

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

***A 9ª Sinfonia* de Beethoven: Um Hino para a Europa (?)**

Bruno Filipe Dias Moedas Praia

Mestrado em Estudos Sobre a Europa

2017

UNIVERSIDADE ABERTA



A 9ª Sinfonia de Beethoven: Um Hino para a Europa (?)

Bruno Filipe Dias Moedas Praia

Mestrado em Estudos Sobre a Europa

Orientador: Professor Catedrático Mário Carlos Fernandes Avelar

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Catedrático Mário Carlos Fernandes Avelar pela sua orientação, sugestões críticas sempre pertinentes, sabedoria e apoio. Tendo sido uma oportunidade e privilégio, só com a sua orientação foi possível levar a bom termo este trabalho.

À Coordenadora do Mestrado em Estudos Sobre a Europa, Professora Doutora Maria do Céu Martins Monteiro Marques, pela sua disponibilidade e incentivo.

À minha família pela paciência, encorajamento e apoio incondicional.

RESUMO

Cantada em todo o mundo, a *Ode à Alegria* que conclui a *9ª Sinfonia* de Ludwig van Beethoven, constitui um marco na civilização ocidental. Criada a partir de um poema de Friedrich von Schiller, louvando a humanidade reconciliada sob a alegria, esta ode teve um destino excepcional. Em 1812, Beethoven decide compor uma *9ª Sinfonia* em ré menor, resultando anos depois numa obra de um tipo radicalmente novo: uma sinfonia com coro e solistas. Nela encontramos tudo o que guiou o compositor: a fraternidade, o otimismo humanista e progressivo do Iluminismo e a exaltação romântica dos sentimentos heróicos. Desde a sua criação, a *9ª Sinfonia* suscitou até aos nossos dias as mais variadas e distintas interpretações por parte de maestros e músicos. No entanto, apesar das opiniões - das mais elevadas às mais críticas – todas compartilham a visão de que haverá, nesta música, um certo ideal das relações entre os seres humanos, uma certa utopia. A *Ode à Alegria* é o hino oficial da União Europeia. A introdução instrumental deste movimento foi adotada em 1972 pelo Conselho da Europa como o hino da Europa e, em seguida, em 1985, como o hino oficial pelos Chefes de Estado e de Governo da União Europeia. Devido à sua conceção, é uma das composições mais brilhantes e impressionantes de Beethoven. Influenciou profundamente a história da música nos séculos XIX e XX, e não apenas o género sinfónico. A *Ode à Alegria* tornou-se um símbolo de paz entre as nações e os povos do mundo. A presente investigação tem como objetivo compreender se os cidadãos portugueses, enquanto cidadãos europeus também, conhecem a *9ª Sinfonia* de Beethoven, o *Hino à Alegria*, também hino oficial da União Europeia. E ainda, se este hino europeu é um elemento musical que une todos os cidadãos da Europa. Para o efeito, optou-se por uma metodologia quantitativa baseada em inquérito por questionário, tendo sido realizados os inquéritos por questionário a uma amostra de 660 indivíduos. Após a aplicação dos inquéritos por questionário recorreu-se à abordagem da estatística descritiva (dedutiva) para análise dos dados. Os resultados revelam que a maioria dos participantes conhece a *9ª Sinfonia*, o *Hino à Alegria* e o hino europeu. No entanto, as opiniões dividem-se no que respeita ao hino europeu ser um elemento musical de união entre os cidadãos europeus.

Palavras-chave: *9ª Sinfonia*, Beethoven, *Hino à Alegria*, Romantismo, Hino da União Europeia.

ABSTRACT

Sung all over the world, the *Ode to Joy* that concludes the *9th Symphony* of Ludwig van Beethoven, is a touchstone of Western civilization. Created from a poem by Friedrich von Schiller, praising humanity reconciled under joy, this ode had an exceptional destiny. In 1812, Beethoven decided to compose a *9th Symphony* in D minor, resulting years later in a work of a radically new type: a symphony with chorus and soloists. In it, we find everything that guided the composer: the brotherhood, the humanist and progressive optimism of the Enlightenment, and the romantic exaltation of the heroic feelings. Since its inception, the *9th Symphony* has given rise to interpretations. However, despite the opinions - from the highest to the most critical reviews - they all share the view that there is, in this music, a certain ideal of the relations between human beings, a certain utopia. *Ode to Joy* is the official anthem of the European Union. The instrumental introduction of this movement was adopted in 1972 by the Council of Europe as the anthem of Europe, and then in 1985 as the official anthem by the Heads of State and Government of the European Union. Due to its design, it is one of the most brilliant and impressive compositions of Beethoven. It deeply influenced the history of music in the nineteenth and twentieth centuries, not just the symphonic genre. The *Ode to Joy* has become a symbol of peace between nations and peoples of the world. The present research aims to understand if Portuguese citizens, who also are European citizens, know the *9th Symphony* of Beethoven, the *Hymn to Joy*, and also official anthem of the European Union. And yet, if this European anthem is a musical element that unites all the citizens of Europe. For this purpose, a quantitative methodology was chosen based on a questionnaire survey, and questionnaire surveys were carried out on a sample of 660 individuals. After the application of the questionnaire surveys we used the descriptive (deductive) statistics approach to analyze the data. The results show that most of the participants know the *9th Symphony*, the *Hymn to Joy* and the European anthem. However, opinions are divided as regards the European anthem being a musical element of union between European citizens.

Keywords: *Symphony N°9*, Beethoven, *Hymn to Joy*, Romanticism, European Union Anthem.

ÍNDICE GERAL

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
Introdução	1
CAPÍTULO I – Metodologia de Investigação	11
1. Enquadramento metodológico	12
1.1. Metodologia Qualitativa	13
1.2. Metodologia Quantitativa	14
2. Seleção e Caracterização da Amostra	15
3. Instrumentos de Recolha de Dados	16
4. Procedimento de Recolha de Dados	20
4.1. A opção por uma metodologia quantitativa baseada em inquérito por questionário	21
5. Processo de Análise de Dados	24
CAPÍTULO II – Revisão de literatura e contexto tópico	26
1. Beethoven (1770-1827) e o Romantismo Alemão	27
1.1. Ludwig van Beethoven – breve nota biográfica	37
2. Aspetos estilísticos e formais da música <i>Beethoveniana</i>	44
3. A 9ª Sinfonia (<i>Coral</i>) e o <i>Hino à Alegria</i>	50
4. O poema de Schiller (<i>Ode an die Freude</i>)	57
5. A União Europeia e os seus símbolos.....	60
5.1. A adoção do <i>Hino à Alegria</i> da 9ª Sinfonia de Beethoven como Hino da União Europeia - aspetos históricos.....	64
5.2. O Hino da União Europeia: um Hino para a Europa e para os Europeus?.....	68

CAPÍTULO III – Apresentação e Discussão dos Resultados	76
1. Enquadramento	77
2. Apresentação dos Resultados.....	77
2.1. Questão acerca do conhecimento da <i>9ª Sinfonia</i> de Beethoven.....	77
2.2. Questão acerca do conhecimento do excerto <i>Hino à Alegria</i>	90
2.3. Questão acerca do conhecimento do <i>Hino à Alegria</i> enquanto hino oficial da União Europeia.....	91
2.4. Questão acerca da opinião sobre se o hino da União Europeia é reconhecido como tal, e se o mesmo funciona como um elemento musical que une os cidadãos da Europa	92
3. Discussão dos Resultados	93
Conclusão	98
Referências Bibliográficas	101
ANEXO I	113
ANEXO II – <i>Ode An Die Freude</i> de Friedrich von Schiller e Tradução Livre Bibliográficas	117
ANEXO III – Aspetos Formais da Música de Beethoven	120
ANEXO IV – Símbolos da União Europeia	135
ANEXO V – Listagem das Instituições inquiridas	140
ANEXO VI - Inquérito por questionário	177

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura: 1.1. John Constable, “Wivenhoe Park”, 1816	28
Figura: 1.2. Caspar David Friedrich, "Wanderer above the sea of fog", 1818	30
Figura: 1.3. Eugène Delacroix, “Frédéric Chopin”, 1838.....	35
Figura: 1.4. Eugène Delacroix, "La liberté Guidant le peuple", 1830	36
Figura: 1.5. Joseph Karl Stieler, "Ludwig van Beethoven", 1820.....	39
Figura: 1.6. Gerhard von Kügelgen “Johann Christoph Friedrich von Schiller”, 1808-1809	58

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 3.1: Idades dos inquiridos	79
Gráfico 3.2: Idades dos inquiridos	80
Gráfico 3.3: Habilitações académicas dos inquiridos	81
Gráfico 3.4: Idades dos inquiridos	84
Gráfico 3.5: Conhecimento acerca da 9ª Sinfonia de Beethoven	89
Gráfico 3.6: Conhecimento acerca do excerto Hino à Alegria	90
Gráfico 3.7: Conhecimento do Hino à Alegria como hino oficial da União Europeia.....	91
Gráfico 3.8: Opinião sobre se o reconhecimento do hino da União Europeia e se é um elemento musical unificador dos cidadãos da Europa.	92

Introdução

A presente investigação tem como finalidade entender se os cidadãos portugueses, enquanto cidadãos europeus também, conhecem a 9ª Sinfonia de Beethoven, o *Hino à Alegria* e também hino oficial da União Europeia. E ainda, se este hino europeu é um elemento musical de unificação entre todos os cidadãos da Europa.

A 9ª Sinfonia de Beethoven (1770-1827) constituiu uma revolução na linguagem musical. Esta obra é uma exaltação da liberdade humana, onde o ponto de vista ideológico é valorizado pelo compositor que se sente próximo do seu povo. Inclui no seu final, apoteótico, uma inovação na tradicional forma da Sinfonia - um coro e quatro solistas unem as suas vozes para cantar um poema de Schiller, *Ode an die Freude*, sendo a primeira vez que a palavra aparece num género instrumental por excelência. Por este motivo é conhecida como a *Coral*. Dar forma musical à alegria (*Ode an die Freude*) foi um dos maiores desafios que um compositor enfrentou. A 9ª Sinfonia é uma verdadeira teologia musical à imagem dos próprios sonhos de redenção de Beethoven.

O percurso desta obra enquanto música com uma dimensão política inscreveu-se num trajeto pelos grandes ideais na história do Ocidente moderno. A parte final cantada foi adotada como Hino da União Europeia e do Conselho da Europa (portanto, como hino de todos os europeus), a ser mensageira de um sentido, o de lembrar o ideal democrático, igualitário e universalista que os Países da Europa reivindicam como seu brasão intelectual e político. A legitimidade do hino depende da fidelidade da Europa aos valores que representa a obra do ponto de vista histórico; na verdade a narrativa do *Hino à Alegria* pode ser lida como uma fábula sobre o valor moral da arte ocidental. Afinal, foi através desta obra que Beethoven passou a ser catalogado por muitos como um “Grande Europeu”, tornando-a num símbolo de uma comunidade humana, das suas aspirações e das suas revoluções.

Não obstante toda esta dimensão histórica, coloca-se a questão de saber se os cidadãos europeus estão cientes da existência, por um lado, de um Hino Europeu e, por outro, que esse mesmo Hino é a parte final da 9ª Sinfonia de Beethoven. Será então, deste modo, o Hino da União Europeia um símbolo europeu? Será, também, um símbolo de

unificação europeia? Estas são as questões centrais da presente Dissertação no âmbito do Mestrado em Estudos sobre a Europa, confinada ao contexto português.

Problema de Investigação

Ludwig van Beethoven nasceu a 16-12-1770 em Bona (Alemanha) e faleceu a 26-03-1827 em Viena (Áustria). Apareceu no panorama musical europeu num momento histórico que se pode, por assim dizer, particularmente favorável. Viveu numa época em que novas e poderosas forças começavam a manifestar-se, na sociedade, forças que o afetaram profundamente e se repercutiram na sua obra. Beethoven, tal como Napoleão e Goethe, foram filhos das gigantescas convulsões que vinham fermentando ao longo de todo o século XVIII e que eclodiram com a Revolução Francesa. Historicamente, a sua obra é construída de acordo com as convenções, os géneros e os estilos do período clássico. Mas as circunstâncias externas e a força do próprio génio criativo levaram-no a transformar esta herança e fizeram dele a origem de muito do que se veio a caracterizar o período romântico.

O seu ideal artístico e a sua atitude moral e ética, norteados pelos ideais de liberdade, fraternidade e altruísmo, caracterizam grande parte da sua obra projetando-a para além de toda a norma e outorgando-lhe uma força luminosa até então inexistente, exatamente onde a palavra não tem alcance. Beethoven, contemporâneo de Hölderlin, Hegel e do idealismo alemão, confere à sua música não só proporções clássicas, mas também um elevado significado interno. A sua repercussão desde o século XIX até hoje, mas também no seu próprio tempo, foi extraordinária.

O século XIX marcou a imagem de um Beethoven heróico. Este século é considerado, na história da música, o século do Romantismo. Já na obra de Beethoven é possível reconhecer muitos aspetos românticos. Este é, para todo o século XIX, uma figura marcante e um modelo, entra na música um novo elemento poético, metafísico e verifica-se uma distorção do equilíbrio entre ideia e representação, entre razão e sentimento: predomina a expressão do eu, o subjetivismo e a emoção e um princípio dinâmico que corresponde ao espírito positivista do século XIX. A música, no entanto, tende manifestamente - e ao contrário do espírito realista e materialista do século XIX - para uma atitude romântica que corresponde na perfeição à sua natureza mais profunda.

A *9ª Sinfonia* de Beethoven é uma das obras mais conhecidas do repertório musical dito erudito, em grande parte graças ao seu último andamento, uma inovadora parte coral. Foi a primeira vez que vozes se juntaram à música instrumental, numa sinfonia, com total sucesso – reconhecida por evocar ideais de fraternidade humana. Apesar de, ao longo da obra ser evocado, ora o universo militar, ora o universo religioso (ou mesmo o ritual do hino sagrado ou profano) o que perdura na memória coletiva é, precisamente, aquela parte específica da composição, na qual os homens celebram em coro, o facto de constituírem um todo; segundo Schiller, no seu poema *An die Freunde*, “todos os homens se tornam irmãos”. Convém recordar que a obra foi escrita em plena Restauração, na fase terminal de uma época que viu nascer as obras políticas modernas. O poema está imbuído de ideais iluministas, que serão abordados em correlação com o texto de Schiller.

A *9ª Sinfonia* em ré menor, Op. 125, foi uma das obras de Beethoven que conheceu uma gestação mais longa. Poder-se-ia, inclusivamente, dizer que a ideia de a compor esteve presente ao longo de toda a sua carreira como compositor, pois o projeto de orquestrar o *Hino à Alegria* do poeta alemão Friedrich Schiller era algo que já concebia desde uma data tão recuada como 1789 (cf. anexo II).

Neste poema, Beethoven via plasmado os seus ideais de fraternidade e igualdade humanas, os mesmos que haviam inspirado a Revolução Francesa e a composição da sua 3ª Sinfonia, a *Heróica*. E a eles regressava sobretudo nos seus momentos de crise, quando o seu mundo pessoal se desmoronava, tanto pelos acontecimentos exteriores da política, como pelas suas vicissitudes pessoais, a surdez em primeiro lugar.

É em 1822, quase dez anos depois de ter posto final à sua *8ª Sinfonia*, que Beethoven começa a compor a que será a última das suas sinfonias, a Nona, à que decide acrescentar um coral final. Algo fora do comum é certo, pois as sinfonias eram puramente instrumentais, mas que outros, já tinham adotado antes dele (como por exemplo Peter von Winter com a sinfonia *Die Schlacht*, de 1814), embora a uma escala bastante diferente. E algo que lhe trará diversos problemas até conseguir encontrar a forma adequada, manipulando para tal o texto e, acrescentando inclusivamente uns versos da sua própria mão no recitativo inicial do barítono. Escrever a sinfonia levará a Beethoven dois longos anos de trabalho, atividade que desenvolverá em simultâneo com a composição de outras

obras. Nessa altura o compositor já se encontrava completamente surdo e escrevia unicamente ao sabor do que sentia no seu interior, à margem dos gostos e modas do seu tempo, que no fundo desprezava com orgulho. É a época em que faz ver luz as suas obras mais revolucionárias, mais surpreendentes, aquelas que o converterão no expoente do movimento romântico. O mesmo irá passar-se com a sua sinfonia, de umas dimensões instrumentais e temporais nunca vistas até então. Ele próprio foi encarregado de dirigir a estreia, a 7 de Maio de 1824, em Viena, completamente surdo, pelo que a direcção real teve de ser realizada pelo primeiro violino da orquestra. Não foi um grande êxito; com efeito parte do público não aguentou até ao final, mas os que ficaram sentiram-se impressionados por uma música que não se parecia com nada do que até então havia sido dado pelo género, e nem sequer com aquilo que Beethoven havia criado. E por isso, aplaudiram com entusiasmo, uns aplausos que o homem a quem toda esta honra era dirigida não pôde ouvir, dado que ficou de costas para o público. Foi Karoline Unger, a contralto solista, que teve a lucidez de voltar o compositor para o proscénio e mostrar-lhe a calorosa multidão a atirar os chapéus ao ar e agitar os lenços. Ele agradeceu o seu reconhecimento com uma inclinação, o que provocou um estrondo sem precedentes de clamorosos aplausos que continuou e continuou, dado que o feliz auditório tentava expressar o seu agradecimento pelo prazer que lhe acabava de ser concedido.

O esplendor da 9ª *Sinfonia*, a beleza dos seus temas, a variedade e a unidade profunda do discurso musical são algo de inigualável e inexplicável para ser humano comum, esta obra atinge o seu clímax com o imenso e grandioso final que se enriquece graças à introdução da voz e a todos os poderes de emoção que ela detém. E, com efeito ninguém duvida de que a “Sinfonia com coros” não se contenta em concluir um grande ciclo, mas oferece uma sublimação da arte “beethoveniana” – quer dizer, a do génio mais “humano”, mais universalmente compreendido.

Na página do *The Kennedy Center*, instituição norte-americana que atua ao nível das artes musicais performativas (orquestra) e ao nível da formação cultural, através dos inúmeros programas que desenvolve com formandos oriundos de todo o mundo, é possível ler o seguinte, numa nota de programa à 9ª *Sinfonia*, sendo a orquestra dirigida pelo maestro Christoph Eschenbach, em 2010:

For all its status as a revolutionary leap forward in the symphonic genre, Beethoven's Ninth Symphony is also a work whose innovations are defined by its very reverence for Classical traditions. (...) That message is very much in the spirit of the Schiller poem used in the finale: All Men become brothers under Joy's gentle wings. (...) The Ninth became a benchmark for composers immediately, and to some extent it still is. (...) Though some have found Schiller's view of universal brotherhood naïvely idealistic in the face of modern horrors, the Ninth has remained relevant chiefly because of the beauty and power of its music. (...) But with works such as the Ninth he did become a sort of musical father-figure for the ages. For without the Ninth there would be no Mendelssohn or Schubert, no Schumann or Bruckner or Mahler, no Sibelius or Rochberg or Rouse. The Ninth's undying ability to speak to millions and its eternally renewable spiritual and musical energy will continue to ensure its importance for many generations.

(The Kennedy Center, 2010).

Esta citação ilustra na perfeição a dimensão humana e unificadora da música de Beethoven, em particular do *Hino à Alegria* da 9ª Sinfonia, bem como o seu impacto, não só na história da música, mas também na sociedade global. É um marco cultural que, pelo seu carácter unificador, terá sido o que ditou a escolha deste tema para Hino da Europa.

Mas, afinal, como se transformou este trecho da 9ª Sinfonia de Beethoven no Hino Europeu? Depois da 2ª Guerra Mundial, o reflexo de associar Beethoven à vida política não tardará a ressurgir, nomeadamente, no seio da Assembleia Consultiva do Conselho da Europa – primeiro esboço do que seria, mais tarde, o Parlamento Europeu. O Conselho da Europa - a primeira das instituições europeias do pós-guerra - fora criado em 5 de Maio de 1949. Logo no ano seguinte, refletindo sobre as medidas concretas suscetíveis de tornar imediatamente perceptível pela opinião pública a realidade da união europeia, o seu secretário-geral imagina a criação de uma bandeira europeia, acrescentando que “(...) no dia em que um hino europeu a saudar, como hoje o hino nacional saúda a bandeira nacional dos diversos países, terá sido dado um grande passo no sentido da necessária união (...)” (Buch, 1999: 288).

A questão dos símbolos constitui então uma das principais preocupações. Richard Coudenhove Kalergis propõe em 1955 “a [sic] hino da 9ª Sinfonia como hino europeu”, o Conselho mostra-se disposto a “(...) favorecer o *Hino à Alegria* da 9ª Sinfonia em todas as manifestações europeias (...)” (Buch, 1999: 288). A associação do *Hino à Alegria* à vida política internacional será recordada em Estrasburgo quando a escolha recaiu sobre a mesma “(...) as propostas e as exortações no sentido de criar um hino europeu vieram do fundo dos povos (...)” (Buch, 1999: 290). Finalmente, fazer do *Hino à Alegria* uma música

de Estado, radica, de certo modo, na cultura política dos anos 20, em que, após um período de nacionalismo exacerbado, a obra de Beethoven transforma-se num ícone oficial da aproximação entre os povos. No entanto, nos anos 70, as movimentações em prol da Europa tinham sido ativamente apoiadas por um certo número de intelectuais, enquanto que, nos anos 70, o ideal europeu é encarado com indiferença, ou até mesmo hostilidade, por todos quanto consideram a Europa condenada e inaceitável.

No que diz respeito, portanto, ao ambiente cultural e social reinante nos anos 70, a adoção oficial do *Hino à Alegria* como hino era uma consequência das comemorações de 1970, do mesmo modo que o hino Pan-Europa fora fruto da euforia que rodeara as comemorações do centenário. Essa decisão beneficiou, pois, do interesse suscitado pela comemoração, na medida em que permitiu concretizar o consenso que se fora gerando no seio das várias organizações europeias, a partir da carta enviada por Coudenhove, em 1955. Mesmo se se limita a imitar as músicas políticas tradicionais, a primeira proposta de hino europeu do pós-guerra pretende basear-se numa experiência histórica recente e a esse título, um hino de um novo tipo. Existe, por um lado, a ideologia democrática da expressão artística do povo e, por outro, a vontade de construir a identidade coletiva, sem sujeição à inércia das tradições políticas, antes visando uma qualidade estética indiscutível que apenas pode ser encontrada na cultura de elite.

O *Hino à Alegria* é cantado em Estrasburgo, em 20 de Abril de 1959, no quadro das celebrações do décimo aniversário do Conselho da Europa. Em 1962, a seção belga do Conselho dos Municípios da Europa edita um *Cham Européean des Communes* sobre um tema de Beethoven – hino europeu que poderia ser executado conjuntamente com os hinos nacionais, aquando das cerimónias de geminação de municípios. Dois anos depois, essa proposta é retomada em Roma, na reunião geral desse organismo, que emite o voto de que um hino europeu seja adotado pelo Conselho da Europa e pelas Comunidades Europeias. Uma preocupação de unificação que com o tempo assumirá um caráter de urgente inevitabilidade. No entanto, até aos finais dos anos 60, o projeto ficará parado, o que não impedirá a Assembleia Consultiva de declarar que, desde há muito a esta parte, se ocupa da questão. O impulso definitivo acaba por ser dado, após o bicentenário, numa mesa-redonda dedicada ao tema do relançamento do “Dia da Europa”, que decide por a questão à Comissão do Ordenamento do Território e dos Poderes Locais, da Assembleia Consultiva.

“Numa altura em que predominam os cálculos egoístas, numa altura em que o debate europeu gira em torno de números, tarifas e «diferenciais», a Assembleia deveria mais do que nunca tentar encontrar um nível de discussão idêntico ao que presidiu, há vinte e cinco anos, ao início do projecto europeu”, dirá o presidente da Comissão René RADIUS” (Buch, 1999: 301).

A necessidade imperiosa de dar corpo à Europa do coração, para lá da Europa dos preços e tarifas, passará por cima de eventuais reservas, nomeadamente o receio de despertar um certo patriotismo europeu, como se o facto de concentrar as atenções sobre o simbólico pudesse por si só garantir o carácter humano da construção europeia, suspeita de se ter tornado numa entidade tecnocrática. Na sombra do Muro de Berlim, a Assembleia aprova a Resolução 492, pela qual a música de Beethoven é escolhida como hino europeu, a aceitação pelos países membros como hino europeu do *Hino à Alegria*, 4º andamento da 9ª Sinfonia de Beethoven, recomendado em todas as manifestações de carácter europeu. A justificação da escolha é singularmente breve, a Resolução 492 nada diz sobre Beethoven e menos ainda sobre Schiller, cujo nome nem sequer é citado. René RADIUS refere: “convém que a escolha recaia sobre uma obra representativa do génio da Europa e que a sua utilização anterior em manifestações de natureza europeia tenha constituído como que um esboço de uma tradição” (Buch, 1999: 310).

No momento em que se adota o *Hino à Alegria* como hino europeu, verifica-se que a sua letra – o poema de Schiller *An die Freude* – não se adequa à função que lhe está destinada. A tentativa de forçar o significado universal da 9ª Sinfonia para lhe dar um significado “europeu”- dimensão totalmente ausente da obra de Beethoven – é conseguida mediante a eliminação dos versos que foram, durante muito tempo, o emblema dos valores democráticos, a que o conselho da Europa entende consagrar-se. René RADIUS, no seu relatório, confiava que o futuro se encarregaria de encontrar solução: “(...) por conseguinte, pareceu-nos preferível não propor, por agora, qualquer letra, mas apenas a melodia para um hino europeu, e deixar passar algum tempo. É possível que, um dia, apareça uma letra que será tão espontaneamente adoptada pelos Europeus como o foi a eterna melodia de Beethoven (...)” (Buch, 1999: 311).

Curiosamente, restam imensas dúvidas se todos os cidadãos europeus sabem que existe um hino europeu e que este seja o *Hino à Alegria* de Beethoven. É possível que este símbolo europeu não tenha o reconhecimento de outros, talvez mais imediatos, na vida quotidiana europeia, como é o caso da bandeira e da moeda única. A informação sobre o Hino europeu nas fontes oficiais disponíveis na internet é escassa.

Na página oficial da União Europeia, o mesmo se passa ao nível informativo. Pouco ou nada se escreve acerca do Hino Europeu e pouco se demonstra relativamente ao seu impacto na vida oficial da Europa e na vida quotidiana dos cidadãos:

The melody used to symbolize the EU comes from the Ninth Symphony composed in 1823 by Ludwig Van Beethoven, when he set music to the "Ode to Joy", Friedrich von Schiller's lyrical verse from 1785. The anthem symbolises not only the European Union but also Europe in a wider sense. The poem "Ode to Joy" expresses Schiller's idealistic vision of the human race becoming brothers - a vision Beethoven shared. In 1972, the Council of Europe adopted Beethoven's "Ode to Joy" theme as its anthem. In 1985, it was adopted by EU leaders as the official anthem of the European Union. Without words, in the universal language of music, this anthem expresses the European ideals of freedom, peace and solidarity. The European anthem is not intended to replace the national anthems of the EU countries but rather to celebrate the values they share.

(União Europeia, s.d.).

A juntar a toda esta escassa informação e ao parco protagonismo que o Hino assume perante a vida quotidiana europeia, há ainda alguns sinais que apontam para uma fragmentação na ideia de unidade do Hino, cujo arranjo musical para a UE foi feito por Karajan, austríaco, mas símbolo máximo da Orquestra Filarmónica de Berlim.

Assim, é objetivo da presente dissertação trazer luz sobre todos estes pontos acima enumerados. É necessário ter em conta que num hino existe uma intenção de exprimir uma relação subjetiva entre indivíduos de uma mesma comunidade nacional através de uma criação de um género musical muito próprio. Por exemplo, *God Save the King*, composto por Händel (1685-1759), compositor alemão ativo em Inglaterra durante a maior parte da sua vida, terá sido um dos primeiros. Inspirados pelos escritos de Rousseau, os rituais da França revolucionária fundam uma nova política do simbólico que se inscreve, nomeadamente graças à *Marseillaise*, o mito da voz única da nação. Em Portugal, uma composição do século XIX, da autoria de Alfredo Keil, *A Portuguesa*, tema com forte carácter bélico, viria a transformar-se no símbolo do novo regime republicano.

Este tipo de canto político será rapidamente explorado sob forma de hino, promovendo a legitimação do poder constituído e adesão à ordem estabelecida, tornando-se desta forma um gesto ou discurso político cuja interpretação intervém o Estado. A análise do Hino da Europa será efetuada partindo de Beethoven, a raiz deste ideal sonoro europeu. A dissertação focar-se-á, por um lado, em questões musicais e musicológicas, que serão abordadas de forma a dar uma boa compreensão (não demasiado técnica) da obra e do compositor *per se*, e, por outro lado, na dimensão europeia onde várias questões envolvendo as problemáticas ligadas ao contexto europeu são apresentadas e discutidas.

Sendo o Hino da Europa um dos símbolos da União Europeia é, também, um dos símbolos europeus menos comentados (a nível de opinião pública, em geral e a nível académico, em particular) e que se reveste, não obstante, de uma dimensão importantíssima. Deste modo, pretende-se, utilizando as ferramentas metodológicas de investigação do inquérito por questionário, colecionar amostras diversas, em localização, idade, género, em Portugal continental e ilhas, de forma a comprovar se o Hino Europeu é ou não associado à *9ª Sinfonia* de Beethoven e, inclusivamente, se se conhece ou desconhece a sua categoria de símbolo da Europa unificada; ou seja, pretende-se compreender, em primeiro lugar, se os portugueses conhecem o *Hino à Alegria* de Beethoven, se o reconhecem como Hino Europeu e, em segundo lugar, se para os portugueses, o Hino da União Europeia é ou não um símbolo de unificação nesta Europa que apresenta tantos conflitos e onde cada vez mais barreiras se levantam entre países do norte e do sul.

Metodologia

Para poder levar este trabalho a bom termo, será determinante o uso de certas ferramentas de pesquisa, nomeadamente os inquéritos por questionários, com o intuito de confirmar as hipóteses levantadas. A amostra a inquirir será aleatória, envolvendo cidadãos portugueses com idade mínima de 10 anos até a uma faixa etária superior a 60 anos, de ambos os sexos, com equilíbrio entre as distintas faixas etárias. Será utilizado um modelo de inquérito construído para o efeito, com o auxílio do orientador do trabalho, e baseado em modelos já utilizados para as ciências sociais e humanas. Procurar-se-ão auxílio de

instituições públicas e privadas, bem como diversas instituições de ensino básico, secundário e universitário, que estejam disseminadas de modo uniforme pelo país, de forma a garantir uma boa qualidade da amostra.

Como método complementar será usado o da análise estatística dos dados. De acordo com Quivy e Campenhoudt (1992: 192), os dados recolhidos por um inquérito por questionário, em que um grande número de respostas são pré-codificadas, não têm significado por si mesmas. Só, podem, portanto, ser úteis no âmbito de um tratamento quantitativo que permita comparar as respostas globais de diferentes categorias sociais e analisar as correlações entre variáveis.

Neste contexto, como acima referimos, a presente investigação pretende contribuir em primeiro lugar, para a compreensão sobre se, os cidadãos portugueses, conhecem ou não, a *9ª Sinfonia* de Beethoven e o *Hino à Alegria*, se o reconhecem como Hino Europeu e, em segundo lugar, se para os portugueses, o Hino da União Europeia é ou não um símbolo de unificação nesta Europa. Importa ainda referir que a pertinência deste nosso trabalho decorre do facto de, segundo nos revelou a pesquisa efetuada, existe uma lacuna nesta área, uma vez que poucos são os estudos publicados sobre esta temática.

A presente dissertação está dividida em três capítulos: o primeiro capítulo diz respeito à metodologia de investigação, no qual se procede à descrição do processo metodológico do estudo exploratório realizado; no segundo surge a fundamentação teórica, no qual é apresentada a revisão de literatura e contexto tópico sobre o tema em análise; por fim, o terceiro e último capítulo centra-se na análise, interpretação e discussão dos resultados obtidos. Será ainda possível encontrar no final do presente estudo, as principais conclusões sobre o tema em análise, bem como as suas limitações, e ainda a existências de possíveis sugestões a serem consideradas para posteriores investigações sobre o hino europeu enquanto elemento musical unificador dos povos da União Europeia.

