E tão somente um contraste, porque o que Haydn buscava configurar era, de fato, uma contraposição. Beethoven, por sua vez, ao radicalizá-la, necessariamente radicalizou a distinção temática. Portanto, a oposição não é o fim em si, mas uma fundamental mediação para a configuração da colisão. A FS, portanto, não tem por base abstratos princípios opostos, mas a oposição surge porque a dação de forma ao conteúdo que lhe é próprio a demanda. Numa palavra, a oposição temática existe porque existe a necessidade de se efetivar a contraposição. Ou seja, não se trata, em Beethoven, como em Haydn ou em Mozart, de gerar oposição, mas contraposição; a FS não dá forma a uma oposição de princípios, mas a uma contraposição na unidade.

O fundamento filosófico da linguagem tonal clássica não está em Kant. De fato, o que se pode afirmar é que existem profundas relações entre a música de Beethoven e a filosofia de Hegel. Pensador alemão, aliás, contemporâneo de Beethoven - respectivamente 1770-1831 e 1770-1827 - que, é tentador dizer, representou na filosofia o mesmo que Beethoven na música. Ou seja, são as expressões mais radicais e desenvolvidas, portanto o último momento, do pensamento burguês ascendente.

Hegel, ao tematizar a questão do fim último da arte - e nesse sentido parece estar se referindo particularmente à música do período sonatístico - afirma: "Acabamos de formular a questão do fim da arte. Dizer que o fim da arte está na moralização é formular uma definição vulgar, superficial, vaga, mas em todo

caso, com algum sentido. Profundamente examinado, este ponto de vista aparece como o da contradição não resolvida, mas que deve ceder lugar a um ponto de vista superior que é o da oposição resolvida, o da conciliação dos contrários. Tal é o fim absoluto. A esta idéia deve se referenciar a arte que, uma vez assim referenciada, encontra o seu fim absoluto na fruição daquele ponto de vista de que se apodera para realizar o que ele implica. A arte desenvolve-se nesta mais elevada esfera, a da idéia da conciliação dos contrários..."⁴⁸. Esta determinação geral de Hegel acerca da arte, traceja pois, sem dela intencionalmente se ocupar, a forma de estruturação de cada movimento constitutivo de uma sonata. E parece, desse modo, que a dramatização pela qual se realizam as distintas formas sonatísticas é a efetivação musical do pensamento estético hegeliano: o conflito que se transforma em conciliação é precisamente o processo objetivado da estrutura dramática musical clássica. Por outro lado, a oposição posta na arte, de que fala Hegel, oposição, aliás, por ele constatada na vida concreta do homem e por ele filosoficamente tematizada, longe então de se constituir enquanto choque de princípios abstratos, aproxima-se da natureza do conflito que ocorre na FS, ao mesmo tempo que sua superação, na vida e na arte, é para Hegel, como para beethoven, necessidade vital. Nas palavras de Hegel: "está o homem interessado em que aquela oposição" - o autor refere-se às contradições entre liberdade/necessidade, dever/sentimento, espírito/carne, etc -, "se resolva, em que se realize uma conciliação entre os dois termos, pela descoberta de um terceiro, de um princípio superior que represente a harmoniosa unidade. Nos

48. G.W.F. Hegel, Os Pensadores, vol XXX, Ed. Abril Cultural, p.133, (o grifo é nosso).

nossos dias, a oposição é sentida de um modo particularmente vivo e preocupa os homens de múltiplas maneiras. O pensamento não cessa de a avivar, e é o intelecto, com o seu dever erguido contra a realidade, que a mantém para a inquietação do homem que está como que sacudido por todos os lados. Uma vez mais: ao homem importa que esta oposição desapareça, que ela ceda lugar a uma conciliação, que se descubra um ponto de encontro, um princípio mais elevado, mais profundo, suscetível de alcançar a harmonia entre os dois termos aparentemente inconciliáveis "49.

Há que se ressaltar, todavia, que o conflito específico, inerente à FS não é a expressão de uma contraposição genérica, como também, que a conciliação dos contrários não é um fim em si, como suscita a determinação hegelina. Provavelmente porque o modo de objetivação do estético é tomado por Hegel pelo diapasão especulativo de seu pensamento, não pode evitar abstrações problemáticas. Em suas próprias palavras: "Ao pronunciarmo-nos deste modo contra a imitação da natureza, queremos, em suma, dizer apenas que o natural não deve ser a regra, a lei suprema da representação artística. Já, aliás, dissemos que ao mundo sensível, ao imediato, aos dados da natureza ou das situações humanas, a arte parece ir buscar seu conteúdo ou, pelo menos, um elemento tão importante do seu conteúdo como é a exteriorização numa forma concreta. Mas daí a pretender que o conteúdo como tal e enquanto conteúdo seja inteiramente extraído da natureza, medeia uma grande distância; anulando esta distância, fatalmente se acaba por apenas ver, na obra de arte, uma imitação pura e simples da natureza, e nesta imitação, o único, ou o principal, destino da

49. Idem, *ibidem*, p.112, (o grifo é nosso).

arte "50. Uma vez então que na sua concepção o conteúdo da obra não é extraído efetivamente da natureza, da realidade sensível, Hegel tende a perder a lógica do estético, pois deixa escapar aquilo que é seu ponto de partida e de chegada: a vida concreta dos homens. Por essa razão as abstrações se impõem, barrando a apreensão do sentido real do objeto tematizado: seja uma obra, seja a própria esfera estética. Sobre a questão mimética falaremos no próximo capítulo.

Não obstante, não seria equivocado dizer que o que Beethoven propõe na música, Hegel propõe na filosofia. No sentido exato e essencial de que no compositor o conflito musical é dissolvido na conciliação, supondo com isso "alcançar" o verdadeiramente humano, a semelhança do registro em que a conciliação na existência, para o pensamento humanista de Hegel, é um ideal, a expressão realizada da liberdade do homem. É nesse contexto que se pode então compreender a seguinte determinação: "É missão da filosofia, sua principal missão, suprimir as oposições /.../ e mostrar que os termos opostos não são, na realidade, tão intransigentes e irresolúveis como parecem, que a única verdade enunciável a propósito de cada um é que ele não é verdadeiro em si e que a verdade de ambos só resultará da mútua conciliação, união ou harmonia "51. Portanto, que o fim supremo da arte seja a conciliação, ou que a arte se objetive enquanto tal precisamente nesta esfera, evidencia, por um lado, mesmo que especulativamente, o papel social fundamental reconhecido por Hegel para a arte; por outro, reafirma o solo humanista de seu pensamento, a partir do qual sua filosofia se

50. Idem, *ibidem*, p.104, (o grifo é nosso).

51. Idem, *ibidem*, p.112/113.

expande. Lukács, ao tematizar a concepção estética de Hegel, aponta precisamente essa questão: "A posição particular que Hegel atribue à arte grega clássica" - o autor se refere ao fato de que "a estética de Hegel reputa a Antiguidade como o próprio e autêntico solo da arte"⁵² - "adquire nessa perspectiva um valor estético universal e, para além deste, um valor filosófico universal. De modo que toda a estética converte-se numa grande revelação dos princípios humanísticos, em expressão do homem universalmente desenvolvido, não falsificado, não dilacerado pela perniciosa divisão do trabalho; em expressão do homem harmônico, no qual a capacidade física e mental, os traços individuais e sociais formam um todo orgânico indismembrável. Dar uma representação desse homem é, para Hegel, a grande tarefa objetiva da arte "⁵³.

A FS não oculta assim o seu conteúdo, uma vez que a ruptura, a fragmentação do indivíduo é o traço que marca e caracteriza o homem da sociedade em que brota aquela forma musical. A unidade que se realiza na divisão é musicalmente, então, a configuração de um homem matrizado por sua própria fragmentação. O conflito que é uma ruptura impõe-se como centro da forma porque é a expressão estética da vida dilacerada. Precisamente por isso, de outro lado, se pode aqui perceber claramente que o gênero romanesco e o gênero sonata apresentam, efetivamente, uma intrínseca relação. Isto é, ambos os gêneros tem por centro a dação de forma à ruptura da individualidade. Ou, se quisermos: o herói romanesco e o "herói" sonatístico são a expressão do homem dividido.

52. G. LUKÁCS, Contributi alla storia dell'estetica, op. cit., p.123.

53. Idem, ibidem, p.127.

(Recordamos, uma vez mais, que todos os movimentos de uma sonata tem por núcleo, precisamente, a colisão fragmentária, isto é, a dação de forma à ruptura da unidade do indivíduo).

Não perceber a relação existente entre a lógica do mundo burguês e o surgimento do sonatismo é não atender para uma objetividade, para uma sólida realidade, pois cada movimento de uma sonata - em especial a FS -, é a dação de forma a uma unidade que alcança efetivação no dilaceramento.

Desse modo, e isto deve ser frisado com toda a intensidade, a música beethoveniana, como a literatura goethiana, em momento algum se aproximam ou estão eivadas de qualquer elemento próprio ao romantismo, embora já em finais do século XVIII tendências nesta direção apareçam. Tendências, aliás, que são por Goethe combatidas já em Anos de Aprendizagem de W. Meister. A absoluta e radical distinção entre a estrutura musical beethoveniana e a estruturação composicional própria ao romântico Schubert - mencionada no Capítulo IV da Parte I -, revela, por si, que entre ambas não há qualquer relação real, uma vez que a polarização tonal - cerne da estrutura clássica - é abandonada. O que significa, em realidade, a negação do sonatismo, pois o conflito fragmentário, o conflito na unidade é assim eliminado. Por outro lado, as descaracterizadas formas musicais do romantismo, e estas podem legitimamente ser assim chamadas, tem precisamente sua antípoda na forma clara, precisa e definida de Beethoven. Não se pode, a não ser por grande falta de rigor, encontrar uma vinculação real entre a lógica estética beethoveniana e o romantismo nascente. Uma descaracterização ou degenerescência que encontra seu paralelo na esterilidade que marca a poesia romântica. Lukács, ao tematizar

sobre o ajuizamento de Goethe em relação à poesia romântica, afirma: "a falsa poesia do romantismo, consiste precisamente, segundo Goethe, em carecer de raiz na vida civil (burguesa). Este desenraizamento tem por força uma tentadora capacidade poética, pois corresponde precisamente à rebelião imediata e espontânea contra o prosaísmo da vida capitalista. Porém essa imediaticidade não é apenas tentadora, mas também estéril; não é uma superação do prosaísmo, mas um desconhecimento do prosaísmo, um desconhecimento dos problemas autênticos, com o que o prosaísmo segue florescendo intacto."⁵⁴

Nesse sentido, de acordo com um dos eixos fundamentais da reflexão lukácsiana, é uma deturpação absoluta a contraposição que teoricamente é estabelecida entre o Sturm und Drang e a Ilustração. Uma contraposição que encontra seu fundamento, segundo Lukács, na pobre, vazia e abstrata concepção de que "a Ilustração tivera em conta apenas o "entendimento", o "intelecto". Em contrapartida, o germânico Sturm und Drang teria sido uma sublevação do "sentimento" ou da "alma" e do "instinto vital" contra a tirania do entendimento."⁵⁵ Um entendimento ou razão, ademais, que de acordo com a concepção dominante e corrente estaria também, dado o caráter ahistórico que falsamente essa vertente lhe imputa, em contraposição à concepção histórica de mundo do Sturm und Drang. O que significa, pois, o estabelecimento, a nível teórico, da total desvinculação dos dois movimentos, isto é: razão ahistoricidade - sentimento/historicidade. Uma historicidade, uma dialeticidade que é "entendida" ou interpretada pela historiografia dominante de forma também equivocada, ou seja,

54. G.LUKÁCS, Goethe y su época, op. cit., p.103.

55. Idem, ibidem, p.71.

enquanto expressão de uma irracionalidade existente no bojo do iluminismo alemão. O que reafirma, assim, por mais esta determinação analítica, a falso suposto do domínio do sentimento, da negação da razão. Nas palavras de Lukács: "o que a moda falsária gosta de chamar irracionalismo da Ilustração alemã é na maioria dos casos uma tendência à dialética..."⁵⁶

Todavia - e isto por si só assinala a enorme impropriedade de tal determinação -, como poderia o iluminismo, que se manifesta como a mais alta expressão do pensamento burguês, tendo precisamente por centro a busca humanista da vida autêntica, rejeitar o sentimento, os afetos? Como expressa com vigor Lukács: "Em que consistiu este malfadado 'entendimento' da Ilustração? É claro que numa crítica sem compromissos da religião, da filosofia infectada de teologia, das instituições do absolutismo feudal, dos mandamentos da moral feudal-religiosa etc./.../ Porém, tem isso por consequência que os ilustrados - vanguarda ideológica da burguesia, que somente reconhece na ciência, na arte ou na vida aquilo que suportava a análise do entendimento humano e a confrontação com os fatos da vida - tenham manifestado algum desprezo pela vida afetiva dos homens?"⁵⁷ Aliás, no âmbito dessa interrogação, a crítica de Lessing a Corneille vai precisamente na direção de uma censura pela ausência, na sua obra, da vida afetiva. Portanto, critica a frieza nela contida e que é desumana - e que por isso desfigura a obra estética efetivada. Nas palavras de Lukács: Quando Lessing - para tomar apenas um exemplo e não ultrapassar um espaço limitado - opõe-se à teoria e à prática de Corneille, de que ponto de vista o faz?

56. Idem, ibidem, p.64.

57. Idem, ibidem, p.71.

Parte, precisamente, de que a concepção do trágico de Corneille é inumana, de que Corneille ignora a alma humana, a vida afetiva..."⁵⁸. O fato, por outro lado, de que no Sturm und Drang estão engajadas figuras como Goethe, Schiller, Beethoven, evidencia a completa falsidade da afirmação de que esse movimento intelectual e político tenha sido a expressão da "negação da razão", de um irracionalismo de caráter romântico, onde o sentimento, perdido em si, tivesse se imposto predominantemente. A preocupação central com a vida inautêntica e sua tematização, a crítica realista da impossibilidade do desenvolvimento da personalidade, são precisamente os traços matrizantes da arte de Goethe, Schiller ou Beethoven, o que revela, em verdade, que o Sturm und Drang é um braço alemão da Ilustração, como também, e conseqüentemente, que inexistiu uma relação sua com o romantismo. A afirmação desta vinculação é, na raiz, equivocada, uma vez que desconsidera, entre outros fatores, a gênese, o solo específico de sua origem. Como diz Lukács: "em realidade, hoje está claro que os verdadeiros pais do Sturm und Drang são Montesquieu, Diderot e Rousseau..."⁵⁹. Nesse sentido, vale ainda apontar que "inúmeras passagens de escritos, cartas e conversações de Goethe provam a enorme importância de Voltaire para a formação intelectual do Goethe maduro."⁶⁰ A contraposição entre a Ilustração e o Sturm und Drang não é, pois, mais do que uma lenda, do que uma deformação teórica. Uma deformação que engendra a perda do verdadeiro e profundo sentido da arte alemã desse período, induzindo a supor a existência de um Goethe e Beethoven românticos, o que, de fato, nunca ocorreu.

58. Idem, *ibidem*, p.72.

59.e 60. Idem, *ibidem*, p.63.

A arte iluminista alemã estava devotada e capacitada, dado seu solo genético, à crítica realista. Isto é, tinha por propósito concreto a efetiva captura dos nexos causais daquilo que esteticamente conformava - a impossibilidade da auto-constituição da individualidade na sociedade do capital, a vida inautêntica. O sonatismo alemão, nesse contexto, foi a expressão musical efetiva dessa realidade; Beethoven, assim, não poderia incorporar as tendências deformadoras do romantismo. A polarização harmônico-tonal na unidade, e a configuração de uma dever-ser onde a conciliação supera a fragmentação, corresponderam musicalmente a um mundo que constatou a dolorosa e radical explicitação da impossibilidade da efetivação do livre desenvolvimento da personalidade, e que buscou sua superação. Numa sociedade onde se assistia ao nascimento de uma individualidade radicalmente rompida, não pode ser meramente casual, portanto, que a música correspondente ao mesmo período seja a conformação de uma unidade posta na ruptura. Desse modo, a afirmação de que seu conteúdo é precisamente essa ruptura - da FS em particular -, aparece firmemente fundada, o que conduz implicitamente à determinação de que entre a vida e a arte há uma indissolúvel relação. Ou mais rigorosamente: arte é refiguração. Afirmar então que a FS é a forma da fragmentação, a forma da crítica à fragmentação da individualidade, arrima-se na determinação, de caráter ontológico, de que a arte é mimética - de que a arte tem por solo genético a vida real dos homens. Beethoven, como Goethe, assistiram, angustiadamente, à ruína dos ideais humanitários da burguesia, a sua inviabilidade; precisamente por isso, como grandes e verdadeiros artistas que foram, deram forma à questão humana essencial de seu

tempo. O que subentendia a crítica radical ao modo de objetivação do homem na sociedade do capital. Uma dação de forma fundada e centrada, portanto, no homem - a FS o evidencia. E se se pretende capturar o sentido real da FS, não se pode simplesmente ignorar esta determinação. Sentido, pois, intrinsecamente relacionado à vida dos homens - a seus problemas e destinos reais, a seu perene e contraditório processo de auto-construção.

