

Ensaio
O blefe de Beethoven ((psic)análise da nona sinfonia)

Flo Menezes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENEZES, F. O blefe de Beethoven ((psic)análise da nona sinfonia). In: *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 39-51. ISBN: 978-85-95462-88-5. <https://doi.org/10.7476/9788595462885.0003>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O BLEFE DE BEETHOVEN ((PSIC)ANÁLISE DA *NONA SINFONIA*)

Descobertas recentes na área da medicina genética relacionada às pesquisas sobre a *causa mortis* de grandes compositores do passado descortinaram nos últimos meses revelações verdadeiramente bombásticas no mundo da cultura musical.

Aos moldes do que vem ocorrendo com as pesquisas em torno do falecimento de Chopin, desvendando sua enfermidade fatal por análise de DNA em restos mortais de seu coração em meio aos vestígios deixados por este órgão nos pilares de uma das principais igrejas de Varsóvia, para a qual seu coração foi, seguindo seu desejo, transplantado de seu defunto, de Paris para a capital polonesa, por sua irmã em 1849, pesquisadores de ponta da medicina genética têm efetuado diversos testes em vestígios da urina de Beethoven deixados em restos de suas vestimentas e em resíduos genéticos de células de saliva que resistiram ao tempo nas taças de vinho de chumbo que o compositor costumava usar quando degustava seus vinhos – aliás, quase sempre de qualidade duvidosa, como se constatou por meio de relatos da época –, com vistas ao esclarecimento dos reais motivos de seu passamento.

A suposição de que Beethoven teria morrido em consequência de paulatina deterioração de seu organismo pelos efeitos maléficos do chumbo dessas taças e do álcool ou que, ao contrário, teria padecido fatalmente, assim como Schubert e Schumann, em consequência da sífilis decorrente do fato de ter (da mesma forma que os dois outros grandes mestres) assiduamente frequentado bordéis continua em aberto. Entretanto, as análises genéticas, em seus estágios atuais de pesquisa, consideravelmente avançados, permitiram aos pesquisadores que relacionassem os genes rastreados com a estrutura coclear e com a anatomia dos ouvidos interno e externo de Beethoven,

revelando, para a surpresa de todos, algo completamente inesperado e que seria considerado como totalmente absurdo por qualquer um que sequer aventasse uma tal hipótese, se apartado dos avanços da ciência, quanto mais por seus contemporâneos:

BEETHOVEN NUNCA FORA SURDO!!!

A estrutura coclear e anatômica do ouvido de Beethoven assim como seu funcionamento eram perfeitos! A hipótese agora levantada pelos cientistas do *Europäischer Verein für geschichtliche genetische Forschung* (Sociedade Europeia para a Pesquisa Histórico-Genética) da Comunidade Europeia, com sede em Viena – hipótese por mim compartilhada, uma vez que, ainda adolescente, fui acometido pelo mesmo dilema ao qual logo aludiremos e pela mesma síndrome psíquica, duvidando visceralmente da musicalidade da fala, cuja profunda crise tivera como consequência eu ter decidido parar de falar (o que, felizmente, não se estendeu por mais de um único dia, permanecendo eu, de certa forma, um ser ainda relativamente sociável) –, é a de que Beethoven teria simulado sua surdez para, de certo modo, poder também se calar. Tal hipótese, decorrente, pois, das pesquisas genéticas, foi-me pessoalmente confirmada por *e-mail* pelo cientista chefe da equipe austríaca que encabeça as pesquisas, prof. dr. Klaus-Peter Lügner.

Teria decorrido tal opção beethoveniana de qualquer acepção de cunho filosófico-pitagórico, numa abstenção existencial de sons verbais diante da ignorância humana e própria??? Sabe-se que os pretendentes à seita pitagórica passavam por um longo período de cinco anos de silêncio (*echemythia*), durante o qual não proferiam palavra alguma e ouviam os ensinamentos do Mestre sem ver a proveniência dos sons, até serem admitidos no seio da irmandade dividida entre os *matemáticos* (Μαθηματικοί = *mathematikoi*) e os *acusmáticos* (Ακουσματικοί = *akousmatikoi*), e que tal conduta ritualística de ouvir sem ver tinha prosseguimento na prática dos acusmáticos. Teria sido Beethoven um revoltado compositor pós-pitagórico, adepto dos preceitos dos acusmáticos que cultuavam o silêncio para plenamente apenas ouvir??? Se sim, por que optou por emular sua surdez??? Estaria Beethoven renunciando um Wittgenstein que, ao proferir seu célebre lema, asseverara que “sobre aquilo que não se tem certeza, melhor que se cale”??? Teria

Beethoven, pelas vias de uma reversão de tal atitude acusmática, simulado sua deficiência auditiva para poder privar-se da palavra???