CAPÍTULO I – Metodologia de Investigação

1. Enquadramento metodológico

A investigação é um processo de pesquisa sistemática, pensado e planeado com o objetivo de fazer a recolha, análise, interpretação e utilização os dados de forma, a compreender, prever descrever, ou ainda controlar um fenómeno sobre o qual se procura refletir e observar (Mertens, 1998). Investigar “é um procedimento reflexivo sistemático, controlado e crítico que permite descobrir novos factos ou dados, relações ou leis em qualquer campo do conhecimento” (Ander-Egg, 1978:28).

A investigação pretende encontrar a solução de determinados problemas, aprofundar conceitos e claro, construir conhecimento sobre o assunto pesquisado, estes são os desafios da investigação. Uma metodologia de investigação é um procedimento definido que permite interrogar cientificamente uma certa realidade. Para entender um fenómeno, todos os pesquisadores devem fazer uma escolha, perante os diferentes métodos, dependendo do tipo de pesquisa e a natureza da hipótese de pesquisa.

Assim, esta etapa designa o “conjunto dos meios e das atividades próprias para responder às questões de investigação formuladas no decurso da fase concetual” (Fortin, 2009:211). Destarte, a fase metodológica está relacionada com a definição minuciosa do percurso que irá ser delineado e seguido. O investigador deve escolher a amostra do seu estudo, levando em conta fatores como o tamanho da amostra e os métodos de recolha de dados (Fortin, 2009).

A presente investigação pretende contribuir para compreender se a maioria dos cidadãos portugueses, enquanto cidadãos europeus, está ou não ciente da existência, por um lado, de um hino europeu e, por outro, que esse mesmo Hino é a parte final da 9ª *Sinfonia* de Beethoven. Na literatura encontram-se diversos artigos sobre Ludwig van Beethoven e a 9ª *Sinfonia*. Sobre o período histórico (finais do Classicismo e início do Romantismo) existem inúmeras publicações científicas no domínio da História e da História da Música. A maioria das publicações são em língua inglesa e alemã, mas também existem muitas obras traduzidas para português. No campo do Hino da Europa, a maioria da informação encontra-se em sítios oficiais da União Europeia. Não é abundante mas a concretização deste trabalho dependerá muito do trabalho de amostragem (inquérito por

questionário). Não obstante, sobre a problemática enunciada não existem estudos, sejam de cariz mais genérico, sejam de cariz científico realizados até ao presente.

1.1. Metodologia Qualitativa

Segundo Morse (1994:223), as estratégias de investigação são meras ferramentas “sendo da responsabilidade dos investigadores a sua seleção em função da variedade potencial existente, de modo a escolher aquelas mais pertinentes para os objetivos que se propõem alcançar: eleição do (s) método (s) a privilegiar, das fontes de dados, dos instrumentos de recolha e tratamento de informação”. A metodologia de investigação pode ser de ordem qualitativa ou quantitativa.

A metodologia de investigação qualitativa é geralmente definida em oposição à metodologia de investigação quantitativa. Na realidade, não há oposição - existe mesmo uma complementaridade - e são de natureza diferente, porque elas não exploram as mesmas áreas de conhecimento (Victoria et al., 2000). A pesquisa qualitativa não procura quantificar ou medir, geralmente o objetivo desta é recolher dados verbais (mais raramente imagens ou música) permitindo uma abordagem interpretativa. É um termo genérico que engloba diversas perspetivas a nível de bases teóricas, métodos, técnicas de recolha e análise de dados (Serapioni, 2000).

Segundo Dumez (2016), a pesquisa qualitativa gera dados não numéricos. Este tipo de metodologia centra-se na recolha de dados, em vez de dados mensuráveis que podem ser medidos. As informações coletadas são então analisadas de forma interpretativa, subjetiva, impressionista ou mesmo diagnóstico. O principal objetivo de uma investigação qualitativa é fornecer uma descrição completa e detalhada do tema de pesquisa, e é geralmente mais exploratória.

A metodologia qualitativa é ideal para as fases iniciais de projetos de pesquisa, enquanto para a última parte do projeto de pesquisa, a pesquisa quantitativa é altamente recomendada. A pesquisa quantitativa fornece ao pesquisador uma visão mais clara do que esperar na sua pesquisa em relação com a pesquisa qualitativa.

A metodologia qualitativa engloba um conjunto de diferentes técnicas de interpretação que têm como intuito descrever e descodificar elementos de um sistema complexo de significados. Este tipo de metodologia pretende traduzir assim como expressar o sentido dos fenómenos do mundo social (Neves, 1996). A metodologia qualitativa tem “um potencial para esclarecer significações pessoais, explicar a experiência humana, apresentar histórias ricas em detalhes, compreender, criar teorias acerca de processos que vão mudando ao longo do tempo, explicar a diversidade assim como padrões e temas, e ainda preservar condições culturais, históricas e contextuais” (Wilson & Hutchinson, 1996:64). Quando se recorre a esta metodologia o investigador deve estar envolvido no campo de ação dos participantes, uma vez que este método tem como base, fundamentalmente, a conversa, a escuta, permitindo a expressão dos participantes (Bogdan & Taylor, 1986).

1.2. Metodologia Quantitativa

A análise quantitativa é o conjunto de métodos e raciocínios utilizados para analisar os dados normalizados (isto é, informações cuja natureza e as modalidades de codificação são estritamente idênticos de um indivíduo ou situação a outro). Estes dados resultam muitas vezes de um inquérito por questionário, mas também podem ser produzidas pela codificação de documentos de arquivos, registos administrativos, fontes áudio ou de vídeo (Terrence & Escrivão Filho, 2006).

Com base em métodos estatísticos (que são concebidos como ferramentas de análise de vários dados), a análise quantitativa produz informações em números (percentagens, probabilidades, rácios, proporções, classificações, entre outros). Estes números, no entanto, não constituem um fim em si mesmo. Os números são apenas intermediários ou etapas no caminho que vai desde o inquérito à apresentação dos resultados do inquérito. Permitem compreender padrões de comportamento (ou atitudes ou opiniões), ligações entre as variáveis (descrevendo comportamentos, atitudes, características sociais ou dos indivíduos), estimar a fiabilidade de um resultado estabelecido numa amostra, classificar indivíduos ou situações, hierarquizar fatores que contribuem para a produção de um facto social (Günther, 2006).

A investigação quantitativa pretende explicar, predizer e controlar os fenómenos, procurando regularidades e leis, através da objetividade dos procedimentos e da quantificação das medidas (Almeida & Freire, 2000 *apud* Magalhães & Folque, 2012). As características fundamentais dos métodos quantitativos são: a orientação para a quantificação e a causa dos fenómenos, a ausência de preocupação com a subjetividade, a utilização de métodos controlados, a objetividade procurada através de um distanciamento em relação aos dados, a orientação para a verificação, a natureza hipotético-dedutiva, a orientação para os resultados, a replicabilidade e possibilidade de generalização, e a assunção da realidade como estática (Serapioni, 2000). Por estes processos, procura desenvolver um conhecimento generalizável, ou seja, apresenta uma forte validade externa. A possibilidade de generalização, ainda que leve a um afastamento da singularidade, permite que o conhecimento seja útil e valioso numa maior variedade de situações (Serapioni, 2000).

Ambas as perspetivas metodológicas possuem virtualidades inegáveis, mas também aspetos de menor valia (Serapioni, 2000). Pode encontrar-se a chave para um desenho metodológico em que as fraquezas de um método são contrabalançadas pelas forças de outro, numa simbiose e complementaridade que conduz a melhores resultados, aproximando-nos do conhecimento mais cabal da realidade em estudo (Serapioni, 2000).

2. Seleção e Caracterização da Amostra

A amostragem exerce uma grande importância sobre a qualidade dos resultados e deve ser, o mais possível, representativa da população. A significância da amostragem corresponde ao número de elementos que a constitui e a sua representatividade reporta-se à sua qualidade (Almeida & Freire, 2000). A principal finalidade na extração de uma amostra é a de conseguir uma representação fidedigna da população que leve a estimativas das características da população com boa precisão em relação aos custos de amostragem, ou seja, obter uma amostra representativa da população (Almeida & Freire, 2000; Gil, 1991).

Existem dois tipos de amostragens: amostragem probabilística e amostragem não probabilística (Gil, 1991; Marconi & Lakatos, 2000). A amostragem é probabilística quando cada elemento na população tem a mesma probabilidade conhecida e diferente de

zero de pertencer à amostra (Gil, 1991). Permite generalizações para a totalidade da população. O tipo de amostragem não probabilística pode prejudicar a possibilidade de generalizações (validade externa) de um estudo, fazendo com que não seja representativo em relação à população (Gil, 1991; Marconi & Lakatos, 2000). Os seus resultados são válidos para aquele determinado estudo, não permitindo generalizações para outras situações similares (Marconi & Lakatos, 2000).

A amostra deve ter a dimensão adequada para obter a precisão que se pretende - não deve ser superior uma vez que à medida que cresce a dimensão da amostra os custos do processo aumentam e os ganhos de precisão são mínimos (Gil, 1991). Uma amostra representativa da população é aquela que reflete os aspetos típicos dessa população (Bacelar, 1999).

No presente estudo, 660 indivíduos participaram do inquérito por questionário. Verifica-se que 170 participantes são do sexo masculino (25,8%) e 490 participantes são do sexo feminino (74,2%). Quanto às idades dos participantes, 13 deles têm idade compreendida entre os 10 e os 18 anos (2,0%), 19 participantes têm entre 19 e 30 anos (2,9%), 190 participantes têm idades entre os 31 e 45 anos (28,8%), 399 participantes têm entre 46 e 60 anos (60,5%), e 39 participantes têm idade superior a 60 anos (5,9%). No que diz respeito ao nível de escolaridade, 7 participantes frequentam o Ensino Básico, 8 frequentam o Ensino Superior, 3 encontram-se a frequentar o Ensino Profissional, 3 estão a frequentar o Ensino Superior, 459 participantes são licenciados, 154 são mestres, 9 têm doutoramento, e por fim, 17 participantes escolheram a opção “Outra” no que toca às habilitações literárias.

3. Instrumentos de Recolha de Dados

Segundo Moresi (2003: 64), a técnica de recolha de dados pode ser definida como "o conjunto de processos e instrumentos elaborados para garantir o registro das informações, o controle e a análise dos dados". A escolha das técnicas e dos instrumentos dependem das questões colocadas pela investigação, mas não só. A própria situação a investigar ajudará a obter uma visão global do que será mais adequado na forma de obter os dados almejados. De acordo com Turato (2003), para que um método de pesquisa ser o

mais apropriado, é importante entender se este poderá responder aos objetivos propostos na investigação. Portanto, antes de se proceder à recolha de dados, é fundamental selecionar, elaborar e testar meticulosamente os instrumentos, conforme a tarefa a realizar. Este processo “constitui a execução do instrumento de observação e consiste em recolher ou reunir concretamente as informações determinadas junto das pessoas ou das unidades de observação incluídas na amostra” (Quivy & Campenhoudt, 1998: 183).

O instrumento de recolha de dados é a ferramenta que permite a recolha de informação junto, da população alvo. Segundo Fortin (2009:368), “[o]s dados podem ser recolhidos de diversas formas. Podem-se colher dados factuais, com a ajuda de entrevistas e questionários, avaliar características psicossociais com a ajuda de escalas de medida, ou ainda apreciar situações por observações diretas”. Cabe ao investigador determinar o tipo de instrumento de medida que melhor convém ao objetivo do estudo, às suas questões de investigação ou às suas hipóteses (Fortin, 2009).

Os métodos de recolha de dados são estratégias que ajudam os investigadores a obter dados empíricos que permitem responder às suas questões iniciais. Os dados que daqui resultam devem ser de seguida, analisados, interpretados, de modo a serem convertidos em resultados e conclusões.

A escolha do método depende da estratégia de recolha dos dados, o tipo de variável, a precisão desejada. As relações que existem entre uma variável, a sua origem e os métodos concretamente utilizados para a sua recolha, podem ajudar a escolher o método apropriado. Os principais métodos de recolha são os seguintes: questionários por questionário, entrevistas, observações diretas e recolha de dados pré-existentes (Pombal et al., 2008).

Os inquéritos por questionário são formulários que são preenchidos e devolvidos pelos entrevistados. É um método barato, útil, onde as taxas de instrução são elevadas e os inquiridos cooperativos. Já as entrevistas são métodos que se caracterizam por um contacto direto entre o investigador e os seus interlocutores, e “distinguem-se pela aplicação dos processos fundamentais de comunicação e de interação humana” (Pombal et al. 2008:114). Quanto às observações diretas, as medidas efetuadas diretamente são o método mais preciso para muitas variáveis.

Após a identificação dos dados a ser compilados e do instrumento a adotar para a mesma, avança-se para o passo seguinte que se baseia na definição de um processo de amostragem apropriado para o tipo de dados instrumento de análise (Fortin, 2009). É fundamental desenvolver um procedimento sistemático que proporcione integridade e comparabilidade dos dados recolhidos (Fortin, 2009). Mais concretamente, deve-se estabelecer inicialmente um plano de amostragem conforme a amostra alvo, com a identificação da população a questionar e do método apropriado para aplicação do inquérito (Fortin, 2009).

O plano de amostragem inicia-se com a determinação da extensão geográfica, no qual, o processo será aplicado (mundial, continental, nacional, regional, grupo de indivíduos, etc.) (Fortin, 2009; Marconi & Lakatos, 2000).

Os dados da investigação obtêm-se a partir dos inquéritos (entrevistas ou questionários), observação (direta e sistemática ou participante) e análise de documentos (Fortin, 2009; Marconi & Lakatos, 2000). A sua recolha deve ser efetuada com detalhe e de forma imparcial e os dados devem ser recolhidos sistematicamente (Marconi & Lakatos, 2000).

Ruquoy (1997:89) afirma que a entrevista é considerada como “o instrumento mais adequado para delimitar os sistemas de representações, de valores, de normas veiculadas por um indivíduo”. Assim, a entrevista é aplicada com o objetivo de recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, o que permite ao investigador desenvolver, de modo intuitivo, uma ideia sobre a forma como os sujeitos interpretam os aspetos do mundo (Bogdan & Biklen, 1994).

Relativamente aos questionários, a natureza das perguntas bem como a sua forma de redação e de sucessão são de extrema importância para os resultados da sondagem (Bogdan & Biklen, 1994; Marconi & Lakatos, 2000). Deve traduzir fielmente as opiniões das pessoas questionadas; a precisão da resposta do entrevistado deve ser previamente controlada pelo investigador aquando da elaboração da mesma; as perguntas colocadas devem dar às pessoas a oportunidade de exprimirem as atitudes e opiniões relevantes para o entendimento dos seus comportamentos (Bogdan & Biklen, 1994; Marconi & Lakatos, 2000). Os questionários devem ser claros, concisos e compreensíveis; devem utilizar a

linguagem do entrevistado tanto em sentido próprio como figurado; devem ter em conta o tempo que o entrevistado vai despende com o seu preenchimento e o grau de atenção e motivação do inquirido; devem conter as perguntas mais importantes no início uma vez que o grau de atenção tende a diminuir ao longo do questionário (Bogdan & Biklen, 1994; Marconi & Lakatos, 2000).

Tuckman aponta as questões que devem ser consideradas para justificar a opção por uma entrevista ou um questionário:

por um lado, o questionário requer menores custos, permite abranger um número vasto de sujeitos, as fontes de erro limitam-se ao questionário e à amostra e tem uma razoável fidelidade total; por outro lado, não oferece grandes possibilidades de personalizar, questionar ou aprofundar as questões com cada sujeito, tem baixa taxa de resposta, e prende-se muito com a capacidade de expressão escrita. (Tuckman, 2000: 321)

As técnicas de observação, uma forma de levantamento naturalista, possibilitam a investigação de fenómenos nos seus contextos de ocorrência natural (Marconi & Lakatos, 2000). A observação consiste em observar o comportamento e as interações à medida que vão acontecendo, mas presenciados pelo próprio investigador (Marconi & Lakatos, 2000). Não existe qualquer tentativa de participar como membro do grupo ou do contexto em se enquadra, embora, em geral, o avaliador tenha de negociar o acesso a esse contexto e os termos da atividade de investigação (Marconi & Lakatos, 2000). A intenção consiste em “passar despercebido”, para que a presença de um elemento externo não exerça uma influência direta sobre os fenómenos em estudo (Marconi & Lakatos, 2000). As técnicas de observação podem ser usadas para recolher informação aprofundada sobre algumas situações típicas na implementação de uma intervenção (Marconi & Lakatos, 2000). O método oferece perspectivas detalhadas e valiosas para os efeitos da intervenção e influência do contexto, e é sensível aos pontos de vista dos principais atores e dos beneficiários (Marconi & Lakatos, 2000).

Quer a observação seja estruturada ou não, o seu papel consiste em observar e registar da forma mais objetiva possível e depois interpretar os dados recolhidos (Ludke & Andre, 1986). Como vantagens para esta técnica, pode mencionar-se o facto de a observação permitir chegar mais perto da “perspetiva dos sujeitos” e a experiência direta

ser melhor para verificar as ocorrências, ou ainda o permitir a evidência de dados que não seriam possíveis de obter nas respostas a questionários (Ludke & Andre, 1986).

A análise documental consiste em “identificar, verificar e apreciar os documentos com uma finalidade específica e, nesse caso, preconiza-se a utilização de uma fonte paralela e simultânea de informação para complementar os dados e permitir a contextualização das informações contidas nos documentos” (Souza et al., 2011:1). Esta análise deve conseguir retirar um reflexo objetivo da fonte original, possibilitar a localização, identificação, organização e avaliação das informações existentes no documento, além da contextualização dos factos em certas situações (Ludke & Andre, 1986; Souza et al., 2011). Algumas vantagens do método de análise documental consistem no baixo custo e na estabilidade das informações por serem “fontes fixas” de dados e pelo facto de ser uma técnica que não modifica o ambiente ou os indivíduos (Ludke & Andre, 1986; Souza et al., 2011). A análise documental também pode ser visualizada como um leque de operações intelectuais, com a finalidade de descrever e representar os documentos de uma forma unificada e consistente para facilitar a sua recuperação (Ludke & Andre, 1986; Souza et al., 2011). Ou seja, o tratamento documental pretende descrever e representar o conteúdo dos documentos de uma forma distinta do original, salvaguardando a recuperação da informação nele contida e permitir o intercâmbio, difusão e uso (Fortin, 2009; Ludke & Andre, 1986; Souza et al., 2011).

Após a recolha de dados, segue-se a organização e tratamento (Fortin, 2009). O tratamento dos dados consiste no seu agrupamento, distinguindo o principal do secundário. O seu resumo pode ser efetuado através de contagens, tabelas de frequência ou através da sua classificação em categorias. A sua apresentação deverá ser de leitura e compreensão acessíveis (Fortin, 2009).

4. Procedimento de Recolha de Dados

Como acima referimos, para a realização deste estudo foram inquiridos 660 participantes. A recolha da informação foi feita *online* através de um inquérito por questionário disponível durante 17 dias, com início a 11 de fevereiro de 2017 e fim a 27 de

Fevereiro de 2017 (cf. anexo V). No que concerne as instituições inquiridas foram escolhidas escolas e Universidades de todo o Portugal Continental e Ilhas de forma a ter uma amostra uniforme de instituições espalhadas pelo país (cf. anexo IV). Foram escolhidas escolas porque congregam população ativa de várias faixas etárias e comunidade escolar.

O guião do inquérito por questionário encontra-se dividido em quatro questões fechadas. A primeira questão recaiu sobre o facto dos inquiridos conhecerem a *Nona Sinfonia* de Beethoven. De seguida, colocou-se a questão se sabem que o excerto designado *Hino à Alegria*, depois perguntou-se aos participantes se tinham conhecimento que o *Hino à Alegria* é também o hino oficial da União Europeia. Finalmente, inquiriu-se os participantes deste estudo sobre se o hino da União Europeia é reconhecido como tal, e se o mesmo funciona como um elemento musical que une os cidadãos da Europa.

A presente investigação tinha como objetivo e questões centrais compreender se o hino da União Europeia é um símbolo europeu, se é também um símbolo de unificação europeia, daí o título da presente dissertação ser: A 9ª Sinfonia de Beethoven: Um Hino para a Europa (?).

4.1. A opção por uma metodologia quantitativa baseada em inquérito por questionário

De acordo com Quivy e Campenhoudt (1992:190-192) uma das ferramentas passíveis de serem utilizadas no trabalho de campo é o inquérito por questionário. De acordo com os autores tal consiste em colocar a um conjunto de inquiridos, geralmente representativo de uma população, uma série de perguntas relativas à sua situação social, profissional ou familiar, às suas opiniões, à sua atitude em relação a opções ou a questões humanas e sociais, às suas expectativas, ao seu nível de conhecimento ou de consciência de um acontecimento ou de um problema, ou ainda sobre outro ponto de interesse dos investigadores.

No que diz respeito ao preenchimento do questionário, este pode ser de administração direta, ou seja, o preenchimento é feito pelo próprio respondente; ou então

de administração indireta, isto é, o inquiridor aponta as informações fornecidas pelo indivíduo que responde. (Quivy & Campenhout, 1998). O surgimento das novas tecnologias de informação permitiu alargar a forma de obter dados, pois atualmente a internet e correio eletrónico facilitam o envio de questionários, e a um maior número de indivíduos (Sheehan, 2001).

Na elaboração do presente trabalho decidiu-se utilizar uma abordagem quantitativa, com base no inquérito por questionário de administração direta. Este modelo foi o preferido para a presente dissertação uma vez que, de acordo com os mesmos autores, é muito mais eficaz do que a sondagem de opinião. A diferença entre o inquérito por questionário de perspectiva sociológica e a simples sondagem de opinião reside no facto do primeiro visar a verificação de hipóteses teóricas e a análise das correlações que essas hipóteses sugerem sendo, geralmente, mais elaborados e consistentes do que as sondagens.

O inquérito por questionário chama-se de “administração direta” quando o próprio inquiridor completa a partir das respostas que lhe são fornecidas pelo inquirido. Desta forma há também a possibilidade de quantificar uma multiplicidade de dados e de proceder, por conseguinte, a numerosas análises de correlação.

Como método complementar será usada a análise estatística dos dados. De acordo com Quivy e Campenhout (1992) os dados recolhidos por um inquérito por questionário, em que um grande número de respostas são pré-codificadas, não têm significado em si mesmas. Só, podem, portanto, ser úteis no âmbito de um tratamento quantitativo que permita comparar as respostas globais de diferentes categorias sociais e analisar as correlações entre variáveis.

Os questionários referem-se a formulários que são preenchidos sozinhos pelos entrevistados, e podem ser utilizados para recolher dados sistemáticos regulares ou esporádicos e dados para estudos especializados.

Para maximizar a taxa de retorno, os questionários devem ser concebidos de forma simples e clara, pensando bem quais as possíveis seções e questões. Mas acima de tudo, os questionários devem ser tão breves quanto possível. Se o questionário é enviado para uma amostra populacional, é preferível definir vários questionários mais curtos e mais

direcionados, cujo cada um dos questionários é enviado para uma sub-amostra. As informações podem ser obtidas por meio de questionários cobrindo praticamente todas as variáveis de dados.

Os questionários podem incluir questões estruturadas com caixas para preencher, ou de escolha múltipla, ou ainda na forma de perguntas livres às quais o inquirido é encorajado a responder e a escolher, de certa forma, o seu próprio ponto de vista. Para facilitar a compilação dos formulários e a entrada dos dados de modo estruturado, o formulário deve permitir, em princípio, uma leitura automática ou, pelo menos, ser constituído por campos claramente identificáveis e por respostas pré-codificadas. Em geral, a escrita deve ser minimizada e, de preferência, limitada a números. Num formulário a preencher livremente, palavras-chave e outros procedimentos de estruturação devem ser impostos para facilitar a seguir a entrada e a análise na base de dados, se necessário.

O questionário é uma ferramenta metodológica que compreende um conjunto de questões que estão ligadas de forma estruturada. É apresentado em formato de papel ou em formato eletrónico. Pode ser administrado diretamente por um entrevistador (face a face ou telefone) ou indiretamente (ou correio postal). O questionário é um dos três grandes métodos para estudar factos psicossociológicos. Este é um método de recolha das informações em vista à compreensão e explicação dos factos. Os outros dois métodos mais utilizados são a entrevista e a observação. Se a entrevista e a observação são métodos individuais e coletivos, o questionário é um método que só coletivo. Este é um método quantitativo que se aplica a um conjunto (amostra) para permitir inferências estatísticas. É o número dos elementos do conjunto que asseguram ao questionário a sua validade ao que permitem às informações obtidas de serem consideradas confiáveis. Por outro lado, numa observação ou entrevista, é a qualidade que é o critério de relevância. Se a entrevista e observação são métodos individuais e coletivos, o questionário é um método que só é coletivo. Este é um método quantitativo que aplica um conjunto (amostra) para permitir inferências estatísticas. O número de todos os elementos que garantam a sua validade ao questionário e permite que as informações obtidas para ser considerado confiável. Por outro lado, em uma observação ou manutenção, é a qualidade que é o critério de relevância.

5. Processo de Análise de Dados

A análise dos dados é o processo que consiste em analisar e interpretar dados de forma a, elaborar respostas a perguntas. As principais etapas do processo de análise são: estipular os temas de análise, determinar a disponibilidade dos dados adequados decidir os métodos que devem ser usados para responder a perguntas de interesse, aplicar os métodos e, avaliar, resumir e comunicar os resultados. A análise dos dados é essencial para a compreensão dos resultados das pesquisas, para obter informações sobre as lacunas de dados, projetar e redesenhar pesquisas para o planeamento de novas atividades estatísticas e formular metas no âmbito de qualidade. Com efeito, “[o]s dados são o resultado final dos processos de observação e experimentação” (Vairinhos, 1996: 21). Ao analisar os dados é necessário realizar um resumo verbal ou numérico, ou ainda, utilizar gráficos, de forma a retratar os principais aspetos. O método mais adequado irá depender da natureza dos dados (Morais, 2005).

Após a realização dos inquéritos por questionário, iniciou-se o processo de análise dos mesmos através da estatística descritiva, também designada de estatística dedutiva. Uma vez que os inquéritos por questionário já tinham os temas a serem explorados, cada temática questionada foi considerada sob a forma de categorias, realizando-se, numa fase posterior, o processo de análise estatístico descritivo. No capítulo a seguir, será realizada uma descrição mais detalhada das categorias que foram abordadas.

“A Estatística é uma ciência cujo campo de aplicação estende-se a muitas áreas do conhecimento humano.” (Guedes et al., 2005). A estatística visa descrever, sintetizar e interpretar os fenómenos cuja característica essencial é a variabilidade. Ela fornece da forma mais rigorosa possível os elementos apreciativos para a explicação ou a previsão destes fenómenos, mas não explica nem prevê nenhum deles (Vigneron, 1997). O método estatístico também permite testar a validade dos resultados (obtidos, medidos, recolhidos) de acordo com a sua variabilidade. O método estatístico fornece, assim, a todos os que são confrontados com a de resultados de observação ou de experimentação, uma ferramenta interpretativa adaptada às condições particulares do seu campo de atividade.

De modo a entender a utilização da estatística como ferramenta de apoio na tomada de decisões, é importante compreender que a estatística pode surgir segundo duas abordagens: Estatística Inferencial e Estatística Descritiva. As estatísticas dedutivas ou descritivas destinam-se a resumir e apresentar os dados observados sob uma forma acessível (simplificação e redução dos dados, tanto visual como conceitual). A análise indutiva e inferencial é o conjunto de métodos que permitem formular probabilisticamente um juízo sobre uma população, com base nos resultados observados numa amostra extraída de forma aleatória a partir desta população (Morais, 2005).

No caso do presente trabalho, recorreu-se à abordagem da Estatística descritiva (Dedutiva). A finalidade da Estatística Descritiva é resumir as principais características num conjunto de dados de uma determinada amostra recorrendo à elaboração de tabelas, resumos numéricos e gráficos. Esta abordagem consiste em recolher, apresentar, analisar e interpretar dados numéricos segundo os instrumentos anteriormente descritos (Reis, 1996).

CAPÍTULO II – Revisão de literatura e contexto tópic

1. Beethoven (1770-1827) e o Romantismo Alemão

O romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico, que surgiu no final do século XVIII, na Alemanha, a partir do movimento *Sturm und Drang* (“Tempestade e Paixão”), alargando-se à Inglaterra ainda antes do final deste século e, posteriormente, a toda a Europa. Pode ser definido como um conjunto de movimentos intelectuais que, dão geralmente a preponderância ao sentimento sobre a razão. Uma real tendência baseada na primazia fundamental da afetividade devia naturalmente encontrar um terreno fértil para florescer no campo das belas artes e um eco particularmente mais sensível, no coração dos músicos da época.

Segundo Ribeiro (2010), o Romantismo pode ser entendido como um movimento artístico, político, filosófico e literário que esteve intimamente relacionado com dois grandes acontecimentos históricos da cena europeia, a revolução Burguesa¹ e a revolução Industrial.² Para Pereira:

O romantismo reclamava uma arte moderna, uma arte afastada da imitação dos clássicos, e próxima dos novos ideais de liberdade e democracia, dos novos heróis anónimos e profundamente humanos, que constituiriam, pensava-se, o fermento de uma nova estética desligada da metafísica e que tendencialmente se deveria confinar aos estritos limites da esfera do sensível. (Pereira, 2009:15).

Ainda de acordo com Ribeiro (2010), a palavra “romantismo” e o respetivo adjetivo “romântico” têm, nas diversas línguas europeias, uma ampla e multifacetada história. A

¹ A revolução Burguesa está intimamente ligada a revoluções em que, a burguesia revolucionária juntamente com a plebe, fez uma total rutura com o passado destruindo, deste modo, todos os últimos vestígios do feudalismo. Um caso particular foi a Revolução Francesa. A situação revolucionária trouxe à sociedade francesa a capacidade de desenvolver totalmente o capitalismo, fazendo com que a revolução burguesa fosse o pressuposto para a revolução socialista (Cavalcante & Da Silva, 2011).

² A revolução Industrial ocorreu inicialmente em Inglaterra, sensivelmente entre meados do século XVIII e meados do século XIX. Ela representou, em termos gerais, um processo de mudança de uma economia baseada na agricultura e no trabalho manual para uma economia baseada na indústria e no trabalho mecânico. Foi o fenómeno pioneiro do capitalismo, isto é, a transição do capitalismo comercial para o capitalismo industrial. Esta revolução foi um grande acontecimento na História pois veio alterar completamente uma sociedade, as causas desta grande transformação são várias e complexas, de destacar, a inovação tecnológica, cuja peça central foi a invenção e o desenvolvimento da máquina a vapor; a reorganização do sistema de produção, com o aparecimento da fábrica; a crescente autonomia da esfera tecnológica devida, em grande parte, à reforma do sistema de patentes (Vianna, 2008).

sua origem advém do advérbio latino *romanice* que significa *à maneira dos romanos*, e originou na língua francesa na palavra *romanz*, que passou a escrever-se *rommant* após o século XII e ainda, *roman* a partir do século XVII. De início, opondo-se ao latim, a palavra *rommant* significava, “a ficção literária escrita em língua vulgar, em verso ou em prosa, cujos temas consistiam em complicadas aventuras heróicas ou cortesias que evocavam a cavalaria e a Idade Média em geral.” (Ribeiro, 2010:4).

No século XVII, o adjetivo inglês *romantic*, que deriva do francês *roman* quer dizer como os antigos romances. E este permite então qualificar uma paisagem, uma cena ou um monumento. Romântico passa a representar “tudo o que é produzido pela imaginação desordenada, aquilo que é inacreditável e que reflete um gosto artístico irregular.” (Ribeiro, 2010:4).