Em síntese, o conteúdo da FS é a fragmentação humana. Ao se articular os dois planos analíticos expostos - 1) a forma que assume sua organização musical e 2) a quadra histórica em que é elaborada, na qual o homem se apresenta dilacerado enquanto homem, - a natureza de seu conteúdo aflora, pois sua organização musical revela que a FS dá forma a uma ruptura na unidade, o que ocorre precisamente no momento em que o traço matrizante da individualidade é sua própria ruptura. Se a isso se agrega, por outro lado, o fato de que a literatura alemã contemporânea à Beethoven tem por centro o problema do livre desenvolvimento da personalidade, o problema da fragmentação da individualidade, a determinação de que a FS expressa tal fragmentação é profundamente reforçada.

Em função, portanto, de seu conteúdo pode-se também afirmar, uma vez que do ponto de vista da forma isso já foi extensamente exposto, que a FS é um drama musical: o dilaceramento do indivíduo, a obstrução de sua auto-construção é um drama; um drama inerente à sociedade do tempo. Não se trata, portanto, na FS, de uma colisão que expresse um momento de transformação radical da vida, mas de uma fragmentação dramática no interior da

individualidade. Quando Lukács afirma que o drama - o conflito de natureza trágica - é um fato geral da vida, tal determinação pode ser exemplificada plenamente com a FS. Esta, portanto, realiza-se formalmente enquanto forma dramática porque seu conteúdo é um drama real. Em outros termos, a FS é expressão de um fato ineliminável e próprio da vida burguesa - o drama humano da impossibilidade de ser efetivamente humano, do indivíduo impedido de viver uma existência autêntica ou verdadeiramente humana.

Drama e FS, portanto, não apenas se relacionam. Em verdade a FS é sua expressão sonora. Vale dizer, a FS é a forma musical do drama cotidianamente vivido pelo indivíduo, que marca e tipifica a vida burguesa. Nesse sentido, portanto, o desenlace trágico - que subentende a transformação das relações humanas e sociais de um determinado complexo social (Cf. Capítulo anterior) - não pode se dar. Ou seja, a FS não é a representação de uma colisão posta no interior do ápice de um momento revolucionário, que tende a gerar o trágico, pois nesses instantes históricos está em jogo o desaparecimento, a aniquilação de inteiras parcelas sociais, expondo, portanto, a sociedade em seu conjunto. Na FS dá-se forma, em última análise, a um problema humano que se põe a nível da individualidade. Isto é, dá-se forma a um problema que envolve a individuação. Que hoje, todavia, lastimavelmente, adquiriu o caráter de um assunto privado... o que já é um outro problema. O que interessa, arrematando, é que o drama configurado pela FS é o drama de cada individualidade sensível, que não envolve, de imediato, os destinos da sociedade como um todo, mas sim, afeta e atinge, imediatamente, o indivíduo concreto. Desse modo, trágico e FS não se conectam, nem mesmo poderiam, embora a

FS, e isso é que precisa ser fortemente sinalizado, seja a expressão de um drama - o drama do homem burguês.

CAPÍTULO 3

ARTE E REFIGURAÇÃO

Uma questão estética decisiva esteve sempre presente ao longo dos capítulos anteriores, sem ter sido diretamente abordada. A determinação, por um lado, de que a FS é um drama musical e, de outro, de que é o drama do dilaceramento da individualidade, implica e subentende que a arte é refiguração da vida; que a arte tem como matéria-prima, substância ou elemento determinante a realidade, a vida dos homens tal qual esta se põe concretamente. O que foi tangido de modo indireto, deve ser tratado agora de forma efetiva. Ao se tematizar o problema da arte como refiguração, o que significa refletir sobre o fundamento da esfera estética, mais nítida e profunda será a compreensão de que o conteúdo inerente ou próprio à FS é precisamente o homem dividido. Vale dizer, ao se tematizar a questão da arte como refiguração ou mimese, com maior transparência e densidade ainda se objetivarão as determinações

tecidas ao longo dessa segunda parte do texto, uma vez que serão abordadas algumas categorias fundamentais da arte. O que permitirá, penso, mais clara intelecção das análises e conclusões alcançadas.

Todavia, não se pretende aqui analisar, nem mesmo aflorar o complexo categorial da esfera estética. Aliás, isso não seria passível de execução; de fato, tal análise demandaria uma outra e nova dissertação. Portanto convém assinalar, desde logo, que o esforço da explicitação de alguns fundamentos do estético restringe-se a expor alguns dos travejamentos lukácsianos neste campo. Significa concretamente que todas as determinações a serem esboçadas fundam-se e pretendem vinculação ao modo pelo qual o filósofo húngaro tratou a questão. Assim, surgindo a necessidade de esclarecimento, aprofundamento ou ampliação, acerca do que será exposto, a sua Estética - basicamente os volumes I, II e III, bem como seu livro Introdução a uma Estética Marxista, são textos referenciais, mas cuja trama aqui não é pretendido enfrentar.

Nesse último Capítulo, duas questões básicas serão delineadas. Questões que, ao darem "forma" final à análise até aqui estruturada, possibilitarão, creio, a apreensão mais concreta e límpida da razão pela qual a FS é, como afirmado, a forma musical da fragmentação. Vejamos então, ainda que num desenho panorâmico e circunscrito apenas a alguns pontos, qual a natureza da arte, a lógica que a matriza e seus traços determinantes. Isso concluirá o estudo acerca do ser-assim da forma musical básica do sonatismo alemão pela música beethoveniana. Um estudo, todavia, que não só pode ser entendido rigorosamente como um momento inicial, de aproximação de seu objeto, passo primeiro da

investigação, mas que demanda necessariamente prosseguimento. Continuidade não apenas na tematização e análise da música alemã de talhe iluminista, mas também na captura e determinação do ser-assim da música enquanto música. Pois essa investigação, sem dúvida, constituiria forte esteio para a compreensão da lógica dos diferentes períodos musicais. E assim, da fase atual. Investigação esta - da realidade musical contemporânea - cuja necessidade e exigência são, por sua vez, imperiosas, pois a crise pela qual passa a música, como a arte em geral, é de tal intensidade que, se não surgir ao menos a crítica efetiva do panorama em curso, a mais pobre e desfibrada partitura será tomada, dentro em pouco, como a mais legítima e verdadeira sucessora da Nona Sinfonia.

1. Algumas Considerações acerca do Caráter Mimético da Arte

A determinação do caráter mimético da arte está longe de ser uma conquista atual. Em verdade, ela surge com o próprio nascimento da filosofia ocidental, na qual, desde o início, a tematização sobre a arte esteve presente. Platão foi o primeiro a indicar a natureza refigurativa do artístico; a desenvolver a determinação da arte enquanto reprodução da realidade. Uma indicação, contudo, que não alcançava, dado o matramento de seu pensamento, o sentido mais pleno da lógica desta reprodução. Ou nos termos contundentes de Lukács, ao analisar a concepção estética de Platão: "deve-se ao seu idealismo extremo e retrógrado a opinião de que mesmo a forma artística clássica e completa tem

necessariamente que ignorar a essência da realidade"¹. Em outras palavras, o pensador marxista repudia a desnaturação platônica da mimese. E Lukács prossegue na argumentação: "É evidente que assim se rechaça" - referindo-se à tese de que a arte não alcança na essência a realidade - "tudo aquilo que, através das formas da arte como formas de reprodução da realidade, faz precisamente da arte aquilo que ela é"².

Já com Aristóteles o quadro sofre uma inflexão radical. Na Poética é reconhecida e afirmada, de modo profundamente mais adequado, essa dimensão vital da arte. Reconhecimento e afirmação que significam a determinação da íntima e profunda relação existente entre a esfera estética e a vida; a determinação de que a mimese artística alcança efetivamente a lógica da realidade; de que a arte se realiza, e somente assim, mimeticamente - a partir da vida. Vale dizer: "Aristóteles deu ao desenvolvimento da estética um impulso duradouramente salutar, na medida em que, por um lado, colocou no centro da estética o reflexo da realidade objetiva..."³. E, ao determinar desse modo a base do estético, simultaneamente superou a falsa idéia de que a refiguração artística, a mimese por ela processada, é mera cópia ou reprodução mecânica da imediaticidade. O que se efetivou com Aristóteles foi a percepção de que a obra estética não é a expressão, meramente, da lógica da singularidade que é esteticamente configurada, mas que a refiguração estética entifica uma singularidade para além da mera singularidade que por ela é posta. Ou seja, Aristóteles notou que a representação artística

1. G. LUKÁCS, Introdução a uma Estética Marxista, Ed. Civilização Brasileira, 1978, p.124.

2. Idem, ibidem, p.124.

3. Idem, ibidem, p.127, (o grifo é nosso).

embute e expressa uma generalização. Observa Lukács acerca do pensador grego: "É seu mérito imperecível o fato de que a generalização específica que ocorre na reprodução poética da realidade tenha sido por ele formulada claramente pela primeira vez"⁴.

A determinação aristotélica da arte enquanto mimese, da arte enquanto refiguração da vida, contudo, é hoje e de há muito negada. Negação cujo fundamento filosófico transcende a própria esfera da arte para fundar-se a nível ontológico. Isto é: "A Antiguidade, para a qual a doutrina do reflexo não apresenta ainda o estigma do materialismo, mas - como ocorre em Platão - constituía um elemento fundamental do idealismo objetivo, reconheceu por seus grandes pensadores (basta aludir a Platão e Aristóteles), e sem reserva alguma, o fato elemental da imitação como fundamento da vida, do pensamento e da atividade. Só quando o idealismo filosófico da idade moderna se viu constrangido pelo materialismo a ocupar uma posição defensiva, que o obrigava a rechaçar a doutrina do reflexo para salvar frente ao ser o dogma da prioridade do ser-consciente - no sentido da produção daquele por este -, só então se converteu a doutrina do reflexo num tabú acadêmico"⁵. Essa recusa da imitação enquanto momento primário da vida humana, tem necessariamente então, e isto é o que importa ressaltar, de conduzir ao não reconhecimento da arte enquanto refiguração. O que leva, por sua vez, como se buscará mostrar, à perda da compreensão da lógica efetiva da atividade estética. Ou seja, "Ao se abandonar este ponto de vista" - da arte enquanto mimese - "tal como ocorre na estética decadente, são arrancadas

4. Idem, *ibidem*, p.127, (o grifo é nosso).

5. G.LUKÁCS, *Estética - Vol.II*, Ed. Grijalbo-Barcelona, 1966, p.8.

todas as raízes da arte do terreno no qual ela cresce e atua. A aparência de especificidade e de independência, que por este meio lhe é atribuída, desfigura o conteúdo e a forma da arte de uma modo tão drástico que esta maneira de explicitar a verdadeira essência do que é estético deve ser rechaçada mais intensamente do que aquelas que fazem desaparecer a diferença entre a arte e os outros modos de reflexo da realidade"⁶.

Ao se buscar os nexos da esfera estética, depara-se com o fato de que não só a mimese é imanente a ela, como ocupa um lugar central, fundante. "Seu objeto, como já dissemos, é o entorno concreto dos homens, a sociedade (os homens em sociedade), o intercâmbio da sociedade com a natureza, mediado, naturalmente, pelas relações de produção..."⁷. Ou ainda, "A arte é em todas as suas fases um fenômeno social. Seu objeto é o fundamento da existência social dos homens..."⁸. Afirmar que a arte tem por objeto a sociedade, a relação entre os homens, a relação destes com o mundo concreto no qual atuam, vivem, é determinar, pois, que seu conteúdo provém da vida social, que a arte diz da realidade sensível, do real concreto. O que significa, objetivamente, apontar seu caráter refigurativo, mimético. Mimese que é a base a partir da qual o artístico se efetiva, uma vez que seu objeto, seu centro, seu conteúdo, é a vida societária. Ou, mais exatamente, a refiguração da lógica desta vida.

A tipicidade pela qual se objetiva o conteúdo próprio da arte explicita, de modo nítido, a determinação de que o objeto da esfera estética é o homem em sociedade, de modo que seu conteúdo é

6. G.LUKÁŠ, *Introdução a uma Estética Marxista*, op. cit., p.125.

7. G.LUKÁCS, *Estética - Vol.I*, op. cit., p.254.

8. Idem, *ibidem*, p.261.

efetivamente mimetizado. Nesse sentido, é necessário abordar, ainda que tracejamente, a categoria do típico no que tange à questão do conteúdo. O que se põe aqui, como passo inicial na fundamentação da decisiva determinação de que a arte se efetiva enquanto refiguração da lógica do objeto que é esteticamente configurado - da fundamentação da determinação aqui sustentada de que a arte é mimética.

Uma tal tematização deve sublinhar, de imediato, que o típico é, geneticamente, momento da realidade objetiva. Isto é, antes de ser uma categoria estética ou científica, é uma categoria do real concreto. Vale dizer: "a tipicidade é uma forma essencial de manifestação da própria realidade /.../.O ponto de partida tem de ser, pois: não é a arte (nem ciência alguma) que cria o típico, mas sim a arte e a ciência refletem meramente fatos da realidade que existem com independência deles"⁹. E para que se possa explicitar o que é, em essência, o típico na arte, passo analítico que resultará simultaneamente na determinação do papel central dessa categoria no estético, impõe-se a elucidação prévia de algumas questões, para que o problema possa ser situado corretamente.

É do ser-assim da obra da arte, seja ela música, literatura, expressão plástica etc., a impossibilidade de refigurar a totalidade objetiva e extensiva da realidade: "a totalidade extensiva da realidade está para além do marco possível de toda a criação estética..."¹⁰. (Pense-se, por exemplo, no sonatismo alemão - particularmente na FS). A dação artística de forma ao

9. G.LUKÁCS, *Estética* - Vol. III, op. cit., p.247.

10. G.LUKÁCS, *Problemas del Realismo*, Ed. Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1966, p.23.

real concreto que, realiza determinada obra, efetiva-se enquanto refiguração de uma parcela, de uma parte ou porção específica deste real. É uma dação de forma, por outro lado, que se consubstancia enquanto configuração dos elementos e relações fundantes daquilo que é mimetizado, enquanto configuração das determinantes essenciais que a ele matrizam, daquilo que é verdadeiramente importante na sua constituição. Nesse sentido, alcança-se com a arte uma forma de refiguração que torna essa parte da vida artisticamente reproduzida, vivenciável em si, pois esta se realiza enquanto portadora de uma totalidade, de uma totalidade intensiva, uma vez que estão presentes determinantes objetivas essenciais da porção da vida mimetizada. Afirma Lukács: "A totalidade da obra de arte é antes uma totalidade intensiva: é a coerência completa e unitária daquelas determinações que se revestem de importância decisiva - objetivamente - para a porção da vida que se plasma, que determinam sua existência e seu movimento, sua qualidade específica e sua posição no conjunto do processo da vida"¹¹. Desse modo, a obra de arte dá forma à infinitude do objeto tratado; isto é, na arte supera-se a topicidade ou empiricidade da parcela refigurada e captura-se a lógica fundante que a matriza, uma vez que ela é posta a partir de sua legalidade, de suas categorias essenciais. A refiguração, nas palavras de Lukács, "tratará de incluir em sua exposição, dando-lhes forma, todas as determinações essenciais que constituem na realidade objetiva o fundamento de tal caso ou complexo de casos"¹². A mimese estética, como já havia percebido e determinado Aristóteles, não é, portanto, mera cópia fotográfica do real,

11. Idem, *ibidem*, p.23.

12. Idem, *ibidem*, p.24.

simples conformação fenomênica da epiderme imediata do objeto. Em verdade, a refiguração estética penetra na lógica concreta do objeto, no interior de seu ser. Significa que a obra de arte supera o objeto enquanto objeto que por ela é refigurado. Pois este objeto sob forma estética, uma vez que suas categorias estão ordenadas de modo a viabilizar a explicitação de sua essência, expressa as determinantes básicas do objeto real que é reproduzido. Determinantes que na realidade objetiva, dado o ser-assim dos entes, não aparecem imediatamente.