Ao que tudo indica, entretanto, a opção de Beethoven pelo silêncio decorrera, constatemos, sobretudo de uma forte convicção em seu próprio saber *musical, expressivo*, relativo aos sons do Verbo. Se a palavra vier a ser usada, que se o faça da maneira mais expressiva possível, e a indignação mal-humorada de Beethoven transveste-se, por isso, em surdez simulada. Ele não poderia, àquela época, arrojarse em uma expansão radical das palavras, numa amplificação temporal de suas estruturas fonológicas – tal como eu, modestamente, empreendi com a invenção de minhas *formas-pronúncia* –, uma vez que a fonologia necessitaria ainda cerca de cem anos para nascer... Mesmo ao gênio, cabem-lhe os condicionantes de sua época. E Beethoven fez o que pode fazer, pagando o preço de sua aguda neurose!

Figura 1 – Busto de Beethoven, neurótico, na casa de meus pais



Em resposta à atenção que me foi dirigida pelo prof. Lügner, empreendi passo, creio, importante e aderi às pesquisas desta Sociedade Europeia – o que foi, para minha satisfação e honra, acolhido de imediato, e com entusiasmo, pelos cientistas que coordenam as pesquisas que relato aqui, de modo pioneiro, em nosso país –, agregando à medicina genética a própria *musicologia genética*, e muito embora minha convicção não tenha se calcado propriamente na análise dos manuscritos de sua *Nona sinfonia*, mas antes tão somente no conteúdo textual utilizado nesta obra-chave do legado beethoveniano, aventei a hipótese de que tal simulação beethoveniana tenha se motivado por sua desconfiança em relação ao uso pouco musical das palavras, tal como utilizadas pelas sociedades burguesas.

Profundamente cético, pois, em relação à *expressio verborum* da fala padronizada do dia a dia, Beethoven pretendeu isolar-se de sua comunicação verbal com as pessoas. Não lhe restou alternativa além de constituir uma barreira intransponível entre ele e os outros. Para tanto, teve de fazer-se de surdo, de acentuar sua neurastenia aguda, fechando seu semblante e diminuindo consideravelmente o número de banhos que tomava ao mês e, uma vez simulando uma surdez, de emudecer-se. Tornou-se, assim, incomunicável e malcheiroso, um ser *associal*, a não ser por meio de sua música, sublime a tal ponto de os seus contemporâneos, desta vez, diante dela se fazerem eles mesmos surdos completos.

A hipótese “quase genética” do ponto de vista da musicologia, por mim levantada e de imediato aceita pelos cientistas europeus, é corroborada pela clarividente inserção textual que Beethoven fez, em sua *Nona sinfonia*, de uma frase *de autoria sua, pessoal*, precedendo o texto do poeta Friedrich Schiller que serve de base para esta sua obra magna. Pois como bem sabemos, a voz grave solista, imponente, irrompe com o Verbo, na última parte da obra, a textura orquestral, e com os seguintes dizeres:

Oh Amigos, *não tais sons!*
Mas deixem-nos entoar sons mais agradáveis
e mais plenos de alegria!¹

¹ “O Freunde, nicht diese Töne! / Sondern laßt uns angenehmere / anstimmen und freudenvollere!”

Ora, tal frase inicial – e disso poucos se apercebem – não faz parte da poesia de Schiller, *An die Freude*, de 1786, escolhida por Beethoven para sua *Nona sinfonia*! Entre não querer ouvir e ser surdo há, pois, todo um oceano! Com a eclosão desta frase, tão carente e ao mesmo tempo tão humanitária, ecoando os ideias da recente Revolução Francesa e clamando por *fraternidade* ao mesmo tempo que por *novos sons*, Beethoven fazia, de próprio punho, um último apelo à sensibilidade humana para que acordasse, percebesse sua dissimulação orgânica estratégica e se apercebesse do potencial expressivo dos sons. Mas mais do que com os homens, Beethoven sentia-se irmão dos próprios sons. Se é para os sons continuarem a ser entoados daquela maneira, então melhor não ouvi-los.