O Romantismo surge em reação contra o Classicismo e a racionalidade desencantada do Iluminismo. Este movimento começou na Inglaterra no final do século XVIII e, em seguida, desenvolve-se e perdura na Alemanha e na França (Moore, 2008). Acusado de sentimentalismo, este movimento coloca o homem numa nova relação com a natureza. A pintura de História é abandonada para dar lugar a pinturas de paisagem, expressão da vida universal e de uma natureza deificada, tal como se vê na figura abaixo.

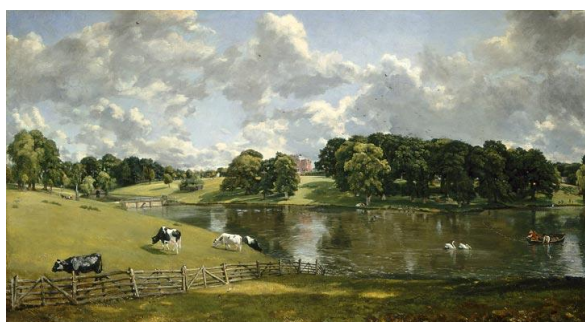


Figura: 1.1.

John Constabel, “Wivenhoe Park”, 1816

Segundo afirma Ribeiro (2010), já no século XVIII, o termo Romantismo apresenta um outro significado. Nesta época, romântico passa a representar tudo o que é agradável à imaginação, tudo o que desperta o sonho, o encanto e que comove a alma. Este termo faz agora referência às paisagens, florestas, montanhas, castelos, entre muitos outros. (Ribeiro,

2010). Deste modo, o conceito de romantismo foi-se afastando da relação com o significado do género literário do romance, passando a referir-se a aspetos melancólicos e selvagens da natureza. Para o romântico, o "real" não estava presente na área intelectual, matemática e racional, mas numa contemplação da natureza humana e da Natureza, ela própria (Caron, 1994).

Caspar David Friedrich, nascido em 1774 e falecido em 1840, foi um dos pintores românticos alemães mais influentes do século XIX, quer pelas suas observações cuidadosas da natureza, quer pela dimensão espiritual e religiosa que ele dava às suas pinturas. Para ele, de facto, a pintura da paisagem era o único tipo de pintura capaz de colocar o homem em relação com Deus e a natureza. Pintar não se resumia a uma simples atividade simples de decalque ou observação: consistia misturar o seu próprio estado de espírito com a representação da natureza (como os pintores chineses do primeiro milénio com sua pintura *shanshui*³), meditar na frente de seu poder, a sua grandeza, como seria diante de Deus. Friedrich pensou que a natureza era a parte visível da criação divina; Além disso, olhar para a natureza, para a criação de Deus, equivalia a procurar conhecê-lo.

De acordo com essa linha de pensamento, Caspar David Friedrich pintou em 1818 *Wanderer above the sea of fog*, ou seja, um viajante contemplando um nevoeiro. O homem no primeiro plano está numa rocha alta acima das nuvens, e verifica o horizonte a partir desta paisagem imaginária e simbólica, como um mar de repleto de recifes perigosos. Do topo da montanha, e, portanto, da sua existência, ele contempla o caminho que o falecido utiliza para ir encontrar-se com Deus. As rochas que se encontram à frente dele simbolizam, neste contexto, a fé cristã; para chegar a Deus, ele deverá atravessar esses diferentes obstáculos. Pois, de acordo com Friedrich, o encontro com Deus tem de se merecer e, na verdade, constitui uma busca perpétua tanto quanto universal: este homem pode ser qualquer homem, já que está sozinho, de costas, e sem rosto. O espetador pode

³ *Shanshui* (do chinês : 山水, significa montanha-água) é um termo chinês que evoca a paisagem literária e pictórica. Diz respeito a um tipo de paisagem natural, não urbano, ou a sua representação na pintura chinesa, e que contém sempre inscrições de caligrafia chinesa. As pinturas *shanshui* retratam montanhas e temas aquáticos e implicam um grande rigor na criação de um equilíbrio quase místico entre uma série de requisitos complexos, a composição e a forma. Todas as pinturas *shan shui* devem ter três componentes básicos: os trilhos, o limiar e o coração. Uma verdadeira pintura *shanshui* não deve representar a paisagem que o pintor viu, mas sim a paisagem que o pintor “pensou” (Julie O'Yang, 2017).

identificar-se com ele, desfrutar graças à sua posição ligeiramente atrás do mesmo ponto de vista, e de facto, sentir as emoções da sua contemplação.



Figura: 1.2.

Caspar David Friedrich, "Wanderer above the sea of fog", 1818

O aspeto “divino” do quadro ilustrado na figura 1.2 acima apresentada reside na sua capacidade de criar uma profundidade quase irreal, síntese de todas as técnicas conhecidas. A construção é vertical, como uma subida. Os tamanhos diminuem gradualmente com a distância. Friedrich usa uma alternância de planos claros/escuros: os planos escuros das montanhas são intercalados com nuvens brilhantes de onde eles parecem surgir; composição que, uma vez mais, evoca aspectos tradicionais chineses, feitas de vazio e de cheio. Não há realmente planos de sobreposição, uns atrás dos outros, mas sim uma sucessão, um a seguir a outro. Ao longe, as formas tornam-se cada vez mais imprecisas, dissolvem-se e ficam mais claras num tom azulado. Friedrich utiliza aqui a técnica de perspectiva atmosférica, derivada da que Leonardo da Vinci desenvolveu no final do século XV, o *sfumato* (que significa evanescente, derivado do italiano, fumo) consistia em suavizar as formas desejadas distantes na pintura, enquanto pintavam gradualmente de azul, a cor da atmosfera. Deste modo, as formas acabavam por se fundir com o céu.

Esta foi a forma de Friedrich lembrar que o homem permanece no centro das preocupações do Romantismo e que a sua busca espiritual é tanto interna como externa.

É importante perceber que estas eram algumas das características do Romantismo, outras são importantes citar quais como a idealização de temas, a existência de heróis nacionais, o sentimentalismo, o egocentrismo, a natureza e o eu lírico, o indianismo, ou seja, e a valorização do nacionalismo (Vieira *et al.*, 2009).

Segundo Rosenfeld e Guinsburg (1978), mesmo no âmbito do final do Classicismo, começam a esboçar-se os primeiros sintomas do Romantismo musical, já antes pressentido. Os escritores e os poetas anunciam-no na França, nas vésperas da Revolução, enquanto os filósofos e os dramaturgos alemães lhe fornecem um impulso reflexivo e operatório.

A comédia de Nivelles de la Chaussée (1692-1754),⁴ os escritos de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), com obras tais como *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, *Discurso Sobre a Origem da Desigualdade Entre os Homens*, *Do Contrato Social*, *Emílio, ou da Educação*, *Os Devaneios de um Caminhante Solitário*, o nascimento do drama burguês, que destrona os heróis mitológicos em favor de personagens mais humanamente reais, os conflitos morais, familiares e sociais, revelam uma nova mentalidade, onde a afetividade reivindica os seus direitos, ao mesmo tempo que se instaura gradualmente uma nova concepção da natureza, promovida ao papel de confidente supremo dos humores românticos. As óperas cómicas da época e até mesmo as óperas de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), tais como *La fausse esclave*, *L'île de Merlin*, ou *Le monde renversé*, *La Cythère assiégée*, *Le diable à quatre*, ou *La double métamorphose*, *L'arbre enchanté*, ou *Le tuteur dupé*, entre muitas outras, oferecem exemplos a este nível.

Na Alemanha, tanto o texto dramático de Schiller (1759-1805) *Intriga e Amor*, no original alemão, *Kabale und Liebe*, como as suas *Cartas sobre Educação Estética do Homem*, defendem um retorno às fontes populares, à poesia ingénuo da infância e ao instinto das brincadeiras, orientam muito naturalmente, a opereta para as antigas lendas, o exótico, o fantástico ou o incrível (Ribeiro, 2010). Por seu turno, *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) considera que "duas almas habitam no seu peito"⁵ (D'ornellas, 2008:56, citado por Reischmann, 2008:199) afirmando, assim, a existência de

⁴ Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée foi um dramaturgo francês do século XVIII. Este ficou conhecido como sendo o criador da comédia dita "lacrimosa".

⁵Esta célebre frase de *Fausto*, que demonstra a sua luta interior entre a busca do prazer e a virtude divina na sua origem e língua alemã é a seguinte: "Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust" (Reichmann, 2008:199).

uma vontade imanente ao ser. A vida interior anima-se, tende a sair de si mesma, a exteriorizar-se, para proclamar a sua presença num impulso irrefreável que se tornará a base e a finalidade do lirismo dos compositores românticos (Coelho, 2010).

Acontecimentos políticos e sociais, evolução das ideias que eles geram (especialmente no que diz respeito às noções de liberdade, autoridade, nacionalidade), influência de sistemas filosóficos que, de Kant (1724-1804) a Fichte (1762-1814), problematizam o problema das relações de inteligência e de sensibilidade, enquanto postulam a auto-afirmação acentuam ainda mais as tendências anteriores, encaminhando-as para um lirismo intenso e muitas vezes exacerbado.

Na música, os pioneiros do Romantismo foram Beethoven (1770-1827), Weber (1786-1926) e Schubert (1797-1828). Neles encarnam-se, em diferentes graus, os diferentes géneros cultivados pelos românticos: a sinfonia, o espírito do *lied* (ou canção) e a música dramática (Grout & Palisca, 1994). Em 1810, o escritor Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffman (1776-1822), nos seus ensaios sobre a *5ª Sinfonia* de Beethoven, considerou este compositor como romântico. Último grande representante do classicismo vienense, depois de Glück, Haydn e Mozart, Beethoven preparou a evolução para o Romantismo na música e influenciou a música ocidental durante grande parte do século XIX.

Devemos igualmente sinalizar o caso de Carl Maria von Weber (1786-1926), que merece o crédito de ter dado à ópera alemã uma existência e uma estética próprias. Não apenas limitada à Alemanha, a sua influência foi ainda significativa para muitos compositores do século XIX, como Mendelssohn, Berlioz, Chopin, Glinka e Wagner. Esta influência fez-se sentir principalmente nas áreas de orquestração, do tratamento da música para piano, de aspectos melódicos e da estética dramática (Carvalho, 2006). A abordagem de Carl Maria von Weber foi impulsionada, em grande parte, pelas tradições populares, lendas e maravilhas. A sua música, que pode ser sonhadora, evocativa, hedonista sem pretensões, ou rústica, apela, antes de mais, para a imaginação e a sensibilidade.

Romântico pela escolha dos seus temas e a sua linguagem musical, Carl Maria von Weber, exhibe, no entanto, na sua arte, uma objetividade que revela uma natureza aberta para com o mundo exterior e uma rejeição de introspeção; daí o equilíbrio e a clareza da

sua música e a sua eficiência narrativa. Weber mergulhou na magia das criaturas irreais, onde o *ballet* romântico buscará, em 1832, em *La Sylphide*⁶, a sua inspiração essencial. Vindo após a *Ondina* (1814), de E.T.A Hoffmann (1776-1822), e de *Fausto* (1816), de Louis Spohr (1784-1859), *Der Freischütz*, marca, em 1821, o advento da ópera romântica alemã, e Weber aproveita a oportunidade para salientar a importância do caráter nacional da arte. A sua inspiração melódica de cariz popular (autêntica ou recriada) justifica amplamente este ponto de vista, que parece tão ousado.

Menos ambicioso, Franz Schubert (1797-1828) revela a intimidade do *lied* e aborda poetas autênticos como Novalis (1772-1801), Heine (1797-1856), Shakespeare (1564-1616), Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832); frescura da alma, espontaneidade de inspiração, profundidade da emoção, extrema facilidade extrema na disposição original das estruturas estróficas, estes são os principais aspetos da nova aliança, que ele passa entre a poesia e a música sob o selo do Romantismo. E a sua música de câmara, como as suas obras orquestrais permanecem repletas destas tendências com uma simplicidade ingênua (Massin, 1993).

Empenhados na via que Weber e Schubert traçaram, sob a influência de pensadores e poetas que se esforçam para alcançar a fusão dos géneros, das artes e até mesmo dos impulsos sensíveis, cativados pela filosofia de Hegel e Schopenhauer, os seus sucessores alemães irão, naturalmente, introduzir na música, elementos literários, narrativos, descritivo, plásticos ou pictóricos. A adopção de formas livres, mais aptas a exteriorizar os seus próprios eus (Zeni & Furlan, 2009) torna-se uma realidade. A ideia domina de bom grado a forma, mesmo quando esta é de ordem extra-musical, como é por vezes o caso de Mendelssohn⁷ (1809-1847); conceção que encaminha a música para o conceito da arte pela

⁶*La Sylphide* é um *ballet* de dois atos e foi apresentada em 1832, na Ópera de Paris. A coreografia é de Filippo Taglioni, pai de Marie Taglioni, e criador das sabrinhas de ponta. Marie Taglioni, que interpretava o papel principal na estreia do *ballet*, usou estas sabrinhas pela primeira vez em *La Sylphide*. Este *ballet* foi o precursor do *ballet* romântico.

⁷Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, mais conhecido como Felix Mendelssohn, foi um compositor, pianista e maestro alemão do início do período Romântico. Das suas obras destacam-se as mais famosas que são *Einsommernachtraum* (*Sonho para uma Noite de Verão*) - que inclui a famosa marcha nupcial - dois concertos para piano, o concerto para violino, 100 *lieder*, e ainda os oratórios *Paulus* e *Elijah* entre outros. Mendelssohn é o contrário do artista romântico atormentado e lutando para impor a sua genialidade. Este é mesmo qualificado como sendo uma pessoa elegante e fácil e é exatamente pelo seu requinte que a sua música é apreciada. Compõe em todos os géneros da sua época: sinfonia, lírica, música de câmara, entre muitos outros.

arte⁸ em que Brahms (1833-1897) é, no Romantismo, um dos representantes mais eminentes.

Foi em Richard Wagner (1813-1883) que floresceu, finalmente, a escola romântica alemã. O seu drama musical⁹ esforça-se para operar numa vasta síntese da poesia, música, artes visuais e encenação. Wagner escolhe o mito, o que lhe permite criar uma forma de arte tanto a nível nacional (através da evocação de antigas lendas germânicas e nórdicas) e universal, porque a essência puramente humana que ele deixa antever para além das suas aparências contingentes (Baron, 1973).

O desenvolvimento de uma obra com estas características está associado a ideias românticas sobre a liberdade do artista criador e a fatores sociológicos. Além disso, ele restabeleceu o homem e a vida no impulso cósmico; ele junta-se, como tal, através da aceitação do destino, ao neo-helenismo¹⁰, que as ideias de Winckelmann (1717-1768) ajudaram a introduzir na Europa no início do Romantismo (Bernardo, 2014).

O Romantismo, seja por imitação ou por reação, está na origem dos movimentos musicais na tendência nacional e da sensibilização musical de uma série de países, tais como a Polónia, a Hungria e a Rússia.

Chopin (1810-1849), através de técnicas mais livres que utiliza, como o *rubato* (ligeiro acelerar ou abrandar do tempo de uma composição musical conferindo-lhe um carácter mais livre) junta-se ao intangível e espírito mágico do romantismo alemão, com, no entanto, uma sensibilidade mais delicada e com mais subtilezas (Ganche, 1921).

⁸Conceção de arte, teorizada por Théophile Gautier, que se recusava ao compromisso do escritor e via na beleza, a única finalidade da arte. A teoria apresentada por Gautier em 1835 baseia-se principalmente na busca de beleza, sem qualquer visão útil (ética, moral, etc.) de uma obra de arte. Gautier expõe a teoria da arte pela arte no prefácio do seu romance *Mademoiselle de Maupin* (1836). A ideia básica é que a arte não tem nenhuma outra finalidade do que ela própria, a criação artística deve ser perfeitamente livre (Shanshan, 2013).

⁹ Até a ópera *Lohengrin* de 1850, as composições de Wagner para o palco ainda eram em grande parte semelhantes às convenções estabelecidas. Com o *Anel de Nibelungo*, porém, ele transformou em realidade a sua conceção e visão revolucionária de drama musical. Este acreditava que o drama musical era uma que como obra de arte total, pois unia poesia, representação teatral e música. Wagner queria unir todas as artes em busca de uma expressão completa.

¹⁰ O neo-helenismo é a prática ou a continuação dos antigos ideais gregos na vida moderna, na arte ou na literatura (Martin-Cardini, 2016).



Figura: 1.3.

Eugène Delacroix, “Frédéric Chopin”, 1838

De acordo com Pourtalès (1958), o temperamento apaixonado de Liszt reflete-se nos impulsos das suas amplas composições, sempre sumptuosas. A sensação de grandeza revela-se, não por uma ascese interior¹¹, mas por um poder criativo que resulta na vida intensa e toca, por vezes, sem nunca cair, na grandiloquência. A ideia, no entanto, mantém a forma, especialmente nos poemas sinfônicos, onde a natureza e a dimensão estão sempre adequadas ao desenvolvimento da ideia contida no programa que os gerou.

Dois tendências caracterizam o Romantismo francês, e dois nomes sobressaem à luz da história, Berlioz (1803-1869), cujo nome é inseparável do de Victor Hugo (1802-1885), e Eugène Delacroix (1798-1863); ambos ajudam a fazer deste compositor, o representante mais relevante do Romantismo francês.

¹¹ A ascese é a prática da renúncia do prazer ou mesmo a não satisfação de algumas necessidades primárias, com a finalidade de atingir certos fins espirituais. O conceito abrange um grande leque de práticas, consoante as culturas e etnias. Alguns podem ser os ritos de iniciação aos hábitos monásticos de diversas religiões, tais como o celibato, o jejum e a mortificação do corpo. Segundo o idealismo platónico, a ascese terá como objetivo, aproximar a pessoa da verdadeira realidade espiritual e ideal, ao desligar-se da imperfeição e materialidade do corpo (Cavalcanti, 2010).



Figura: 1.4.

Eugène Delacroix, "La liberté Guidant le peuple", 1830

Berlioz quis fazer das suas obras sinfónicas evocações coloridas de cenas fortes, fantásticas ou sentimentais, em que ele próprio estabelecia o programa¹², como o seu mestre Le Sueur. Nunca a auto-afirmação terá ido tão longe nos artistas românticos e qualquer arte exterior, teatral e grandiloquente de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) parece um pouco mais esbatida comparado à de Berlioz, considerado pai da música programática. A chamada *música de programa* pode ser entendida como a música que é escrita para representar temas extra-musicais, tais como por exemplo poemas, histórias, pinturas. Encontramo-la já no século XVII, com Vivaldi em *As quatro estações*, mas desenvolve-se no século XIX com a *Symphonie Fantastique* de Berlioz e, em seguida, com o poema sinfónico, particularmente divulgado por Liszt e Richard Strauss (Bersou et al., 2006).

Por seu turno, César Franck (1822-1890) encarna com humildade outro aspeto do Romantismo musical francês, reflexo de uma mística orientada para a vida interior e virada para Deus (Marques, 2012). É numa via idêntica que irão comprometer-se os seus alunos Ernest Chausson (1855-1899), Duparc (1848-1933) e Vincent d'Indy (1851-1931).

Tal como foi acima referido, Beethoven viveu numa época de grande agitação. A Revolução Francesa, que começou a 14 de julho de 1789, agitou a Europa com os seus ideais de igualdade, liberdade e fraternidade. No espaço de quatro anos, esses nobres ideais

¹²A música programática, também chamada de música de programa ou música descritiva, é aquela que tem como finalidade evocar ideias, sensações ou imagens extra-musicais na mente de quem está a ouvi-la, em que está representado de forma musical uma cena, imagem ou estado de ânimo. A música programática está fortemente relacionada com a literatura, a paisagem e as artes visuais (Barros, 2012).

iriam transformar a França e outros países europeus (Abraham, 1982). Em 1798, Napoleão Bonaparte (1769-1821) começou a sua ascensão ao poder, conquistando o Egito. Neste contexto de crise política, todos os aspetos da vida humana pareciam estar a sofrer profundas mudanças. Esta foi, com efeito, uma era de agitações, tanto no plano das ideias como no das artes, bem como nas ciências e nas próprias estruturas sociais.

Este período de inovação nas mais variadas esferas em que Beethoven viveu, não foi palco apenas da Alemanha, França e Inglaterra. O Romantismo musical fez-se sentir também em todos os outros países, talvez por causa das suas personagens extra-musicais em vez do valor propriamente dito dos seus mestres. A sua popularidade estendeu-se, ao longo do século XIX e os músicos russos, checos, escandinavos e finlandeses devem-lhe muito.

Segundo Ribeiro (2010), o Romantismo manifestou-se na Europa num momento em que o ambiente e cenário intelectual eram de uma grande rebeldia e revolta. No caso de Portugal, este movimento surgiu inicialmente, em 1825, com a publicação do poema *Camões*, de Almeida Garrett e durou até por volta de 1865, terminando com a polémica que ficaria conhecida como Questão Coimbrã. Ainda no caso português, os compositores românticos procuraram elaborar e aperfeiçoar as suas criações musicais em analogia aos compositores famosos europeus. Neste âmbito podemos destacar os seguintes compositores: Augusto Machado (1845-1924), Alfredo Keil (1850-1907), e, já mais tardiamente face aos parâmetros europeus, José Viana da Motta (1868-1948), Francisco de Lacerda (1869-1934) e Luís de Freitas Branco (1890-1955).

1.1. Ludwig van Beethoven – breve nota biográfica

Como acabámos de sinalizar, Ludwig van Beethoven foi um compositor que marcou o período de transição do Classicismo para o Romantismo. O destino de Beethoven, adepto das ideias revolucionárias francesas, situam-no na junção entre o Classicismo, em que ele representou o ponto culminante, e o Romantismo, do qual ele promoveu o despertar. Entre estas duas tendências da arte impõe-se a grandeza essencial de um músico que exerceu uma influência libertadora do pensamento musical. Como igualmente tivemos oportunidade de referir, a sua arte está ligada ao contexto de uma

Europa em plena crise social e política. Entusiasmado com a Revolução Francesa e com o nascimento da democracia Republicana, admirador de Napoleão, ele deixa a sua criatividade seguir esta mudança. Por seu turno, a Maçonaria teve uma influência relevante nos tempos que se viviam e sabemos que vários músicos deste período pertenceram a esta sociedade secreta que cultivava o classicismo, humanidade, os princípios da liberdade, igualdade, democracia, fraternidade e o aperfeiçoamento intelectual (Jaca, 2002).

Com efeito, vários foram os músicos que pertenceram à Maçonaria, Geminiani, Clérambault, Mozart, Haydn, Cherubini, Méhul, Gossec, Boieldieu, Viotti, Spontini, Liszt, Meyerbeer, Sibelius e muitos outros. Se para alguns compositores o facto de pertencerem a esta sociedade é uma certeza, para outros, isso continua uma incerteza, como é o caso de Beethoven. Segundo Cotte (1997), Beethoven não terá sido maçom, apesar de não existir entendimento entre estudiosos, mas, ao que se sabe, não existe documento algum que comprove o facto de Beethoven ter pertencido à Maçonaria, apesar de a música e os versos da *9ª Sinfonia* serem uma verdadeira exaltação à fraternidade humana, podendo mesmo esta composição musical considerada uma obra maçónica (Zali, 1997).

Beethoven leva a música para fora do seu ambiente clássico, evoluindo quanto à forma e, assim, promove a expressão dos sentimentos e dos estados de espírito (Ribeiro, 2010). A sua arte expressou-se em todos os géneros, e se bem que a sua música sinfónica seja a principal fonte da sua popularidade universal, é na escrita pianística e na música de câmara que o seu impacto foi mais relevante (Massin & Massin, 1967).

Beethoven nasceu em Bona, na Alemanha, a 17 de dezembro de 1770. Naquela altura, Bona era a capital dos príncipes eleitores de Colónia, que tinham uma função ao mesmo tempo eclesiástica e secular. A Alemanha estava então dividida em vários pequenos estados, sem qualquer tipo de coesão política. Bona dependia de Viena, que era a sede do Sacro Império Romano Germânico e ainda a residência dos Habsburgo. Situada nas margens do Reno, Bona era uma pequena cidade com cerca de doze mil habitantes, e tinha à sua volta, uma natureza harmoniosa cuja beleza marcou Beethoven (Fauconnier, 2010).

Beethoven que era neto e filho de músicos e teve aulas de música com o seu pai, Johann van Beethoven (1740-1792). O avô tinha descendência belga, daí ter herdado o

“van” no nome, que ao contrário do “von” alemão, não era uma distinção de nobreza. Beethoven teve uma infância considerada, por muitos, como infeliz. Os seus pais tiveram sete filhos, mas apenas três sobreviveram até à idade adulta. Ludwig adorava a sua mãe Maria, mas tinha muito medo do seu pai, Johann, que bebia muito e era intransigente. Apesar de um talento bastante limitado, Johann dava aulas de música aos filhos da nobreza (Medeiros, 2008).

Segundo Ribeiro (2010), aos 9 anos de idade, Beethoven foi entregue a Christian Gottlob Neefe (1748-1798), que era organista. Com apenas 11 anos, criou as suas primeiras peças, e pouco tempo depois já era o segundo organista da capela do Eleitor, tendo-se, em seguida, tornado violetista da orquestra da corte.

Em 1787, aos dezassete anos, fez sua primeira viagem a Viena. Rapidamente ficou seduzido pela vida artística da cidade e chegou até a tocar piano perante Mozart. A sua estadia foi, infelizmente, interrompida por uma série de tragédias familiares. Primeiro, teve que regressar a Bona para estar à cabeceira da mãe moribunda. Logo depois, a irmã mais nova faleceu ainda criança. Quando o pai perdeu a sua posição, Beethoven teve que sustentar a família (Van Beethoven & Kalischer, 1908).

Como refere Taladriz (1959), após a morte do seu pai, nos inícios de novembro de 1792, Beethoven retornou a Viena, metrópole musical da Alemanha, desta vez para lá ficar. De acordo com Rolland (1907) a revolução tinha começado, e começava a chegar a toda a Europa. Beethoven abandonou Bona exatamente no momento em que a guerra lá chegava.



Figura: 1.5.

Joseph Karl Stieler, "Ludwig van Beethoven", 1820

Segundo Fauconnier (2010), apesar da sua personalidade forte e melancólica, Beethoven fazia amigos facilmente. Estudou piano com o compositor Franz Joseph Haydn (1732-1809) e, apesar do fracasso do seu relacionamento aluno-professor, os dois permaneceram bons amigos. É também em Viena que teve a oportunidade de conhecer o “rival” de Mozart, Antonio Salieri (1750-1825), a quem acabaria por dedicar três sonatas para violino.

Aos 28 anos, pouco antes de escrever a sua primeira sinfonia, começou a sentir os primeiros sintomas da surdez que iria atingi-lo. Assim, entre 1796 e 1800, a surdez começou a instalar-se. Em breve, passou a ser atormentado por barulhos e por dores intensas. Progressivamente, o seu ouvido enfraqueceu (Breuning, 1992). Durante muitos anos, não referiu este facto, nem o contou a ninguém, nem mesmo às pessoas mais próximas, chegando a evitar o contacto com as pessoas para que a sua enfermidade não fosse notada. Porém, em 1801, não aguentou mais e devido ao desespero que sentia, depositou a sua confiança na ajuda dos seus dois amigos, o doutor Wegeler e o pastor Amenda (Rolland, 1907). Beethoven tentou, então, todos os tratamentos disponíveis na altura, mas sem muito sucesso. Tais acontecimentos levaram-no a uma profunda depressão que o fez considerar a hipótese de por fim à sua vida (De Lacerda, 1929).

Segundo afirma Rolland (1907), este enorme sofrimento e tristeza que sentia devido à sua surdez e às dores provocadas pela mesma, refletiram-se em algumas obras desta época, como por exemplo a *Sonata Patética, op.13* (1799), e a *terceira Sonata para piano, op.10* (1798). Porém, esta tristeza e dor nem sempre estiveram presentes nas suas obras, com certeza devido ao seu estado de alma que se alteraria conforme fosse maior o seu sofrimento e depressão. Igualmente de acordo com Rolland (1907), quando Beethoven sentia que o presente estava a ser praticamente doloroso, refugiava-se no passado e no seu país natal. As memórias para onde fugia para buscar algum consolo, fizeram-se sentir em certas obras suas tais como o tema do andante a variações do Septeto, que é um *lied*¹³ sobre o rio Reno. A *Sinfonia em Dó Maior* é também ela, uma obra dedicada ao Reno, como que um poema de adolescente.

¹³ Termo alemão para “canção”.

Com a sua personalidade impetuosa e o seu talento incomparável, Beethoven agradou a muitas mulheres. Embora nunca se tenha casado, esteve apaixonado mais do que uma vez e dedicou algumas das suas peças mais famosas como *Sonata ao Luar* e *Para Elisa*, às mulheres da sua vida (Rolland, 1907). Em 1801, a sua paixão não correspondida foi Giuletta Guicciardi, que imortalizou pela dedicatória da sua famosa Sonata, conhecida então como *Sonata ao Luar (Claire de Lune)*, op.27 (1802).

Todas estas tragédias interiores fazem-se sentir em grandes obras escritas pelo compositor em 1802, tais como a *Sonata com marcha fúnebre*, op. 26, a *Sonata quasi una fantasia*, a *Sonata ao Luar*, op. 27, a *Segunda Sonata*, op. 31, com os seus recitativos dramáticos, que parecem um monólogo grandioso e desolado; a *Sonata em dó menor para violino*, op. 30, dedicado ao imperador Alexander; a *Sonata Kreutzer*, op. 47; as seis heróicas e pungentes melodias religiosas sobre as palavras de Gellert, op. 48. A *2ª Sinfonia* reflete o seu amor juvenil. Uma força irresistível de algum modo o ajuda a superar os seus pensamentos mais negativos, enchendo-o de determinação. Beethoven queria ser feliz, não queria acreditar na sua desgraça irreparável: quer a cura, quer amor; neste período, sentia-se repleto de esperança (Rolland, 1907).

Conforme afirma Rolland (1907), o facto de Beethoven viver num período de revoluções, levou a que, nas suas obras, essa revolta e revolução também se fizessem sentir, existindo mesmo nelas uma energia e uma insistência de ritmos de marcha e de combate. Tal aspeto é visível e sentido por exemplo no alegro e no final da *2ª Sinfonia*, e ainda mais, na *Sonata ao Imperador Alexandre*, ou na *Sinfonia Heróica: Bonaparte* (1804).¹⁴

A *4ª Sinfonia* é mais uma obra que reflete o estado de alma deste compositor. Como afirma Rolland (1907), esta sinfonia é uma *pura flor*, que guarda o *perfume destes dias* mais calmos da sua vida. Porém, esta união foi desfeita, talvez devido ao seu temperamento violento, ou devido à sua doença. Uma vez mais, Beethoven enfrentava uma enorme tristeza e sofrimento.

¹⁴Beethoven dedicou a 3ª Sinfonia a Napoleão. Contudo, após este se ter auto-proclamado imperador, tal dedicatória foi rasurada e a Sinfonia passou a ser intitulada *Heróica*.

Consequentemente, em 1810, Beethoven sente-se só e abandonado pelo amor. No entanto, desta vez, decide reagir de outra forma e entrega-se ao seu humor violento e selvagem, sem se preocupar com opiniões alheias. É desta força, desta alegria da sua força que nascem neste momento a 7ª e 8ª *Sinfonias*, escritas em alguns meses, em Töplitz, em 1812 (Rolland, 1907).

O ano de 1814 marca o seu apogeu, tendo sido tratado como uma glória europeia, participando ativamente das festas e sendo objeto de homenagens de príncipes. Em 1813, escreve uma *Sinfonia da Vitória* de Wellington, e compõe um coro guerreiro intitulado *Renascimento da Alemanha (Germanias Wiedergeburt)*. No dia 29 de novembro de 1814, dirigiu uma cantata patriótica: o *Glorioso momento (Der glorreiche Augenblick)*, tendo sido ainda autor da composição de um coro, em 1815, pela tomada de Paris, coro este intitulado *Tudo está consumado! (Es ist vollbracht!)*. Estas diferentes obras circunstanciais contribuíram muito para a consolidação da sua reputação (Fauconnier, 2010).