Porém, o que significa, mais concretamente, que o objeto esteticamente realizado supera o objeto real do qual parte na obra? Em outros termos, que significa dizer que a refiguração artística - que uma obra - entifica uma singularidade para além da singularidade posta por ela? Inicialmente é necessário firmar - e assim concreta-se em termos substantivos a referência feita acima de que o típico é, primeiramente, categoria da realidade - que a singularidade traz em si, que a ela é intrínseca, a generidade ou a tipicidade de sua espécie. Dito de outro modo: afirmar que o típico é categoria do real significa dizer "que na singularidade como tal - tal como existe realmente - se encontram já contidos os momentos de sua generalização..."¹³. (Acerca desse ponto algumas considerações foram tecidas quando, no capítulo anterior, surgiu a questão da contraposição público/privado). Lukács, ao referir-se a esta questão, observa em relação ao indivíduo: "Todas as determinações pelas quais o indivíduo se faz indivíduo, todas as suas relações com outros indivíduos, as legalidades particulares e gerais cujo

13. G. LUKÁCS, *Estética*, Vol. III, op. cit., 1966, p. 247.

campo de ação, ponto de coincidência e única revelação possível é o próprio indivíduo, se encontram, de fato, em si e objetivamente no indivíduo "14. Ou seja, Lukács aqui determina que o indivíduo contém em si a genericidade de sua espécie, uma vez que todas as determinações, relações e legalidades que caracterizam ou tipificam o indivíduo enquanto indivíduo, são imanentes à individualidade singular. Goethe, de forma até mesmo exagerada, na medida em que de sua afirmação pode mesmo ser extraída a própria negação da existência da individualidade, faz uma colocação que explicita a interpenetração que se põe entre singular e geral: "Não há indivíduos. Todos os indivíduos são também gêneros: este ou aquele indivíduo, queira ou não, é representante de toda uma espécie. A natureza não produz nunca um indivíduo único. Ela é algo único, ela é única; porém, o indivíduo é frequentemente muitos, uma massa, inumeravelmente presente "15. A inerência do geral, da genericidade, do típico ao singular, à individualidade, ao indivíduo singular é, pois, fortemente marcada por Goethe. Não podemos aqui, contudo, sequer roçar na fundamentação filosófica dessa determinação. Não obstante, ao ser reconhecido que a determinação da lógica interna da singularidade implica simultaneamente, como linha constitutiva, a amplitude e a profundidade da própria legalidade do universal, a conexão entre esses dois pólos, ou mais precisamente, a relação acima apontada transparece. Por outro lado, na medida em que a efetivação do conhecimento, seja na cotidianidade ou no âmbito da ciência ou da arte, passa necessariamente pelo estabelecimento de relações entre singularidade e universalidade, verifica-se que o

14. Idem, *ibidem*, p.204.

15. Idem, *ibidem*, p.247.

singular porta em si a generalidade que lhe é própria. De modo que essa relação se objetiva porque o singular, por si, remete à universalidade. O que significa afirmar, em outros termos, que a partir da singularidade se reconhece o universal. Se tomarmos ainda a linguagem, cuja lógica reafirma o acima exposto, veremos que esta é generalizadora. Ou seja, o singular ganha designação ou identidade na linguagem pela universalidade. Isso significa, precisamente, que o singular contém em si o universal, uma vez que a referência a um singular passa necessariamente pelo universal. Singular e universal não são, portanto, excludentes. Ao contrário, o que se depreende da concreta relação entre ambos é a existência de uma profunda interconexão: o singular está inserido no universal e vice-versa. Lukács, ao tecer considerações acerca do processo de conhecimento evidencia esta conexão: "um objeto singular percebido só pode se pôr como conhecido quando não nos limitamos a comprovar espontaneamente seus traços comuns com outros objetos análogos, mas quando, ademais, inferimos /.../ que esses objetos diversos, porém parecidos, têm propriedades comuns que indicam sua conexão objetiva, material, e que, portanto, esses objetos pertencem todos ao mesmo grupo. Se a percepção e a representação não executassem essas generalizações, seria impossível seu ascenso espontâneo e elementar ao nível da conceituação..."¹⁶. Ou ainda, em outros termos: "Como a determinação é um desenvolvimento do que já existe em si - ainda que não um desenvolvimento direto, mas que passa pela negação e reflexão - o determinante e o determinado não se enfrentam como dois mundos que se excluíram; o processo de determinação consta,

16. Idem, *ibidem*, pp.200/201.

antes, da recíproca mutação entre ambos."17. Isto não quer dizer, entretanto, que universal e singular constituem uma identidade. A própria empiricidade prova o inverso. O que aqui se determina, em verdade, é a existência de uma interpenetração destes pólos da realidade; uma interpenetração não criada pelo pensamento, mas constatada no real concreto, e que Hegel havia já claramente capturado: "O particular, pela mesma razão de que não é mais do que o geral determinado, é também singular, e, inversamente, como o singular não é mais do que o geral determinado, é também particular"18.

Ao se dar forma à lógica de um "pedaço" ou momento do real, e na arte essa dação de forma adquire o perfil de uma singularidade - o que pode ocorrer uma vez que o singular porta uma universalidade -, está-se explicitando, portanto, aquilo que especifica, que tipifica um campo de singulares; está-se explicitando a lógica de um campo de singulares, de um universal determinado, isto é, de uma particularidade. De uma particularidade, pois o objeto da arte é sempre uma parte ou parcela da vida; ou seja, algo que se consubstancia enquanto um campo específico, determinado; enquanto um complexo de complexos determinado. Em outros termos, o objeto estético é uma porção específica da realidade, um momento determinado do desenvolvimento humano. Nesse sentido, a obra não parte de uma entidade singular - embora, como mais à frente se buscará explicitar, ganhe feição de uma singularidade; de fato, a arte parte do particular e nele se organiza. Mesmo porque, é importante referir, o singular enquanto

17. Idem, *ibidem*, pp.210/211, (o grifo é nosso).

18. HEGEL, *Ciência da Lógica*, in *Estética*, Vol.III, op. cit., p.211.

singular não pode explicitar sua própria organicidade efetiva. O que, todavia, não contradiz a determinação de que o singular porta o gênero. Goethe, ao criticar a arte romântica, no sentido de sua excessiva aproximação ao meramente singular, faz uma colocação que reafirma essa determinação. Nesse sentido, afirma: "Cada caráter, por mais peculiar que seja, tudo quanto seja possível expressar, da rocha ao homem, contém algo de universal, pois tudo se repete, e não há nada no mundo que seja único."¹⁹ Não obstante, e isso é o que importa aqui indicar, o imediatamente dado, o singular enquanto singular não pode manifestar imediatamente, sua lógica interna. A propósito, afirma Lukács: "a singularidade contém, em seus modos espontâneos e originários de manifestação, todas as determinações de sua existência e de seu ser-assim próprio, como também tem presente em si todas as relações e conexões com outras singularidades; não obstante - em consequência da necessária imediaticidade de seu modo específico de dar-se - contém tudo de um modo não desenvolvido, fechado em si mesmo, do que segue, necessariamente, sua mudez..."²⁰. Esta impossibilidade objetiva da singularidade expressar a si própria - ou seja, a mudez referida por Lukács -, prende-se a seu concreto modo de existência. Isto é, e numa palavra, o singular não pode se descolar do fenomênico, do aparential, de uma forma imediata; vale dizer, "A singularidade não pode se separar da aparência"²¹. Nesse sentido, a singularidade que em verdade integra um particular, não pode revelar por si os nexos estruturais de sua interioridade. Se se

19. J.W. GOETHE, Obras Completas, vol III, op. cit., p.1063.

20. G.LUKÁCS, Estética - vol III, op. cit., pp.254/255.

21. Idem, ibidem, p.236.

quer atingi-los, há que se caminhar na direção da generalização; ou seja: "se o pensamento se orienta à essência tem que atender ao geral"²². Quando se determina, então, que a singularidade posta pela obra supera a singularidade pela qual ela se efetiva, está-se afirmando, precisamente, que a singularidade entificada pela arte diz de um particular. Como também, que tal singularidade atinge, explícita e expressa o essencial do objeto que refigura, que dá forma à lógica interna da realidade reproduzida; que atualiza o singular enquanto generalidade determinada, enquanto típico. Enfim, que refigura o complexo determinante de um campo específico de singularidades.

Desse modo, ao se afirmar que a obra de arte dá forma à infinitude de seu objeto, que é uma totalidade intensiva, ou que ela se põe enquanto mundo próprio completo em si, se está afirmando que a obra é enquanto tal na medida em que disser da lógica, da essência, do típico de seu objeto. Pois a totalidade intensiva em que se consubstancia uma obra resulta ou é expressão do fato de que o particular refigurado está objetivado em sua concretude - a obra explicita sua lógica fundante. A singularidade esteticamente configurada é, portanto, posta enquanto encarnação de uma generalização determinada, isto é, enquanto mundo específico - enquanto entificação que expressa a lógica de um conjunto em seu todo. Logo, explicitar a particularidade é ir além da singularidade imediata. O que significa, precisamente, que a singularidade esteticamente elaborada supera o singular enquanto singular. Isto é, como a arte diz da lógica de um particular, essa superação é inerente ao estético. Como afirma Lukács: "Assim,

22. Idem, *ibidem*, p.236.

pois, quando o reflexo estético se propõe a evocação de uma totalidade intensiva, da infinitude intensiva no reflexo de um concreto conjunto de objetividades e de suas relações, é claro que este efeito só pode ser alcançado mediante uma sistematização sensível e significativa das determinações, fechada, intensivamente completa, organizada pela dialética interna da particularidade concreta e posta na nova imediaticidade" (a obra). A fidelidade à realidade objetiva não pode ser, pois, a fidelidade às singularidades; estas, pelo contrário, têm de se generalizar energicamente, para poderem se ordenar num "sistema" no sentido oposto"²³. Superar as singularidades é, portanto, trazer à luz sua lógica concreta, ou mais propriamente, a lógica de um particular. E, se uma obra de arte se pretende enquanto tal, não pode fugir dessa legalidade da esfera estética.

Como a obra parte de um complexo objetivamente existente, mas se efetiva enquanto tal na exata medida em que reproduza a lógica concreta de seus nexos estruturantes - o que se consubstancia enquanto dação de forma à particularidade, à especificidade à tipicidade -, o típico se põe enquanto categoria básica do estético. Nesse sentido, como já apontado, seu conteúdo expressa uma tipicidade, centra-se no típico. A singularidade estética refigurante tem, desse modo, de traduzir esta tipicidade, o que é alcançado uma vez que seja singularização típica. Pois o singular em si não manifesta sua generalidade; sua essência, sua concretude, estão fenomenicamente velados. Tipificar esteticamente é tornar o singular intensivo, auto-explicitador, particular.

23. Idem, *ibidem*, p.240, (o grifo é nosso).

Vale dizer, tipificar é tornar a singularidade estética reveladora da particularidade.

Uma vez que o objeto mimetizado se efetiva enquanto totalidade intensiva, particular, enquanto mundo próprio, cada singularização personificada (personagem) realiza-se, necessariamente, enquanto expressão do típico - enquanto tipo. (Aqui se pensa, em especial, na literatura, porque nessa modalidade artística é mais facilmente perceptível o problema da tipicidade). O tipo, concretamente, é produto da concentração dos traços fundantes, estruturais, de uma determinada parcela ou segmento social - isto é, das qualidades ou traços que caracterizam tal faixa ou porção -, articuladas nas individualidades estéticas - os personagens. Estes, desse modo, exprimem não apenas sua própria singularidade, mas se generalizam e incorporam os valores básicos de uma dada fatia social. Em palavras de Lukács: "por tipos entendemos o compêndio daquelas qualidades que - por necessidade objetiva - derivam de uma posição concreta, determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção"²⁴. Dessa forma, portanto, a singularidade é um tipo que explicita uma generalidade, que se supera enquanto singularidade, fazendo com que emerja, assim, a lógica de um campo de singulares - de um particular. (Um singular estético pode espelhar uma generalidade, uma vez que o singular enquanto singular contém em si, como já referido, a generalidade de sua espécie).

Cada personagem literário não é, pois, um singular enquanto singular, mas um tipo. Portanto, enquanto tal, inexistente no real sensível. O que não significa afirmar, contudo, que essa

24. G. LUKÁCS, Introdução a uma Estética Marxista, op. cit., p.262.

inexistência seja reflexo de que a arte se afasta da vida. Ao contrário. Esse desprendimento é, de fato, a expressão de que a arte dá forma à essência do objeto refigurado. Vejamos um exemplo. O personagem Werther, tal qual conformado por Goethe, transcende claramente sua própria singularidade individual. O processo de sua vida é, sob todos os ângulos, a expressão da inviabilidade da vida autêntica no mundo burguês. Todas as frustrações, infelicidades, dilemas e dilaceramentos impostos pela vida burguesa, bem como os reflexos do prosaísmo dessa vida recaem sobre seus ombros. Sua vida é, toda ela, a consubstanciação da impossibilidade de ser homem enquanto tal. Nesse sentido, Werther não consegue se realizar em plano nenhum da existência, e sua impossibilidade amorosa é precisamente a expressão mais aguda de tudo isso. Na vida, entretanto, sobre as individualidades, que formam o campo de singulares do qual Werther é expressão essencializada, não recaem de uma só vez todos os problemas referidos. Menos ainda a solução encontrada para enfrentá-los seria a da auto-eliminação, mesmo porque o nível de consciência médio não corresponde à consciência crítica que Werther tem de seu mundo. Isto não quer dizer, porém, que a obra desrespeita o real do qual parte, ou dele se desenraiza. O que ocorre, efetivamente, é que sobre Werther, como sobre todos os distintos personagens de uma verdadeira obra literária, são concentrados, de forma intensificada, os aspectos ou características sociais, psicológicas, éticas, etc. daquele setor humano-societário a que pertence o personagem; concretamente, representa o burguês emergente dos ideais revolucionários, o homem novo na emergência da sociedade do capital. Werther, pois, não é meramente sua própria singularidade, no entanto, tem de ser

plenamente mantida, se o objetivo é alcançar uma efetiva refiguração artística, uma vez que a arte dá forma a um momento da vida. Mas é, simultaneamente, a síntese, a expressão típica, essencial, do homem dos ideais burgueses pré-revolucionários; se quisermos, do homem iluminista. Homem que constata e critica a impossibilidade do autêntico florescimento humano, sofrendo intensamente as consequências dessa impossibilidade. Ou seja, homem que é marcado por uma sociedade, por uma forma de vida, na qual a inviabilidade da auto-construção do indivíduo é a própria legalidade social. Pela tipificação de Werther, como dos outros personagens, é plasmado, então, na singularidade aquilo que aparece disperso, que no indivíduo não pode ganhar, tendencialmente, tal intensificação. Assim, ao se tipificar na singularidade estética, revela-se a lógica concreta do homem fragmentado, dilacerado do capital; é traduzido o que é vital, decisivo, que assume forma estética. A realidade, portanto, não é negada, mais sim, posta em sua essencialidade. Vale dizer, as raízes de uma verdadeira obra são tão profundamente fincadas na vida dos homens, que tal profundidade pode, à primeira vista, induzir à falsa idéia de que entre ambas há um hiato. Lukács, ao mostrar a relação vital da arte com a vida, elabora uma determinação que nitidiza a questão: "a forma artística chega àquela "infidelidade" em face dos fenômenos singulares, das singularidades e das exterioridades da realidade, tão somente por causa de sua fidelidade apaixonada à realidade tomada em seu conjunto"²⁵. Em outros termos, esta "infidelidade" emerge porque a arte não se atém ao meramente singular, mas expressa, através da

25. Idem, *ibidem*, p.275.

singularidade estética, a lógica de um particular. Razão pela qual, se evidencia que a refiguração estética não é algo linear ou fotográfico. Uma vez que o típico estético não existe na realidade, e a arte tem no típico a mediação básica para a configuração de seu conteúdo, a natureza da produção por ela efetivada em momento algum pode ser entendida como reprodução mecânica. De fato, a arte cria algo que, enquanto tal, não existe no mundo concreto, e o faz para que possa expressar a lógica de um particular; e precisamente esse processo indica o caráter não fotográfico de sua refiguração mimética.