Ainda que minha hipótese se calque nesta contundente prova e que, dessa feita, tenha sido acolhida pela equipe de pesquisadores europeus, fui indagado pelo prof. Lügner e por seu principal assistente, prof. dr. Christoph von Possenreißer, diretor do Zentrum für musikwissenschaftliche genetische Forschungen (Centro de Pesquisas Musicológico-Genéticas) de Nordrheinwestfalen, com sede em Bonn, na Alemanha, se haveria mais algum indício na partitura de Beethoven que viesse a corroborar minha assertiva, ao que respondi afirmativamente. A surdez simulada de Beethoven é desvendada pela extravaso deste apelo, em alto e bom tom, por novos sons, em rejeição manifesta àqueles que o cercavam, mas sua estratégia é, efetivamente, já anteriormente reforçada e sintomaticamente ratificada pelo uso na mesma obra, de modo insistente, de um *Recitativo* puramente orquestral, inusitadamente *mudo*, que prenuncia o que Felix Mendelssohn começaria a fazer com a canção dois anos após a morte de Beethoven (portanto, em 1829) com seus *Lieder ohne Worte* (*Canções sem palavras*). Se Beethoven levou a voz para dentro do gênero sinfônico, calou o Verbo ali em meio a seu gênero mais típico. Para pontuar seu distanciamento diante da inexpressão do uso corriqueiro das palavras, nada mais eficaz que fazer uso do gênero musical que as utiliza da forma mais aproximada às inflexões verbais banalizadas da fala ordinária, amputando-lhe, porém, justamente o próprio Verbo: um emblemático *Rezitativ ohne Worte*, portanto.

Figura 2 – Luz e sombra sobre as pesquisas genéticas beethovenianas: acima, professor Klaus-Peter Lügner aos 17 anos; abaixo, professor Christoph von Possenreißer aos 46 anos. Curiosamente, nessas fotos ambos os pesquisadores europeus assemelham-se a alguns traços de Beethoven



Uma vez tal enxerto textual de sua própria autoria e tal uso inusitado do recitativo compreendidos por seu público – o que não o foi, diga-se de passagem, até hoje! –, Beethoven certamente teria decidido descartar no lixo da história, definitivamente, seus aparelhos contra a surdez, que usava com grande dificuldade apenas para fazer-se de surdo diante daquela sociedade insensível à musicalidade geral dos sons, quer seja dos da vida cotidiana que nos cercam, que seja dos fonemas que costuram nossas intenções expressivas em meio à fonologia das palavras, isto sem falar da insensibilidade e surdez generalizadas diante de sua própria música. Em certo sentido, antecipou,

com seu ato, em quase 140 anos o que viria a fazer Luciano Berio ao compor, em 1961, *Visage*, obra eletroacústica baseada nos sons vocais emitidos por Cathy Berberian e conjugados com sons eletrônicos, em que se ausenta quase por completo qualquer palavra conhecida – à sintomática exceção da palavra *parole*, justamente *palavras*, em italiano –, numa crítica, como bem define o próprio compositor italiano, à rádio (na qual e para a qual a obra foi feita), “maior dispensadora de palavras inúteis”. Inúteis – tanto para um quanto para outro – porque mal faladas, pronunciadas de forma-padrão, mortas do ponto de vista da expressão, padronizadas pelo emudecimento dos afetos e pela covardia diante da não extensão expressiva, *durativa*, de suas sonoridades.

Pois foi a esse emudecimento e ensurdecimento social que respondeu Beethoven com sua *Nona sinfonia* e com seu blefe, fazendo-se, com seus perfeitos ouvidos, ele mesmo de surdo e de quase mudo, estratégia esta agora desvendada pela ciência genética, com uma pequena contribuição da musicologia genética, empreendida por este modesto ser que redige estas parcas, porém, cremos, impactantes linhas.