Depois de 1814, Beethoven, agora completamente surdo, refugiou-se na sua solidão, compondo uma música totalmente diferente, abstrata, interiorizada. Ao mesmo tempo que se refugia em si próprio, torna-se mais livre das regras musicais. Neste momento, cria algumas das suas maiores obras, tais como: *Sonata para piano em si bemol maior Op. 106*, *Sonata para piano* (1818), a *Sonata No.30 em Mi maior Op.109*, a *Sonata No.31 em Lá bemol maior Op.110* (1822). Seguem-se, em 1820-1822, as três últimas sonatas para piano, em mi maior Op. 109, em lá bemol maior Op. 110 e em dó menor Op. 111. Beethoven compõe ainda as *33 Variações sobre uma valsa de Diabelli Op. 120*. (1823) e a *Missa Solemnis Op.123* (1823) (Fauconnier, 2010).

No início do processo de deteriorização da sua audição, Beethoven ainda conseguia ouvir alguma coisa, mas em 1815, a surdez era total, pelo que, desde o Outono desse ano, apenas mantinha contacto com as pessoas por escrito. No entanto, continuou a liderar ensaios e a tocar piano; talvez ouvisse apenas música ao sentir as suas vibrações (De Lacerda, 1929). No entanto, em 1824 foi afastado dos coros que dirigia.

De acordo com Rolland (1907), afastado de todos, Beethoven procurava refúgio e consolo na natureza. Neste período, dedica-se a manter a tutela do sobrinho, filho do seu irmão Karl, para quem deposita grandes expectativas numa carreira universitária. No

entanto, a relação com o sobrinho não era boa, este acusava-o mesmo de o ter levado a tornar-se pior exatamente porque o seu tio queria que ele fosse o melhor. No verão de 1826, o sobrinho tentou suicidar-se com um tiro de pistola na cabeça. Embora não tenha morrido originou uma enorme tristeza e um grande sofrimento no tio.

Foi por estar nesse abismo de tristeza que Beethoven decidiu celebrar a alegria. Isto não era novidade, desde muito cedo, desejava compor sobre a felicidade e a alegria. Com efeito, é nesta altura que nasce a *9ª Sinfonia*. Porém, esta obra grandiosa foi recebida de modo medíocre por Viena. Triste e humilhado, decidiu partir então para Londres, para aí executar a obra. No entanto, tal como já tinha acontecido anteriormente, vários nobres de Viena pediram-lhe para não partir, e ele decidiu ficar (Fauconnier, 2010).

Segundo Dos Santos (2012), a 7 de maio de 1824, em Viena, teve lugar a primeira audição da *Missa em ré* e a *9ª Sinfonia*. O programa do concerto contou com a presença do compositor, cuja participação, na verdade, se limitou à sua presença no palco, ao lado do maestro Ignaz Umlauf. A sinfonia causou um entusiasmo frenético e foi um enorme sucesso, tendo constituído um triunfo de proporções extraordinárias; muitos foram os que choraram, que se emocionaram. No entanto, este concerto não trouxe resultados práticos para Beethoven. O compositor continuava pobre, doente e solitário, mas, como afirma Rolland (1907), vencedor da mediocridade, vencedor sobre o seu próprio destino, vencedor sobre o seu sofrimento. Beethoven estava completamente surdo quando compôs a mundialmente famosa *9ª Sinfonia*, que se tornaria no hino da União Europeia.

Nos últimos anos de vida, compôs vários quartetos de cordas. Quatro meses antes da sua morte, compôs o novo final do quarteto op.130. No final de novembro de 1826, adoece. Ainda luta contra a doença durante três meses, mas acaba por falecer no dia 26 de março de 1827.

Segundo Bento (2009), as cerimónias fúnebres, realizadas na igreja *Alserstrasse* em Viena de Áustria, foram a última demonstração da alta estima que lhe dedicavam os seus contemporâneos. A 29 de março de 1827, não menos de vinte mil pessoas assistem ao seu funeral, formando uma verdadeira cerca viva de honra ao longo das ruas, enquanto os soldados trabalham para conter a multidão de luto. Nove sacerdotes abençoaram os restos mortais do compositor (Rolland, 1907). Beethoven foi enterrado num túmulo cuja

localização é marcada por um simples monumento em que está escrito apenas um nome, o seu. Os seus restos encontram-se ao lado das do compositor austríaco Franz Schubert, no Cemitério Central de Viena.

Segundo Medeiros (2015), ele é sem dúvida um dos maiores compositores da música ocidental. Destacam-se o seu desenvolvimento da linguagem musical, bem como o seu conteúdo. É, além disso, um dos compositores mais influentes e respeitados (Guedes, 2016).

2. Aspetos estilísticos da música *Beethoveniana*

Último grande representante do classicismo vienense (depois de Gluck, Haydn e Mozart), Beethoven preparou a evolução para o Romantismo na música e influenciou a música ocidental durante grande parte do século XIX. Inclassificável, a sua arte expressou-se através de diferentes géneros musicais e embora a sua música sinfónica seja a principal fonte da sua popularidade, também teve um impacto considerável na escrita para piano e na música de câmara.

Como igualmente acima referimos, a música romântica é livre, ousada e inovadora pois surgem com ela, novos sons, as harmonias, grandes inovações no ritmo. A música deste período é uma música atormentada, às vezes sombria, às vezes traz com ela luz e conforto, e muitas vezes abaladora. “O compositor romântico do século XIX era um espírito aventureiro e otimista com uma linguagem musical em rápida expansão às suas ordens, com instrumentos de avançadas possibilidades expressivas e técnicas e a oportunidade de se dirigir a um público sensível e apreciativo.” (Coelho, 2009:39).

É importante referir que, neste período romântico, o piano substituiu definitivamente, o cravo¹⁵ como instrumento de tecla por excelência. A música romântica privilegia as emoções sobre a razão. De acordo com Ribeiro:

¹⁵ O piano-forte, ou simplesmente piano, substituiu o cravo através de uma evolução organológica vinda de séculos anteriores. Este processo foi desencadeado pela limitação do cravo em produzir dinâmicas e pela procura de contraste a este nível. Assim, o piano-forte, ao substituir o cravo, permite então, a exploração de poderosos contrastes dinâmicos e de novas sensações e sensibilidades na música.

Os compositores clássicos tinham por objetivo atingir o equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade. Os românticos buscavam maior liberdade de forma, expressão mais intensa e vigorosa das emoções, frequentemente revelando os seus pensamentos mais profundos, inclusive as suas dores. (Ribeiro, 2010: 37)

O principal pioneiro do romantismo musical é Beethoven, cuja música consegue fazer surgir a emoção. Com ele nasceu um novo conceito, o de “música absoluta”. O conceito de “música absoluta” ou “música pura” aplica-se à música instrumental que possibilita ao compositor romântico a expressão das suas emoções sem conter texto ou programa. É, portanto, uma objeção, uma oposição à música vocal, que era preferida no século XVIII, bem como música de programa (Lisardo, 2009).

Outro aspeto característico da música deste período é o diletantismo¹⁶ musical: a partir do início do século XIX a música doméstica, com instrumentos como o piano, a flauta e a guitarra são divulgados muito depressa junto da burguesia. A difusão do piano foi grande pois este instrumento tinha a vantagem de ser utilizado como solista ou como instrumento de acompanhamento do canto ou de outros instrumentos, mas ainda funcionou como apoio à orquestra nas transcrições a duas ou quatro mãos.

A música romântica caracteriza-se pela sua flexibilidade e pela sua vontade e procura no sentido de comunicar um sentimento. Nas músicas do Romantismo, a alteração de tonalidade dava-se de forma mais brusca do que no período anterior, o Classicismo. As modulações da música romântica aconteciam em tons com distâncias maiores. “As propriedades dos acordes de sétima diminuta, que permitem modular a praticamente qualquer tonalidade, foram exploradas exaustivamente.” (Pinto, 2012: 19).

Ainda importante, a afirmação do virtuosismo e de uma técnica instrumental perfeita. É ainda fundamental, falar do enorme contributo de Niccolò Paganini¹⁷ (1782-

¹⁶Diletantismo significa dedicação a alguma coisa somente pelo prazer que ela lhe proporciona; qualidade de diletante. (Etimologia diletante + ismo). Diletante é o que ou quem é entendedor ou apaixonado de uma arte ou a ela se dedica por gosto, em especial a música; o que se ocupa de qualquer assunto por gosto e não por obrigação. Na música o termo emprega-se para designar os músicos amadores.

¹⁷No mundo artístico do final do século XVIII, surgiu uma das figuras musicais que iria representar, um dos maiores virtuosos do violino. De facto, Nicolò Paganini foi um dos artistas mais fabulosos deste instrumento de cordas, se não o mais extraordinário. Reconhecida a sua qualidade desde muito jovem, Paganini foi desafiado muito cedo, a melhorar constantemente, a fim de se destacar nesta arte que ele aprendeu a dominar

1840) na evolução da técnica com o violino. Detentor de uma técnica virtuosa, conseguia expressar através da música tudo o que o Romantismo defendia.

O afastamento da racionalidade e a valorização do inconsciente, do sobrenatural e do misterioso levaram a um novo e mais extenso vocabulário musical, harmónico e melódico, a uma conjugação de elementos conservadores e revolucionários. Alguns compositores revolucionaram a linguagem musical clássica, outros mantiveram as formas clássicas da sonata, da sinfonia e do quarteto de cordas, introduzindo porém algumas alterações, segundo o ideal musical do Romantismo (cf. anexo I) (Grout & Palisca, 1994).

O *lied* designa uma canção geralmente acompanhado pelo piano. Podemos dizer que Schubert é o verdadeiro impulsionador do *lied* e, em particular, do conceito de ciclos de *lieder*¹⁸ sobre textos dos grandes poetas como Schiller e Goethe, onde os temas mais utilizados são o amor, mas também as viagens e a natureza. Schumann¹⁹ e Brahms²⁰ também escreveram muitos *lieder* e, posteriormente, Hugo Wolf²¹ (1869-1903), Gustav Mahler²² (1860-1911) e Richard Strauss²³ (1864-1949) (Grout & Palisca, 1994).

O piano é o instrumento mais representativo do período romântico. É cada vez mais tocado em contexto familiar e doméstico e muitas transcrições são feitas para serem tocadas em privado. Chopin, Liszt, Schumann e Mendelssohn expressam-se através de novas formas para piano, como Prelúdios, Estudos, Noturnos, Valsas, Mazurkas, Baladas e *Impromptus* (Chopin), entre muitos outros. Devemos mencionar neste âmbito Karl Czerny (1791-1857), pianista e compositor, que foi aluno de Beethoven e professor de Liszt, pela sua obra pedagógica que ainda hoje se mantém na base de qualquer formação pianística.

soberanamente. O que lhe permitiu, no final da sua carreira, de ser reconhecido como uma celebridade no continente europeu, ao ponto de se tornar uma verdadeira lenda.

¹⁸*Lieder* é o plural de *lied*.

¹⁹ Alguns dos *lieder* de Schumann são: *Amor de poeta* (1840), *Amor e vida de uma mulher* (1840).

²⁰*Lieder* de Brahms: *Vor dem Fenster* (1861), *Vom verwundeten Knaben* (1861), *Murrays Ermordung* (1861), *Ein Sonnett* (1861), *Trennung* (1861), *Gang zur Liebsten* (1861), *Ständchen* (1861), *Quatro canções sérias* (1896), entre muitos outros.

²¹*Lieder* de Wolf: *Lieder sobre Goethe* (1890), *Lieder espanhóis* (1891) e *Lieder italianos* (1892-1896).

²²*Lieder* de Mahler: *Des Knaben Wunderhorn* (1892-1898), *Kindertotenlieder* (1904) e *Das Lied von Erde* (1909).

²³*Lied* mais famoso de Strauss: *Quatro Últimas Canções* (1948).

Aquando o nascimento de Beethoven, em 1770, o Classicismo, com a sua visão do mundo disciplinada, estruturada, no qual a forma tinha uma grande importância, representava esteticamente o ideal da sociedade da época. Na poesia, na literatura, na pintura e na música, destacavam-se as obras que respeitavam essas regras racionais. Contudo, na viragem para o século XIX, o Classicismo começou a dar lugar ao Romantismo e a obra de Beethoven foi o motor de mudança.

Marcada pela emoção e originalidade, toda a sua música evidencia a estética romântica. Beethoven fez mudanças nas formas tradicionais da música clássica, tendo renovado, em particular, a escrita sinfônica. As suas obras incluem nove sinfonias, uma ópera e numerosas peças para orquestra de câmara, piano e outros instrumentos solistas. No entanto, é nas sinfonias que a transição do Classicismo para o Romantismo é mais óbvia. Até Beethoven, a sinfonia tinha sido definida de acordo com os ideais do Classicismo, com uma estrutura clara e racional. Ora, as suas sinfonias românticas colocaram de lado essas convenções, adotando uma estrutura muito mais ampla, às vezes épica, até mesmo com vontade de olhar para as profundezas da alma humana.

A escala da evolução do seu estilo, levou vários críticos e biógrafos, tais como Lenz e Fetis, a dividir a obra de Beethoven em três "períodos", "estilos" ou "modos", de forma a caracterizar as principais etapas do desenvolvimento artístico (Ribeiro, 2009).

Foi Wilhelm Von Lenz, acima mencionado, o primeiro a apontar esta perspectiva analítica no seu estudo de 1852, *Beethoven et ses trois styles*. Segundo este autor, a produção musical de Beethoven seria dividida da seguinte forma: um primeiro período que engloba os primeiros anos criativos de Beethoven até 1802; um segundo, apelidado muitas vezes de "heróico", que vai desde 1802 até 1803; e um terceiro que vai desde 1803 até ao ano da sua morte, em 1827 (Bento, 2002 *apud* Ribeiro, 2009).

Para Burnett (1961), o primeiro período a característica do elemento da doutrina tradicional que podemos encontrar em todas as ciências e artes. De acordo com Dos Santos (2012), o primeiro período corresponderia aos primeiros anos que o compositor passou em Viena. Recorde-se que Beethoven chega a Viena com 22 anos e torna-se aluno de Joseph Haydn (1732-1809). Como acima referimos, o compositor tomava como modelo Mozart e o seu professor Haydn. As obras desta primeira fase evidenciam claramente o seu talento,

tendo este compositor virtuoso rapidamente conquistado a admiração do público de Viena. Este período culmina com a criação musical dos primeiros quartetos de cordas, *Opus 18*, e ainda, as suas duas primeiras sinfonias.

O segundo momento criativo de Beethoven coincide com a primeira crise séria de surdez. Como acima referimos, o problema da surdez cresceu e, combinado com a desilusão causada pelas vicissitudes da sua vida amorosa, chegou a levar o compositor a ponderar a hipótese do suicídio, mas a confiança na força purificadora da sua arte retê-lo-ia. A luta pela sobrevivência que ele enfrentou diariamente, estimulou o seu impulso criativo e deu ao seu trabalho uma expressão única de vontade que tanto a caracteriza (Dos Santos, 2012).

Segundo Dos Santos (2012), este segundo período da produção musical de Beethoven é referente à fase central da sua carreira. Foi nesta altura que o compositor criou as suas obras mais famosas: as sinfonias, da terceira à oitava; os dois últimos concertos para piano e o concerto de violino; a sua música para teatro, incluindo a única ópera *Fidélio*; as suas mais célebres sonatas para piano - *Ao luar*, a *Waldsteine Apassionata*; as aberturas orquestrais *Coriolano*, *Egmont* e *Leonora I, II e III*; os quartetos *Razumovsky*; a música de câmara com piano, incluindo as sonatas para violino *Opus 96* e a sonata para violoncelo *Opus 69*; e ainda, os três últimos trios (Neto, 1997). Neste momento, a música de Beethoven ultrapassou definitivamente o aspeto de entretenimento, tendo a sua música evidenciado uma grande força dramática. Com efeito, a sua obra evidencia uma forte coesão, resultante de um desenvolvimento das forças melódicas e rítmicas inerentes aos temas utilizados.

O final da segunda fase de produção musical de Beethoven coincide, tal como afirmam os seus biógrafos, com um período de enorme sofrimento psicológico e físico devido à sua surdez. Como afirma Dos Santos (2012:12), “mesmo as obras realmente valiosas daquele período não se apresentam particularmente inovadoras - constituem uma espécie de revisão de tudo que ele compusera anteriormente.” Destas mesmas obras destacam-se o quarteto *Opus 95*, o trio *Arquiduque*, a sétima e a oitava sinfonias, as sonatas para piano *Opus 90* e *101*, as sonatas para violoncelo *Opus 102* e o ciclo de

canções *Para a amada distante*. Porém, estas surpreendentes concepções de Beethoven prevêm a chegada de uma nova e última fase.

A estreia da 9ª *Sinfonia* de Beethoven a 7 de Maio de 1824, em Viena, assinala o início da sua terceira e última fase de produção musical. Como acima referimos, esta obra alcançou um enorme sucesso e pareceu findar com um período de alguns anos de alguma escassez criativa. Este último período de produção musical de Beethoven corresponde ao momento em que este se dedicou às últimas conatas para piano, aos últimos quartetos de cordas, e ainda à *Missa solene*, às variações sobre uma valsa de Diabelli e às Bagatelles, *Opus 126*.

Beethoven chegou à realização artística desafiando os limites dessas formas e, assim, criando nas suas grandes obras, a partir de um modelo geral, uma forma eminentemente invulgar. O seu pensamento floresce ainda melhor e este até diz respeito a um processo de emancipação, que inspira uma luta contra a ordem estabelecida, um certo risco de desequilíbrio para conquistar um equilíbrio de ordem superior.

O princípio dialético encontra-se no centro da sua criação. Com efeito, ele estimulava a criatividade do compositor que, provavelmente, não se teria expressado tão livremente e, de forma tão inovadora, sem as limitações impostas pelos modelos existentes. Na verdade, este extraordinário compositor teve a necessidade para construir de apresentar a estabilidade dos quadros pré-formados às turbulências da sua linguagem expansionista.

Ainda mais do que a sinfonia e mesmo a sonata, o quarteto foi, para Beethoven, a oficina privilegiada da sua criatividade formal. Desde o *Opus 18 nº 3* (1798), o primeiro composto dos seis quartetos do *Opus 18*, Beethoven expandiu-se por meio de frases, rompeu com os princípios de encenar um primeiro tema (*Allegro* inicial), modificou a precedência das vozes (tema enunciado para o 2º violino) e estabeleceu, no final, uma nova relação entre o diálogo instrumental linear e o contraponto.

Entre as inovações mais relevantes da música de Beethoven incluem-se as formas hierárquicas, onde o discurso é estruturado em dois níveis diferentes através de introduções recorrentes no corpo do movimento que elas precedem, e cujo material entra em conflito (*Opus 132*) ou coabita (*Opus 127*) com ele, nas formas mistas onde o discurso pode ser

lido simultaneamente por duas lógicas independentes, *lied* e variação (*Lento assai do Opus 135*), fuga e sonata (*Opus 133*), ou ainda as formas dialógicas onde a dinâmica do discurso é revivido por sobrelicitação induzida por uma dinâmica de blocos (*Allegro Opus 130*, *Adagio do Opus 132*). Este material formal baseou-se num poderoso sistema de contraste, mesmo quando os seus principais elementos tinham o mesmo núcleo, como no *Opus 131* (Pestelli, 1979).

Por seu turno, a *9ª Sinfonia* (1824) é a primeira sinfonia a introduzir um coro e solistas no quarto movimento. O conjunto deste tratamento orquestral representou uma verdadeira inovação (Levy, 2003). Ainda de acrescentar, a misteriosa introdução de 16 compassos, de incerteza tonal (apenas as três notas lá, ré e mi são utilizadas). Além disso, a *8ª Sinfonia* de Beethoven tem uma inversão dos andamentos do *Scherzo* e do *Adagio* como na *9ª Sinfonia*.

Quanto à expressividade de Beethoven, constata-se que este leque é muito amplo e diferenciado. Alegria e sofrimento, violência e ternura, raiva e exultação, ação e reflexão, afirmação e dúvida, lirismo e drama, simplicidade e complexidade, sofisticação e robustez, controlo e perda deste, serenidade e angústia, leveza aérea e potência, intelectualismo abstrato e ardor instintivo. As tendências contrárias do "eu" beethoveniano opõem-se ao extremo na sua expressão musical (Dahlhaus, 1991).

3. A 9ª Sinfonia (Coral) e o Hino à Alegria

A *9ª Sinfonia* foi a última escrita por Ludwig van Beethoven. Concluída em 1824, esta sinfonia coral, é uma das obras mais conhecidas do repertório deste compositor e uma das obras-primas canonizadas da música ocidental (Massin, 1972). Refere Tranchefort (1986) que a *9ª Sinfonia* é composta por quatro andamentos para grande orquestra, solos e coro misto. A sua composição decorre entre 1822 e Fevereiro 1824. Foi criada em Viena, e dedicada ao rei Frederico Guilherme III da Prússia. O seu final (cerca de 25 minutos) é tão longo como toda a *8ª Sinfonia*, Nesta sinfonia, Beethoven introduziu seções cantadas sobre a *Ode à Alegria (Ode an die Freude)* do poeta Friedrich von Schiller.

Após compor a *9ª Sinfonia*, Beethoven ainda viveria três anos, tendo criado várias obras. Porém, esta sinfonia ocupa um lugar central de excelência na vida e obra do compositor, pelo esforço de criação sintética que manifesta. Com efeito, a *9ª Sinfonia* constitui um ponto de viragem, superando radicalmente a sinfonia clássica, tanto pelo seu caráter dramático como pelas suas proporções (mais de uma hora no total) e pela importância dos recursos envolvidos. Além de uma orquestra imponente (com uma secção de instrumentos de percussão e muitos instrumentos de sopro, alguns dos quais não aparecem em Haydn ou Mozart, tais como o *piccolo*²⁴, o contrafagote ou o trombone), a obra associa no último andamento, um coro e um quarteto de vozes solistas, sobre a *Ode à Alegria*, de Schiller. Esta obra tornar-se-ia um símbolo de liberdade e fraternidade entre os povos, e é um enorme monólito erigido à glória da humanidade, pelo maior compositor humanista (Schenker & Rothgeb, 1992).

A tonalidade dominante da sinfonia, ré menor, expressa um sentimento trágico, trágico da condição humana, prejudicada pelo sofrimento, a violência e a morte; trágica também pela vida de Beethoven, profundamente ferido pela sua enfermidade, pela doença e pelos seus relacionamentos fracassados. Mas esta tonalidade é gradualmente suplantada por Ré Maior que, especialmente no final, manifesta o triunfo da alegria e vitória da vida.

A história desta sinfonia é a de uma longa busca, cerca de trinta anos, tempo que levou para reunir duas obras predestinadas: o poema de Schiller e a sinfonia coral de Beethoven. Os primeiros esboços da sinfonia são dos anos 1817-1818. (Prod'homme, 2010).

Beethoven manifestou a sua intenção de compor uma obra a partir da *Ode à Alegria* de Friedrich Schiller, pelo menos desde 1792. Em 1799, tinha esboçado um cenário musical, sob a forma de um *lied* e tinha utilizado alguns versos de *Leonore-Fidelio*, a sua ópera (Prod'homme, 2010). Outros esboços encontram-se nos seus cadernos de 1814-1815. Finalmente, Beethoven adaptou o texto para a sua *9ª Sinfonia*. Para esse fim, ele inspirou-se numa versão de 1803 revista pelo próprio Schiller (Bertaux & Stieg, 1986).

²⁴Termo italiano que significa "pequeno" e que designa "a pequena flauta" transversal, que soa uma oitava superior da flauta normal. O *piccolo* foi muitas vezes utilizado devido ao seu registo agudo, que facilmente atravessava o som da massa orquestral.

Para Tranchefort (1986) o tema musical do *Hino à Alegria*, por sua vez, tem as suas raízes sobretudo na fantasia para coro, piano e orquestra opus 80. Este corresponde aos ideais fraternos de Beethoven, daí o seu desejo incessante de compor uma obra na medida do escrito de Schiller. Ainda segundo Tranchefort (1986), a *9ª Sinfonia* baseia-se numa forma muito simples, porém as suas estruturas são extremamente complexas. De acordo com o modelo clássico, derivado de Haydn e Mozart, a sinfonia é composta de quatro andamentos e são intitulados: *Allegro ma non troppo*²⁵; *Molto vivace*²⁶; *Adagiomolto* e *cantabile*²⁷; *Presto*²⁸.

O primeiro andamento (*allegro*) começa com uma introdução interrogativa e misteriosa e, de seguida, desenvolvem-se gradualmente os temas, que evocam tanto o destino que atingiu Beethoven, quanto as suas preocupações. O grandioso *allegro ma non troppo*, um *poco maestoso* inicia-se em doze compassos, onde duas notas expostas por segundos violinos e violoncelos em *tremolo*, criam um sentimento de indecisão, espera misteriosa, hesitante, entre as tonalidades Maior e menor. Finalmente, ao *tutti, fortissimo*, a tonalidade principal é ré menor, durante uma exposição temática energeticamente pontuada e repetida e depois em si bemol Maior. Uma fórmula rítmica convincente é imposta onde os tempos estão submissos a uma compressão que dá ao tema principal, a sua força principal e omnipresença (Tranchefort, 1986). O segundo andamento (*molto vivace*) mantém este clima ansioso, mas sugere uma primeira abordagem da Alegria. O *scherzo, molto vivace*, está excepcionalmente desenvolvido (1400 compassos). O seu ritmo inicial é semelhante à da exposição do *allegro* introdutório. Fantástica é a intervenção dos tímpanos que marcam o seu início para depois se diluir no resto da obra. Na tonalidade de ré Maior, o desenvolvimento oferece uma antecipação ao *Hino à Alegria* (Tranchefort, 1986). Ainda

²⁵*Allegro* é um termo italiano que significa “alegre, rápido” e designa um andamento em geral, sendo inferior ao do *presto*. O termo designa também o primeiro andamento da sonata, da sinfonia ou do concerto clássico. Um outro termo vem muitas vezes esclarecer o caráter da obra, como por exemplo *allegro ma non troppo*. Numa partitura, o acréscimo da locução *non troppo* serve para indicar o tempo a respeitar mas sem exagero.

²⁶Expressão italiana que significa muito alegre, muito animado.

²⁷*Adagio* é termo italiano que significa “à vontade”, “lentamente” e designa um andamento que se situa entre o *largo* (lento de caráter grave e solene) e o *andante* (em marcha). O termo é de valor expressivo, e implica um tom sério, profundo e sustentado. O movimento lento de uma sinfonia ou de uma sonata clássica é muitas vezes chamado *deadagio*. Já o termo *molto* significado “muito” e o termo *cantabile* quer dizer “num estilo cantado, de canto”.

²⁸Indica um andamento rápido.

segundo Tranchefort, no terceiro andamento (*adagio*), o lirismo das frases musicais também traz uma certa calma e um final feliz é claramente sugerido. O *adagio molto e cantabile* em si bemol Maior, apresenta-se sobre a forma de *lied* com dois temas alternados. Um funciona por variações ornamentais, o outro, mais contemplativo, diverte a memória pela sua obsessiva e dolorosa beleza (Tranchefort, 1986).

Necessário e sublime apogeu da sinfonia, o final, o *presto* em ré menor desenvolve-se por secções claramente marcadas e contrastantes e conclui com uma coda; encadeando o *fortissimo* quase continuamente com o *adagio*, um refrão de oito compassos de caráter dramático, prelúdio com motivo recitativo que entoará mais longe que o baixo a solo. A orquestra apresenta várias reminiscências de andamentos anteriores intercalados com pausas, até que finalmente se esboça um novo tema, o da *Ode à Alegria* conclusivo. Este canto para a Humanidade não procede por desenvolvimentos sinfónicos, mas por variações, cada vez mais imponentes, que interrompe a passagem que introduz a "música turca", isto é, variação instrumental com címbalos (pratos), triângulos e bombos que se inscrevem no progresso geral e levam à apoteose final (Tranchefort, 1986).

O quarto e último andamento (*presto*) começa com uma parte orquestral que alterna um recitativo de baixos e dissonâncias estridentes, antes do aparecimento do tema musical da Alegria com suas variações. É então que, sucessivamente e, depois juntos, os solistas e o coro, acompanhados pela orquestra, cantam o famoso hino. Este último, na verdade, não é exatamente o texto de Schiller. Beethoven afastou as alusões políticas e sociais, que a censura austríaca não teria tolerado. Além disso, é mais uma *Ode à Liberdade* que o próprio Schiller tinha escrito originalmente em 1785 (cf. anexo II), e tornou-se *Ode à Alegria* para contornar a censura alemã. Quanto à *Ode à Alegria*, de Beethoven, desenrola-se com um júbilo crescente, passando gradualmente de uma adoração religiosa, à festa popular para terminar em dança frenética (Tranchefort, 1986). O final da 9ª Sinfonia divide-se nove partes:

1. *Presto*: começa com uma brilhante fanfarra;
2. *Allegro assai*: anunciada pelos baixos o tema, interrompido três vezes pela evocação dos temas dos três primeiros andamentos;

3. *Presto*: após alguns compassos de introdução orquestral, o baixo intervém “O Freunde, nicht diese Töne”, palavras deste recitativo de Beethoven.
4. *Allegro assai*: aqui começa verdadeiramente a Ode à alegria, lançada pelo baixo “Freude”, e depois “Freude, schöner Götterfunken”, de seguida, entrada do coro “deine Zauber...”, e por fim, o diálogo com o quarteto vocal;
5. *Alla marcia (allegro assai vivace)*: música “turca”²⁹ e solo do tenor “Froh...”, resposta do coro de homens, longo *tutti* de orquestra seguido do coro “Freude, schöner Götterfunken”;
6. *Andante maestoso*: coro em andamento lento, apoiado em particular pelos trombones, seguido de um *adagio ma non troppo, ma divoto*, com coro;
7. *Allegro energico, sempre ben marcato*: coro brilhante com os instrumentos de sopro;
8. *Allegro ma non tanto*: com os solistas e depois entrada dos coros. Passagem *poco allegro, stringendo il tempo, sempre piu allegro*: oito compassos que levam ao *prestissimo*;
9. *Prestissimo (fortissimo)*: brilhante coro conclusivo.

Assim se conclui esta obra monumental: como uma resposta triunfante, em ré Maior, às interrogações trágicas do primeiro andamento. A alegria é uma conquista, uma guerra contra a dor, como se pode sentir no final. Ela expressa e sintetiza magistralmente todas as aspirações que animam a vida e obra de Beethoven: a fraternidade evangélica, o otimismo humanista e progressista do Iluminismo, e a exaltação romântica dos sentimentos heróicos.

Após o destaque dado à estrutura desta obra sinfónica, há ainda que olhar para a orquestração da *9ª Sinfonia*. Quanto à orquestração, Beethoven utilizou a sua maior formação orquestral. Esta era composta por instrumentos de sopro ordenados por dois (oboés, flautas, clarinetes, fagotes), acrescentando-lhe o *piccolo* e o contrafagote; quatro trompas, duas trompetes e três trombones; tímpanos, triângulo, pratos, bombo (estes três

²⁹ A música turca dos janízaros tem uma característica que era distintiva à época, a utilização de triângulo, pratos e bombo. O seu uso orquestral foi feito, pela primeira vez, por Mozart, no *Rapto do Serralho*, para conferir exotismo à sua música.

últimos apenas no 4º andamento); as cordas em quinteto; um quarteto de solistas vocais (soprano, alto, tenor e baixo) no final; e um coro a quatro vozes no final.