Se há que refigurar a lógica de um objeto, tipificar se impõe como condição de possibilidade para a efetivação artística, uma vez que é no típico que o objeto esteticamente reproduzido aparece em sua concretude. Esta tipificação subentende não apenas a criação de tipos. Em verdade, os tipos que compõem determinadas obras ganham sentido real quando inseridos no solo social em que vivem, pois é neste e a partir deste contexto que se objetivam enquanto aquilo que são humanamente. Assim, os contextos e as situações configuradas, nas quais os personagens atuam e se relacionam, são esteticamente válidas na medida em que contenham em si o caráter da particularidade. Isto é, quando expressam sua essencialidade, quando conformam sua tipicidade. O homem desenvolve suas atividades e relaciona-se com outros homens em contextos sociais determinados e específicos. Na medida em que a condição de possibilidade de sua atividade e relacionamento é abstraída, simultaneamente é abstraído o verdadeiro sentido das individualidades. O tipo, assim, adquire nexos efetivos quando socialmente posto, o que conduz à necessidade objetiva da

configuração de seu típico contorno social. Portanto, a tipificação estética não pode se limitar à simples fixação da tipicidade em individualidades estéticas isoladas. Mas, se pretende a efetiva captura da trama lógica daquilo que é artisticamente abstraído do real, terá de mostrar, necessariamente, a base que a instaura e a partir da qual se desenvolve. Quando Lukács afirma que: "no conjunto de uma obra nasce uma tipicidade de ordem superior: o aspecto de uma etapa típica do desenvolvimento da vida humana, de sua essência, de seu destino, de suas perspectivas"²⁶, está implicitamente sustentando que a mimese estética não se reduz à pura evidenciação daquilo que é típico nas singularidades reproduzidas, mas, a partir deste solo, procura configurar, em última análise, o De-onde Para-onde dessa parte da realidade reproduzida. Ou seja, busca dizer da efetiva lógica do ser em seu movimento. O que significa a perspectivização de seu dever-ser. Em suma, "a arte representa a vida tal qual ela é realmente: ou seja, exatamente em sua estrutura real e em seu movimento real"²⁷. Precisamente esta tensão entre ser e dever-ser tipifica a esfera estética. Uma tensão, afinal, que é a própria condição humana de existência, na mutação das condições e das perspectivas possíveis.

O conteúdo na arte sempre é a lógica de um particular. Ou seja: "A propriedade específica desta 'parte' de realidade" - daquilo que é refigurado - "consiste em que nela as determinações essenciais da integridade da vida /.../ se expressam em sua verdadeira essencialidade, em sua justa proporcionalidade, em sua contraditoriedade, em seu movimento e em sua perspectiva reais"²⁸.

26. Idem, *ibidem*, pp.263/264.

27. e 28. Idem, *ibidem*, p.267, (o grifo é nosso).

Uma vez que a arte caminha na direção da apreensão da essência de seu objeto, superar o singular enquanto singular é esteticamente necessário, pois a generalização - a tipificação - é momento fundamental na captura e na dação de forma da organicidade do objeto que se pretende refigurar. Como a obra é o resultado de um processo de generalização - que na esfera estética se realiza a nível da particularidade - a mimese efetivada tende a se desprender das relações e propriedades singularizadoras, da dimensão aparential do objeto refigurado. Uma obra é, de fato, um particular sob forma de singular; é um particular encarnado por uma singularidade. Se a singularidade entificada pela obra se consubstanciasse meramente enquanto refiguração fotográfica - limitada ao momento fenomênico - de seu objeto, a arte perderia sua própria razão de ser. Uma vez que a singularidade esteticamente posta igualar-se-ia, em última análise, ao singular enquanto singular, que não pode traduzir por si sua universalidade. A arte, nesse sentido, adquire função social precisamente porque atravessa a dimensão fenomênica daquilo que reproduz, pondo de manifesto a concretude deste ou daquele momento tomado da realidade. A obra, ao centra-se no típico - na particularidade - (o que pode ocorrer mesmo sem efetiva consciência dos verdadeiros artistas que as produzem) aprofunda por isso, o conhecimento do mundo, pois o objeto refigurado é capturado em sua dimensão mais universal. Isto é, a obra de arte ultrapassa a topicidade do objeto e penetra em sua legalidade, o que conduz a uma explicitação onde a orgânica profunda do objeto reproduzido é posta em evidência.

Não obstante, a singularidade estética configurada,

o típico, jamais perde o perfil de uma singularidade. Ou seja, na arte, singular e geral formam uma unidade inextricável. Lukács, ao determinar como se objetivam os personagens no romance, faz considerações que evidenciam claramente que na arte a singularidade, sem perder-se enquanto tal, explicita o típico - o particular refigurado: "O romance histórico clássico - e o grande romance realista cujo tema é o presente, que nisto acompanha o romance histórico - elege personagens centrais que /.../ são adequados para situá-los no ponto em que se cruzam os grandes choques histórico-sociais. As crises históricas representadas são elementos imediatos (necessários à ação) dos destinos individuais dos personagens principais, e constituem, portanto, uma parte orgânica da própria ação. Deste modo, se vinculam inseparavelmente na caracterização e na ação o individual e o histórico social"²⁹. Ao se deter em Walter Scott, por outro lado, determina: "A grande arte de Walter Scott consiste precisamente em individualizar, de tal modo seus heróis históricos, que alguns traços individuais e peculiares de seus caracteres se situam numa complicada e viva conexão com a época em que vivem, com a corrente que representam e que se esforçam por levar à vitória. Scott representa ao mesmo tempo a necessidade histórica da individualidade particular e a função peculiar que cumpre na história"³⁰. Werther, aqui retomado para esboçar mais concretamente a questão, ao se por enquanto típico, enquanto ser genérico, concomitantemente é um singular, uma individualidade. Basta recordar, nesse sentido, como já anotado, que Werther é um drama de amor. E a relação amorosa,

29. G.LUKÁCS, *La Novela Historica*, op. cit., pp.225/226, (o grifo é nosso).

30. *Idem*, *ibidem*, p.48.

como qualquer outra relação humana, envolve, necessariamente, indivíduos sensíveis, portanto singulares. Vale dizer, o simples fato de que Werther ame Lotte, subentende a existência de individualidades específicas, com traços peculiares, isto é, o amor, na vida concreta, se põe entre individualidades. Quando se objetiva entre tipos (personagens), estes têm de estar em sua própria singularidade. Singularidade, pois, de Werther, como também de outros personagens, sem a qual não pode haver verdade e rigor na representação efetivada. Com isso é possível proceder a uma legítima generalização. Como o particular é produto, precisamente da síntese de uma multiplicidade de singularidades, a ausência de singularidade estética conduziria à perda da própria possibilidade de efetivação estética. Pois o tipo é sempre uma individualidade concreta: um jovem burguês como Werther, um homem de teatro como Meister, um músico como Leverkühn, etc. A especificidade da esfera estética, portanto, "se manifesta no fato de que a essência se dissolve completamente no fenômeno, e na obra de arte jamais ela pode assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno..."³¹. Ou ainda: "A ciência e a arte, portanto, transformam a inter-relação entre fenômeno e essência, que existe em si na realidade, em um ser-para-nós. A especificidade da arte, porém, está no fato de que na impressão imediata aparece conservada a estrutura da realidade, no fato de que ela consegue emprestar evidência imediata à essência sem lhe dar, na consciência, uma forma própria separada da forma fenomênica"³², distintamente do que ocorre na ciência, onde a tendência é a separação desses momentos. Voltemos, por um momento mais, a

31. G. LUKACS, Introdução a uma Estética Marxista, op. cit., p.221.

Werther. Trata-se de um homem, de um indivíduo específico, cuja singularidade, simultaneamente, revela a particularidade. Assim, Werther é, como Lotte, Albert ou o contorno social posto, concomitantemente, singular e típico. Significa, precisamente, que a superação operada pela arte, do singular enquanto singular, é objetivada por uma nova singularidade. Isto é, por uma singularidade tipificadora, particularizadora. Uma nova singularidade que, distintamente da singularidade sensível, explicita a lógica de sua organicidade, revela sua essência objetiva. Singularidade onde essência e fenômeno se inter-relacionam, portanto, de forma específica: na obra, o fenômeno expressa imediatamente a essência. Nas palavras de Lukács: "A arte /.../ cria uma nova unidade de fenômeno e essência, na qual a essência está contida e imersa no fenômeno, tal como na realidade, e ao mesmo tempo penetra todas as formas fenomênicas de tal modo que elas, em sua manifestação, o que não ocorre na própria realidade, revelam imediata e claramente a sua essência"³³. Em outros termos: "A particularidade /.../ determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, generalização que conserva suas formas fenomênicas, mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência."³⁴ Na arte, então, o fenômeno expressa a essência, o singular, a universalidade determinada, sem que com isso o fenômeno, a singularidade, sejam dissolvidos ou se percam enquanto tais.

O caráter mimético do conteúdo da arte aparece, assim, de forma nítida: o conteúdo de uma obra é a essência do objeto refigurado. O tipo se realiza efetivamente quando é expressão das

32. e 33. Idem, *ibidem*, p.222.

34. Idem, *ibidem*, p.223, (o grifo é nosso).

determinações estruturais da "fatia" humano-societária que representa, da mesma forma que uma obra se impõe enquanto tal na medida em que for capaz de dizer das especificidades do que refigura. O que pressupõe, para além da criação do tipo, a realista configuração da relação entre os personagens, das situações, do contexto societário em que estão incluídos, etc. O real, tal qual se põe em sua essência, é o conteúdo de uma obra - o típico expressa exatamente essa dimensão. Quando Lukács afirma que a arte é "um modo intensificado de manifestação da própria vida, um modo pelo qual se intensifica e destaca o essencial"³⁵, pode-se legitimamente depreender desta determinação que a arte é uma mimese, como também, diretamente relacionado com isso, que é uma mimese fundada na tipicidade; portanto, que uma obra de arte é enquanto tal quando realiza uma refiguração particularizadora. O que significa, em suma, que seu conteúdo é extraído de uma realidade objetiva específica. Logo, que arte é refiguração. Reposição por meio peculiar da lógica, da essência do objeto; por conseguinte, não mecânica ou fotográfica, mas efetiva a refundição categorial do representado, a fim de expô-lo pelo âmago de seus nexos estruturais e processuais, através de um meio homogêneo dado: palavra, sonoridade, espaço, cor, etc., sempre sensível, argamassa que é da entificação estética.

No sentido de configurar ou evidenciar mais nitidamente o caráter mimético da arte, é elucidativo abordar ainda duas outras questões: o problema da originalidade da obra, e o de sua duração

35. G.LUKÁCS, *Estética*, Vol III. op. cit., p.242, (o grifo é nosso).

ou transitoriedade. Uma abordagem, contudo, que estará limitada a um traçado muito geral.

Foi Edward Young, poeta inglês do período iluminista, quem primeiro formulou de modo mais adequado o problema da originalidade estética. Formulação essa que, perfilada em *Conjectures on Original Composition*, permaneceu por um longo tempo como a mais satisfatória. Young afirmava que a originalidade se objetivava quando o artista imitava a natureza, ao passo que, quando este se cingia a imitar outros artistas, o que surgia era a mera cópia. Não obstante a deformação pela qual Young tomava o conceito de imitação, e a indeterminação que pairava sobre seu conceito de natureza, ele estabeleceu, e isto é o decisivo, a relação entre originalidade e realidade objetiva. Isto é, a obra original seria o produto de uma relação entre a subjetividade criadora e o mundo sensível.

É somente com Hegel que, relativamente a Young, se pode constatar um salto qualitativo na tematização desta questão. Hegel repõe o problema da originalidade em seu verdadeiro centro - deslocado, como todas as categorias da arte, no pensamento kantiano, uma vez que este, segundo Lukács, só admitia correlações de ordem da racionalidade nos planos da cientificidade. Significa concretamente dizer que na estética hegeliana "a originalidade aparece novamente em estreita relação com o conteúdo representado..."³⁶. E isso, na medida em que "é concebida como meio de produzir um conteúdo objetivamente importante"³⁷. Precisamente nesse sentido Hegel nega a falsa concepção, mais

36. G. LUKÁCS, Introdução a uma Estética Marxista, op. cit., p.205, (o grifo é nosso).

37. G. LUKÁCS, Introdução a uma Estética Marxista, op. cit., p.205, (o grifo é nosso).

tarde sustentada e desenvolvida pelo romantismo, de que uma obra de arte seja o produto de uma subjetividade voltada para si mesma, a partir da qual tudo seria gerado. Como também, por outro lado, que a originalidade tenha por determinante a própria subjetividade. Hegel afirma: "O mau quadro é aquele no qual o artista mostra a si mesmo; a originalidade consiste em produzir algo inteiramente universal"³⁸. Por outro lado, Hegel vai além de Young, no exato sentido de que não vê apenas no ato da refiguração e no objeto que é representado aquilo que determina a originalidade de uma obra, mas assinala que é fundamental a adequação do objeto à lógica de um determinado gênero estético. Vale dizer, a originalidade é produto também do modo de elaboração; ou seja, o modo de elaboração do material deve corresponder à legalidade de um gênero específico. O que está em direta correlação com a determinação de que - sem uma forma adequada - o conteúdo não pode ser posto autenticamente - não pode alcançar expressão estética. Hegel, em suma, conceitualiza a originalidade dizendo que ela "é idêntica à verdadeira objetividade; ela une esteticamente o lado subjetivo e o lado objetivo da representação, de tal modo que cada um dos lados não conserva nada de estranho em relação ao outro. De um lado, a originalidade é constituída pela mais pessoal interioridade do artista, mas, de outro lado, ela não fornece nada mais do que a natureza do objeto, de tal forma que aquela peculiaridade aparece apenas como peculiaridade da própria coisa, decorrente desta do mesmo modo como a coisa decorre da subjetividade produtora"³⁹. Dizer da lógica da coisa, do objeto, de sua verdade objetiva, o que subentende adequada dação de forma

38. G. HEGEL, in idem, *ibidem*, pp.205/206.

39. Idem, *ibidem*, p.206.

ao conteúdo - o respeito à legalidade do gênero - eis o que para Hegel se consubstancia como originalidade. Portanto, algo que não se põe só em função da dimensão objetiva da representação, mas também em função de sua dimensão subjetiva, que com aquela estabelece inseparável conexão. O que diz do fato de que em arte o conteúdo determina a forma e a forma o conteúdo, embora uma forma seja sempre a forma de um conteúdo determinado, isto é, o conteúdo é o momento predominante dessas interconexões.

A concepção marxiana-lukácsiana relativa à questão avança, segundo Lukács, no sentido em que traz para o centro da tematização a categoria da historicidade. O pensador húngaro sustenta sua tese explicando que, "Precisamente na análise da originalidade, não se deve subvalorizar a importância da historicidade da arte. De fato, se a realidade reproduzida pela arte fosse essencialmente imutável, a originalidade se manifestaria tão somente como profundidade na penetração de suas mais importantes determinações. Mas, dado que a ininterrupta transformação histórico-social pertence à essência da realidade, ela não pode ser esquecida no reflexo estético. Aliás, ela chega mesmo a se tornar o problema central da justa reprodução"⁴⁰. E continua: "De fato, se se considera - como Hegel já o fazia - a modificação histórica do conteúdo, como base para a transformação da arte no que toca à forma, ao estilo, à concepção, etc., é claro que no centro da criação artística deve estar precisamente o momento de transformação, do nascimento do novo, da morte do velho, das causas e consequências das modificações estruturais da sociedade nas relações recíprocas entre os homens"⁴¹. A

40. e 41. Idem, *ibidem*, p.207.

originalidade, portanto, segundo Lukács, vincula-se intimamente aos processos de inflexão histórico-sociais, uma vez que a arte é mimética. Ou seja, como a obra dá forma à realidade objetiva, a originalidade surge na descoberta, captura ou determinação do novo que é posto pelo desenvolvimento humano-social. Desenvolvimento que, obviamente, tem importância decisiva para o homem, e por isso se põe como conteúdo para a arte. Logo, o artista original é aquele capaz de extrair da vida e conformar esteticamente o novo, o decisivo de um momento determinado para a humanidade. A originalidade, desse modo, não é o resultado de uma mera entrega à subjetividade, mas a explicitação objetiva e adequada do novo que se põe na vida. Aliás, as novas formas ou gêneros nascem precisamente da necessidade de conformar novos conteúdos. Nas palavras de Lukács: "original é o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções o que surge de substancialmente novo em sua época; o artista que consegue elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por este gerada como nova forma"⁴².

Não se faz necessário, por sua transparência e pelo que já foi dito antes, desdobrar essa determinação lukácsiana. Porém, é pertinente e ilustrativo reafirmar, neste novo contexto expositivo, que o sonatismo, expressão artística que se consubstanciou enquanto uma verdadeira revolução na esfera musical, apareceu no século XVIII, precisamente no bojo, pois, do movimento iluminista. Isto é, no fluxo preparatório de radicais inflexões sociais. A música barroca, centrada no contraponto, dava lugar a gêneros e formas que passavam a se arrimar no conflito

42. Idem, *ibidem*, p.207.

dramático. O original que afluía com o sonatismo está imerso, portanto, no advento de um mundo novo, que demandava novas formas e gêneros musicais - tanto quanto literários, pictóricos, arquitetônicos etc. -, para que o homem da nova sociedade pudesse ser artisticamente posto e proposto. A originalidade de Beethoven, de sua música, é o resultado precisamente da justa captura das inflexões sociais que estavam ocorrendo, da apreensão do surgimento do novo e da adequada forma estética por ele elaborada afim de expressá-lo. O bitematismo beethoveniano, como já foi mencionado, constitui o modo de radicalizar a dação de forma à dilaceração, à ruptura da unidade humana. Ou seja, entificou-se como meio original da explicitação da lógica daquilo que então se objetivava como o traço dominante, em acentuação drástica, do homem da nova sociedade burguesa em consolidação. A genialidade do compositor alemão está, portanto, em ter desenvolvido - e isso também já foi mencionado - a linguagem tonal - a colisão dramática; e não, por suposto inverso, em haver sacado de si, de sua subjetividade, a matéria e a forma da música que compôs.