São Paulo, janeiro de 2018

Karlheinz Stockhausen

Nr.16 $\frac{1}{2}$ Mixtur

für Orchester, Sinusgeneratoren und Ringmodulatoren

kleine Besetzung

Handwritten note:
2a - 7a -
SR, outubro de 1998
(primeira de página 5.)
8/05

Handwritten notes:
für Flo Menezes
Stockhausen
Okt. 1998

Partitur

UE 13847

Universal Edition

ISMN M-008-02584-6

Análises em manuscrito: ca. 1998 – Karlheinz Stockhausen: Mixtur.

MIXTUR → aglomerados de T1 sons de cada "Nomsufo".

MIXTUR:
SCHLAGZEUG;
falta # (rindo)

BLÖSE:
falta

RICHTUNG:
falta (com excessão da fl. Saita)

WECHSEL:
falta → falta # →
falta

RUHE:
falta

VERTICAL:

STREICHER:

Vc/c.b + Va

VL. + Pr

falta

PUNTE:

tutti

12 sons

12 sons + sons apdes dos tutti:

+ notes isoladas fora dos tutti:

Holz:

12 sons + Cfg.

falta:

Handwritten musical score for the 'STREICHER' section, including parts for Violin (Vl.), Viola (Va.), Violoncello/Double Bass (Vc/c.b.), and Piano (Pr.). It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the 'PUNTE' section, including parts for Violin (Vl.) and Viola (Va.). It features notes, rests, and dynamic markings like 'tutti' and '12 sons'.

Handwritten musical score for the 'HOLZ' section, including parts for Woodwinds. It features notes, rests, and dynamic markings like '12 sons' and 'falta'.

SPIEGEL:

Handwritten musical score for 'SPIEGEL'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a long melodic line with a slur over it, labeled '17 Sons'. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains several chords and a slur over a sequence of notes. There are handwritten annotations: 'falta: +', 'etc.', and some boxed-in sections.

TRANSLATION:

Handwritten musical score for 'TRANSLATION'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a slur over it, labeled '12'. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp. There are handwritten annotations: 'falta: #', 'falta: #', and a double bar line.

Tutti:


Handwritten musical score for 'Tutti'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of notes, each labeled with a string number: 'Sita 1: #0', 'Sita 2: #0', 'Sita 3: #0', 'Sita 4: #0', 'Sita 5: #0'. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp. There are handwritten annotations: 'Sita 6: #0', 'Sita 7: #0', and 'falta: = ultima nota!'. There are also some circled notes and a double bar line.

BLECH:

Handwritten musical score for 'BLECH'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of notes, each labeled with a string number: 'Sita 1: #0', 'Sita 2: #0', 'Sita 3: #0', 'Sita 4: #0'. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp. There are handwritten annotations: 'Sita 5: #0', 'Sita 6: #0', 'Sita 7: #0', and 'falta: = ultima nota!'. There are also some circled notes and a double bar line.

The image shows a handwritten musical score for guitar, organized into several sections:

- KAMMERTON:** The first section, featuring a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. Annotations include "nota + agudo" with a downward arrow, and "falha: # (tritono de Lá = Kamerton)".
- Gitar:** The second section, with a treble clef staff containing a chord diagram for a triad (F#, A, C#) and a bass clef staff with notes. Labels "Saita 1:", "Saita 2:", "Saita 3:", and "Saita 4:" are placed above the notes.
- Dialog:** The third section, with a treble clef staff and a bass clef staff. Annotations include "falha: (= 'falha = Kamerton')".
- SCHICHTEN:** The fourth section, with a treble clef staff starting with a circled 'S' and a bass clef staff. Annotations include "etc. falha".
- PIZZICATO:** The fifth section, featuring a treble clef staff and a bass clef staff. The section is heavily annotated with large, sweeping lines and includes "etc." and "falha: #".

Hohes C: 
The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Hohes C". The score is written on a grand staff with two treble clefs. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). There are also some markings that look like "sl" and "tr". The score is divided into two systems. The first system contains the main body of the piece, and the second system is a shorter piece, possibly a variation or a related piece, also titled "Hohes C". The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation in the second system includes a treble clef, a key signature of one sharp, and some notes with accidentals. The rest of the page is blank.