O poema expressa a visão idealista de Schiller acerca da união entre a Humanidade e a fraternidade ideia esta, que Beethoven também partilhava. Beethoven conhecia o poema desde a sua juventude e este expressava em termos metafóricos o ideal político do período das luzes. *An die Freude* foi escrito por Schiller para celebrar com alegria a amizade entre as pessoas que amam a vida, mas que foi rapidamente interpretado como carregado de conotações revolucionárias e maçónicas. Em vez de se guiar completamente pelo texto inicial Beethoven mudou a sua organização e o equilíbrio interno para se concentrar na alegria, cimento da fraternidade numa sociedade protegida por uma divindade benevolente. Para dar consistência ao seu ideal de fraternidade, fundamento de uma nova sociedade, Beethoven teve a ideia de apelar aos homens (representantes da humanidade) com uma obra colossal e revolucionária na sua forma que ele concebia como um processo de iniciação equivalente a obras emblemáticas da história música, como por exemplo a *Flauta Mágica* de Mozart, e *A Criação* de Haydn.

Esta sinfonia do compositor alemão revela como uma oposição, como um hino à emancipação do mundo europeu aos tempos feudais, tentando libertar-se da servidão e tirania até então conhecida.

As afinidades artísticas entre Schiller e Beethoven são muitas. O mundo deles é o mesmo, mas interagem à distância: o poeta tem 26 anos (1785), quando escreveu a Ode, o compositor descobriu o texto com a idade de 22 anos (1792). Bona, local de nascimento de Beethoven, era naquela época, um dos epicentros do Iluminismo na Europa. É nesta atmosfera cultural que Beethoven pode iniciar a sua leitura das obras de Voltaire e Rousseau, bem como as de Goethe, Schiller, Kant e autores gregos.

Neste contexto, o uso significativo de elementos maçónicos no texto da Ode não tem nada de surpreendente. O conteúdo do texto também se explica presumivelmente pelas estadias de Schiller em Dresden e Loschwitz, enquanto estava com o seu círculo de amigos. É necessário sublinhar que é o ambiente histórico da época que encontramos, ecoado na mensagem do Ode. Por volta de 1810, em Bona, animados pela explosão

revolucionária além do Reno, a Ode foi cantada entre os estudantes ao som da melodia da Marselhesa³⁰.

Schiller tinha originalmente concebido o seu poema como uma Ode à Liberdade; a substituição do termo Liberdade pelo termo Alegria é interpretada como um sinal de alargamento do seu propósito. Se a liberdade representa o primeiro fundamento da condição humana, a alegria representará o florescimento desta condição. Schiller revê o texto por volta de 1803 e é sobre esta versão que Beethoven construiu o impressionante complexo músico-textual do quarto movimento da sua última sinfonia, fazendo mudanças essenciais ao texto de Schiller e adicionando, por meio de introdução, uma estrofe da sua própria pena.

É impressionante a consistência e criatividade demonstrada pela obra que Beethoven criou sobre o texto de Schiller. Ele exclui passagens inteiras, altera a ordem das estrofes e seleciona partes do texto que serão repetidas, tudo com o claro desejo de concentrar-se no essencial e desenvolver este esboço como elemento da construção formal da partitura. Beethoven remove assim a totalidade da pesada alegoria épica, tão apreciada pela Maçonaria do seu tempo, para contentar-se com símbolos de caráter universal e atemporal. Deste modo, deve-se enfatizar o significado simbólico de uma das poucas alegorias que foram preservadas no seu significado original do texto: a "filha de Elísio", que se expressa plenamente nos escritos de Schiller como a afirmação de a crença segundo a qual a aspiração humana da fraternidade será levada pelos Estados em que estes unirão num mundo de harmonia baseada na razão.

A mestria de Beethoven em nada surpreende. O texto de Schiller esteve presente em si cerca de 29 ou até mesmo 30 anos. De um ponto de vista puramente textual, nota-se que, durante a adaptação do compositor, o princípio dos versos binários é conservado, mas Beethoven não levou em atenção a resposta do coro. Esta mudança radical, trazida à forma do poema de Schiller, reflete-se por uma escolha deliberada de não elaborar a estrutura do quarto movimento sobre o princípio de um diálogo entre o coro e os solistas. As sequências de coro e solistas formam uma linha de canto contínuo, os dois grupos fundem-se mutuamente sem nunca estabelecer um diálogo bipartido (Oliveira, 2010).

³⁰ Originalmente foi canção de guerra revolucionária e hino à liberdade. Gradualmente, a Marselhesa tornou-se o hino nacional da França.

No entanto, Beethoven não se contentou em inserir simplesmente o texto de Schiller sem preparação. Enquanto o compositor trabalhava sobre as variações vocais-instrumentais do quarto andamento, sentiu a necessidade de escrever pela sua mão uma introdução ao texto de Schiller que anuncia a intervenção da fala e do canto. Após algumas tentativas escritas nos seus cadernos de esboços, Beethoven finalmente redige um texto que acompanha o esforço de síntese que reflete os seus excertos escolhidos da Ode que ele utiliza. O tom simples, despojado de qualquer artifício, faz com que o conteúdo introdutório e do texto que segue, seja ainda mais emocionante e sincero (Lockwood, 2004). Para Beethoven, o facto de ter adicionado da sua própria mão estas linhas não constitui um ato de interferência, mas uma transição natural entre o desejo profano e a fonte de caos expressa em medidas musicais de introdução do quarto andamento e a vontade do homem de libertar-se, o que tanto evoca o texto de Schiller (Lockwood, 2004).

É surpreendente ver que, ainda hoje, o quarto andamento da *9ª Sinfonia* de Beethoven continua a ser tratado como uma entidade separada, e que a introdução da voz na música pura continua a suscitar controvérsia. Se olharmos de perto, o quarto andamento desta sinfonia é o resultado óbvio dos três primeiros, tanto a nível formal como em termos sonoros da obra; e ainda, a própria evolução da música mostra que esta sinfonia marca a rota da música do século XIX.

Desde então, a *9ª Sinfonia* nunca deixou de ser tocada pelo mundo inteiro, pelos mais conceituados músicos e dirigida pelos inúmeros e distintos maestros. A sua duração total (inérito na época) é de 60 a 79 minutos, dependendo da interpretação. Considerada uma das maiores obras-primas da música clássica ocidental, com a famosa *Ode à Alegria*, tornou-se um símbolo universal de paz e fraternidade. A partitura original desta obra faz parte do Património Cultural da Humanidade da UNESCO desde 2003. Um verdadeiro pilar do repertório sinfónico cuja relevância é incontestável até aos dias de hoje.

4. O poema de Schiller (*Ode an die Freude*)

Friedrich von Schiller foi um poeta e dramaturgo alemão que nasceu a 10 de novembro de 1759, em Marbach am Neckar e faleceu a 9 de maio de 1805, em Weimar. Este poeta foi autor de várias peças de uma grande intensidade dramática, no espírito do

Sturm und Drang e afirmou, no conjunto da sua obra, um ideal de liberdade individual absoluta (Cunha, 2013).

Segundo Powell (2009), Friedrich Schiller foi o poeta da liberdade, um dos maiores espíritos filosóficos de todos os tempos. Poeta e pensador, Schiller, o mais jovem e o mais entusiasta dos grandes clássicos alemães do século XVIII, associou à poesia uma reflexão sobre a vida e arte. Historiador, psicólogo e teórico da estética, autor de histórias, de poemas filosóficos, narrativos (as suas "baladas") ou de inspiração mais pessoal e, principalmente, peças de teatro, foi graças ao seu génio dramático que se deu a conhecer imediatamente e que a sua fama perdura ainda nos dias de hoje. Vários foram os elogios dirigidos a Schiller, o poeta Hölderlin descreve-o como "grande escritor genial", Goethe afirmava que era o homem "do verdadeiro, bom e belo", Wilhelm von Humboldt apontou que Schiller teria a "cabeça mais fértil de ideias que já existiu" e Thomas Mann descreveu a sua obra como a "apoteose da arte" (Embaixada e Consulados Gerais da Alemanha no Brasil, s.d.).

Schiller era filho de um cirurgião das forças armadas de Württemberg, e mudou-se com a sua família para Lorch, em 1766. Apesar de pobre, graças ao Duque de Württemberg, conseguiu ir para a faculdade, onde estudou direito e depois medicina (Barante, 1842).



Figura: 1.6.

Gerhard von Kügelgen "Johann Christoph Friedrich von Schiller", 1808-1809.

Quando lhe atribuíram o estágio numa escola militar em 1781, fugiu para ver a representação da sua primeira peça de teatro em cinco atos intitulada *Die Räuber - Os bandoleiros*, em Mannheim. Esta obra marcou fortemente o Romantismo. Com efeito, em determinados países não se pode pensar em Romantismo, sem pensar nesta obra

(Volobuef, 2005). A linha do Romantismo social, simbolizada em França por Victor Hugo, não seria a mesma se não tivesse recolhido de forma direta ou indireta, as influências de Schiller (Volobuef, 2005).

Schiller nutria as ideias de Rousseau. Não aceitava constrangimentos sociais e revoltava-se contra a injustiça. Tornou-se então um autor de sucesso, escrevendo *Kabale und Liebe*, em português *Intriga e Amor*, em 1784 (Moisés, 2004). Em 1788 conhece Goethe que se tornou um grande amigo. No final desse ano, é professor de História e Filosofia em Iena. Em Weimar, Schiller fundou com Goethe, o Teatro Weimar (Barante, 1842).

O teatro, mesmo após dois sucessos, assegurava-lhe apenas uma existência precária. Depois da sua fuga, tinha concordado refugiar-se numa aldeia de Turíngia, perdida na floresta, e viver numa quinta que lhe ofereceu Karoline von Wolzogen, a mãe de um dos seus colegas. Em 1785 ocorreu o ponto de viragem da sua vida, graças a um leitor das suas peças dramáticas e que se tornou seu amigo, Christian Gottfried Körner (1756-1831). A família Körner ofereceu-lhe casa e apoio, primeiro em Gohlis perto de Leipzig, e depois em Loschwitz, perto de Dresden (Nunes, 2013).

Com Körner começou uma longa amizade: até à morte do poeta, Körner nunca deixou de lhe escrever, de o ouvir ou de o ajudar. Durante a existência de Schiller, eterno revoltado contra toda a ordem despótica, a amizade de seres livres teve várias vezes um papel determinante. Em 1790, casa com Charlotte von Lengefeld, e, em 1791, teve que aceitar uma pensão do Duque de Augustenberg, que ele nunca tinha visto, mas que estava alarmado com a notícia da doença do poeta (Nunes, 2013).

Em Gohlis, na casa de Körner, Schiller viveu num meio de classe média, educado, sem pompa, mas com intercâmbios amistosos incessantes que lhe deram uma imagem de uma comunidade verdadeiramente humana, de uma utopia idílica de homens ocupados com ciência, beleza e harmonia. Mais tarde, este ideal, o das boas pessoas, agrupadas numa vila de dimensões modestas, reapareceria na política bem como na filosofia moral de Schiller, em Weimar. A nova alegria de estar em comunhão com os seus contemporâneos, inspirou-o, em 1785, a escrever a *Ode à Alegria (An die Freude)*, também chamado *Hino de Gohliz*, sobre a qual Beethoven compôs o final da sua *Nona Sinfonia* (Nunes, 2013).

Neste momento e sentindo-se seguro, Schiller exalta a amizade, a dedicação à humanidade, o triunfo da associação contra os tiranos e os covardes. A violência agressiva das suas palavras desvanece. O discurso de Schiller, em primeiro lugar brutal e diretamente provocador, torna-se o hino, ode, esforçando-se no sentido de exaltar e transformar a realidade. A estética idealista começa a formar-se. Schiller renuncia à ação direta, tomando os caminhos da retórica, da metáfora, do ritmo da balada e do drama (Nunes, 2013). Friedrich Schiller escreveu *William Tell* em 1804 e morreu um ano depois de tuberculose, com a idade de 46 anos.

De acordo com Volobuef (2005) Schiller foi considerado um clássico para os alemães e um romântico para o resto da Europa. Este filósofo, poeta e dramaturgo, grande defensor da liberdade foi visto como um conservador por uns e um revolucionário por outros. Leitor de Rousseau e de Kant, este pensador cheio de ousadia e irrequietação manteve-se fiel aos valores em que acreditava, isto é, defender a liberdade do indivíduo e a aspiração a um sentido estético apurado (Volobuef, 2005).

5. A União Europeia e os seus símbolos

Tendo esclarecido brevemente os contextos em que surgem as duas obras em causa, a sinfonia de Beethoven e o poema de Schiller, devemos transitar para uma igualmente breve sinopse do contexto e da forma em que emerge o cenário da sua adaptação para o espaço europeu.

A União Europeia (UE) é uma parceria económica e política entre 28 Estados europeus – Juntos, eles formam a União Europeia, uma área de quase 514 milhões de habitantes e cerca de 4,5 milhões de km².

As suas raízes históricas datam do final da Segunda Guerra Mundial, quando seis estados decidiram criar a Comunidade Europeia. Estavam determinados a reforçar a cooperação económica no continente europeu, para evitar que o sofrimento e os horrores das duas guerras mundiais voltassem a acontecer (União Europeia). A UE tem provado eficácia a este respeito: em nenhum momento da sua história, a Europa Ocidental foi tão poupada de longas guerras. Esta cooperação, que originalmente se limitava à sua dimensão económica, atualmente abrange domínios políticos como o asilo, a migração, a justiça, a

segurança, a energia, o meio ambiente e a política externa, fazendo da União Europeia, uma organização política de género único.

A União Europeia tem como finalidades garantir a paz, a prosperidade e a liberdade para os cerca de 514 milhões de cidadãos europeus, num mundo mais justo e mais seguro. Os objetivos da UE são de preservar a paz e apostar na unidade política, bem como garantir o progresso económico e social através da criação de um mercado interno europeu e reforçar a coesão social (Website da União Europeia). Várias políticas comuns são, assim, geridas em conjunto pelo 28 Estados-Membros, incluindo a agricultura, o meio ambiente, a união aduaneira, a moeda única (para 18 Estados-Membros), a política regional de coesão e muitas outras áreas. Em 2012, a UE recebeu o Prémio Nobel da Paz por promover a reconciliação, a democracia e os direitos humanos na Europa.

Como acima referimos, a União Europeia não é apenas uma confederação de Estados, mas antes uma parceria económica e política que reúne vinte e oito países europeus. A ideia dos fundadores era acima de tudo criar condições que impossibilitassem o retorno de conflitos sangrentos no continente europeu. Trata-se, portanto, de uma construção baseada nos valores do respeito pela dignidade humana, liberdade, democracia, igualdade de oportunidades para todos e os direitos humanos.

Toda a história da Europa é o resultado de uma sucessão de guerras e conflitos. Séculos após século, as suas cidades, regiões, países lutaram para aumentar o seu território e o seu domínio sobre outros. A Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) fez 9 milhões de mortos e a Segunda Guerra Mundial (1940-1945) causou mais 60 milhões de mortes e enormes danos materiais. Após este terrível conflito, a França e a Alemanha propuseram um projeto que visava instalar a paz, a prosperidade, a democracia e a solidariedade entre os povos da Europa.

Várias figuras europeias chamadas de "pais fundadores da Europa" tomaram, por isso, a decisão de deixar de ser inimigos e passaram a ser, parceiros num caminho para um futuro comum, e entre eles destacam-se: os franceses Jean Monnet e Robert Schuman, o belga Paul-Henri Spaak, e o alemão Konrad Adenauer. No final da Segunda Guerra Mundial era imperativo, considerar possíveis soluções para evitar que tais atrocidades não se repetissem. É neste contexto que o francês Jean Monnet percebeu que um país precisa

de duas coisas para fazer a guerra: aço (para fazer tanques e armas) e carvão para fornecer a energia necessária às fábricas e caminhos-de-ferro. A Europa estava cheia desses recursos, e a ideia de Jean Monnet era produzirem um conjunto, pelos países europeus, era ainda que as indústrias fossem exploradas por todos os Estados envolvidos e que eles discutissem e tomassem decisões conjuntamente de forma a impossibilitar a guerra.

Monnet contou então a sua ideia a Robert Schuman, ministro do governo francês, que a achou brilhante e tornou-a pública num importante discurso a 9 de Maio de 1950. Este discurso convenceu os dirigentes franceses e alemães, mas também os belgas, italianos, luxemburgueses e holandeses. Assim, em 1951, seis países criaram a Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA): Benelux (Bélgica, Holanda, Luxemburgo), a França, a Alemanha e a Itália.

O trabalho destes seis países foi realmente tão bem sucedido que eles decidiram criar uma outra associação, a Comunidade Económica Europeia (CEE). Assim, em 1957, os seis países assinaram o "Tratado de Roma", que instituiu a Comunidade Económica Europeia (CEE), que visava a criação de um mercado comum (supressão das alfândegas entre os países). O principal objetivo da CEE era o de estabelecer um mercado comum para os países membros para facilitar as suas trocas comerciais através da eliminação dos controlos nas fronteiras e direitos aduaneiros que levavam a atrasos e aumento do preço dos bens do exterior (Da Silva, 2011).

Este mercado comum rapidamente revelou-se eficaz e tornou a vida mais fácil para as pessoas que viviam na CEE. Na década de 60, países vizinhos da CEE pediram para aderir à associação. Após vários anos de deliberações, em 1973, a Dinamarca, a Irlanda e o Reino Unido tornaram-se membros. Foi então a vez da Grécia em 1981, seguido por Espanha e Portugal, em 1986, e pela Áustria, Finlândia e Suécia em 1995.

A CEE contava então com 15 Estados-membros. Ao longo dos anos, esta associação de países transformou-se. Em 1992, o mercado único estava construído, e outros temas foram sendo desenvolvidos. Por exemplo, os países trabalhavam em conjunto para proteger o meio ambiente, para construir estradas melhores e melhores caminhos-de-ferro em toda a Europa. Os países mais ricos ajudaram os países mais pobres a realizar os seus projetos.

Para facilitar a vida dos viajantes, a maioria dos países membros acabaram com os controlos de passaportes nas fronteiras. As pessoas podiam agora circular livremente de um país para outro. Em suma, a associação tinha evoluído tanto desde a sua criação em 1992, que decidiu alterar o seu nome para tornar-se a União Europeia. Também em 1992, os doze países assinaram o "Tratado de Maastricht". Este tratado (acordo) promove a cooperação entre os seus países membros e estabelece uma moeda única, o euro que viria a existir sob a forma de notas e moedas a 1 de Janeiro de 2002.

Em 1993, o mercado interno está concluído. As fronteiras entre os países membros estão suprimidas, permitindo que pessoas e mercadorias possam circular livremente. Os cidadãos europeus podem viajar, estudar e trabalhar em qualquer lugar dentro da União Europeia (Da Silva, 2011). Em 1997, os países membros assinaram o "Tratado de Amesterdão": os países membros adotaram, uma mesma política externa, ou seja, eles emitem um parecer único sobre os problemas internacionais. Em 2000, o "Tratado de Nice" prepara o alargamento da União Europeia (que passará de 15 para 25 países membros), adaptando assim, as instituições. Cada país membro desistiu, passo a passo, de parte do seu poder para dá-lo a uma instituição comum, a União Europeia. Deste modo, a União Europeia não é um país em si, mas uma associação de países que partilham objetivos comuns em vários domínios tais como agricultura, indústria, comércio, entre muitos outros.

A 1 de Janeiro de 2002, as notas e as moedas de euro foram colocadas em circulação. Atualmente, dezasseis países da União Europeia que fazem parte do que ficou conhecido como "zona euro", utilizam esta moeda.

No caso concreto desta dissertação interessa olharmos *para* o hino europeu. Este intitula-se *Hino (ou Ode) à Alegria* e, como observámos, foi retirado da 9ª *Sinfonia* de Ludwig van Beethoven, composta em 1823. Como referimos, Beethoven deu vida musical ao poema escrito em 1785 por Friedrich von Schiller, transmitindo uma visão idealista da humanidade e da fraternidade entre os homens. É então este poema que coloca em música para evocar os ideais de paz, liberdade e solidariedade (Website da União Europeia).

Em 1972, à semelhança do que sucedera com a bandeira, o Conselho da Europa adota este hino como seu símbolo, sustentando que os ideais universais transcritos pela

música correspondiam aos ideais europeus (Website da União Europeia). Em 1985, os chefes de Estado e de Governo, reunidos no Conselho Europeu, proclamaram o *Hino à Alegria* símbolo da União Europeia e de toda a Europa, mantendo cada país membro o seu próprio hino. Não tem, portanto, a finalidade de substituir os hinos nacionais dos países da UE, mas sim a de comemorar os valores que são partilhados pelos Estados-Membros da UE. Afinal, este hino europeu tinha por objetivo promover os ideais e os valores que eles têm em comum.

O hino europeu é oficialmente executado sem os coros, ou seja, sem palavras, para respeitar a diversidade linguística de cada Estado-Membro. A música desempenha assim o papel de uma língua europeia comum que nos une a todos. É tocado em cerimónias oficiais onde participa a União Europeia e, ainda, em todos os tipos de eventos de âmbito europeu.

5.1. A adoção do *Hino à Alegria* da 9ª Sinfonia de Beethoven como Hino da União Europeia - aspetos históricos

Como acima referimos, o hino europeu é o prelúdio do *Hino à Alegria*, o quarto movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven. A compreensão da música de Beethoven está intimamente ligada ao conhecimento da época em que foi concebida. Se isto é verdade para qualquer artista, no caso de Beethoven é de uma importância fundamental, pois a sua arte conclui um período histórico e inicia outro. Mas a música e o seu estilo também refletem o borbulhar do espírito e da vida. Basta pensar que o período em que viveu Beethoven foi marcado do ponto visto político pela Revolução Francesa, com os seus ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

É precisamente esta exortação à fraternidade e à amizade, ao amor e à paz, cujo *Hino à Alegria* é um símbolo altamente representativo, que explica a escolha do Conselho da Europa e das Comunidades Europeias para ser música oficial, um hino à fraternidade que transcende as fronteiras das nações e as diferenças entre os povos para construir um sentido mais sublime e mais especial na sociedade europeia.

No Conselho Europeu de Milão, em junho de 1985, os chefes de Estado ou de Governo escolheram, para a Comunidade Europeia, o mesmo hino que o adotado em 1972, pelo Conselho da Europa. A melodia vem do último movimento da *9ª Sinfonia* de Ludwig van Beethoven, composta em 1823, e coloca em música o *Hino à Alegria*, poema escrito em 1785 por Friedrich Schiller. Contudo, o texto de Schiller não faz parte do hino europeu por razões de tradução. Os arranjos musicais são de Herbert von Karajan (Biagi & Amaral, 2009). Juntamente com a bandeira, o hino foi considerado, desde a constituição do Conselho da Europa, como uma das medidas concretas suscetíveis de sensibilizar a opinião pública para a realidade do processo de unificação europeia.

Segundo Gialdino (2005), como o que aconteceu com a bandeira, também para o hino, desde a constituição do Conselho da Europa, diferentes indivíduos e outras associações enviaram sugestões para Estrasburgo, sugestões essas, com propostas de textos e músicas, que deveriam ser adotadas como hino europeu. Entre estas, o conde Coudenhove-Kalergi propõe, em 1955, o *Hino à Alegria* da *9ª Sinfonia* de Beethoven. Este hino será cantado a 20 de abril de 1959 pelo coro de St. William de Estrasburgo na ocasião do décimo aniversário do Conselho da Europa.

A ausência de hino, considerado como um símbolo e uma expressão da identidade e da solidariedade europeia fazia-se sentir, especialmente no contexto de acontecimentos de carácter europeu (gemações, Dia da Europa). Esta necessidade é ainda mais acentuada com a instituição, em 1955, pela Assembleia consultiva, do "Prémio da Europa" e com a atribuição, a partir de 1961, de "bandeiras de honra" aos particularmente ativos na difusão da ideia europeia: nestas ocasiões, sentiu-se a necessidade de terminar a cerimónia através da execução de um hino (Gialdino, 2005).

Para Biagi e Amaral (2009), além da ideia de escolher um hino para Europa surgir no âmbito do Conselho da Europa, outras opções foram analisadas pois existia um certo ceticismo quanto ao facto de criar uma música nova. Assim foram analisadas outras hipóteses como *Music for the Royal Fireworks* (1749) de Georg Friedrich Händel (1685-1759) e *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704).

É certo que, naquela época, a *Ode à Alegria* conhece um sucesso singular na Alemanha, de ambos os lados da chamada Cortina de Ferro³¹. Esta é ouvida em cerimónias oficiais nas duas repúblicas alemãs, a Federal e a Democrática, mas também cada vez que os dois Estados apresentam uma equipa comum em competições desportivas; como por exemplo, os Jogos Olímpicos de Inverno de Oslo em 1952, os Jogos Olímpicos de Verão em Tóquio em 1964, em que a *Ode à Alegria* é utilizada como o hino nacional.

De acordo com Dennis (1996), a *Ode à Alegria* foi também popular na Alemanha durante o terceiro Reich: não fazia apenas parte das músicas obrigatórias no programa musical do concerto oficial dado para o aniversário de Hitler, mas também tinha sido tocada na cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, e ecoava tristemente nos campos de concentração alemães. Segundo Buch (1999), o sucesso da *Ode à Alegria* excederá, todavia, as fronteiras da Alemanha, uma vez que será escolhida entre 1974 e 1980 como o hino nacional da Rodésia (atual Zimbábue), sob o regime racista de Ian Smith.

O Conselho da Europa, no início de 1960, confia o estudo da escolha do hino ao Congresso dos Poderes Locais da Assembleia Consultiva. No entanto, mesmo se eles então reconheciam não só a necessidade, mas também a urgência de adotar, um hino europeu, os parlamentares tiveram dificuldades em chegar a um acordo sobre os procedimentos. Mais precisamente, enquanto alguns membros avançavam com a ideia de um concurso, outros opunham-se, alegando que seria muito difícil de fazer uma escolha aceite por todos (Gialdino, 2003).

Surge então a necessidade de acelerar o processo devido a uma nota dirigida em dezembro de 1969, ao Presidente do Comité de Planeamento do Território e dos Poderes Locais e pelo Ministério francês dos Assuntos Culturais. A 11 de março de 1971, Kjell T. Evers, presidente da Conferência dos Poderes Locais, pede a René Radius, Presidente do Comité do Planeamento e dos Poderes Locais, que o Conselho da Europa institua

³¹“Cortina de Ferro” foi uma expressão que se tornou famosa após Winston Churchill utilizá-la num discurso em Fulton, Missouri, no dia 5 de março de 1946. A expressão referia-se à divisão da Europa em duas partes, por um lado a Europa Oriental e a Europa Ocidental como áreas de influência político-económica distintas, no pós-Segunda Guerra Mundial.

oficialmente o hino europeu. O pedido foi analisado pela comissão na reunião realizada em Paris, a 22 de abril seguinte (Gialdino, 2005).

De acordo com Gialdino (2005), nesta ocasião, estabeleceu-se um calendário de urgência tendo sido eleito René Radius como relator. O cronograma previa a apresentação imediata de uma proposta de deliberação e a apresentação de um relatório acompanhado de uma recomendação que a Comissão Permanente poderá adotar, em nome da Assembleia Consultiva. O Comité de Planeamento do Território e dos Poderes Locais considerava que chegara o momento de tomar, na Assembleia Consultiva, uma iniciativa para a adoção progressiva de um verdadeiro hino europeu. A comissão assistiu de novo a uma divisão quanto ao procedimento a adotar.

Três opções são então consideradas em relação a esta questão: primeiro escolher entre as cinquenta propostas recebidas, entretanto, pelo Secretário-Geral e seria confiado a um júri; segundo, a organização de uma grande competição europeia aberta a todos os jovens compositores. Esta possibilidade, no entanto, colocava problemas significativos, tais como, nomeadamente, os critérios para escolher não só o júri, mas também a melodia. Uma terceira possibilidade começa a ser considerada muito a sério: a identificação, no âmbito do património musical europeu, de um compositor conhecido dos europeus.

Várias alternativas foram examinadas sob esta luz, cada uma baseada em práticas que começaram a aparecer entretanto. As transmissões da Eurovisão optaram pelo prelúdio *Te Deum*, op. 146, do francês Marc-Antoine Charpentier, já as transmissões rádio do Conselho da Europa alternavam entre a música *Music for the Royal Fireworks* e *Water Musik*, ambas de Georg Friedrich Haendel, como acima foi referido. Assim sendo, a melodia da *Ode à Alegria* de Beethoven impôs-se quase que imediatamente (Gialdino, 2005).

Nos fundamentos da resolução, a obra musical é considerada não só como representante do génio europeu, mas também como constituindo o início de uma tradição. Assim, a essência identitária atribuída ao património artístico de Beethoven é utilizada para suprir a falta de raízes históricas da construção europeia, ainda inexistente ou, pelo menos, precária naquela época.

A resolução propõe a aceitação pelos Estados-Membros, como hino europeu, o prelúdio do *Hino à Alegria*, e recomenda o seu uso em todos os eventos europeus, se necessário em conjunto com o hino nacional e, por fim, insta o Comité responsável pelas relações com os parlamentos nacionais, o Comité do Planeamento do Território e dos poderes locais e a Conferência Europeia dos poderes locais, a tomar todas as medidas adequadas para a implementação da resolução.

A 29 de maio de 1986, por ocasião da cerimónia durante a qual a bandeira europeia foi içada pela primeira vez, na frente do edifício Berlaymont, sede da Comissão Europeia, a orquestra dos metais do Conservatório de Bruxelas (seção flamenga) tocou a *Ode à Alegria*; imediatamente depois, o coro da Comunidade, dirigido pelo maestro Jean Jakus, cantou a versão original em alemão do Hino de Schiller. Desde esse dia, o prelúdio da *Ode à Alegria* é tocado por ocasião de celebrações europeias, isoladamente ou em conjunto com o hino nacional do país onde o evento ocorre.

5.2. O Hino da União Europeia: um Hino para a Europa e para os Europeus?

Nestes tempos de crise, a música continua a desempenhar um papel muito importante: quanto mais as circunstâncias são difíceis, mais a nossa necessidade de paz, de emoção e de esperança, que pode trazer a música, é importante. Ela é uma herança cultural comum a todos os europeus, e, portanto, um símbolo e um cimento da nossa civilização e da nossa identidade comum. A música é utilizada através do hino europeu como uma linguagem universal para transmitir valores como a liberdade, a paz, a solidariedade: é uma poderosa ferramenta de coesão e de união.

Para a Comissão responsável do Conselho Europeu, " [a] música de Beethoven era representativa do génio europeu e era capaz de unir os corações e as mentes de todos os europeus, incluindo as gerações mais jovens."³² Verschoor (2012: 29). A música composta por Beethoven é inegavelmente uma das mais populares de todas as melodias da música clássica.

³² Tradução livre de: "Beethoven's music was representative of European genius and was capable of uniting the hearts and minds of all Europeans, including the younger generation".

O Conselho de Ministros dos países da Europa oficializou o hino da Europa a 19 de janeiro de 1972, em Estrasburgo. Segundo Clark (1997), a interpretação oficial foi dada a Herbert von Karajan, um dos maiores maestros do século, que realizou três arranjos: um para piano, outro para instrumentos de sopro e um para orquestra sinfónica. O hino foi interpretado pela orquestra da harmonia dos jovens da União Europeia, sob a direção de André Reichling e foi gravado, em 1994, no Teatro da Trindade, em Lisboa.

Como referimos, o hino europeu foi adotado sem palavras, por causa do multilinguismo europeu. É assim a música, língua universal, que transporta nela os ideais europeus. O Conselho da Europa decidiu não incluir qualquer letra no hino, as razões dadas foram de que o poema se referia a um universal, em vez de um senso europeu de unidade e daí o problema de linguagem a utilizar. A opção de que letras poderiam ser acrescentadas mais tarde é explicitamente mantida aberta no relatório da comissão (Clark, 1997). No entanto, o facto de o hino não ter um texto, acaba por retirar-lhe a capacidade de ser decorado, ao contrário dos hinos nacionais podem ser aprendidos e cantado por todos.

De acordo com o Conselho da Europa (s.d.) existem várias versões do Hino Europeu que estão acessíveis no *website* do Conselho da Europa. As várias gravações oferecidas, incluem rapsódias, versões para orquestra, piano, órgão. Todas estas versões foram extraídas da *Rhapsodie sur l'Hymne Européen*, escritas pelo compositor francês Christophe Guyard, e criadas a pedido do Conselho da Europa de forma a serem utilizadas em documentários, notícias e outros programas que fazem referência ao Conselho da Europa.