Com a argumentação exposta não se está, contudo, anulando ou minimizando a importância da subjetividade criadora no processo artístico. Já Hegel havia mostrado seu papel fundante. De fato, tenta-se indicar somente que a ação desta se dá por atuação sobre um "pedaço" do real. Ou seja, é a captura da lógica deste o fim pretendido, o que compreende o debruçamento da subjetividade sobre o mundo. É precisamente nesta relação que a individualidade criadora revela sua real decisibilidade, que se expressa no fato de que é o artista que extrai a essência do objeto refigurado, dando-lhe forma estética. É o artista que, regido pelo objeto que

busca compreender e reproduzir, organiza sua conformação estética, elevando-o, pois, à universalidade determinada, à particularidade, campo da generalização em que se organiza a entificação artística. Portanto, não é negado o papel vital da subjetividade, o que seria uma absurdidade e contradiria todas as ponderações até aqui desenvolvidas. Não obstante, é necessário apontar, para que melhor seja compreendida a lógica da esfera estética, para a natureza real da atividade desenvolvida pelo pintor, músico, literato etc. Ou seja, a verdadeira configuração artística não se põe como exteriorização da subjetividade do artista, mas é a representação sensível, em obra específica, da lógica do mundo objetivo. A subjetividade criadora se realiza nesse processo de representação, e somente nele adquire a importância decisiva que assume. Assim, a originalidade estética não é produto de uma "revelação" do artista; a originalidade é fruto, predominantemente, da captura da essência do objeto mimetizado. Em suma, a originalidade de uma obra de arte tem por fundamento a coerente e rigorosa representação do ser-assim daquilo que é refigurado. O que aponta e reafirma o fato de que originalidade e realidade objetiva estão em íntima conexão.

A segunda questão a ser enfocada - duração e transitoriedade das obras de arte -, inter-relaciona-se diretamente com a anterior.

Afirmou-se enfaticamente, por um lado, que obra de arte é refiguração de um complexo efetivo, recortado ou abstraído da própria realidade. Por outra parte, como a obra se realiza enquanto tal, na medida em que se efetiva como um singular que expresse um particular, ficou estabelecido que arte é remetimento

ao gênero, à tipicidade de um momento específico da realidade. Foi dito ainda que obra original é aquela que dá forma ao novo em sua verdadeira lógica. E dar forma ao novo significa refigurar os momentos essenciais da vida humana, compreende refigurar as inflexões histórico-sociais e humanas, as transformações da realidade social; significa refigurar, portanto, aquilo que tem significação decisiva para a humanidade e seus destinos. Decorrentemente, na medida em que uma obra perde relação com a vida, ou não é capaz de dizer da essência do ser sobre o qual se debruça, ela se deteriora, irrealiza-se enquanto tal. Seu valor artístico, e é para isso que se quer chamar a atenção, estará fundamentalmente comprometido, minado na estrutura. De sorte que, conseqüentemente, sua duração ao longo do tempo, a influência social, passível de ser por ela exercida, perdurará, se tanto, como frequentemente ocorre com a arte contemporânea, por alguns poucos anos - tempo este dominado por uma determinada tendência artística, que logo será superada por "novas conquistas estéticas".

O que se afirma, em suma, é que a eficácia de uma obra de arte depende primordialmente de seu conteúdo. Poder-se-ia, contudo, levantar objeções a esta afirmação utilizando o argumento de que se estaria aqui esquecendo da forma; de seu papel no processo de criação e, assim, de sua importância no que concerne à duração de uma obra de arte. Não obstante - e não se fará mais do que aludir a esta questão -, a forma artística é, como várias vezes foi referido, a forma de um conteúdo determinado. Em outros termos, o conteúdo matriza a forma, uma vez que o fim buscado é a explicitação da essência do complexo mimetizado. A forma estética,

portanto, se objetiva como o meio que viabiliza essa explicitação, que torna possível sua configuração e recepção, o que a converte em elemento vital do processo de criação. Mas vital precisamente porque possibilita a representação de um determinado conteúdo. Por isso a forma não exerce influência predominante na duração ou transitoriedade de uma obra, sua perenidade ou transitoriedade é predominantemente determinado por seu conteúdo.

Ao surgimento de uma nova forma estética corresponde, necessariamente, então, um novo conteúdo. Quando, no entanto, como hoje se constata, a arte se limita a buscar abstratamente novas formas, inexoravelmente sua vitalidade se compromete: em verdade, nesta linha, ela já brota estrutural e radicalmente comprometida. O real aparecimento de uma nova forma interconecta-se com os movimentos humanos e societários, com as transformações deste (a FS, por exemplo); e nestas condições, sobreviverá ao tempo, na medida mesmo de sua efetiva adequação ao expresso. Vale dizer, se uma forma é inadequada à verdadeira explicitação da lógica da realidade, tendencialmente será superada e esquecida. O que ocorre, de um modo geral, com as "novas" formas que vão surgindo contemporaneamente, é que elas resultam, não da captura objetiva da realidade, mas tão somente, e quando muito, de seus fenômenos superficiais. Fenômenos estes que são arbitrariamente elevados à condição de essência. O novo, que crêem os artistas revelarem, através destas novas formas, não passa de uma mera abstração, ao qual é conferido caráter de totalidade, de essencialidade, de "estruturalidade". O efetivamente novo, de fato, é desprezado, e o que se captura, quando se captura, é o imediatamente dado deste novo, seu lado aparential, tópico, fenomênico. Consequentemente,

as obras assim realizadas correspondem à uma deformação do real, da vida, e em função de sua própria inconsistência, nada conseguem fixar e transmitir de essencial ou duradouro. Frequentemente não superam nem mesmo a "fase estética" em que estão inseridas e da qual são produto. Lukács, ao mostrar a fragilidade e incoerência de buscar na forma a condição de possibilidade da perenidade de uma obra de arte, tece algumas considerações que clarificam a questão aqui esboçada: "Os entusiastas das "revoluções da forma" frequentemente se esquecem também do fato de que sua validade tem uma brevíssima existência. O desenvolvimento da arte no último meio século assistiu, pelo menos, a uma dezena destas "revoluções", cuja "inovações históricas" tem sido na maioria das vezes inteiramente esquecidas após poucos anos, já que as suas produções perderam em pouco tempo qualquer interesse. Isto não deve ser atribuído ao acaso, nem a uma rápida modificação das modas. Por trás de cada modificação na forma, ainda que os "revolucionários" no caso não o possam ter percebido, esconde-se uma transformação do conteúdo da vida. O importante é ver onde e como os artistas captam este conteúdo da vida: se estudam a fundo as modificações na própria vida e elaboram a fundo o seu novo conteúdo, a fim de procurar e encontrar, portanto, a nova forma adequada ao novo conteúdo, ou se se contentam com os fenômenos imediatos e superficiais da vida e proclamam que uma forma aparentemente adequada a estes fenômenos superficiais é algo "radicalmente novo". Esta nova forma, por mais pesquisada e rebuscada que possa ser, portanto, é também reflexo de determinados fenômenos novos da vida, mas de fenômenos meramente superficiais"⁴³.

43. Idem, *ibidem*, p.231/232.

Uma obra de arte é o resultado, como se apreende da determinação lukácsiana, da configuração da lógica do novo, da transformação - daquilo que é decisivo, fundamental na vida. Limitar-se ao empírico, ao epidérmico, ou o que é ainda pior, à mitificação de abstrações ou de traços tópicos de processos reais, é inviabilizar a existência de uma obra para além das imediações da hora de seu nascimento. Uma forma artística subsumida a essa topicidade é, portanto, uma forma passageira, fugaz, desfibrada, e que assim se objetiva porque seu conteúdo não ultrapassa o nível do puramente fenomênico. A relação entre conteúdo e forma realiza-se, pois, a partir da primazia do conteúdo - qualquer modificação formal corresponde a uma modificação do conteúdo da vida. Significa que a duração ou transitoriedade de uma obra vincula-se, primariamente, a um problema de conteúdo. Vale dizer: "A influência exercida por uma obra de arte no tempo depende da maior ou menor justeza e força compreensiva com as quais é refletida a realidade, da profundidade e da paixão com as quais é captado o que é essencialmente novo, com os quais é elaborado o conteúdo ideal, da capacidade de encontrar uma forma nova na qual este novo encontre expressão adequada..."⁴⁴. E assim o é na medida em que uma obra é uma mimese, uma mimese que explicita o essencial da realidade refigurada; sua perenidade, portanto, funda-se, e não secundariamente, na verdade de seu conteúdo, na profundidade com que é reproduzida a realidade. A necessidade, por outro lado, de encontrar uma forma adequada a um determinado conteúdo surge, como se depreende da determinação de Lukács, em função de se conseguir, efetivamente, refigurar um tal conteúdo. Nesse sentido, a forma em

44. Idem, *ibidem*, p.233.

si, isoladamente tomada, não se consubstancia enquanto fator da perenidade de uma obra (embora tenha importância vital), na medida em que uma forma só é verdadeiramente válida ou duradoura quando se objetiva enquanto forma adequada a um conteúdo, enquanto forma de um conteúdo. (Pode-se legitimamente afirmar que a FS beethoveniana transcendeu o momento histórico de seu nascimento precisamente porque foi a forma adequada, como se demonstrou, para a explicitação de um conteúdo novo que surgia: a radical fragmentação humana). Em termos lukácsianos: "Jamais se deve esquecer, porém, que esta eficácia ocorre, em primeiro lugar, porque no mundo apresentado pela arte os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos destinos típicos, à sua direção, e que, por isto, o pressuposto indispensável desta eficácia, na representação do típico, é a justeza do conteúdo"⁴⁵.

A criação artística, contudo, não se esgota como refiguração tipificadora de um complexo da vida. Na obra de arte podem ser vivenciadas, simultaneamente, a perspectiva, a direção do típico - os desdobramentos que o complexo mimetizado contém em potência e que podem, tendencialmente, se objetivar. Vale dizer, a obra contém, como momento que lhe é próprio, inerente, a projeção do futuro daquilo que é refigurado. Nas palavras de Lukács: "Toda obra é reflexo artístico de um processo do qual se revela com clareza tanto a proveniência quanto a destinação, no qual o desenvolvimento dos homens, a evolução de seus destinos, sua valorização artística na obra fornecem os princípios últimos da composição, da forma"⁴⁶. Se tomarmos a esfera musical -

45. Idem, *ibidem*, p.235.

46. Idem, *ibidem*, p.234.

concretamente o sonatismo alemão -, esta determinação aflora de modo nítido. Cada movimento de uma sonata - como de uma sinfonia, concerto, quarteto de cordas etc., - contém uma parte - a Reexposição - cujo conteúdo é, dado o contexto no qual se insere, uma projeção dos destinos humanos, a busca de perspectivação, a indicação do rumo que poderá assumir, num campo de possíveis, o desenvolvimento do homem. A desradicalização do conflito, da dilaceração do homem, corresponde efetivamente, em função dos modos de consubstanciação das diferentes formas musicais sonatísticas - todas se organizam em torno de uma colisão dramática - a uma perspectivação de futuro, a uma indicação de desdobramento possível, portanto, objetivamente fundado, da evolução humana.

Não se trata porém, na arte, da dação de forma à perspectiva do típico em um sentido vagamente geral. A projeção centra-se, tendencialmente, na indicação de um dever-ser, isto é, na busca de uma perspectivação de vida, de relações humano-societárias que se consubstanciem enquanto vida e relações sociais mais autenticamente humanas em face das refiguradas pela obra. Uma Reexposição exemplifica de forma transparente essa determinação; uma Reexposição nada mais é do que a projeção de um modo de superação da fragmentação, ou seja, a propositura de um futuro humano que é qualitativamente superior à situação presente descrita. Como já foi indicado, o desacirramento da fragmentação, tão somente uma conciliação e não uma efetiva resolução da ruptura da unidade humana, se punha na quadra histórica beethoveniana, como real e legítima superação dos problemas sofridos pela individualidade, e, nesse sentido, realizava-se como projeção

estética objetiva, enquanto perspectiva humana superadora em relação ao modo concreto de existência da individualidade burguesa. Ou seja, esta individualidade estava matizada por uma ruptura interna de tais proporções - como se depreende da FS -, que até mesmo o mero desacirramento desta fragmentação consubstanciava-se como verdadeira conquista humana. A objetivação do dever-ser, portanto, realiza-se na e pela seção reexpositiva. Isto é, na Reexposição dá-se forma ao que deve ser perseguido pelo homem num determinado momento histórico.

Se pela música claramente se constata que a arte não se limita à reprodução do real, mas contém e explicita a dimensão processual e dinâmica da vida, na literatura (aqui tomada com o propósito de mais amplamente delinear e , portanto, mais nitidamente explicitar a questão tematizada) a configuração de um dever-ser é, da mesma maneira momento intrínseco. Contudo, distintamente do que ocorre na música, a dação de forma desta projeção está embutida no próprio complexo refigurado; isto é, não se objetiva enquanto parte em separado, autonomamente posta. O drama grego, por exemplo, revela plenamente esta dimensão. Em Antígona, de Sófocles, uma das maiores obras da literatura universal, a tragédia de Antígona é a necessária derrota dos valores morais que, naquele momento histórico, não mais se adequavam, embora ainda dominantes, a uma sociedade em transformação. Da mesma forma que a vitória de Creonte é a objetivação da vitória de uma nova ética, do socialmente novo que paulatinamente se impunha sobre a organização social antiga. Quando Lukács afirma que "O conteúdo de Antígona é profundamente justo porque Sófocles, representando convincentemente a inevitável

derrota, fazendo ressaltar energicamente o direito social do novo, mostra na figura de Antígona, mediante um pathos apaixonante, quais foram os valores morais perdidos pela humanidade nesta necessária superação, progressista em última análise, da sociedade gentílica"⁴⁷, está indicando, mesmo que isto não esteja explicitado, que a obra exprime, colado ao processo de cada personagem e de suas relações, um dever-ser. A "inevitável derrota", de Antígona, como a ênfase sobre o "direito social do novo", consubstanciam-se precisamente enquanto indicação da direção do movimento histórico-social, que nesta quadra, efetivamente, iria tomar o sentido da superação do mundo gentílico. O conflito entre Creonte e Antígona é, pois, o conflito entre o velho e o novo. E a vitória que assinala, que perspectiva uma destinação humana, que a história registraria como momento real de seu processo.

E precisamente porque a arte extrai do pedaço refigurado da vida, de forma mais ou menos aproximada, o futuro possível dos homens, o envelhecimento ou não de uma obra está intimamente relacionado à sua justa configuração. Ou seja, uma obra de arte que não é capaz de expressar de forma minimamente aproximada o caminho a ser percorrido pelo homem em determinado período, o rumo que tomará o desenvolvimento social, inviabiliza que os destinos desses homens possam ser esteticamente vivenciados em sua real proporção. Desse modo, a eficácia da obra é dissolvida, uma vez que ela não pode manifestar a lógica de seu objeto em sua totalidade, em sua real dimensão. O que compromete, portanto, seu conteúdo, pois este passa a não corresponder em essência à vida

47. Idem, ibidem, p.238, (o grifo é nosso).

real. Vale dizer, na medida em que os homens não podem reconhecer numa obra os verdadeiros destinos humanos, nestas circunstâncias, então, não se pode dela extrair a lógica efetiva de um concreto momento histórico-social. O que é a perda da própria função humano-societária da obra. Perda essa que conduz tendencialmente, a um envelhecimento que é irreversível. Envelhecimento cuja causa é, estruturalmente, seu descompasso em relação à realidade objetiva. De modo que a eficácia de uma obra vincula-se à sensibilidade e à capacidade do artista em pressentir a perspectiva, em contextos históricos determinados, do típico; em prever a direção real de seu desdobramento. Sem cuja indicação não é proporcionada a efetiva compreensão, na fruição de uma obra, do sentido real do exposto. Pois todo e qualquer complexo artisticamente refigurado é um processo. Se, nesse sentido, o complexo é abstraído de sua evolução, ou esta é deturpadamente configurada, seu concreto ser-assim não é fixado na obra, o que redundará na debilidade de seu conteúdo, e, necessariamente, em sua transitoriedade. Quando Lukács afirma que uma verdadeira obra de arte é "uma representação que figura os homens e seus destinos/.../ de tal modo que eles correspondam realmente à seu eco duradouro na evolução da humanidade e que por isso possam ser revividos em qualquer época, quando as causas, pressupostos, o modo de manifestação histórico-social destes homens e destinos tiverem sido há muito esquecidos"⁴⁸, está determinando, precisamente, que sua sobrevivência se conecta não apenas à justa captação do conteúdo, mas também à projeção justa de seu futuro. Projeção que visa apontar ou esboçar aquilo que deva ser perseguido pelo homem,

48. Idem, *ibidem*, p.237.

pelo qual deva se inclinar e direcionar, no sentido de levar à frente seu processo contínuo de auto-construção, de humanização. Se se perde esta dimensão, perde-se então a própria lógica da realidade; e assim a própria obra se perde enquanto tal, pois ao não dizer da verdadeira lógica do típico, desnatura-se. Desnaturação que secciona a relação fundante, pela qual a obra sobrevive ao tempo, entre ela e a vida refigurada⁴⁹.

O caráter mimético, refigurativo da arte aparece e é reafirmado, portanto, com transparência: quer em função do que seja a originalidade de uma obra, quer em função daquilo que, primariamente, a torna imperecível - a justeza de seu conteúdo. Portanto, e a partir da junção de todas as considerações até aqui expostas, conclui-se que à arte não apenas a mimese é imanente,

49. A afirmação de que a obra de arte tem de perspectivar a correta direção trilhada pelo típico pode suscitar alguma confusão ou dúvida em relação à sua veracidade, ao se pensar na Reexposição das formas de uma sonata. No sentido de que seria falso dizer simplesmente que a fragmentação da individualidade sofreu um processo de desacirramento, uma vez que ocorreu, de fato, e ao contrário, sua intensificação. Não obstante, constata-se que a conciliação é, em todas as esferas da sociedade capitalista, um valor ético dominante, abundantemente invocado e proposto quando se torna necessário, por exemplo, minimizar contradições ou conflitos humanos e sociais. Em verdade, a conciliação entre capital e trabalho, cujos interesses, contudo, são na raiz inconciliáveis, é um fim perseguido e uma força eticamente atuante. Nesse sentido, a Reexposição correspondente a uma verdade objetiva, a uma forma concreta de relação social que se afirmou no mundo burguês. Mesmo que a individualidade, no curso da evolução da burguesia, da divisão capitalista do trabalho, tenha aprofundado sua própria inautenticidade, a perspectiva de uma "conciliação" em seu interior, como entre as classes dessa sociedade, põe-se socialmente, não obstante seja a perspectiva buscada essencialmente pobre - e isso particularmente em nosso contexto histórico. Uma busca, aliás, que cotidianamente se repõe: a conciliação é um componente diário e vivamente presente na vida burguesa. Componente, todavia, é necessário frisar, que não se realiza enquanto forma efetiva de superação das contradições da sociedade e do indivíduo no universo do capital. A Reexposição, portanto, corresponde à lógica de um mundo que tem no conciliatório o humanamente justo, e isto a cadencia com a vida do próprio momento histórico beethoveniano, quanto ao que a ela se seguiu.

como ocupa um lugar central nessa esfera, um lugar matrizador. Precisamente esta conclusão, que pode ser legitimamente extraída, por si só reafirma, mesmo que a nível genérico, a determinação de que a FS é a forma musical da fragmentação humana, uma vez que, como foi posto em evidência, há uma objetiva e profunda relação entre a estruturação desta forma e a forma de existência do homem burguês. Como a arte se realiza enquanto refiguração, a FS é, objetivamente, a representação de um específico momento ou porção da existência.

Não obstante, parece necessário, no propósito de ainda mais nitidamente fundamentar a hipótese sustentada nesse trabalho, avançar um pouco mais no delineamento concreto da natureza do conteúdo da arte. Pois, não basta por si, nem é suficiente em relação ao objetivo aqui pretendido, indicar que o conteúdo de uma obra é uma porção tipificada da realidade. Interessa ainda, fundamentalmente, referir mais clara e rigorosamente a que porção se está aludindo - uma vez que a arte não toma por objeto um complexo objetivo qualquer -, como também insistir sobre a substância própria da esfera estética. Enfim, trata-se de detalhar um pouco mais concretamente o que é o específico conteúdo da arte e como este é refigurado. O que permitirá, creio o arremate final de tudo o que gradativamente foi sendo tecido.

2. O Caráter Antropomórfico da Arte

Uma referência feita por Lukács, acerca do conteúdo próprio à literatura, parece ponto de partida adequado para a tematização pretendida, pois explicita concentrada e estruturalmente o núcleo básico da refiguração literária, a natureza de seu conteúdo: "Se

atendemos, pois, aos concretos problemas da literatura, deveremos partir do fato universalmente conhecido - e só excepcionalmente não reconhecido - de que a literatura é um reflexo das ações, dos lances dos homens em sociedade, e dos pensamentos e sentimentos que acompanham estes fatos e que por eles são produzidos "⁵⁰. De modo inequívoco é aqui afirmado, em suma, e isto é que importa ressaltar, que o conteúdo de uma obra literária é o homem; o homem em sociedade, ou seja, o homem concreto de um momento histórico concreto, determinado.

Ao se retornar à sumária análise literária acerca do conteúdo do Werther e de Os Anos de Aprendizagem de W.Meister, poderá se perceber com toda facilidade que esta determinação é inerente a essas obras. Vale dizer, Goethe tematiza em ambas, naturalmente de modo específico em cada caso, uma única questão: a vida do homem na sociedade burguesa. A vida fragmentada, a inviabilidade, no mundo do capital, do livre desenvolvimento da personalidade é, de fato, o conteúdo das obras. Um conteúdo, pois, que se consubstancia enquanto um problema humano vital. A forma dramática grega e shakespeariana - para mencionar mais dois momentos culminantes, portanto típicos da literatura universal -, são formas, do mesmo modo, cujos conteúdos espelham problemas e destinos humanos. As determinações firmadas no Capítulo 1 dessa Parte II, onde se buscou mostrar a íntima relação existente entre FS e drama, apontavam precisamente para o fato de que a forma dramática é a forma de uma colisão social. Ou seja, é a forma adequada para a refiguração artística dos conflitos humanos, dos choques entre forças sociais que em determinados contextos históricos eclodem. O gênero sonatístico, por sua vez, no qual

50. G.LUKÁCS, Estetica, Vol.II, op. cit., p.448.

cada movimento tem por centro precisamente uma colisão - que se expressa pela contraposição tônica-dominante -, revela, pois, por essa sua organicidade, que a refiguração objetivada se funda na tematização de questões humanas, no tratamento do ser-assim da humanidade em determinada etapa histórica e das perspectivas de seu desenvolvimento, na tematização, em suma, de seu De-onde/Para-onde. Ao afirmar Lukács que "a obra de arte se torna uma reprodução da vida, na qual os homens encontram a si mesmos e aos seus destinos, explicitados mediante uma profundidade, uma compreensividade e uma clareza que não podem ocorrer na própria vida"⁵¹, está precisamente apontando para o fato de que o objeto da criação de forma na arte é o homem, a vida humana, e que isso é realizado não meramente como reprodução mecânica ou aparente, mas enquanto refiguração que põe em evidência a essência do objeto, a lógica fundamental de sua orgânica. Significa pois, vale repetir, que a efetividade assim refigurada se realiza enquanto particularidade - na tipicidade - revelando, desse modo, o que na vida concreta não pode aparecer na imediatez. A clareza de uma obra, por Lukács mencionada, é, portanto, o resultado de um mergulho na essência, de um mergulho generalizador que permite ao homem encontrar-se a "si mesmo e aos seus destinos" com uma densidade desconhecida na cotidianidade.

O caráter humanista do conteúdo artístico não se reduz ou limita, porém, ao fato de ser o homem, a realidade humana, o objeto da mimese estética. O modo pelo qual este conteúdo é reproduzido - o que dele é extraído e ressaltado - é o que revela, em proporções reais, como na arte a dimensão humanista está

51. G. LUKÁCS, Introdução a uma Estética Marxista, op. cit., p.235, (o grifo é nosso).

decisivamente presente. Nesse sentido, o que aqui se está indicando ou aludindo, em relação à natureza do conteúdo da esfera estética, é que a arte "dispõe-se a reproduzir a realidade em si porém orientada ao homem (à sua atividade, às suas relações etc) "⁵². E esta orientação para o homem, isto é, esta busca ou agarramento da dimensão humana do objeto refigurado, traço imanente e próprio da esfera estética, conduz esse modo de espelhamento a uma posição singular; trata-se de dizer, como já apontado, que ele é direcionado para o em-si do objeto mimetizado - para sua essência. Não obstante, trata-se simultaneamente de identificar essa lógica, em sua referencialidade ao homem; por sua inclinação para aquilo que ao homem tange e importa substancialmente. Ou seja, a refiguração estética de determinada porção da vida busca extrair não meramente o em-si do objeto, mas fundamentalmente os problemas e destinos humanos embutidos no complexo refigurado. Vale dizer, o objeto refigurado artisticamente aparece na relação, na vinculação, em referência ao homem. O objeto da arte, nas palavras de Lukács, "não é simplesmente, como sabemos, o Ser-em-si do mundo, mas o Ser-em-si do mundo do homem /.../ ou seja, o Ser-em-si de um mundo no qual as marcas da atividade humana aparecem objetivadas, convertidas em objeto, porém de tal modo que esta sua objetividade, sem se suprimir, se refere novamente ao homem "⁵³. Vale dizer, a arte não se volta para todas as formas da realidade concreta, do sensível; a mimese estética, como evidencia Lukács, tem por objeto um campo específico: o ser-em-si do mundo do homem. Este, por outro lado, não adquire forma enquanto mero em-si; isto é, a objetividade

52. G.LUKÁCS, Estetica, Vol. II, op. cit., p.296, (o grifo é nosso).

53. Idem, ibidem, pp.331/332.

põe-se não somente em sua pura dimensão objetiva. Na arte, à objetividade reproduzida, que é sempre o mundo social, é inerente, intrínseco, o caráter antropomórfico: cada obra de arte expressa um em-si referido ao homem, e somente nesta duplicidade consubstancia-se como refiguração artística. Nesse sentido, o ser-em-si enquanto ser-em-si é um momento de um todo mais complexo que é a obra de arte, que não apenas reproduz o mundo dos homens, mas o toma, enquanto obra verdadeira, por centro fundante. A parte da vida humana refigurada se explicita, pois, como objetividade humanamente efetivada - exposição de si da face humana possuída. O que implica que a objetividade assim configurada é uma objetividade antropomorficamente efetivada. Vale dizer: "Através desta dupla determinação - o autor se refere ao fato de que a arte refigura o mundo dos homens centrado no homem - o aspecto da consideração do mundo, pela qual se fazem perceptíveis tanto a objetividade como aquela referencialidade, tem que produzir refigurações do mundo nas quais o mundo externo apareça tendencialmente já não só em sua totalidade puramente objetiva, mas também no bojo desta referencialidade"⁵⁴. Referencialidade esta - antropomorfização - que é, precisamente, o traço matrizador da esfera estética, o traço que a caracteriza e especifica.

Uma rápida comparação entre as formas da atividade artística e científica pode tornar mais transparentes as considerações apresentadas. O objeto das chamadas ciências sociais é, como na arte, a realidade humana. Não obstante, o que por elas é buscado distingue-se, na raiz, do que visa a refiguração estética. Na ciência trata-se da captura do em-si do objeto estudado. As determinações alcançadas sobre o homem, a sociedade - sobre o

54. Idem, ibidem, p.332.

complexo de complexos humano-societário - buscam em essência, com maior ou menor grau de aproximação, revelar, traduzir o que é, em que se consubstancia em-si a efetividade examinada. Ou seja, o fim intencionado é a explicitação da legalidade objetiva do objeto analisado. A arte, em contrapartida, trilha rumos distintos. Werther ou Os Anos de Aprendizagem de W.Meister, e aqui retomamos os exemplos literários, têm por conteúdo a tematização dessa mesma realidade - a vida humana, a vida social. Todavia, essas obras não se limitam a extrair do objeto sua legalidade em-si; ao tematizar a sociedade do capital e os problemas derivados para a individualidade dessa forma de orgânica social, Goethe expõe ou determina as leis objetivas do complexo mimetizado, mas realiza uma refiguração na qual o conteúdo posto aponta para questões humanas. Em outros termos, em ambas as obras, tudo gira em torno de um eixo básico: o homem. Nesse sentido, não basta ou importa a Goethe explicitar como ou porque nasce ou se desenvolve a fragmentação da individualidade no mundo burguês, mas sim elaborar seus efeitos e consequências no indivíduo, o que esta fragmentação ou dilaceração representa para o homem e para a vida social. (Como já foi apontado anteriormente, o conteúdo de Werther e Os Anos de Aprendizagem de W.Meister é exatamente esse).

Por outro lado, quando se tomou na esfera musical a FS, constatou-se igualmente que todo o discurso estava centrado numa questão humano-societária. A FS expressa, precisamente, um conflito dramático; sua forma é a forma dramática. E uma vez que o drama é a forma artística de uma colisão humano-social, o conteúdo embutido na FS - a colisão interna, a ruptura da individualidade - está centrado, efetivamente, no homem, nos concretos problemas e destinos do homem no universo do capital. O simples fato desta

forma ser um drama musical determina já, por um lado, a natureza de seu conteúdo. Como, por outro, reafirma que o espelhamento estético se realiza enquanto auto-conhecimento do homem. Isto é, em arte o em-si da realidade é transmutado em um para-nós; significa dizer, em outras palavras, que o ser-em-si, quando esteticamente posto aparece referido ao homem. Refletindo a respeito dos efeitos produzidos por uma obra sobre a individualidade receptora, Lukács aborda um ponto que se relaciona diretamente com essa questão. A eficácia de uma obra de arte, diz esse autor, "produz um despertar e uma elevação da autoconsciência humana: quando o sujeito receptivo experimenta /.../ uma tal realidade em si" - ou seja, quando ao vivenciar a obra de arte - "nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência..."⁵⁵. Ora, o surgimento dessa autoconsciência no receptor indica, precisamente, que a obra se realiza enquanto autoconhecimento humano. Pois o nascer de um para-si no sujeito receptor pressupõe o ser para-nós da obra. Dito genericamente: a individualidade que se auto-conhece, que possui autoconsciência, é, necessariamente, a individualidade que transcende sua própria singularidade, isto é, que conhece para além do singular. (A captura de um singular, em-si mudo, como apontado, realiza-se numa generalização. O que significa que o autoconhecimento relaciona-se intrinsecamente com o conhecimento do gênero). E se é pela obra que o sujeito singular se autoconscientiza de si, aquela é, pois, a expressão do autoconhecimento do homem. E nas palavras lukácsianas: "O reflexo artístico cria, por um lado, reproduções da realidade, nas quais o ser-em-si da objetividade é transformado em um ser para-nós do

55. G. LUKÁCS, Introdução a uma Estética Marxista, op. cit., p.296.

mundo representado na individualidade da obra de arte"⁵⁶; ou em outros termos: a arte é marcada pelo "fato de que não dá forma a todos os objetos em seu puro Ser-em-si, mas em sua referência ao homem "⁵⁷.

A antropomorfização inerente ao estético, não deve, contudo, ser confundida ou idendificada com uma subjetivação da realidade. (A arte, por essa via, seria uma inobjetiva, portanto falsa captura do real). Por isso, qualquer determinação que, fundada nesta distorcida angulação, derive, sob esse aspecto, uma contraposição entre as esferas estética e científica, incorre em equívoco. Na ciência, trata-se, em suma, da descoberta da lógica objetiva, das leis objetivas, das propriedades e relações do complexo tematizado; trata-se da captura do ser-em-si - do ser enquanto ser. Ou nas palavras de Lukács: na reprodução científica do real, "trata-se sempre do em-si da realidade, que existe com independência do homem; inclusive quando este é o ente estudado, biológica ou histórico-socialmente; trata-se, uma última análise, de leis ou processos objetivos "⁵⁸. O conhecimento científico é, portanto, o conhecimento da realidade tal qual ela é em-si. Nesse sentido, a ciência é o instrumento de leitura, de captura do real, da efetivação, em sua organização própria, em sua essência objetiva. Na arte, de igual modo, a captura da lógica da realidade objetiva - da porção da vida refigurada - é o fim almejado; apreender e explicitar a lógica, a essência, o típico de um objeto determinado - de um particular - é precisamente o efetivado na produção de uma obra autêntica. Esta explicitação, contudo, caminha no sentido do humano. A objetividade refigurada é posta em

56. Idem, *ibidem*, p.296, (o grifo é nosso).

57. G.LUKÁCS, *Estetica*, Vol. II, op. cit., pp.318 e 319.

58. G.LUKÁCS, *Estetica*, Vol. I, op. cit., p.191,(o grifo é nosso).

referência ao homem. Isto não significa, porém, uma subjetivação da realidade mimetizada, pois uma verdadeira obra de arte corresponde à objetiva determinação dos problemas, relações, caminhos, destinos etc. dos homens. O que subentende, invariavelmente, o respeito à objetividade enquanto objetividade. Nesse sentido, aliás, a arte tem de ser duplamente objetiva: há que explicitar a lógica orgânica de um complexo, e tornar evidente, de modo não menos objetivo, sua dimensão humana. A antropomorfização artística, desse modo, traduz-se enquanto o para-nós do real refigurado - o que é também uma dimensão objetiva. Significa, então, que a arte captura a lógica do sensível com pleno rigor, e não há, pois, qualquer sentido em afirmar a existência de uma contraposição entre os dois modos de espelhamento do real - entre o científico e o artístico. Contraposição que é afirmada, fundamentalmente, quando se quer negar o caráter mimético da arte.