O hino é interpretado na abertura de cada sessão constitutiva e noutras sessões solenes, nomeadamente para dar as boas-vindas a Chefes de Estado ou de Governo, ou ainda como saudação de deputados aquando um alargamento (Parlamento Europeu, 2008). O hino deve ser tocado em “(...) *eventos e cerimónias apropriadas* ” (Adonnino, 1985: 29).

Seguem alguns exemplos onde foi possível ouvir o Hino Europeu. No que diz respeito a Portugal, ouviu-se o Hino Europeu durante as Comemorações dos 50 anos da Assinatura do Tratado de Roma, em 2007, então tocado pela Banda Filarmónica de Sever do Vouga (Filarmónica Severense, 2007). Nesse mesmo dia comemorativo dos 50 anos da

Assinatura do Tratado de Roma, em 2007, mais de 220 bandas (agrupamentos musicais locais de características populares) de todo o território nacional, tocaram o Hino Europeu, todos ao mesmo tempo, e em todo o país, às 16h00. Anteriormente, aquando a mesma comemoração às 10h00, no Palácio de Belém, o Hino da Europa foi executado pela Banda Sinfónica do Exército.

A *Ode à Alegria* de Beethoven ouviu-se ainda no Concerto final do VI Estágio de Verão da Orquestra Geração³³, orquestra que abrange os agrupamentos de escola Almeida Garrett (Amadora), da Apelação (Loures), da Boa Água (Sesimbra), de Carnaxide-Portela (Oeiras), Mário de Sá Carneiro (Loures), Mestre Domingos Saraiva (Sintra), Miguel Torga (Amadora), de Sacavém (Loures) e de Vialonga (Vila Franca de Xira).

Fora de Portugal, o Hino Europeu é muitas vezes tocado em variados países europeus e em distintos momentos. Por exemplo em França, não existe legislação sobre a interpretação do hino europeu durante uma cerimónia, o hino a ser tocado principalmente na presença das autoridades dos vários organismos europeus³⁴. Semelhante ao que acontece em Paris, é proibida a execução do hino europeu na presença de tropas militares. No entanto, numa cerimónia sem tropas, ele pode ser tocado na abertura da cerimónia, depois do minuto de silêncio ou em serenata final. Em qualquer caso, não pode substituir a execução do hino nacional, que também deve ser interpretado.

Myung-Whun Chung, pianista sul-coreano e maestro de renome, também envolvido em projetos com fins humanitários e forte defensor da causa da juventude, ficou feliz em partilhar a sua paixão pela música com as crianças durante concertos que ele dirigiu. Em 2011, convidou os alunos da escola primária e do ensino básico de Paris a descobrir a *9ª Sinfonia* e interpretou o Hino Europeu.

Em 2012 por exemplo, a *Ode à Alegria* foi interpretada num concerto na praça Stanislas, em Nancy, pela Orquestra Sinfónica e Lírica de Nancy. Em 2016, durante o festival de Saint-Denis, a Orquestra Nacional de França, o Coro de Radio France e cantores de ópera italianos, interpretaram a *Ode à Alegria*, dirigidos pelo maestro Mariotti.

³³ A SIC notícias, presentemente, passa um excerto publicitário da Orquestra Geração a executar este trecho tendo como pano de fundo o claustro do Mosteiro dos Jerónimos.

³⁴ A Europa não sendo um Estado soberano, não é possível aplicar-lhe as regras estabelecidas para os hinos nacionais.

A Orquestra Filarmónica de Estrasburgo e Michel Tabachnik, apoiado pelo Coro da Orquestra de Paris e um quarteto de solistas interpretaram a 9ª Sinfonia de Beethoven. No caso da Bélgica, o Hino Europeu foi por exemplo tocado em frente à Bolsa de Bruxelas em homenagem às vítimas dos atentados. Por seu turno, a banda militar belga tocou o hino europeu durante as cerimónias de comemoração do bicentenário da Batalha de Waterloo.

Em geral, a 9ª Sinfonia de Beethoven é uma das obras do repertório sinfónico mais tocadas no mundo inteiro durante cerca de 200 anos por causa da sua qualidade e da sua mensagem claramente humanista. Quer as melodias sejam de fontes populares ou sinfónicas, elas criam um sentimento de orgulho e permanecem gravadas na memória coletiva especialmente quando a orquestração militar vem levantar fervor. A música é uma arte universal que é transmitida ao mais profundo do ser humano. Ouvir o hino de um país é ouvir a sua história: é ouvir os seus povos, as suas esperanças, os seus ideais e as suas revoltas. É compreendendo a elaboração destes cantos que podemos ver emergir um imaginário comum aos povos da Europa. Assim sendo, será curioso e interessante considerar se todos os cidadãos europeus sabem que existe um hino europeu e que este seja a *Ode à Alegria* de Beethoven. É possível, que este símbolo europeu não tenha o mesmo reconhecimento de outros, talvez mais imediatos na vida quotidiana europeia, como é o caso da bandeira e da moeda única. A informação sobre o hino europeu, nas fontes oficiais disponíveis na internet é escassa, assumindo mesmo uma certa brevidade quase assustadora. No entanto após certos esforços foi possível aceder a determinadas opiniões acerca do reconhecimento do hino europeu por parte dos cidadãos europeus.

De entre os testemunhos recolhidos sobre o reconhecimento do hino europeu como sendo a *Ode à Alegria* de Beethoven destacam-se pela positiva as seguintes declarações. Vários cidadãos europeus afirmam que é um hino universal e não apenas europeu porque Beethoven é conhecido no mundo inteiro. É um hino de paz e união entre os povos. Um hino é feito para ser cantado por todos e a escolha da 9ª Sinfonia de Beethoven é um sinal da sua importância da nossa cultura comum clássica.

Outros testemunhos acreditam firmemente que a música clássica é mais justa, a mais solene para grandes eventos e grandes festas porque acaba por lembrar a nossa cultura. O repertório clássico europeu é conhecido por todos os europeus. É uma educação

comum pelo respeito pelos nossos valores através do que a música produziu de melhor ao longo dos séculos. O hino europeu representa a construção desta história, como uma partitura tocada a vários instrumentos.

Talvez possamos, como alguns, encarar a *Ode à Alegria*, como uma “música positiva”, no sentido em que afirma que a Europa terá sempre uma mensagem de abertura e de tolerância. Com efeito, o seu tema expressa bem a visão europeia: criar um mundo solidário onde os valores humanistas são apreciados e praticados. Além disso, a *Ode à Alegria* enfatiza que o esforço humano pode atingir todas as metas estabelecidas pela sociedade. Este tema musical representa assim a força da União Europeia.

Contudo, nem todos os cidadãos europeus têm essa perceção. Sabemos que qualquer cidadania recai nos seus símbolos. A Europa tem os seus: uma bandeira, um hino, um lema, um dia e uma moeda. Todavia se fizermos uma pesquisa rápida à nossa volta, rapidamente podemos constatar que poucas pessoas sabem o número de estrelas na bandeira, ou qual o lema da EU, a data do dia da Europa, ou ainda qual o seu hino e de quem é a melodia.

Apesar de muitos cidadãos europeus reconhecerem a *Ode à Alegria* como hino europeu, muitos outros ainda associam Beethoven separadamente ou têm no ouvido outras músicas, as quais associam a União Europeia. Muitos indivíduos ainda associam o genérico da Eurovisão à União Europeia. Ora, o genérico deste concurso musical europeu é uma obra francesa chamada *Te Deum* e é do compositor barroco francês, Marc-Antoine Charpentier. Composta provavelmente entre 1688 e 1698, esta obra musical foi durante muito tempo esquecida. Foi apenas em 1953 que um outro músico, também francês, Louis Martini, voltou a pegar na peça musical oferecendo-lhe a popularidade que lhe faltava. Marc-Antoine Charpentier terá composto não um, mas seis diferentes *Te Deum*, quando ele era mestre da música da Igreja de São Luís dos Jesuítas, em Paris. Uma obra de carácter religioso³⁵ para ser tocado em momentos altamente festivos e alegres. E foi assim que a

³⁵*Te Deum* é a abreviatura da expressão latina *Te Deum laudamus* que significa “Deus, nós te louvamos”.

obra chegou a genérico Eurovisão, mas não só. Esta é também o hino oficial do Torneio das Seis Nações³⁶ (rugby) desde 1957.

Porém, outros ainda testemunham que o hino da Liga dos Campeões de futebol lhes é muito mais familiar do que o hino europeu. Majestoso ou até mesmo grandiloquente, o hino da *Champions League* tornou-se a música de futebol por excelência e da excelência. A música foi criada pelo compositor inglês Tony Britten, graduado da *Royal College of Music*. Para inspiração, ele retomou o ar do canto religioso *Zadok the Priest*, de Georg Friedrich Haendel, que data de 1727. A versão oficial é interpretada pelo *Royal Philharmonic Orchestra* e cantada pelo coro da *Academy of Saint Martin in the Fields*, duas prestigiadas instituições de Londres. As letras são em inglês, francês e alemão, as três línguas oficiais da UEFA. A música não pode ser comprada ou descarregada legalmente da internet e dura cerca de três minutos. O hino da Liga dos Campeões foi executado pela primeira vez, em 25 de novembro de 1992, simultaneamente no estádio Jan Breydel (Bruges), o Estádio Ibrox (Glasgow), Giuseppe Meazza (Milão) e no Estádio das Antas (Porto), por ocasião do primeiro dia da fase de grupos.

A *9ª Sinfonia* é uma verdadeira teologia musical à imagem dos próprios sonhos de redenção de Beethoven, e foi transformada em música de Estado sendo muito posteriormente também associada a uma forma de identidade europeia. A Europa enquanto projeto político e ideológico só se torna realidade no momento em que declina a sua hegemonia mundial, sendo a partir dos anos 20 do século XX que começa a fazer sentido a ideia de um hino europeu, ora a adoção do hino, em 1972, ocorrerá num momento em que se insiste nos valores ocidentais, valores esses que na sua insistência refletem os limites geopolíticos da Europa e que constituíram uma matriz ideológica entre o nacional e o universal.

Não sendo considerada uma das melhores composições de Beethoven, é indiscutível que a *9ª Sinfonia* continua a ser o emblema musical por excelência do valor moral da arte. O percurso desta obra enquanto música política inscreve-se num trajeto pelos grandes ideais na história do Ocidente moderno. O hino europeu, a ser mensageiro de

³⁶ Competição anual de rugby que opõe, desde 2000, a Itália e os países do antigo Torneio das Cinco Nações, criada em 1910: Inglaterra, Escócia, Irlanda, País de Gales e França.

um qualquer sentido, pode servir para lembrar o ideal democrático, igualitário e universalista que os Países da Europa reivindicam como seu brasão intelectual e político.

A legitimidade do hino depende da fidelidade da Europa aos valores que representa a obra do ponto de vista histórico. Na verdade, a narrativa da *Ode à Alegria* pode ser lida como uma fábula sobre o valor moral da arte ocidental. Por seu turno, a melodia do *Hino à Alegria* é simples, quase elementar, explícita, fácil de cantar e lembrar. A principal preocupação de Beethoven foi de combinar, equilibrando perfeitamente, a unidade (e não apenas a repetição exata) e a variedade, numa forma que pode facilmente ganhar com a lembrança. Nestes versos que cantam os valores da verdade, da liberdade, da fraternidade universal, da felicidade humana, o homem sai vitorioso de tudo o que oprime física e moralmente.

E é precisamente esta exortação à fraternidade e à amizade, ao amor e à paz, cuja Ode é um símbolo altamente representativo, que explica a escolha do Conselho da Europa e das Comunidades Europeias, para dar como música oficial, um hino à fraternidade que transcende fronteiras e diferenças nacionais entre os povos para construir um sentido mais sublime e mais especial na sociedade europeia. Porém, alguns indícios revelam que o Hino da Europa tem algumas fragilidades enquanto símbolo de toda uma Europa unida e edificada. A UE surge hoje como um gigante económico que tem um peso considerável no comércio internacional. A sua existência como uma entidade é confirmada por seus símbolos fortes, como a bandeira, o hino, o euro. No entanto, existe um fraco sentimento europeu de pertença a esta União Europeia por parte das suas populações.

Enquanto uns se sentem claramente europeus e pertencentes a esta união, outros não sentem o mesmo. As dúvidas quanto a uma total pertença à Europa dos seus cidadãos são claras, e isto por diversas razões. Tal como o reconhecimento da *Ode à Alegria* como sendo do Beethoven e hino da Europa, as opiniões dividem-se acerca deste tema, e ainda quanto ao sentimento de pertencer a uma Europa unida e edificada.

As pesquisas mundiais de valores mostram que a identidade europeia é uma realidade objetiva (Foret, 2016). Através dos resultados, a Europa emerge como uma comunidade de valores que é diferente de outros conjuntos geográficos e culturais. A secularização, por exemplo, distingue claramente Europa, incluindo no que diz respeito aos

Estados Unidos. Embora a realidade dos países europeus e dos grupos sociais seja diversa, todos tendem a se mover na mesma direção. E aos olhos dos outros, fora da Europa, somos vistos como europeus.

No entanto, isso não significa que os europeus interiorizam e reivindicam essa identidade. Esta permanece fraca e não tem existência política. Os europeus votam como cidadãos nacionais, incluindo para as eleições europeias. De acordo com Van Ingelgom (2012), a maioria dos europeus é, de facto, indiferente à Europa, embora haja sempre uma tendência a opor uma identidade europeia fraca a uma identidade nacional ideal identidade, muitas vezes fantasiada. É costume, com a aproximação do 9 de maio, para enfatizar a fraqueza dos símbolos europeus.

Geralmente, tendem a caricaturar a União Europeia como uma entidade limitada à esfera política e económica. Mas a Europa também é, desde o início, um projeto moral. Os textos fundadores são portadores de uma visão teleológica da História. Para eles, a Europa é um fim em si. É deste modo importante compreender em que medida os cidadãos europeus se sentem europeus e pensar no que podem fazer as instituições europeias para aproximar os cidadãos da União Europeia.

Os europeus mantêm sentimentos ambivalentes. Se maioritariamente (64%) declaram sentir-se cidadãos da União Europeia e estarem otimistas (53%) sobre o futuro da União Europeia, de acordo com o Euro barómetro de novembro de 2015, são apenas 37 % a ter uma imagem positiva (Malherbe, 2017).

Atualmente, a ascensão da extrema-direita, os populismos, a falha na gestão de conflitos, como no caso por exemplo dos refugiados, têm sido apontados como fatores que têm posto em causa o sentimento de pertença por parte dos cidadãos europeus.

As sondagens apresentam um veredicto dececionante para Bruxelas: a maioria dos europeus não conhece os seus direitos e a sua confiança nas instituições europeias caiu drasticamente nos últimos cinco anos (Comissão Europeia, 2008). Os responsáveis europeus sabem que enfrentam um desafio: reaproximar a União dos seus cidadãos. Mais do que nunca, é urgente estabelecer os meios necessários para reconciliar os cidadãos com o projeto europeu.

CAPÍTULO III - Apresentação e Discussão dos Resultados

1. Enquadramento

O presente capítulo tem como finalidade a apresentação dos resultados e a análise da investigação científica realizada através dos inquéritos por questionários, seguindo-se a respetiva discussão.

A análise dos resultados de um inquérito por questionário vai ajudar a confirmar ou refutar as hipóteses enunciadas inicialmente. Além disso, a esta fase é sempre adicionada uma etapa de interpretação dos resultados obtidos. Ou seja, uma fase de compreensão da existência de relações entre as diferentes variáveis.

Assim, para procedermos à apresentação do tratamento de dados foram elaborados gráficos acerca das respostas dos inquéritos por questionário (cf. anexo VI). Assim, o recurso a gráficos permitirá destacar os números que têm um valor significativo, interpretando os valores dos dados obtidos.

2. Apresentação dos Resultados

A discussão destaca os seus resultados através da interpretação científica argumentada, e demonstra a relevância do trabalho e contribuição original.

2.1. Questão acerca do conhecimento da 9ª Sinfonia de Beethoven

Como acima referimos, o questionário dirigido aos participantes era constituído por quatro questões.

Em primeiro lugar foram inquiridos sobre o facto de conhecerem a 9ª Sinfonia de Beethoven. De seguida, colocou-se a questão se conhecem o excerto designado *Hino à Alegria*, depois perguntou-se aos participantes se tinham conhecimento que o *Hino à Alegria* é também o hino oficial da União Europeia.

Por fim, inquiriu-se os participantes deste estudo sobre se o hino da União Europeia é reconhecido como tal, e se o mesmo funciona como um elemento musical que une os cidadãos da Europa.

Como podemos observar abaixo no gráfico 3.1., os inquiridos por questionário foram colocados à disposição das mais variadas idades.

No caso dos indivíduos entre os 10 e 18 anos, registam-se uma muito pequena percentagem de respostas: 39, que representam 2,0% do total das respostas. Isto demonstra desta forma, que talvez esta faixa etária não esteja confortável com as questões colocadas ou desconhecem as respostas, ou talvez por serem ainda muito jovens, não estão interessados nas temáticas questionadas.

Quanto à faixa etária que vai dos 19 aos 30, esta também apresenta surpreendentemente uma taxa de resposta muito pequena, considerando-se tratar aqui já de jovens adultos. Porém, estes não parecem dispostos ou interessados no assunto das questões, seja curioso. Apenas foram recolhidas 19 respostas do total de 660 inquiridos, o que significa apenas 2,9%.

Já no que diz respeito às pessoas inquiridas com idades compreendidas entre os 31 e os 45 anos, a percentagem aumentou consideravelmente comparado com as anteriores, porém, as evidências expectadas quanto a esta faixa etária eram superiores aos valores registados.

Os resultados como podemos ver no gráfico apontam para 190 respostas obtidas por pessoas com idades entre os 31 e 45, o que se revela ser 28,8% da população inquirida. Estes indivíduos já se mostraram mais interessados em responder a estas questões, e talvez até mais consciência e maturidade para olhar com calma para o que se era questionado neste inquérito por questionário – que estava longe de ser maçador – visto se tratarem de poucas questões e estas, de resposta direta.

Quanto os inquiridos com idades entre os 46 e 60 anos, encontramos aqui evidências de uma maioria muito mais significativa de adesão ao inquérito disponibilizado. Estes indivíduos, com idades de cariz mais madura, consciente e experiente, mostrou-se muito receptivo a responder às questões colocadas. Os resultados obtidos foram 399 de um total de 660 inquiridos, representam assim, uma percentagem muito acima da metade dos inquiridos, isto é, 60,5%.

Talvez este número seja reflexo de uma maior consciencialização das temáticas questionadas, uma maior capacidade de reflexão sobre os temas inquiridos, talvez também uma maior experiência de vida, que os levou assim a poder responder mais objetivamente às questões.

Por fim, relativamente aos inquiridos com idades superior aos 60 anos, as repostas forma um total de 39, correspondendo também, tal como nos inquiridos mais jovens, uma percentagem pouco significativa, ou seja, apenas 5,9%.

Estes resultados por parte desta população mais velha talvez possa ser o espelho de uma menor paciência em responder a estas questões, menor disponibilidade para tal.

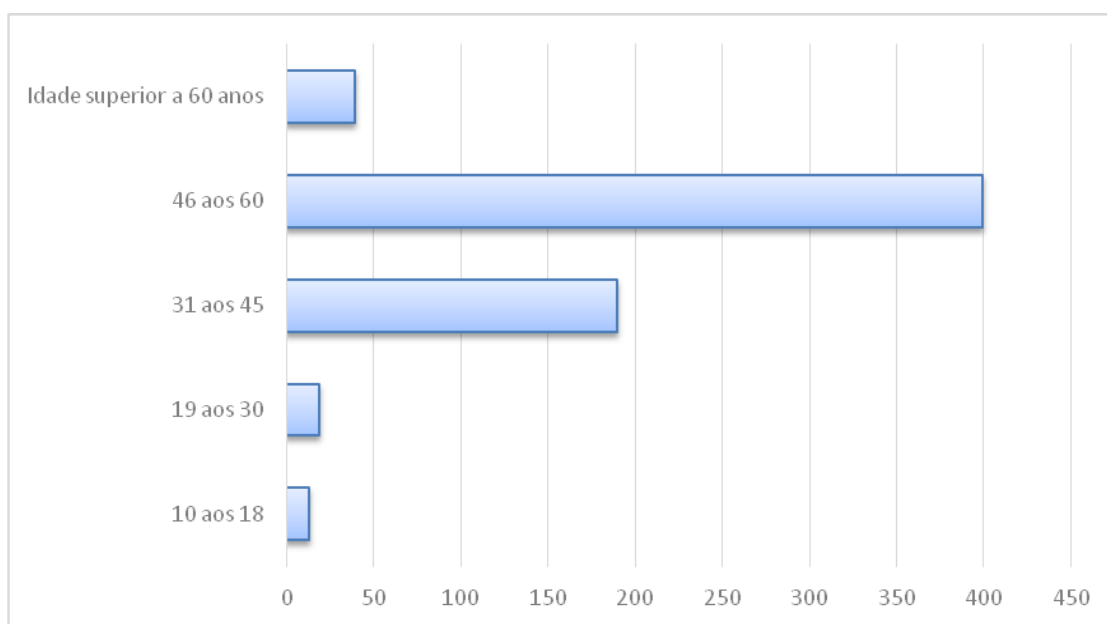


Gráfico 3.1: Idades dos inquiridos

Importa ainda olhar para os géneros das pessoas inquiridas. No gráfico 3.2. é possível observarmos os resultados quanto ao sexo masculino e feminino dos questionados.

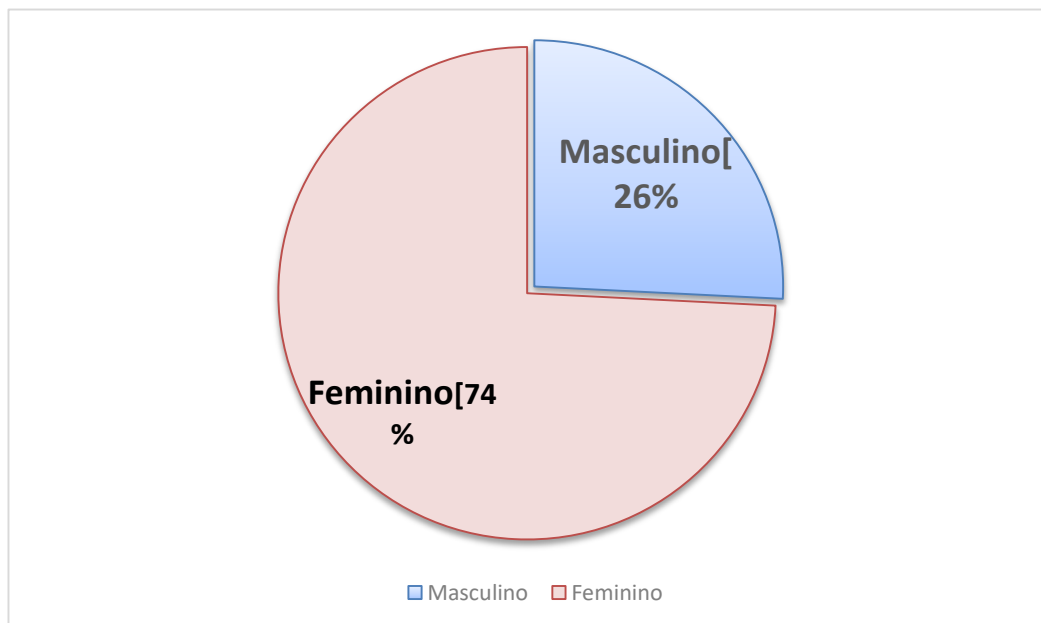


Gráfico 3.2: Idades dos inquiridos

Segundo podemos constatar pelo gráfico acima, existe uma clara maioria de pessoas do sexo feminino que aderiram ao inquérito por maioria.

Do total dos 660 de pessoas inquiridas, 490 são do sexo feminino, representando assim quase $\frac{3}{4}$ da população total, ou 74 % da população alvo. Os resultados mostram uma percentagem muito mais expressiva por parte das mulheres.

Quanto aos indivíduos do sexo masculino na amostra inquirida, 190 de entre eles responderam ao inquérito por questionário. Um número muito menos considerável de homens respondeu às questões colocadas, isto é, apenas 25,8%, o que coincide com $\frac{1}{4}$ da população alvo.

Assim, concluímos que existiu uma maior disponibilidade do sexo feminino em responder ao inquérito colocado na internet.

Os indivíduos da amostra deste estudo empírico são detentores de distintas habilitações académicas, tal como podemos ver no gráfico 3.3. que segue.

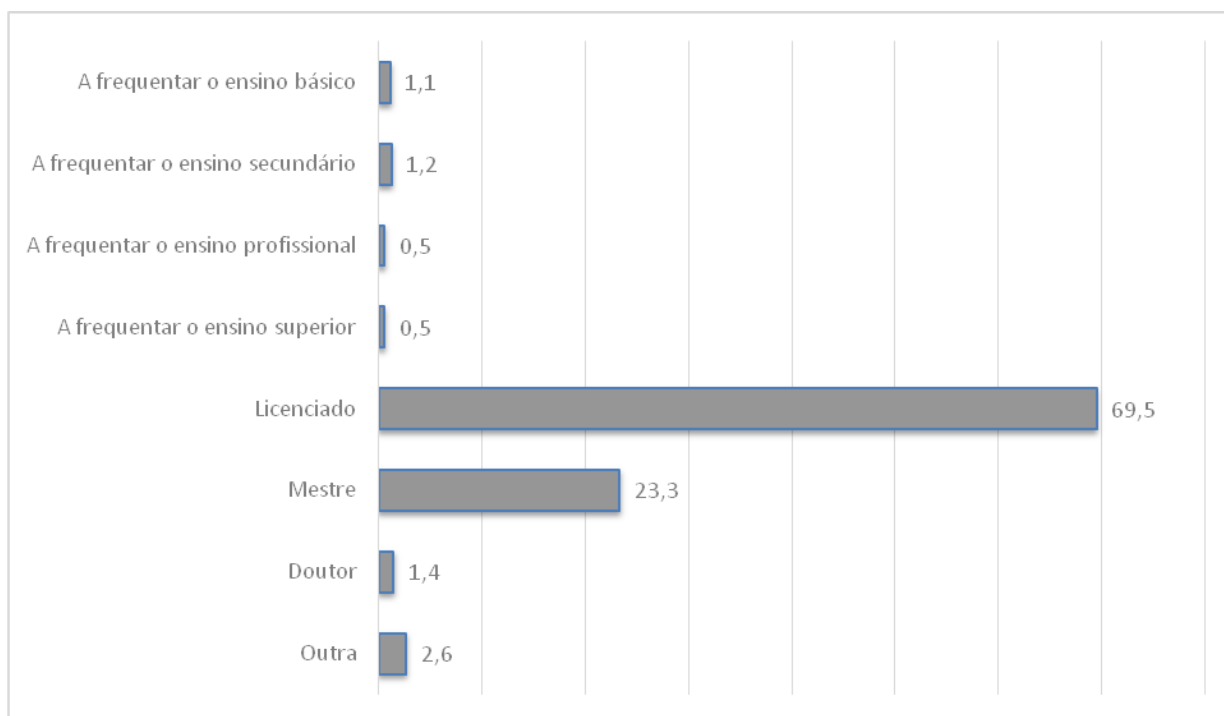


Gráfico 3.3: Habilitações académicas dos inquiridos

O gráfico 3.3. permite-nos perceber que 1,1% da população inquirida no estudo para esta dissertação está a frequentar o ensino básico. Esta percentagem representa 7 pessoas com essas habilitações académicas que responderam a esse inquérito.

Estes resultados sugerem talvez um maior desinteresse em responder a este tipo de estudo ou desconhecimento das temáticas abordadas no inquérito por questionário.

Os inquiridos que estão a frequentar o ensino secundário representam uma percentagem tão pequena quanto os indivíduos que frequentam o ensino básico. A percentagem dos inquiridos ainda no ensino secundário é de 1,2%, o que corresponde assim a um número de apenas 8 indivíduos que aderiram a este estudo. A insignificativa

adesão destes indivíduos mais jovens e que estão no ensino secundário têm seja devido às mesmas razões que os inquiridos que frequentam o ensino básico: desinteresse nestas questões abordadas neste estudo empírico ou desconhecimento dos temas apresentados.

Observando em seguida os resultados dos inquiridos que estão a frequentar o ensino profissional, constatamos que as respostas obtidas significam 0,5% da totalidade dos inquiridos. Isto quer dizer que apenas 3 pessoas que estão no ensino profissional responderam ao inquérito por questionário proposto para este estudo. Os motivos talvez sejam os mesmos enunciados anteriormente, por se tratar de uma população bastante jovem.

Quanto aos que estão a frequentar o ensino superior, os resultados surpreendem. Seria talvez de esperar que estes jovens ou jovens adultos estivessem mais preocupados e interessados nas temáticas expressas no inquérito, porém o mesmo não se verificou.

Os resultados dos indivíduos inquiridos que estão a frequentar o ensino superior são exatamente iguais aos inquiridos que estão no ensino profissional, ou seja, apenas 3 pessoas, correspondendo também a 0,5% do total dos questionados. Estes resultados são inferiores aos resultados obtidos dos inquiridos que estão a frequentar o ensino básico e o ensino secundários.

Relativamente aos resultados obtidos nesta amostra populacional que são detentores de uma licenciatura, constata-se que eles são os mais expressivos e os mais significativos. Isto é, 459 inquiridos são licenciados e estes valores correspondem à significativa percentagem de 69,5%.

Estes resultados relativos aos indivíduos licenciados talvez se justifiquem por serem indivíduos já adultos, com um maior conhecimento dos temas enunciados no inquérito por questionário, e disponibilidade para participar. Tratando-se de jovens adultos ou adultos mais maduros licenciados, talvez estamos mais cientes do que foi questionado neste inquérito.

Os resultados das pessoas questionados neste estudo mostram que 23,3% dos inquiridos têm um mestrado. Estes valores correspondem assim a 154 pessoas que

possuem um mestrado, sendo desta forma, um valor com bastante expressão. As razões para estes valores talvez possam ser semelhantes aos motivos enunciados anteriormente para os inquiridos que eram possuidores de uma licenciatura.

Quanto aos inquiridos que têm como habilitações académicas um doutoramento, os valores indicam que são apenas 9 indivíduos doutorados que responderam ao inquérito por questionário criado para este estudo empírico.

Estes valores simbolizam assim uma percentagem de 1,4%, quase semelhante aos 1,2% e 1,2% dos indivíduos inquiridos e que frequentam o ensino básico e secundário.

Porém, os motivos para esta insignificante adesão ao inquérito por questionário por parte destes indivíduos doutorados não são identificáveis com rigor, bem como todos os outros, sendo apenas meras especulações.

Ainda a respeito das habilitações académicas dos inquiridos, 17 pessoas responderam terem uma outra habilitações para além de todas as aqui já enunciadas. Estes valores representam 2,6% do total da população inquirida para esta dissertação.

Neste estudo procurou-se auxílio de instituições públicas e privadas que estivessem disseminadas de modo uniforme pelo país, de forma a garantir uma boa qualidade da amostra.

Assim sendo, os questionários foram colocados à disposição de variadas escolas e universidades dos distritos de Aveiro, Beja, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Guarda, Leiria, Lisboa, Portalegre, Porto, Santarém, Setúbal, Viana do Castelo, Vila Real, Viseu e as Regiões Autónomas da Madeira e dos Açores.

O seguinte gráfico dá-nos uma perceção dos distritos onde foram obtidas mais respostas por parte dos indivíduos inquiridos, bem como os distritos onde as respostas dos inquiridos foram menos expressivas.