Existe, não obstante, diversidade na forma e no objetivo desses espelhamentos da realidade por ambos realizados - basta salientar, neste contexto, uma diferença já mencionada e que é essencial: a arte é antropomorfizadora; a ciência, inversamente, desantropomorfizadora (persegue o em-si de seu objeto). Diversidade, porém, não gerada ou relacionada, é o que importa frisar, à perda de objetividade na arte. Pois, como foi configurado, antropomorfização não significa desrespeito pela lógica do real. Em verdade, o desrespeito pela lógica do complexo, quer a nível de seu puro em-si, quer a nível de sua referencialidade ao homem se põe, objetivamente, como a própria dissolução de uma obra. Há uma determinação de Lukács que marca com nitidez a natureza do caráter antropomórfico da arte. Vale,

embora longa, a citação desta passagem, através da qual se destila um pouco mais esta decisiva categoria do artístico. Destilação demonstrativa de que a arte conserva o em-si de seu objeto e, simultaneamente, que este em-si do complexo reproduzido, sem se perder, põe-se enquanto ser para-nós. Diz o filósofo: "independentemente do modo como o artista conceba a realidade objetiva e - pela necessidade dessa posição - nela encontre uma substância absoluta, a essência do reflexo estético o obriga a descobrir e por no próprio homem uma substância, para poder conceber como acidentes tudo o que está vinculado com o homem, tudo o que o determina junto com o seu destino. Porém isto não produz na refiguração estética nenhum dualismo antagônico, nem pluralismo de substâncias /.../, trata-se, pelo contrário, de uma relativização permanente da substância e do acidente. Evidentemente, o norteamento e o subsolo da obra como totalidade têm que estar constituídos pela substância objetiva da própria realidade, ainda que, também obviamente, no reflexo e versão que ao artista prescrevem seu tempo, seu povo, sua classe e sua personalidade. Até esse ponto, não vemos nada que constitua uma diferença essencial entre a imagem cósmica própria de um artista e a característica de um filósofo. Porém na medida em que o artista dá forma a homens, ou à coisa humana, pelo menos a situação se inverte; o núcleo do homem (do humano) converte-se em substância: já não é o homem que participa da substancialidade objetiva, é inerente a ela, porém é esta que aparece antes como inerente ao ser-homem do homem, como participe desse ser-homem, dado que fundado em si mesmo "59.

A antropomorfização estética é, portanto, a transformação do

59.G.LUKÁCS, *Estetica*, Vol. II, op. cit., pp.439/440.

em-si em para-nós. O que torna a esfera estética portadora, portanto, via da autoconsciência humana: como a arte reproduz o mundo do homem centrado no humano, isto é, como a arte realiza uma refiguração da vida referida ou orientada ao homem, a refiguração objetivada resulta em autoconhecimento. Ou seja, não se trata apenas de um conhecimento do em-si do homem, mas de um conhecimento efetivado em seu para-si. Nas palavras de Lukács: "a arte, como várias vezes comprovamos, não é simplesmente a consciência do homem acerca de um algo que existiria em si com independência da própria arte. Sem dúvida este momento está também contido no reflexo estético. Porém, não passa de um momento, e o especificamente estético deste reflexo consiste em ser autoconsciência da humanidade"⁶⁰. Isto é, "O reflexo estético é sem dúvida também uma refiguração da própria realidade objetiva; porém, é uma verdade humana para os homens..."⁶¹. Isso significa, mais concretamente, como já indicado, que os problemas, relações, sentimentos, transformações, idéias, destinos etc. dos homens de um determinado contexto histórico-social são configurados do ponto de vista do homem. Vale dizer, artisticamente "a vida dos homens /.../ é, pois, infundida pela essência da transformação estética do Em-si em um Para-nós"⁶². A refiguração efetivada na arte busca explicitar, portanto, a verdade da realidade objetiva - do mundo do homem -, antropomorficamente, o que não engendra nenhuma subjetivação; não se trata de um devaneio subjetivista, logo inconsequente, desfibrado e inútil. De fato, a arte se põe enquanto um instrumento de captura da lógica da vida humana. Trata-se, em verdade, na esfera estética, de forma particular de conhecimento dessa realidade; trata-se, em suma, do conhecimento do

60. a 62. Idem, *ibidem*, p.542, (o grifo é nosso).

mundo do homem enquanto autoconhecimento humano, e é nisso que se consubstancia uma obra se efetivamente obra de arte.

A natureza do conteúdo artístico está, pois, esboçada em linhas gerais: o mundo do homem centrado no homem - o homem para-si ⁶³. Mas, e isso é o que realmente importa, em que sentido essa determinação confirma que a FS pode ser entendida enquanto forma da fragmentação, da dilaceração humana? A resposta é basicamente simples.

Em primeiro lugar, uma vez que o mundo dos homens é o conteúdo do estético, o conteúdo específico inerente à FS é, necessariamente, algo próprio da esfera humana. Como, nesse sentido, a individualidade burguesa se objetiva enquanto individualidade dilacerada, rompida, fragmentada, e a FS, como foi apontado na Parte I, dá forma a uma ruptura na unidade, ou, dito de outro modo, como seu conteúdo é a consubstanciação de uma unidade efetivada na fragmentação, pode-se legitimamente reconhecer o enlaçamento entre FS e indivíduo dilacerado. Conseqüentemente, é assim reafirmada de forma cabal a determinação exaustivamente sustentada, de que ao se falar em FS fala-se em fragmentação humana.

A isso deve ser agregado, ademais, que a parcela de vida refigurada pela arte corresponde a uma porção importante, que merece ser reproduzida. Ou seja, não se trata da captura mimética de toda e qualquer parte, momento ou pedaço do real, mas, sim,

63. Em função disso pode-se, então, entender realmente porque a arte projeta um dever-ser; como está centrada no homem, e a direção de seus destinos é algo humanamente decisivo, necessariamente esta dimensão tem de estar presente na obra, de um modo ou de outro. Por conseqüência, a tensão entre ser e dever-ser é inerente à refiguração artística. Tensão esta, por sua vez, que é uma dimensão humana básica, pois o homem, a vida humana, põe-se enquanto processo de humanização, isto é, na insuperável tensão entre aquilo que é e aquilo que pode e deve humanamente vir a ser.

daquilo que tem importância e decisibilidade para o homem - que seja humanamente fundamental⁶⁴. Nas palavras de Lukács: "inclusive as obras orientadas direta e exclusivamente para uma alteração material de um concreto fato social situado, cujo phatos nasce desta intenção, crescem, como formações estéticas, por cima deste caso particular que as determinou e evocam coisas mais e mais profundamente enlaçadas com a evolução da humanidade, com o ser do gênero humano, que as contidas em suas finalidades imediatas de um modo diretamente explícito. Se lhes falta este traço, essas obras desaparecem rapidamente da memória dos homens"⁶⁵. Isto é, uma obra "não é mais do que descobrimento e manifestação, o ascenso à vivência de um momento da evolução humana que formal e materialmente merece ser fixado"⁶⁶. A fragmentação da individualidade, por sua vez, se objetiva precisamente enquanto algo essencial - enquanto questão humana absolutamente decisiva - na quadra histórica do sonatismo alemão - o que foi demonstrado no Capítulo anterior. Desse modo, não pode ser meramente casual que a FS seja a forma de uma contraposição harmônico-temática fundada na unidade. Esta contraposição, em verdade, deve ser compreendida, portanto, como a refiguração do traço matrizador da individualidade burguesa, - a colisão entre tônica e dominante é a expressão musical da fragmentação da personalidade. Sendo um problema humano vital do período em que Beethoven viveu, e tendo a arte por conteúdo o mundo dos homens, a ruptura da unidade configurada pela FS não me parece que possa ser entendida a não ser no sentido de que reproduz o estado em que a individualidade

64. Pode-se agora melhor compreender também porque o novo se impõe como conteúdo para arte; o novo ao surgir afeta essencialmente, em todos os níveis, a vida humana.

65. G.LUKÁCS, *Estética*, Vol. II, op. cit., p.335.

66. G.LUKÁCS, *Estética*, Vol. I, op. cit., p.260,(o grifo é nosso).

se punha naquela quadra histórica. Por outro lado, - e isto reafirma o acima exposto -, como a arte tem por centro o homem, como a arte é atividade antropomorfizada, em suma, como ela se põe enquanto autoconhecimento do homem, o conteúdo da FS necessariamente traduz um problema eminentemente humano. Nessa direção, uma vez que a individualidade no mundo burguês é marcada por um dilaceramento estrutural, pela perda de sua unidade, a colisão efetivada pela FS, que se realiza precisamente enquanto unidade fragmentada, deve ser capturada, conseqüentemente, enquanto espelhamento dessa ruptura, dessa colisão interna inerente a cada indivíduo concreto sob a sociabilidade do capital.

Ao se explicitar que a esfera estética é intrinsecamente humanista, ilumina-se, pois, a natureza do específico conteúdo da arte. A determinação da FS enquanto forma musical da ruptura da unidade humana encontra, assim, nítida sustentação. Ou seja, como uma obra de arte é uma representação de um momento da vida humana que merece ser refigurado, que ganha importância real na vida dos homens, a FS só pode ser entendida como forma musical da fragmentação da individualidade. Como forma da fragmentação, pois ela é a realização musical de um rompimento na unidade, precisamente no momento histórico onde a individualidade está dilacerada. Como a arte, por outro lado, tematiza num para-nós dos problemas e destinos humanos, não se pode desconectar disto a própria lógica de uma forma ou gênero estético, o que, efetivamente, reafirma e consolida a determinação da FS enquanto forma cujo conteúdo é o homem fragmentado, gerado pelo mundo burguês. Vale dizer, o caráter antropomorfizador da arte indica que a FS, verdadeiramente, é a expressão de um homem que perdeu essencialmente sua humanidade.

As determinações alcançadas nesse capítulo final são, portanto, a reafirmação da hipótese levantada e sustentada acerca do ser-assim da FS. Isto é, ao se mostrar que a arte tem por substância fundante o homem, a determinação da FS enquanto forma da fragmentação adquiriu maior força e nitidez. E não se tratou, aqui, para assinalar que a FS está centrada no homem, da aplicação de princípios estéticos gerais a uma concreta forma musical. Em verdade, a FS, como se procurou demonstrar ao longo de todo o texto, é a expressão musical de uma vital questão humana. E, precisamente por isso, o ser-assim da FS reitera, por sua vez, que a esfera estética é "tomada" pela vida humana, pela realidade do mundo do homem. Vale dizer, a lei geral estética concreta a lógica de uma específica forma ou gênero artístico, ao mesmo tempo em que esse gênero ou forma particular reafirma essa legalidade essencial e universal. Portanto, é necessário frisar, ao se por em evidência, através do caráter humanista da arte, que a FS é objetivamente a forma da fragmentação, não se aplicou arbitrariamente uma categoria estética sobre uma expressão artística específica, a fim de se comprovar uma hipótese analítica. Mas, sim, lançou-se mão de um atributo estético inerente à própria forma analisada. Logo, o que realmente foi feito, foi explicitar o que à FS, como a todas as manifestações verdadeiramente artísticas, é imanente: sua substância humano-social. E, então, a partir dessa explicitação, ficou demonstrada a pertinência da hipótese levantada e defendida.

Substância humano-social esta, própria da esfera estética, que não elimina o em-si do objeto refigurado. Quando Lukács afirma que "A missão da arte consiste no reestabelecimento do concreto /.../ através de uma evidência sensível direta. Ou seja, há que

descobrir e por de manifesto no próprio concreto aquelas determinações cuja unidade faz precisamente do concreto o concreto"⁶⁷, está sustentando que o em-si não só é preservado na obra, como sua captura é um fim perseguido. Não obstante, a arte é um espelhamento orientado para o homem; de modo que, ao respeito pelo em-si do complexo mimetizado - intrínseco a cada obra - sobrepõe-se o respeito ao em-si em seu para-nós. E precisamente nesta tensão põe-se a obra, sem que haja, pois, uma supressão do objeto enquanto objeto. Embora, dada a natureza da arte, a face humana do objeto reproduzido seja o momento predominante. Isso não significa dizer porém, que a arte perca o real; ou seja, que a arte não seja objetiva. De fato, a antropomorfização estética é a tematização do homem em seu para-si, o que não corresponde a nenhuma subjetivação, mas, inversamente, como se pode constatar pelas obras analisadas-seja a FS beethoveniana, seja por duas obras fundamentais de Goethe -, corresponde à objetiva captura e refiguração da essência da vida humana. Vale dizer, suscitadamente, a antropomorfização artística se consubstancia enquanto autoconhecimento da humanidade; portanto, a arte e a objetividade caminham entrelaçadas, interconectadas indissoluvelmente.

Refigurar uma parcela da vida do ponto de vista humano - eis o que realiza, em linhas gerais, a esfera estética. A FS, portanto, como expressão artística é necessariamente a forma de um conteúdo gerado pelo mundo social. Se, efetivamente, por outro lado, esse conteúdo é a fragmentação da individualidade, quero crer que o estudo realizado o tenha minimamente demonstrado. Nessa direção, ao se ter relacionado FS e drama - relação que parte de uma identidade demonstrada - deu-se início à sustentação da

67. G.LUKÁCS, Problemas del Realismo, op. cit., p.32.

plausibilidade dessa hipótese. Isto porque o drama, a tragédia, é a refiguração de algo humanamente dilacerador. O simples fato da FS ser um drama acena, então, na direção da natureza de seu conteúdo. Pois, se a isso é agregado que no mundo do capital, mundo onde nasce o sonatismo, impõe-se um drama - insistentemente denunciado pelo iluminismo -, um drama cotidianamente repostado - a inautenticidade radical da vida humana -, não se pode negar a real vinculação entre FS e a questão da fragmentação, pois essa forma musical é precisamente um drama musical.

As múltiplas relações e conexões apontadas - FS/drama, arte/mimese, mundo do homem/contéudo da obra, etc. - conduzem, pois, à hipótese analítica levantada e tematizada. Sua recusa é, portanto, simultaneamente, a recusa da arte enquanto refiguração, da relação arte-vida, do conteúdo da obra enquanto decisiva questão humana. Em suma, a recusa da específica função social da arte. Que a arte e o pensar sobre a arte contemporâneos, não obstante, possam desconhecer ou negar, de uma forma ou de outra, o que foi tecido ao longo desse trabalho, não significa, contudo, que a análise e a conclusão sobre o ser-assim da FS estejam equivocados. De fato, simplesmente dizer que as determinações alcançadas são inteiramente verdadeiras não seria legítimo. A investigação aqui desenvolvida se põe, tão somente, enquanto primeira aproximação de seu objeto, e a confirmação ou impugnação definitivas do que foi dito estão diretamente vinculadas à continuidade da tematização dos problemas que envolvem a questão do sonatismo e da música em geral. Todavia, de modo algum uma impugnação das conclusões aqui obtidas teria significado real, se estivesse alicerçada nas teorias sobre a arte hoje em voga, ou se fosse tomado como ponto de referência a música atual.

A dura realidade da arte de nosso século - especialmente a que brotou na segunda metade - consubstancia-se no fato de que o homem não mais consegue nela se reconhecer ou autoconhecer. Quando se afirma, - e isto em tom que frequentemente visa sugerir o despreparo dos recptores, do público - que a arte contemporânea não é alcançada pelo público, que é de sua essência a "difícil acessibilidade", está-se, em verdade, encobrendo esta decisiva questão. Ou seja, o homem, através das obras, não mais consegue se reconhecer. O que, tendencialmente, conduz a seu afastamento da arte. Afastamento que hoje é um fato inquestionável.