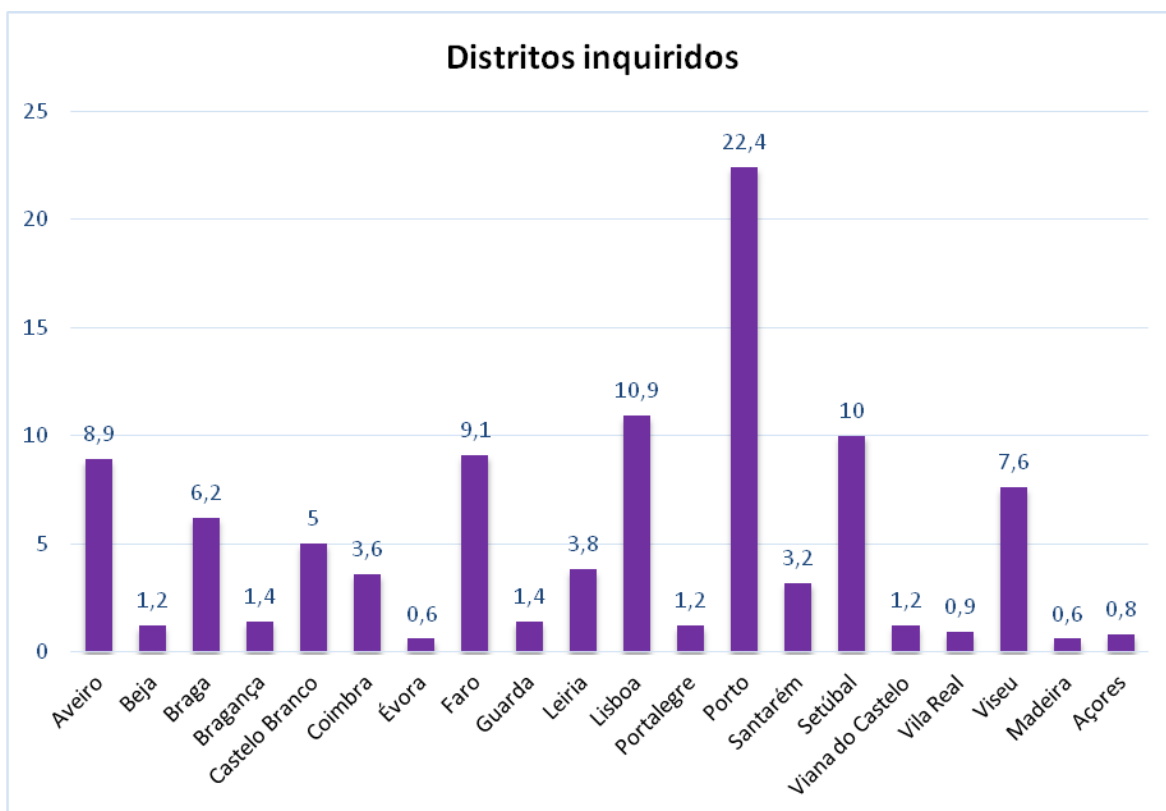


Gráfico 3.4: Idades dos inquiridos

Relativamente às instituições públicas e privadas dos vários distritos de Portugal, os resultados são os seguintes.

O distrito de Aveiro regista 59 respostas da população alvo, significando assim uma percentagem de 8,9%, e sendo um dos distritos com maior taxa de resposta por parte da amostra deste estudo. Podemos mesmo afirmar que o distrito de Aveiro foi o 5º distrito que mais aderiu ao inquérito deste estudo.

No caso de Beja, os resultados são muito inferiores aos anteriores vistos no distrito de Aveiro, apresentando somente 8 respostas por parte dos inquiridos, perfazendo assim apenas 1,2% da amostra total.

Relativamente a um dos distritos pertencentes à província tradicional do Minho, Braga, este representa uma percentagem de 6,2%, ou seja, um valor com algum significado, visto 41 indivíduos desse distrito terem respondido ao inquérito por questionário.

No distrito de Bragança podemos apenas apontar que 9 indivíduos responderam ao inquérito, estando assim os resultados deste distrito do nordeste de Portugal, pertencente à província tradicional de Trás-os-Montes e Alto Douro muito próximos dos resultados do distrito do Baixo Alentejo: Beja.

Quanto a Castelo Branco, distrito pertencente à província histórica da Beira Baixa, os resultados da população alvo são expressivos, 33 respostas obtidas. São resultados inferiores aos distritos de Braga porém bem mais relevantes do que Beja e Bragança por exemplo. Da amostra inquirida, o distrito de Castelo Branco significa 5% em termos de percentagem da totalidade dos inquiridos.

Olhando agora para os resultados de Coimbra, constatamos que estes criaram alguma surpresa pois seria esperada uma maior adesão a este inquérito por parte dos indivíduos deste pertencente na sua maior parte à antiga província histórica da Beira Litoral. O distrito de Coimbra apresenta uma percentagem de 3,6% da amostra que respondeu ao inquérito por questionário, correspondendo assim, apenas a 24 pessoas desse distrito.

Quando nos debruçamos sobre os resultados do distrito de Évora, pertencente à sub-região do Alentejo Central, podemos ver que a quantidade de respostas obtidas é quase insignificante, isto é, somente 4 pessoas deste distrito responderam ao inquérito elaborado para este estudo. Este resultado escasso equivale a uma percentagem de 0,6% da população total inquirida nesta dissertação.

O distrito de Faro, distrito que coincide com a província tradicional do Algarve revelou-se ser uma surpresa positiva a nível das respostas obtidas neste estudo. Este distrito ocupa a 4ª posição do distrito com maior número de respostas, o que seria de esperar por parte de outros distritos. A região distrital de Faro exhibe assim uns resultados de 60

peças que responderam ao inquérito por questionário, bem mais do que o distrito de Braga ou Aveiro, e perfaz uma percentagem de 9,1% da amostra completa inquirida para este estudo empírico.

Em relação ao distrito da Guarda que pertence à província tradicional da Beira Alta, os resultados são pouco expressivos, pois apenas 9 pessoas deste distrito responderam ao inquérito deste estudo, um valor semelhante ao valor registado e enunciado anteriormente no distrito de Bragança. Assim, estes valores representam também uma percentagem de 1,4%, tal como no caso de Bragança e estando ainda muito perto do 1,2% do distrito de Beja.

Quanto aos resultados respeitantes ao distrito de Leiria, distrito dividido entre as províncias tradicionais da Beira Litoral e da Estremadura, os resultados encontram-se próximos dos resultados encontrados nos indivíduos inquiridos do distrito de Coimbra. Assim, na região distrital de Leiria, 25 pessoas responderam ao inquérito por questionário deste estudo empírico.

Relativamente aos resultados obtidos pelos inquiridos no distrito de Lisboa, região delimitada a norte pelo distrito de Leiria, a leste pelo distrito de Santarém, a sul pelo distrito de Setúbal e a oeste com o oceano Atlântico, os resultados suscitaram alguma curiosidade.

Ao contrário do que seria de esperar, os valores do distrito de Lisboa encontram-se em 2ª posição em relação à adesão dos inquiridos deste estudo, logo após o distrito do Porto que se encontra em 1ª posição no que toca à adesão ao inquérito por questionário desta dissertação. As pessoas do distrito de Lisboa que responderam a este inquérito por questionário foram 72 pessoas. Estes valores representam assim 109% da totalidade da amostra populacional deste estudo.

O distrito de Portalegre regista valores semelhantes aos de Beja. Assim, somente 8 pessoas deste distrito pertencente integralmente à sub-região e Comunidade Intermunicipal do Alto Alentejo aderiram a este inquérito. Estes valores representam desta forma, apenas 1,2% da população total inquirida.

Se nos debruçarmos agora sobre os resultados do distrito do Porto, região distrital que corresponde ao núcleo da província tradicional do Douro Litoral os valores acabam por se revelarem curiosos. Em vez de haver uma maior adesão por parte talvez das pessoas de Lisboa, e só depois pelos indivíduos do Porto, foi exatamente o oposto que aconteceu.

O distrito do Porto é o distrito que regista maior número de respostas. Os resultados representam assim a maior percentagem: 22,4%. Isto significa que 148 indivíduos da região distrital do Porto responderam ao inquérito por questionário disponibilizado via internet para este estudo.

No distrito de Santarém, 21 pessoas responderam ao inquérito por questionário desta dissertação. Estes valores são bastante semelhantes aos valores registados em Coimbra e Leiria, ou seja 24 e 25 respetivamente. Os valores deste distrito pertencente às Unidades Territoriais da Lezíria do Tejo e do Médio Tejo correspondem a uma percentagem de 3,2% da totalidade da amostra deste estudo, mantendo-se assim muito próximo das percentagens encontradas nas regiões distritais de Leiria e Coimbra.

O distrito de Setúbal, que se encontra dividido entre as províncias tradicionais da Estremadura e do Baixo Alentejo, regista valores que permitem que este distrito esteja em 3ª posição no que diz respeito à adesão do inquérito por questionário criado para a presente dissertação.

Os resultados do distrito de Setúbal mostram que 66 pessoas responderam ao inquérito deste estudo, correspondendo assim a 10% da totalidade da população inquirida. Este distrito encontra-se assim nos distritos com maiores respostas obtidas, estando após o distrito de Lisboa com 72 respostas obtidas e logo antes do distrito de Lisboa, o distrito do Porto com o maior número de respostas registadas: 148.

Olhando agora para os resultados obtidos no distrito de Viana do Castelo situado no norte de Portugal, os valores são pouco semelhantes. Nesta região, os resultados foram equivalentes a uma percentagem de 1,2%, isto é, apenas 8 pessoas responderam ao inquérito elaborado para este estudo. Estes valores vão de encontro com os valores

registados em Beja e Bragança, relevando assim uma pequena adesão dos indivíduos em participar deste estudo empírico.

Os valores registados no distrito de Vila Relá, distrito pertencente à província tradicional de Trás-os-Montes e Alto Douro são também pouco expressivos. Somente 6 pessoas aderiram à participação neste estudo. Estes resultados refletem 0,9% da totalidade da amostra inquirida, sendo assim resultados muito próximos de outras regiões tais como Portalegre, Beja ou o distrito de Bragança.

O distrito de Viseu, distrito português pertencente à tradicional província da Beira Alta, apresenta resultados bastante significativos, nomeadamente valores que talvez se esperassem noutros distritos. Os resultados de Viseu mostram que 50 indivíduos responderam ao inquérito por questionário deste estudo. Estes valores correspondem a uma percentagem de 7,6% do total da amostra populacional inquirida. Os resultados deste distrito encontram-se muito próximos de outros distritos tais como Aveiro ou ainda Faro.

A Região Autónoma da Madeira apresenta uns valores muito pouco significativos no que toca à participação neste estudo, revelando-se ser menos os valores são menor expressividade neste estudo. Na Região Autónoma da Madeira apenas 4 pessoas aderiram a este estudo através do inquérito por questionário criado para o mesmo. Estes resultados representam assim a menor taxa de participação, isto é, 0,6%, percentagem muito próxima da Região Autónoma dos Açores, como veremos já de seguida.

No caso da Região Autónoma dos Açores os valores são também pouco significativos a nível de participação no inquérito deste estudo. Registam-se 5 participações neste estudo, representando assim 0,8% da totalidade da amostra inquirida.

Por fim, concluímos que houve uma participação e adesão ao inquérito por questionário criado para esta dissertação por parte de todas as regiões de Portugal continental e ilhas.

Percebeu-se ainda pela análise dos resultados que o Porto foi o distrito com maior participação (22,4%), seguindo-se o distrito de Lisboa (10,9%), o distrito de Setúbal (10%), vindo depois o distrito de Faro (40%), e finalmente o distrito de Aveiro (8,9%).

A primeira questão do inquérito diz respeito ao conhecimento por parte dos participantes sobre a *9ª Sinfonia* de Beethoven. Com esta questão pretende-se perceber de que forma os participantes conhecem ou não, esta sinfonia de Beethoven. Os resultados obtidos estão representados no Gráfico 1.

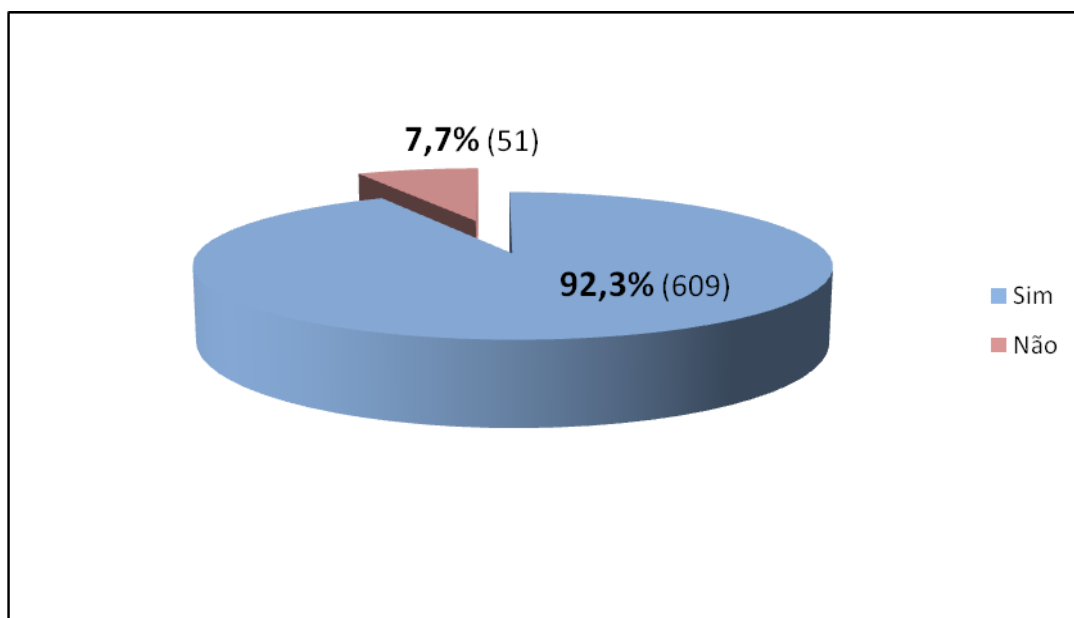


Gráfico 3.5: Conhecimento acerca da *Nona Sinfonia* de Beethoven

A análise dos resultados obtidos permite verificar que uma grande maioria conhece a *9ª Sinfonia* de Beethoven, isto, é 609 inquiridos, dos 660 no total, identificam esta obra musical como sendo deste compositor, representando assim uma percentagem de 92,3. Quanto aos participantes que desconhecem esta sinfonia do músico alemão, a percentagem

é 7,7. Isto significa que 51 dos participantes não fazia ideia que esta sinfonia é de Ludwig van Beethoven.

Através da leitura do gráfico, podemos constatar que uma grande percentagem dos inquiridos reconhece a obra musical *9ª Sinfonia*, e que esta é do compositor Beethoven. Apenas uma pequena percentagem dos participantes desconhece esta sinfonia do compositor alemão.

2.2. Questão acerca do conhecimento do excerto *Hino à Alegria*

Relativamente a esta segunda questão colocada aos participantes, os resultados obtidos são apresentados no Gráfico 2 que segue.

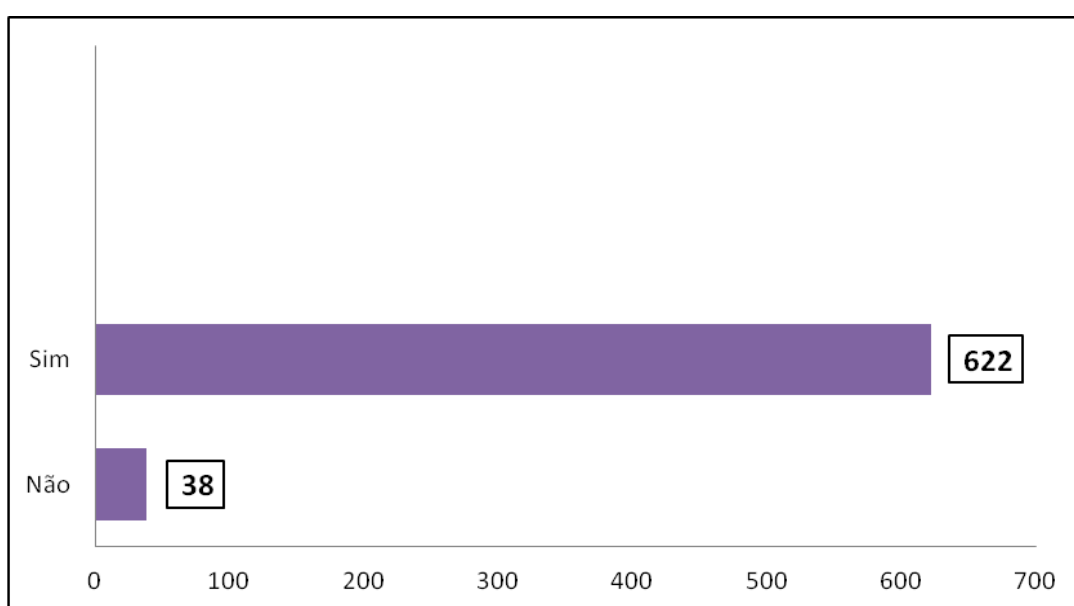


Gráfico 3.6: Conhecimento acerca do excerto *Hino à Alegria*

No seu conjunto, estes dados relativos à questão acerca do conhecimento do excerto *Hino à Alegria*, mostram que 622 dos participantes sobre um total de 660 reconhece este trecho musical, e corresponde a 94,2%. Já 38 participantes neste estudo dizem não

conhecerem a passagem chamada *Hino à Alegria*, representando assim 5,8% da totalidade de indivíduos inquiridos.

Constatamos na análise deste gráfico que 622 dos inquiridos conhecem o excerto da *Hino à Alegria*, número superior relativamente ao ponto anterior, ou seja, são mais aqueles que conhecem este excerto da 9ª Sinfonia de Beethoven, do que a própria sinfonia em si. Podemos ver ainda neste gráfico que apenas 38 dos inquiridos desconhece este excerto, simbolizando, assim, uma percentagem pouco relevante.

2.3. Questão acerca do conhecimento do *Hino à Alegria* enquanto hino oficial da União Europeia

A terceira questão colocada aos inquiridos tinha como finalidade perceber se os mesmos sabem que o *Hino à Alegria* é também o hino oficial da União Europeia. Os resultados obtidos a esta questão do inquérito por questionário estão representados Gráfico 3.

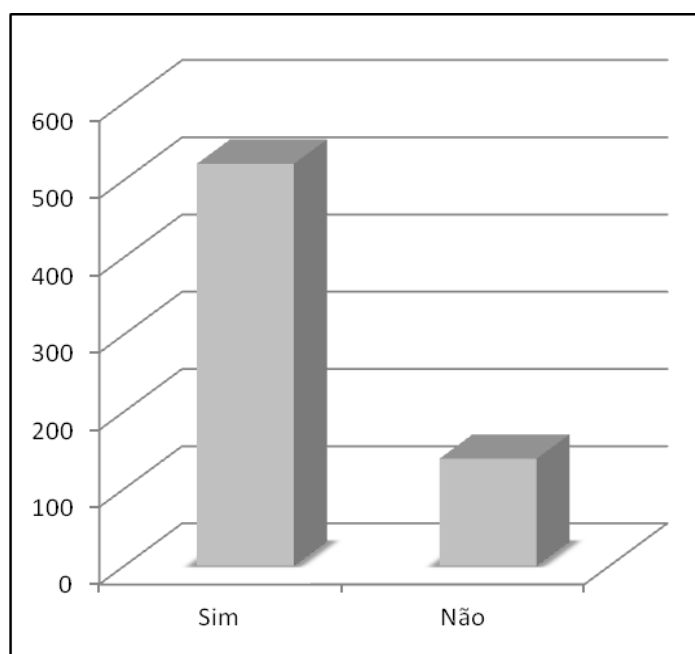


Gráfico 3.7: Conhecimento do *Hino à Alegria* como hino oficial da União Europeia

Quando questionados sobre se tinham conhecimento que o *Hino à Alegria* é também o hino oficial da União Europeia, 521 participantes deste estudo responderam afirmativamente à pergunta, ou seja 78,9%, e 139 dos inquiridos responderam negativamente, correspondendo a 21,1%.

Nesta abordagem, 139 dos inquiridos deixam bem notório que não sabiam que o *Hino à Alegria* é também o hino oficial da União Europeia. Já a resposta contrária surge com mais relevância, pois 521 participantes desta investigação afirmam ter conhecimento de que o *Hino à Alegria* é também o hino oficial da União Europeia.

2.4. Questão acerca da opinião sobre se o hino da União Europeia é reconhecido como tal, e se o mesmo funciona como um elemento musical que une os cidadãos da Europa.

Quanto à quarta e última questão, referente à opinião dos participantes sobre o facto de identificarem o hino da Europeia enquanto tal, e se este funciona como um elemento musical que une os cidadãos europeus, apresentamos no Gráfico 4 as respostas obtidas.

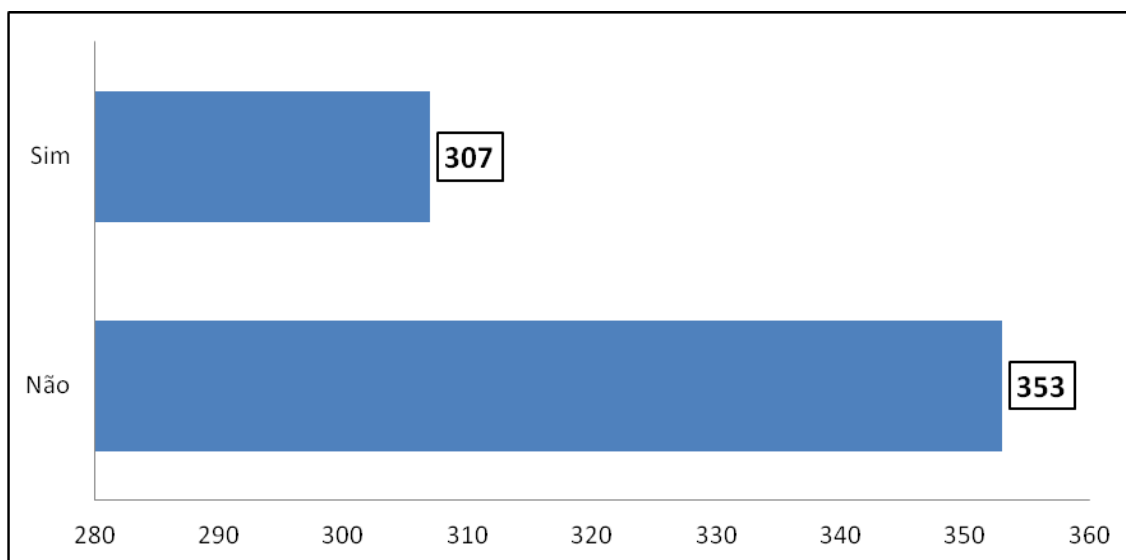


Gráfico 3.8: Opinião sobre se o reconhecimento do hino da União Europeia e se é um elemento musical unificador dos cidadãos da Europa.

Dos inquiridos, 307 responderam sim a esta questão, o que equivale a 46,5%, e 353 de entre eles, escolheram a opção não, dizendo assim respeito a 53,5% dos inquiridos.

Quanto a esta questão, podemos verificar que as percentagens dos resultados obtidos se apresentam muito próximas, 46,5% contra 53,5%. O que prova que os inquiridos se sentem divididos no que toca a reconhecer se o hino da União Europeia e se é um elemento musical unificador dos cidadãos da Europa.

Assim, há 307 inquiridos que consideram o hino da União Europeia um elemento musical unificador dos cidadãos da Europa. No entanto, a opção de não acharem o hino da União Europeia um elemento musical unificador dos cidadãos da Europa surge com um número significativo de respostas negativas, 353 dos inquiridos.

3. Discussão dos Resultados

Após a apresentação dos resultados do estudo empírico, efetuamos de seguida a discussão dos mesmos, procurando lê-los baseados no enquadramento teórico-concetual, evidenciando assim os seus significados e retirando as implicações teóricas, empíricas e práticas.

Este tópico segue a estrutura segundo os objetivos delineados e hipóteses formuladas na introdução da presente dissertação, sendo desta forma, o fio condutor neste processo de discussão de resultados.

No que concerne a análise da opinião dos inquiridos acerca do seu conhecimento da *9ª Sinfonia* de Beethoven, os indivíduos questionados manifestam um conhecimento muito relevante desta obra musical, isto é, 92,3% afirmam positivamente conhecer esta sinfonia de Beethoven.

Um dos aspetos que pode ter contribuído para a resposta positiva por parte dos inquiridos pode ter sido o facto de que, esta obra musical é, por excelência uma referência mundial no repertório do mundo ocidental.

Tal como afirma Guedes (2016), esta sinfonia do compositor alemão Beethoven, considerada mesmo como ícone predecessora da música romântica e ainda, uma das maiores obras de Beethoven. A majestosa *9ª Sinfonia* é um ponto de viragem: vai radicalmente para além da sinfonia clássica, tanto no seu carácter dramático como nas suas proporções e ainda pela importância dos recursos envolvidos.

O total de 609 inquiridos (92,3%) da totalidade da população inquirida vêm comprovar como afirma Massin (1972) que esta obra-prima de Beethoven é um verdadeiro pilar do repertório sinfónico, cuja relevância é ainda hoje inegável. Do mesmo modo, Rasmussen (2015) apresenta e distingue esta sinfonia como sendo uma das mais emocionantes obras de arte da história, daí o seu reconhecimento mundial, e claramente também nos resultados obtidos no inquérito realizado neste estudo.

Face aos resultados apresentados e na percepção dos entrevistados, pode inferir-se qualitativamente que os inquiridos reconhecem de facto a *9ª Sinfonia* e sabem que esta é obra da autoria de Beethoven.

Considerando a questão acerca do conhecimento do excerto *Hino à Alegria*, 622 dos participantes sobre um total de 660 reconhece este trecho musical, o que corresponde a 94,2%, um valor ligeiramente acima ao conhecimento da *9ª Sinfonia* de Beethoven.

Bruter (2005) afirma no seu livro que grande maioria dos cidadãos europeus reconhecem os diversos símbolos da União Europeia, e neste caso mais preciso, identificam o *Hino à Alegria* como sendo o hino europeu. Estes resultados também vão de encontro com o que enunciou Larcher (1995), este declara que o hino europeu têm vindo a ter uma maior utilização e conhecimento no interior e exterior da União Europeia consoante o passar dos anos.

O trecho musical *Hino da Alegria*, que deu origem ao hino europeu é reconhecido por uma grande massa da população, ao contrário de outras músicas do panorama geral das pessoas, tal como explica Silva (2013). Os resultados vêm ilustrar na perfeição a dimensão humana e unificadora da música de Beethoven, tal como o seu impacto, não só na História da Música, mas também na sociedade global.

Com as respostas dos inquiridos, podemos comprovar que o excerto do *Hino à Alegria* é um marco cultural na nossa civilização. A escolha deste mesmo tema para Hino da Europa continua assim a fazer sentido entre os europeus, dado a sua enorme identificação por parte dos indivíduos entrevistados. Apesar de ser um dos símbolos europeus menos comentados, não obstante, está revestido de uma dimensão importantíssima, tal como podemos ver pelas respostas adquiridas neste estudo.

No que se refere à questão sobre o facto de saberem se o *Hino à Alegria* é também o hino oficial da União Europeia, os resultados mostram que 521 participantes (78,9%) deste estudo responderam afirmativamente à pergunta.

Nesta perspetiva, os resultados revelaram-se surpreendentemente significativos, isto comparado com as hipóteses formuladas no início da presente dissertação, em que se sugeria que o Hino da Europa é um dos símbolos da União Europeia menos comentados (a nível de opinião pública, em geral e a nível académico, em particular), no entanto, os resultados vão no sentido contrário das hipóteses formuladas no início deste estudo.

Assim, 78,9% dos participantes deste estudo afirmam saberem que o Hino à Alegria é também o hino oficial da União Europeia. No contexto português isto não vai de encontro com uma notícia publicada pela Euronews em que afirma que são provavelmente poucos os europeus que sabem que o hino europeu é a Ode à Alegria de Beethoven, apesar de ser um tema bem conhecido. Os resultados deste estudo, provam o contrário, a amostra portuguesa inquirida neste estudo mostra-se numa grande maioria conhecedora de tais factos.

Nume estudo realizado pela Maison de l'Europe des Yvelines, em 2009, quando inquiriram os seus alunos sobre os símbolos da União Europeia, os mesmos apontam logo em segundo lugar, o hino europeu e reconhecem que este que chama *Ode à Alegria*.

Quanto à última questão colocada no inquérito por questionário, referente à opinião dos participantes sobre o facto de identificarem o hino da Europeia enquanto tal, e se este funciona como um elemento musical que une os cidadãos europeus, as opiniões dividem-se claramente.

Dos 660 inquiridos, 307 responderam sim a esta questão, correspondendo a 46,5%, e 353 de entre eles, escolheram a opção não, o que representa 53,5% da totalidade da amostra populacional deste estudo empírico.

Os resultados remetem-nos para as questões anteriormente enunciados na introdução deste estudo, e vão de encontro com as hipóteses formuladas.

Uma das hipóteses formuladas era que existem ainda alguns sinais que apontam para uma fragmentação na ideia de unidade do hino europeu e os resultados deste estudo comprovam estes sinais, pois a divisão das opiniões é muito expressiva nesta última questão do questionário.

Os valores de um inquérito realizado num estudo de Louro (2007) corroboram os nossos resultados. No seu inquérito pré-mobilidade, os resultados desta autora mostram que 75,9% dos inquiridos afirma conhecer algum símbolo da EU. Relativamente aos símbolos mais referidos, por 66,7% da amostra, encontramos a bandeira, a moeda euro, a referência às estrelas e o hino.

Ainda neste estudo de Louro (2007), acerca dos símbolos, da União Europeia, apenas 31,5% afirma conhecer o hino europeu. No entanto, as respostas dos estudantes inquiridos revelam alguma fragilidade na divulgação dos símbolos europeus no imaginário dos cidadãos, à exceção da bandeira e da moeda euro.

Para Louro (2007), 60% dos alunos inquiridos respondeu afirmativamente não conhecer o Hino da União Europeia. Daqueles que declaram conhecer este símbolo, 30% identificaram-no corretamente como o *Hino à Alegria* da 9^a *sinfonia* de Beethoven e 12,5% afirmaram que conhecem mas não desconhecem o nome.

Os resultados levado a cabo no estudo da presente dissertação quanto ao hino ser um elemento unificador dos cidadãos europeus surgem ainda como valores divididos, tal devido ao facto dos cidadãos português e os cidadãos europeus estarem a enfrentar alguns desafios quanto ao seu sentimento de pertença no que toca à União Europeia.

Na realidade, a identidade europeia existe. Os países da União Europeia compartilham de facto, uma herança comum baseada na filosofia grega, o direito romano

ou ainda o cristianismo, bem como os valores comuns como a democracia, o respeito à diversidade, a tolerância, e a solidariedade.

O que é necessário é disseminar esta identidade. Para isso, devemos realizar um trabalho pedagógico de forma a promover ainda mais, o encontro entre os povos e partilhar mais símbolos, esta abordagem só pode vir de uma forte vontade política dos Estados para aumentar a confiança e orgulho dos europeus.

Tal como afirma Lardellier (2006), seria talvez necessário uma maior divulgação do hino europeu o que permitiria alimentar a construção progressiva da cultura europeia. Fortalecer o sentido de identidade europeia e despertar um desejo de Europa pelo uso dos seus símbolos.

Poderia ainda apostar-se na associação de letra ao hino europeu. Os cidadãos têm dificuldade em se apropriar da *Ode à Alegria* de Beethoven no sentido de que, para que este una uma comunidade, um hino deve ser cantado e, portanto, têm letra. O poema de Schiller exaltando a amizade dos povos e tradicionalmente associado à música de Beethoven, poderia assim, ser associado ao hino europeu.

Conclusão

Obra-prima do último período criativo de Beethoven, a célebre *9ª Sinfonia* foi surgindo na mente do compositor alemão ao longo de sua vida. Grande admirador do poeta Schiller, Beethoven era fascinado pelo humanismo da sua *Ode à Alegria*, apelando à fraternidade dos homens.