O que efetivamente se dá, pois, é que esta "difícil acessibilidade" corresponde à própria falência da arte. "Difícil acessibilidade" - que é, em verdade, a objetivação da impossibilidade de autoconhecimento por sua mediação -, que decorre, e não secundariamente, do fato, por um lado, que a obra de arte não mais representa a vida dos homens, realizando-se inversamente como estreita e minúscula expressão do "eu" do artista. (Hegel, como já citado, assinalava que a originalidade de uma obra consiste em ser algo de caráter universal). Como, de outro, decorrente da topicidade com a qual o artista captura seu objeto. Ou seja, nesse caso, perde-se a verdade essencial de sua lógica e reproduz-se o momento aparential, o imediatamente dado do objeto, o que inviabiliza a efetiva captura da dimensão real da parcela de vida humana apresentada. (A nota 43 trata exatamente desta questão). A arte não tende a tratar, portanto, contemporaneamente, dos problemas e destinos humanos. Mas, quando muito, registra os fenômenos superficiais da vida; registro que não pode conter em si uma verdade humana efetiva. Logo, não há a menor relação entre essas obras que hoje dominam o cenário

artístico, - e agora nos referimos particularmente à esfera musical -, e a FS beethoveniana, que é, precisamente, a mediação musical básica da explicitação da essência das condições do homem no mundo burguês pós-revolucionário. Afirmar que a FS não é a forma da fragmentação humana, referenciado naquilo em que se plasma a música erudita atual é, pois, uma simples impropriedade.

As teorias estéticas contemporâneas, por sua vez, na maioria das vezes se realizam enquanto simples teorias justificatórias dos fenômenos artísticos contemporâneos, procurando mostrar, em suma, que a arte dos nossos tempos é uma manifestação cuja natureza difere radicalmente da natureza de toda a arte precedente. Ao invés de tentar compreender porque a arte perdeu sua vital substância humana - perda, em suma, na qual se resume a consubstanciação de sua nova natureza -, essas teorias estéticas simplesmente se contentam em dar fundamentação e apoio às inflexões ocorridas. Ilustremos essa consideração com um exemplo tomado de um importante e denso pensador de nosso século. Exemplo, aliás que se oferece no próprio campo particular da música. Afirmar Adorno: "Schönberg foi o melódico por antonomásia. Em lugar das formas desgastadas criou incessantemente novas figuras. Sua inspiração melódica não pode quase nunca se satisfazer com uma só melodia, mas perfila como melodias todos os incidentes musicais simultâneos /.../ O próprio modo originário de reação musical é em Schönberg melódico: tudo nele é propriamente "cantado", inclusive as linhas instrumentais"⁶⁸. Ao indicar o caráter melódico da estruturação composicional schönberguiana, e claramente embebido por forte entusiasmo, o autor não explicita, por outro lado, que esta "melodização" é o reflexo da eliminação

68. T.W.ADORNO, *Prismas*, Ed. Ariel, Barcelona, 1962, p.161, (o grifo é nosso).

de um elemento fundamental da música: a harmonia. Elemento cuja maturação é atingida somente com o sonatismo alemão, e que necessitou de séculos para ser alcançada. E, o que é decisivo, elemento que deu à esfera musical a possibilidade de uma real emancipação da palavra. Ou seja: a harmonia objetivou-se para a música como condição de possibilidade de sua afirmação enquanto manifestação estética plenamente consubstanciada. Portanto, perder a dimensão harmônica é perder uma dimensão vital dessa linguagem, e a música de Schönberg a extirpou do discurso musical. Adorno, pois, não refere essa questão decisiva, mas tão somente, aponta que o músico alemão pensava e estruturava melodicamente. Não é indicado, portanto, que essa "melodização" é unilateralização e empobrecimento do discurso, mas o fato é apenas observado e de um ângulo nitidamente aprobativo.

O compromisso do pensamento estético de Adorno com a música contemporânea pode ser claramente capturado em diferentes passagens do texto sobre Schönberg que figura em *Prismas*. Nestas, a partir de distintas argumentações, busca delinear que a música de Schönberg é um salto qualitativo em relação à música anterior. Uma delas é especialmente transparente: "T tecnicamente, esta chegada da música à maioria significa um protesto contra a estupidez musical. Embora a música de Schönberg não seja intelectualista, exige, não obstante, inteligência musical. Sua propensão fundamental é, segundo sua expressão, para o desenvolvimento por variação. O que aparece exige sua consequência, exige ser levado adiante e resolvido até o equilíbrio. Nesta música opera uma obrigação universal e uma idiosincrasia contra todos os traços da música que se emparentam a traços da linguagem periodística. São

desterrados o estúpido vazio da frase e todo o mentiroso gesto que promete mais do que cumpre. A música de Schonberg faz ao ouvinte a honra de não lhe fazer nenhuma concessão."⁶⁹ Esta defesa e compromisso explícitos de Adorno com a concepção schönberguiana conduz, e isso é o que importa aqui ressaltar, a reais embaraços na apreensão da lógica das distintas formas musicais. Pois a defesa da música, ou da arte contemporânea de um modo geral, é simultaneamente a negação do caráter mimético da arte, na exata medida em que a perda do homem, da vida humana, da realidade objetiva, é um dos traços determinantes da efetivação artística desse século. E ao se negar o caráter mimético, perde-se a lógica real das obras, seu sentido efetivo, a essência de seu significado. Vale dizer, quando Adorno afirma que a música de Schönberg é a chegada da música à sua maioria, ou que essa música é uma protesto contra a estupidez musical, está remetendo à problemática concepção estética segundo a qual a música que antecedeu a estruturação schönberguiana (e a referência se circunscreve mais especificamente ao período "clássico" vienense, e mesmo à música do romantismo) não foi tão consequente, ou efetivamente capaz de estabelecer um discurso musical onde a coerência e o rigor musicais estivessem presentes de modo pleno. Nesse sentido, como o mundo do homem aparece - quando aparece- numa configuração inessencial, a defesa de Schonberg é, indubitavelmente, a negação do real caráter mimético da música, da arte; o que conduz, por sua vez, à impossibilidade da compreensão do em-si das formas musicas. Em outros termos, ao se dizer que a música de Beethoven, por exemplo, assim como a de Haydn ou Mozart não foram capazes de realizar o que a de Schönberg realizou, ou

69. Idem, ibidem, p.164, (o grifo é nosso).

seja, que não se efetivaram de modo tão "radical", nega-se o caráter mimético da música - e assim inviabiliza-se a apreensão das diferentes formas musicais. Pois, desse modo, nega-se, por um lado, a música que, como se procurou demonstrar, funda-se, estrutura-se na mimese - na refiguração artística de um momento vital da vida humana. Assim como, por outro, toma-se por referência uma música que não é a expressão de uma verdadeira refiguração estética.

As vertentes estéticas hoje dominantes comungam da questionável concepção - em função da qual se identificam na essência, não obstante diferenças -, que a arte contemporânea é o resultado de uma revolução artística. Precisamente por isso, uma vez que a partir dessa postura perdem a verdadeira natureza da arte, uma impugnação da determinação da FS, enquanto forma da dilaceração humana, que esteja fundada numa concepção estética deste gênero, não pode ser efetivamente aceita. De fato, estas teorias estéticas não alcançam a real natureza do artístico, uma vez que tomam como referência uma arte problemática, uma arte que não mais tematiza ou consegue verdadeiramente tematizar o objeto que lhe é próprio. Quando Adorno afirma que "A expressão originária de Schönberg, jovial no sentido significativo, recorda a humanística beethoveniana"⁷⁰, ou seja, quando afirma a existência de uma relação ou interconexão entre as lógicas musicais de Beethoven e do jovem Schönberg, está fazendo uma comparação que só pode ser perpetrada na renúncia radical àquilo que a arte é. Basta pensar, nesse sentido, que a música do jovem Schönberg está diretamente influenciada por Wagner, que tem como lógica ou estruturação musical algo que está basicamente distante da

70. Idem, *ibidem*, p.161, (o grifo é nosso).

realização artística de Beethoven. Renúncia que se objetiva, em última análise, na recusa ou anulação do caráter mimético da arte. E ao se desconsiderar a questão da mimese, perde-se, como se pode ver, todo o verdadeiro significado que habita uma obra, pois relacionar Beethoven à Schönberg é algo tão monstruoso que só se torna "possível" quando a arte é dissolvida, desfibrada, despedaçada, quando se parte do suposto de que a música não tem conteúdo. Isto é, quando o fundamento de sua existência - a mimese - torna-se algo alheio a seu ser. Em verdade, é preciso frisar, não há musicalmente nada em posições tão antagônicas como as estruturas e concepções musicais de Beethoven e Schönberg. Basta mencionar, nessa direção - e é suficiente apenas um argumento técnico para evidenciar que o estabelecimento de uma relação entre os dois compositores é uma total impropriedade -, que a música beethoveniana tem por centro a harmonia, harmonia que por Schönberg é suprimida. O que assinala, pois, que entre ambos existe uma contraposta concepção estético-musical. Contraposição esta que sequer pode ser aqui tocada, uma vez que demandaria, para que minimamente pudesse ser desenhada, uma complexa e longa tematização. Não obstante, a simples constatação de que as estruturas musicais são efetivadas a partir de fundamentos antitéticos, indica, de modo nítido e estrutural, a essencial diferença, ou mais propriamente, a contraposição que existe entre ambas.

Com todas essas últimas considerações, sem dúvida polêmicas, cujos fundamentos, afinal, transcendem a própria esfera estética, não se pretendeu em realidade, pois é isto apenas que se vincula realmente ao presente estudo, nada mais do que trazer à tona a concepção de que a análise de uma obra de arte não pode ser

reduzida mesquinamente a ela própria. Vale dizer, conhecer Beethoven ou Schönberg não é simplesmente compreender a lógica técnico-compositiva de ambos. Uma obra é produto e parte de um momento histórico; está inserida num contexto determinado, relaciona-se com uma concreta realidade humana e social. Para que se consiga penetrar em seu em-si, é necessário penetrar a lógica do mundo que a matriza. É necessário capturar o em-si do solo societário que a possibilita. Uma obra é uma refiguração de vitais problemas humanos, é preciso, pois, conhecê-los minimamente para que se possa compreender, na sua essência real, naquilo em que se consubstancia, uma obra, uma forma, um gênero etc. Para determinar a lógica de uma partitura musical é necessário, pois, determinar sua organicidade interna, na conexão com a realidade objetiva - ou seja, há que se ter presente a questão mimética. É na inter-relação desses dois momentos que se alcança o verdadeiro significado de uma obra de arte. Verdadeiro significado esse que precisa ser extraído, afinal, de todas as manifestações musicais ao longo da história. Tarefa inegavelmente árdua, e por sua extensão, secular. Mas que se impõe, pois ao se compreender as diferentes expressões artísticas, melhor serão compreendidos os homens correspondentes que nelas estão representados. Compreensão essa, por sua vez, que melhor iluminará o presente vivido e os caminhos humanamente mais legítimos pelos quais se deverá, até mesmo como Werther, morrer. Um mundo no qual os homens mais profundamente se autoconhecem é, tendencialmente, um mundo que mais adequadamente pode propor e trilhar os caminhos de sua auto-construção. Auto-construção, enfim, que é a força propulsora da vida humana, e da qual não se pode, se se quer permanecer efetivamente humano, abrir mão. E isso até mesmo ou quando fundamentalmente tudo parece estar

inviabilizado.

Werther teve de morrer, foi sua destinação. Mas nós herdamos seu mundo. Sua tragédia não deve passar em vão. Cabe ao menos tentar para que assim não o seja.

BIBLIOGRAFIA

I - PARTITURAS

BEETHOVEN, Ludwig - Klaviersonaten, 2 Vol, Organizado por B.A.
Wallner, G Henle Verlag Munchen, 1975/6.

32 Sonatas (1795 a 1822). Sua catalogação é a seguinte:
Opus 2 (Nº 1, 2 e 3), 7 , 10 (Nº1, 2 e 3), 13, 14 (Nº1 e 2), 22, 26, 27 (Nº1 e 2), 28, 31 (Nº1, 2 e 3), 49 (Nº1 e 2), 53, 54, 57, 78, 79, 81a, 90, 101, 106, 109, 110 e 111.

II - BIBLIOGRAFIA MUSICAL DE APOIO

- ROSEN, Charles - Le Stile Classico, Ed.Feltrinelli, Milão,
1982.
- Formas de Sonata, Ed.Labor, Barcelona, 1987.
- MILLIOT, Silvette - La Sonate, Presses Universitaires de France,
Paris, 1985.
- TIÉNOT, Yvonne - Beethoven-L'Homme à travers L'Ouvre,
Editions Henry Lemoine, Paris, 1977.
- SCUDERI, Gaspare - Beethoven: Le sonate per pianoforte, Franco
Muzio & c. editore, Milão, 1985.
- MAGNANI, Luigi - Les Carnets de Conversation de Beethoven,
Editions de la Baconnière, Neuchâtel,

Suiça, 1971.

- BEETHOVEN, Ludwig - Letters, Journals and Conversations,
Tradução e introdução de M.Hamburger, Ed.
Thames and Hudson, Londres, 1984.
- MACHEBEY, Armand - Genèse de la Tonalité Musicale Classique,
Richard-Masse Editeurs, Paris, 1955.
- DELIEGE, Celestin - Les Fondements de la Musique Tonale,
Editions Jeans-Claude Lattès, Paris, 1984.
- SIMPSON, Robert - La Sinfonia - vol. 1,
(organizador) Ediciones Altalena, Madri, 1982 .
- DOMMEL-DIÉNY, A. - L'Analyse harmonique en exemples de Bach à
Debussy - Fascicule 6 - Mozart - Beethoven,
Publicado pelo próprio autor, Paris, 1972.
- ZAMACOIS, Joaquín - Temas de Estética e Historia de la Música,
Editorial Labor, Barcelona, 1984.
- ECO, U.; NATTIEZ, J-J.; RUWET, N.; MOLINO, J.- Semiologia da
Música. Ed. Vega, Lisboa, S\D.
- WISNIK, J. M.-O Som e o Sentido, Ed. Companhia das Letras, São
Paulo, 1989.
- GROUT, D. Jay - Historia de la Musica Occidental, Alianza
Editorial, Madrid, 1984.

III - BIBLIOGRAFIA ESTÉTICO-MUSICAL

- ARISTÓTELES- Poética, Os Pensadores. Ed. Abril Cultural, 1973.
- HEGEL, G.W.F.- Esthétique, vol I, Ed. Flammarion, Paris, 1979.
- Estética, Os Pensadores , Ed. Abril cultural, 1974.

- LUKÁCS, G. - *Estética*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1966.
- *Prolegomenos a uma Estética Marxista*. Ed. Grijalbo, México, 1965.
 - *Problemas del Realismo*,. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
 - *La Novela Histórica*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1976.
 - *Goethe y su época*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1968.
 - *Aportaciones a la Historia de la Estética*, Ed. Grijalbo, México, 1968.
 - *Contributi alla storia dell'estetica*, Ed. Fetrinelli, Milão, 1975.
 - *Arte e Società II*, Ed. Riuniti, Roma, 1972.
 - *II Drama Moderno*, Sugarco Edizione, Milão, 1976.
- MARX, K. - *A Burguesia e a Contra-revolução* (Nova Gazeta Renana), Ed. Ensaio, São Paulo, 1987.
- *Introdução à Crítica da Economia Política* (Grundrisse), Os Pensadores, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1974.
 - *A Questão Judaica* Edições 70, Lisboa, 1989.
- MARX/ENGELS - *Sobre el Arte* (Organizador M. Lifschitz), Ediciones Estudio, Buenos Aires, 1967.
- BARDEZ, Jean-Michel - *Diderot et la Musique*, Editions Champion, Paris, 1975.
- VIAL, Jeanne - *De l'être musical*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, Suíça, 1952.
- PIQUET, J. Claude - *Découvert de la musique*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, Suíça, 1984.
- ADORNO, T. W. - *Prismas*, Ed. Ariel, Barcelona, 1962.
- AUERBACH, E. - *Mimesis*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

- HAUSER, A.- Historia Social de la Literatura y del Arte, Ed. Guadarrama, Madri, 1971.
- BOSANQUET, B.- Historia de la Estética, Editorial Nova, Buenos Aires, 1949.
- BRELET, G. - Tempo Histórico e Tempo Musical, Revista Kriterion, Nº 76, 1986.
- MÉSZÁROS, I.-The work of Sartre, vol I, The Harvester Press, Sussex, 1979.
- GOETHE, J.W.- Máximas e Reflexiones, Obras Completas, Ed. Aguilar, Madri, 1987.

IV - LITERATURA

- GOETHE, J.W.- Werther - Obras Completas, Ed. Aguilar, Madrid, 1987.
- Anos de Aprendizagem de Guillermo Meister - Obras Completas, Ed. Aguilar, Madrid, 1987.
- MANN, T. - Doutor Fausto, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.