A última sinfonia de Beethoven – a *Nona* – é uma das mais famosas composições musicais já escritas, e simboliza a fraternidade. Durante sua vida, Beethoven já era um mito, o que hoje seria chamado de compositor culto. Atravessando os géneros artísticos, indo mais além das fronteiras culturais e geográficas, tornou-se também, o sinal de uma tradição e um símbolo da modernidade constantemente renovado. A humanidade do autor irrompe a cada momento desta obra musical.

Como observámos, um excerto desta obra, o quarto andamento, foi escolhido para tornar-se o hino europeu, em 1986. Como igualmente referimos, o hino da União Europeia foi adotado sem palavras, por causa do multilinguismo europeu. É a música, a língua universal, que carrega os ideais europeus.

Com efeito, a identidade é o que faz que cada um seja semelhante a si mesmo, e diferente dos outros. Consiste ainda, nos elementos pelos quais uma comunidade se sente unida. A identidade de um povo é, portanto, baseada na consciência de uma civilização e de um destino comum. Ora, definir a identidade europeia aparece como uma tarefa difícil, já que a própria Europa se refere a uma realidade ambígua, difícil de identificar. Perceber uma cultura ou os valores comuns, no entanto, parece ser essencial para a construção harmoniosa da União Europeia, o não que pode basear a sua construção apenas sobre a economia. Importa assim compreender quais os elementos que podem tentar reforçar a coesão social entre os cidadãos europeus.

No presente estudo, as conclusões permitem evidenciar que cidadãos europeus conhecem de facto a *9ª Sinfonia* de Beethoven e conseguem associar esta obra ao compositor alemão. Por outro lado, os resultados do estudo mostram que os inquiridos conhecem o hino à Alegria, sendo estes valores tal como os anteriores, muito expressivos. Em relação ao facto de estarem cientes da existência, por um lado, de um Hino Europeu e,

por outro, que esse mesmo Hino é a parte final da *9ª Sinfonia* de Beethoven, os valores são muito significativos, havendo assim uma identificação do hino e uma associação do mesmo ao *Hino à Alegria*. No entanto, quanto aos resultados sobre a questão se o Hino da União Europeia é um símbolo de unificação europeia, os valores do presente estudo mostram que as opiniões dividem-se.

A primeira proposta recai sobre os símbolos europeus, neste estudo preciso, sobre o hino europeu. Talvez seja importante uma maior difusão destes símbolos, bem como do nosso hino europeu. A Europa deve hoje em dia olhar para o futuro. Se o objetivo agora é o de seduzir a população europeia com o projeto europeu, e ainda, forjar uma imagem positiva do nosso continente, é fundamental olharmos, entre muitos outros elementos, para os símbolos europeus, incluído o hino da União Europeia.

Este estudo está confinado ao caso português e assim, assume-me como um ponto de partida, uma tomada de consciência acerca da importância do conhecimento ou não, por parte dos cidadãos portugueses acerca do hino da União Europeia na sua categoria de símbolo da Europa unificada, dado que, segundo o nosso conhecimento, não existiam muitos estudos neste âmbito.

Relativamente às limitações do presente estudo, aponta-se a escassa informação e estudos, sejam de cariz mais genérico, sejam de cariz científico realizados até ao presente sobre a temática do hino europeu enquanto elemento musical unificador entre os cidadãos da União Europeia, e ainda, sobre a identificação do excerto *Hino à Alegria* da *9ª Sinfonia* de Beethoven, como hino da União Europeia.

Quanto a sugestões para futuras investigações, seria interessante a replicação deste estudo com amostras de dimensão superior. Isto, de forma a obtermos resultados ainda mais significativos, visto esta amostra representar apenas uma muito pequena percentagem da população portuguesa para efeitos conclusivos, principalmente sobre o sentimento de pertença a esta União Europeia, e ainda de modo, a compreender melhor até que ponto os cidadãos portugueses sentem o hino europeu como um símbolo de união europeu.

Outra sugestão diz respeito à construção de um inquérito por questionário em que haja talvez mais questões relativas aos sentimentos dos portugueses quanto ao hino europeu, de forma a compreender o motivo desses mesmos sentimentos.

Em futuras investigações, seria também interessante ter a perceção e indicação por parte dos inquiridos acerca das respostas a esses diversos sentimentos quanto ao hino europeu e União Europeia, isto com o objetivo de indicar possíveis hipóteses que levaria a um maior sentimento de pertença e união com o hino europeu, e a própria União Europeia. Assim, poder-se-ia aprofundar os aspetos mencionados pelos participantes deste estudo.

De sublinhar uma vez mais que este estudo foi pioneiro, uma vez que não foram encontrados outros que se debruçassem sobre a temática do reconhecimento do *Hino à Alegria* de Beethoven, desse excerto como hino europeu e, ainda, a compreensão se para os portugueses, o hino da União Europeia é ou não um símbolo de unificação nesta Europa.

Em suma, ambiciona-se que esta investigação seja mais um contributo no avanço da compreensão se o hino europeu é ou não associado à *9ª Sinfonia* de Beethoven. Isto é, entender, em primeiro lugar, se os portugueses conhecem o *Hino à Alegria* de Beethoven, se o reconhecem como Hino Europeu e, em segundo lugar, se para os cidadãos portugueses, o hino da União Europeia é ou não um símbolo de unificação nesta Europa que apresenta cada vez mais conflitos, e onde cada vez mais barreiras se levantam, entre países do norte e do sul.

Referências Bibliográficas

- Abbagnano, N. (1962). *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou.
- Abraham, G. (1982). *The Age of Beethoven, 1790-1830*. New York: Oxford University Press.
- Adonnino, P. (1985). *A People's Europe*. Reports from the ad hoc Committee. Bulletin of the European Communities, Supplement 7/85.
- Almeida, L., & Freire, T. (2000). *Metodologia da Investigação em Psicologia e Educação*. Braga: Psiquilíbrios.
- Ander-Egg, E. (1978). *Introducción a las técnicas de investigación social: para trabajadores sociales*. 7ª edição. Buenos Aires: Humanitas.
- Bacelar, S. M. (1999). *Amostragem em Ciências Sociais – Relatório de aula teórico-prática*. Porto, Portugal: Faculdade de Economia, Universidade do Porto.
- Banda Filarmónica Severense. (2007). *Notícias*. Disponível em: <http://www.filarmonicaseverense.com/Noticias.html>. (Consultado em 17/02/2017).
- Baron, J. H. (1973). AW Schlegel's Mystic Principle and the Music of Beethoven. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31(4), 531-537.
- Barros, M. B. (2012). Música como aia da vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 53(125), 179-193. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100009. (Consultado em 11/12/2016).
- Beethoven, L. V., & Kalischer, A. C. (1908). *Beethoven's Samtliche Briefe*. Montana: Kessinger Publishing.
- Bento R. F. (2009). Beethoven's Deafness, the Defiance of a Genius. *Int. Arch. Otorhinolaryngol*, 13(3), 317-321.

- Bernardo, J. V. (2014). *A coleção de escultura da Faculdade de Belas Artes: a formação do gosto e o ensino do desenho*.
- Bersou, V., Martins, J. E. G. D. S., Gloeden, E., & Mastrogiovanni, A. (2006). *O romantismo e a pequena forma pianística: Síntese da composição, a beneficiar o processo didático*. Universidade de São Paulo.
- Bertaux, P., & Stieg, G. (1986). “Beethoven et Schiller” in *Aspects de la littérature autrichienne au XXe siècle. Cahiers Universitaires d’information sur l’Autriche*, 11-19.
- Biagi, C. P., & Amaral, R. C. (2009). *El himno como símbolo político*. Disponível em: http://www.liberlex.com/archivos/himno_sp.pdf. (Consultado em 21/12/2016).
- Bogdan, R., Biklen, S., (1994). *Investigação Qualitativa em Educação – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora.
- Bodgan, R., & Taylor, S. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Boucouchiev, A. (1994). *Beethoven*. Seuil.
- Breuning, G. von (1992). *Memories of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brisson, E. (2005). *Guide de la musique de Beethoven*. Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique ».
- Bruter, M. (2005). *Citizens of Europe?: The Emergence of a Mass European Identity*. New York: Editora Palgrave MacMillan.
- Buch, E. (1999). *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*. Gallimard, coll. Paris: Bibliothèque des Histoires.
- Burnett, J. (1961). *Beethoven and Human Destiny*. New York: Roy Publishers.
- Burnham, S. (1996). *Beethoven hero*. Chichester: Princeton University Press.

Burns, E. M. (1959). *A Revolução Francesa (1789-1799) – História da Civilização Ocidental*. História da Civilização Ocidental, tradução de Lourival Gomes Machado, Lourdes Santos Machado e Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Editora Globo.

Caron, J. C. (1994). Romantisme et génération: genèse du temps vécu. *L'Homme et la société*, 111(1), 101-111.

Carvalho, M. A. D. (2006). *A ópera como paradigma no Grande Duo Concertante de Weber*. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade de Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/4648/1/209521.pdf>. (Consultado a 27/9/2016).

Cavalcante, Z. V., & da Silva, M. L. S. (2011). *A Importância da Revolução Industrial no mundo da tecnologia*. Paraná Brasil: Editora CESUMAR.

Cavalcanti, J. D. (2010). *Ascese, uma instalação do artista Eduardo Faria*. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3085&titulo=Ascese,_um_a_instalacao_do_artista_Eduardo_Faria. (Consultado em 18/1/2017).

Clark, C. (1997). Forging Identity: Beethoven's "Ode" as European Anthem. *Critical Inquiry*, 23(4), 789-807.

Coelho, H. S. (2010). Goethe-Espírito da contemporaneidade. *Pesquisas Estratégicas de Filosofia, UFJF*. Disponível em: <http://www.ivenecienciassubmissao.uff.br/index.php/ivenecienciassubmissao/eneciencias/paper/viewFile/140/83>. (Consultado em 5/8/2016).

Coelho, P. A. C. (2009). *Arquitectura e Música - Analogias Estruturais*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Universidade da beira Interior. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/2187/1/Paulo%20Coelho%20Arquitectura%20e%20Musica.pdf>. (Consultado em 9/6/2016).

Cooper, B. (1991). *Dictionnaire Beethoven*. Paris: Éditions Jean Claude Lattès.

Cotte, R. (1991). *Música e simbolismo*. São Paulo: Cultrix.

Council of Europe. *O Hino Europeu*. Disponível em: <http://www.coe.int/pt/web/about-us/the-european-anthem>. (Consultado em 28/12/2016).

Cunha, V. S. O. (2013). Bertolt Brecht (1898 – 1956). Vida e Obra. *Millenium*, 45, (junho/dezembro). Pp. 169-179.

Dahlhaus, C. (1991). *Ludwig van Beethoven. Approaches to His Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Dennis, D. B. (1996). *Beethoven in German Politics, 1870 – 1989*. New Haven: CT and London, Yale University Press.

De Souza, C. C. B. X., Ayres, S. D., & Estela Marcondes, M. M. (2012). Metodologia de apoio matricial: interfaces entre a Terapia Ocupacional e a ferramenta de organização dos serviços de saúde. *Cad. Ter. Ocup. UFSCar*, 20(3), 363-368.

Diem, P. (2004). *The Symbols of Europe: History, Meaning, Chances*. Disponível em: <http://www.authorstream.com/Presentation/Vittoria-62116-symbols-europe-Functions-Political-Olympic-Rings-Cataclysm-World-War-Noblemans-the-of-Education-ppt-powerpoint/>. (Consultado em 5/1/2017).

Dumez, H. (2016). *Méthodologie de la recherche qualitative: Les questions clés de la démarche compréhensive*. Rio de Janeiro: Editora Vuibert.

Eco, H. (1995). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

Embaixada e Consulados Gerais da Alemanha no Brasil. (s.d.). *Friedrich Schiller*. Disponível em: http://www.brasil.diplo.de/Vertretung/brasilien/pt/09_Kultur/Kulturelles_Leben_in_Deutschland/Schiller_pt.html. (Consultado em 18/9/2016).

Fauconnier, B. (2010). *Beethoven. Collection. Folio biographies* (n° 63), Paris: Gallimard.

Fortin, M. (2009). *O processo de Investigação à realização*. Loures: Lusociência.

- Ganche, E. (1921). *Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres (1810-1849)*. Paris: Éditions du Mercure de France.
- Gialdino, C. C. (2003). *Una Costituzione per la nuova Europa*. Progetto di Trattato. Milano: Giuffrè Editiriale.
- Gil, A. C. (1991). *Como elaborar projetos de pesquisa*. 3. ed. São Paulo: Atlas.
- Grout, D., & Palisca, C. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Guedes, D. P., Lopes, C. C., & Guedes, J. E. R. P. (2005). Reproducibility and validity of the International Physical Activity Questionnaire in adolescents. *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, 11(2), 151-158.
- Guedes, M. H. (2016). *Quem Foi Beethoven!* Joinville: Editora Clube de Autores.
- Guiraudon, V. (2009). La diversité en Europe: une évidence? *Raisons politiques*, (3), 67-85.
- Günther, H. (2006). Qualitative research versus quantitative research: is that really the question?. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 22 (2), Brasília Mai/Aug. 201-209.
- Harris, E. T. (2006). *Ludwig van Beethoven (1770-1827)*. Disponível em: https://ocw.mit.edu/courses/music-and-theater-arts/21m-011-introduction-to-western-music-spring-2006/lecture-notes/week08_lecture07.pdf. (Consultado em 23/3/2017).
- Jaca, C. (2002). *O que é a Maçonaria – Princípios e valores fundamentais*. Disponível em: <http://www.esas.pt/jaca/docs/maconaria.pdf>. (Consultado em 27/3/2017).
- Junior, M. R. V. (2009). *A Linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. Dissertação de Pós-Graduação de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Kant, I. (2005). *Prefácio à primeira edição da Crítica da razão pura*. In: Textos Seletos. Trad. Raimundo Vier. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes.

Lacerda, A. (1929). *1890-1947 - Beethoven: o primeiro romântico*. Porto:Universidade do Porto. Faculdade de Letras.

Larcher, A. (1995). *Le drapeau de l'Europe et l'hymne européen*. Disponível em: <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168069fae9>. (Consultado em 19/04/2017).

Lardellier, P. (2006). «Comment rêver d'Europe ?», in *Libération*. Disponível em: http://www.cvce.eu/content/publication/2006/7/25/0c477e63-3029-4765-9042-ced3e619f330/publishable_fr.pdf. (Consultado em 18/04/2017).

Lecompte, M. (1995). *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*. Paris: Editions Fayard.

Levy, D. B. (2003). *Beethoven: the Ninth Symphony*. Yale: Yale University Press.

Lisardo, R. D. (2009). *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed.Unesp.

Lockwood, L. (2004). *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Editora Conex.

Louro, M. L. G. (2007). *A Mobilidade de Estudantes no Espaço de Ensino Superior Europeu como Forma de Construção de uma Identidade Europeia*. Dissertação de Mestrado em Relações Inerculturais, Universidade Aberta. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/643/1/LC379.pdf>. (Consultado em 21/04/2017).

Ludke, M., & André, M. E. D. A. (1986). *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: E.P.U.

Magalhães, O., & Folque, A. (2012). I Jornadas de Investigação em Educação. *Évora: Departamento de Pedagogia e Educação*.

Maison de l'Europe des Yvelines. (2009). *A la découverte de l'Europe et de l'Union Européenne*. Disponível em: <http://www.maisoneurope78.eu/doc/MdEY%20-%20CR%20intervention%20Paul%20Bert%20Chatou.pdf>. (Consultado em 15/04/2017).

- Marconi, M. A., & Lakatos, E. M. (2000). *Metodologia científica*. São Paulo: Atlas.
- Martin-Cardini, K. (2016). *Sur un fécond préfixe dans l'histoire culturelle européenne : le «Néo»*. Disponível em http://www.pur-editions.fr/couvertures/1466519130_doc.pdf. (Consultado em 10/7/2017).
- Massin, J. & Massin, B. (1967). *Ludwig van Beethoven*. Paris, Édition Fayard.
- Medeiros, M. M. (2008). *O que dizem os muros da cidade*. Dissertação de Mestrado, Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- McEwen, J. B. (1927). The Significance of Beethoven's " Third Period". *Music & Letters*, 8(2), 156-162.
- Mertens, D. M. (1998). *Research methods in education and psychology: Integrating diversity with quantitative and qualitative approaches*. London: Sage.
- Moore, D. (2008). *Guia dos Estilos Musicais*. Lisboa: Edições 70.
- Morais, C. (2005). *Escalas de medida, estatística descritiva e inferência estatística*. Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Bragança. Disponível em: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/7325/1/estdescr.pdf>. (Consultado em 26/3/2017).
- Moresi, E. (2003). *Metodologia da pesquisa*. Brasília: PUC.
- Morse, J. M. (1994). Designing funded qualitative research. In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed., pp.220-35). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Mueleaere, M. (2000). *Délicate synthèse entre les valeurs de l'Europe et la recherche d'une formule - Sept propositions pour une devise européenne Le dernier carré avant le choix final*. Disponível em: http://archives.lesoir.be/delicate-synthese-entre-les-valeurs-de-l-europe-et-la-r_t-20000413-Z0J3F7.html. (Consultado em 17/11/2016).

Neto, J. V. M. (1997). *Beethoven e o Sentido da Transformação*. São Paulo: Editora Annablume.

Neves, J. L. (1996). Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. *Caderno de pesquisas em administração, São Paulo, 1* (3), 1-5.

Nobre, S. (2007). Uma introdução à história das enciclopédias – a enciclopédia de matemática de Christian Wolff de 1716. *REVISTA DA SBHC, 5* (1), 34-46.

Nunes, A. (2013). *A educação estética de Schiller na contemporaneidade: o uso da arte para uma educação moral*. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Faculdade de Letras de Lisboa. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10951/1/ulfl155520_tm.pdf. (Consultado em 19/9/2016).

Oliveira, L. F. (2010). *A emergência do significado em música*. Tese de Doutorado, música, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/261176363_A_Emergencia_do_Significado_em_Musica (Consultado em 14/10/2016).

O'Yang, J. (2017). *O que tem a Primavera chinesa a ver com Picasso? 毕加索的山水画*. Disponível em: <https://hojemacau.com.mo/2017/03/08/o-que-tem-a-primavera-chinesa-a-ver-com-picasso-%E6%AF%95%E5%8A%A0%E7%B4%A2%E7%9A%84%E5%B1%B1%E6%B0%B4%E7%94%BB/>. (Consultado em 27/1/2017).

Pereira, J. C. (2009). *As doutrinas estéticas em Portugal: do romantismo à Presença*. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/659>. (Consultado em 14/10/2016).

Pestelli, G. (1979). *L'età di Mozart e di Beethoven*. Editore: EDT, Torino.

Pombal Jr, J. P., & Izecksohn, E. (2011). Uma nova espécie de *Brachycephalus* (Anura, Brachycephalidae) do estado do Rio de Janeiro. *Papéis Avulsos de Zoologia (São Paulo)*, 51(28), 443-451.

Pourtalès, G. (1958). *La vie de Franz Liszt*. Paris: Gallimard.

Powell, J. (2009). *Biografia: Friedrich Schiller*. Disponível em: <http://ordemlivre.org/posts/biografia-friedrich-schiller>. (Consultado em 18/07/2016).

Prod'homme, J. G.(2010). *Les symphonies de Beethoven. 1800-1827*. New York: Nabu Press.

Quivy, R., & Van Campenhoudt, L. (1998). *Manual de investigação em ciências sociais*. Disponível em: <https://www.fep.up.pt/docentes/joao/material/manualinvestig.pdf>. (Consultado em 17/03/2017).

Ramos, J. (2010). *Português Institucional e Comunitário*. Praga: Universidade Carlos IV.

Rasmussen, M. (2015). 'All Men Become Brothers': The Decades-Long Struggle for Beethoven's Ninth Symphony. Disponível em: <http://schillerinstitut.dk/si/wp-content/uploads/2015/06/All-Men-Become-Brothers-The-Decades-Long-Struggle-for-Beethovens-Ninth-Symphony-EIR-article.pdf>. (Consultado em 15/04/2017).

Reischmann, T. (2008). Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução. *Pandaemonium germanicum*, (12), 191-209.

Reis, E. (1996). *Estatística descritiva*. Lisboa: Edições Sílabo.

Ribeiro, E. M. (2009). *Aspectos interpretativos da Sonata op. 110 de Beethoven*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

Ribeiro, R. A. O. D. S. (2010). *Romantismo: contextualização histórica e das artes*. Tese de Doutorado, ESART, Instituto Politécnico de Castelo Branco. (Consultado em 14/10/2016).

Rocha, A. M. D., Pereira, E. P. R., & Emrich, A. R. O. (2011). *Música absoluta: “Músicas que se expressam por si mesmas”*. IV EDIPE – Encontro Estadual de Didática e Prática de Ensino. Disponível em: <http://www2.unucseh.ueg.br/ceped/edipe/anais/ivedipe/pdfs/artes/relatodeexperiencia/476-1221-1-SP.pdf>. (Consultado em 21/10/2016).

Rolland, R. (1907). *Vie de Beethoven*. Paris: Hachette.

Rosen, C. (2000). *A geração romântica*. São Paulo: Edusp.

Rosenfeld, A., & Guinsburg, J. (1978). Romantismo e classicismo. *O romantismo*, 4, 269.

Ruquoy, D. (1997). *Situação de entrevista e estratégia do entrevistador*. In Luc Albarello, Françoise Digneffe, Jean-Pierre Hiernaux, Christian Maroy, Danielle Ruquoy & Pierre de Saint-Georges (Eds.), *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais*, (pp. 84-116). Lisboa: Edições Gradiva.

Sachs, H. (2010). *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*. United States: Random House.

Santos, P. S. M. D. (2012). Beethoven e Schiller. *Modus*, 7(11), 9-15.

Schenker, H., & Rothgeb, J. (1992). *Beethoven's Ninth Symphony: A Portrayal of its Musical Content, with a Running Commentary on Performance and Literature as Well*. New Haven: Yale University Press.

Serapioni, M. (2000). Qualitative and quantitative methods in social research on health: some strategies for integration. *Ciência & Saúde Coletiva*, 5(1), 187-192.

Shanshan, M. A. (2013). *De la peinture à la poésie Etude comparée entre les deux Parnassiens – Théophile GAUTIER et WEN Yiduo*. Dissertação de Mestrado, UFR des lettres, langues et sciences humaines Université d'Angers.

Sheehan, K. B. (2001). E-mail survey response rates: A review. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 6(2).

Silva, A. S. S. (2013). (Des) construindo percursos: estudo de metodologias alternativas no ensino da guitarra (Doctoral dissertation). Disponível em: http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13865/1/%28des%29construindo%20percursos_estudo%20de%20metodologias%20alternativas%20no%20ensino%20da%20guitarra.pdf (Consultado em 21/04/2017).

Solomon, M. (2003). *Beethoven*. Paris, Éditions Fayard.

Stanley, J. (1994). *Música Clássica*. São Paulo: Editora Livros & Livros.

Terence, A. C. F., & Escrivão Filho, E. (2006). Abordagem quantitativa, qualitativa e a utilização da pesquisa-ação nos estudos organizacionais. *Encontro Nacional de Engenharia de Produção*, 26, 1-9.

The Kennedy Center. (s.d.). *Symphony No. 9*. Disponível em: <https://www.kennedy-center.org/artist/composition/2761>. (Consultado em 29/11/2016).

Tranchefort, F. R. (1986). *Guia da Música Sinfónica*. Lisboa: Gradiva.

Tuckman, B. (2000). *Manual de Investigação em Educação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Turato, E. R. (2003). *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas*. Petrópolis: Vozes.

Vairinhos, V. M. (1996). *Elementos de probabilidade e estatística*. Lisboa: Universidade Aberta.

Verschoor, I. (2002). *The function of the European symbols on European identity*. Master Thesis Human Geography, Radboud University Nijmegen.

Vianna, A. M. (2008). Revolução Industrial: um breve ensaio crítico. *Revista Espaço*.

Victora, C. G., Knauth, D. R., & Hassen, M. N. A. (2000). Metodologias qualitativas e quantitativas. *Pesquisa qualitativa em saúde: uma introdução ao tema*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 33-44.

Vieira, R., Fernandes, K. G., Neto, L. M. Leandro, D. A., & Souza, T. D. (2009). Movimentos artísticos no século XIX: Romantismo. *Contemporâneos*, (3). Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/seculoxix.pdf>. (Consultado em 13/07/2016).

Vignerot, E. (1997). *Géographie et statistique*. Éditeur Presses Universitaires France.

Volobuef, K. (2005). Friedrich Schiller e Gonçalves Dias. *Pandaemonium Germanicum*, (9), 77-90.

Wilson, H. S., & Hutchinson, S. A. (1996). Methodologic mistakes in grounded theory. *Nursing research*, 45 (2), 122-124.

Zaly, B. D. (1997). *Coluna de Harmonia*. São Paulo: Editora Maçônica.

Zatti, V. (2007). *Autonomia e educação em Immanuel Kant & Paulo Freire*. Porto Alegre: Editora EDIPUCRS.

Zeni, B., & Furlan, S. (2009). *Romantismo e Realismo na Literatura Portuguesa*. IESDE Brasil S.A.

ANEXO I

Glossário de Terminologia Musical

- **Sonata** – A sonata forma musical criada, inicialmente, para ser interpretada por instrumentos de sopro ou corda. Ao longo dos tempos, esta forma passou a definir uma obra de música com uma estrutura definida e com vários andamentos. A sonata continua a ser uma forma essencial de música de piano. Encontramos 23 em Schubert, 3 em Mendelssohn, Chopin, Schumann e Brahms e uma em Liszt com a Sonata em Si menor (Sandie, 1994).
- **Prelúdio** - Originalmente, o prelúdio era uma peça musical que introduzia uma composição instrumental ou teatral. Com Chopin, torna-se uma obra independente, sem nenhuma forma particular. Chopin compõe 24 prelúdios nas doze tonalidades Maiores e menores. Mais tarde, será seguido por Rachmaninov (1873-1943) e Debussy (1862-1928). Gabriel Fauré (1845-1924) compôs nove prelúdios para piano. Os doze Prelúdios e Fuga para piano de Mendelssohn são os que mais diretamente foram inspirados em Bach (Sandie, 1994).
- **Estudo** - Originalmente, o estudo fora uma peça destinada a melhorar a técnica de piano. Desenvolve-se no século XIX, como obra permitindo ao executante mostrar o seu virtuosismo. Como os prelúdios, os estudos são muitas vezes compostos em todas as tonalidades. Os mais famosos estudos são os de Chopin e os 12 estudos de desempenho transcendente de Liszt. Schumann e Brahms também compuseram estudos pianísticos sobre temas de Paganini (Sandie, 1994).
- **Balada** - A balada descreve-se como um poema narrativo constituído de várias estrofes. Na música, é uma obra instrumental, mais narrativa, mas sem plano definido. Chopin escreveu quatro e encontramos também quatro escritas por Brahms e duas em Liszt (Sandie, 1994).
- **Noturno** – Antes de mais, designa uma música destinada a ser tocada durante a noite ou inspirada pela noite (tal como a *Eine kleine Nachtmusik*, ou “Pequena Música Nocturna” de Mozart). O noturno romântico é uma pequena composição para piano de carácter melódico e melancólico. É particularmente bem representada por Chopin, que escreveu 21, mas mais tarde por Gabriel Fauré, que compôs 13 e sob forma sinfónica, pelas 3 de Debussy (Sandie, 1994).

- **Scherzo** - É conhecido como o andamento vivo e divertido, podendo ser incluído numa sonata ou sinfonia. É Chopin, que irá iniciar o scherzo como uma peça para piano, este compôs quatro. Também encontramos scherzos em Liszt e Brahms.
- **Fantasia** - A fantasia é uma forma musical muito livre. É praticada desde o século XVII mas é particularmente apreciada pelos compositores românticos. Pode ser escrita a partir de temas originais, mas também a partir de melodias populares e temas utilizados por outros compositores (como nas paráfrases de Liszt, por exemplo). Encontramo-las em Mendelssohn, Schubert, Schumann, Chopin e Brahms (Sandie, 1994).
- **Fuga** - A fuga romântica é mais livre, menos rigorosa do que a fuga clássica. Pode ser encontrada em Schumann e, mais virtuosa e mais livre, em Mendelssohn (Sandie, 1994).
- **Improviso** - O improviso é uma peça para piano que dá a sensação de uma improvisação. Os mais famosos improvisos escritos são os oito improvisos de Schubert, os três de Chopin, e os seis de Fauré. Liszt e Schumann também compuseram improvisos (Sandie, 1994).
- **Peças de dança** - Muitas composições para piano são baseadas em ritmos de dança, tais como as Valsas, Chopin compôs 17 para piano, Brahms 16 para piano a 4 mãos, Fauré compôs 4 valsas caprichos. Ainda de referir as Mazurkas, Chopin compôs 58, mas também encontramos em Fauré e Liszt, que também compôs galopes e czardas. Muitas dessas peças para piano estão agrupadas em coleções e muitas vezes têm um título relacionado com um argumento literário, poético ou psicológico (Sandie, 1994).
- **Sinfonia** - Depois de Beethoven, a sinfonia torna-se a forma mais prestigiada a que muitos compositores se dedicam. Os compositores românticos tomam algumas liberdades com a forma clássica da sinfonia. Esta constrói-se por vezes, já não apenas sobre temas musicais, mas à volta de uma ideia, levando-a libertar as emoções. A orquestra sinfónica em si evolui, enriquecendo-se com novos instrumentos (Sandie, 1994).

- **Leitmotiv** - O *leitmotiv* é um tema recorrente que retorna na sua forma original, ou ligeiramente alterada, ao longo de uma obra. Na *Simphonie Fantastique* de Berlioz o *leitmotiv* diz respeito à *idée fixe* (“ideia fixa”) melodia que representa a amada. Os compositores românticos, na sua maioria, mantiveram a forma clássica da sinfonia em quatro andamentos, o primeiro em forma de sonata brilhante, o segundo em lento, o terceiro em forma de *lied* (A-B-A) ou scherzo, o quarto animado e sob forma de sonata ou rondo. Somente as sinfonias de Berlioz e de Liszt seguem um programa (Sandie, 1994).
- **Poema sinfónico** - O poema sinfónico é uma música de programa, inspirado por elementos externos à música, como poemas, lendas, textos descritivos ou filosóficos. Muitas vezes, é construído à volta de um *leitmotiv* que representa um personagem. Difere da sinfonia de programa, ou programática (como a *Pastoral* de Beethoven ou *Simphonie Fantastique* de Berlioz). Liszt, que é o principal impulsionador, escreveu treze. Este género foi muito utilizado por compositores românticos populares e pós-romântico, tais como Richard Strauss, Smetana, Dvorak, Sibelius e ainda compositores russos, como Borodín, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov (Sandie, 1994).
- **Concerto** - O concerto, que vimos desenvolver-se nos períodos barroco e clássico, é particularmente apreciado pelos compositores românticos tais como Chopin e Liszt para o piano, Paganini para o violino, que o usam para mostrar o seu virtuosismo. Os *Concertos* foram escritos para todos os tipos de instrumentos, mas o piano e o violino permanecem os instrumentos favoritos deste estilo. Pode-se considerar que foi Beethoven quem abriu a porta dos grandes concertos românticos com o seu concerto para violino e o seu último concerto para piano. Também de apontar, os cinco concertos de Paganini que são principalmente manifestações de virtuosismo (Sandie, 1994).

ANEXO II

ODE AN DIE FREUDE

DEFRIEDRICH VON SCHILLER

E TRADUÇÃO LIVRE

ODE AN DIE FREUDE

Friedrich von Schiller

*O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen
und freudenvollere! (*)*

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;

ODE À ALEGRIA

Friedrich von Schiller

*Ó amigos, não nesse tom!
Entoemos algo mais agradável
e mais alegre! (*)*

Alegre, formosa centelha divina
filha do Elísio,
Ébrios de fogo entramos
no teu celestial santuário!
Tua magia volta a unir
o que o costume rigorosamente dividiu;
Todos os homens passam a ser irmãos,
Ali onde teu doce vôo se detém.

Quem já conseguiu o maior tesouro,
De ser o amigo de um amigo;
Quem já conquistou uma mulher amável,
Rejubile-se connosco!
Sim, mesmo se alguém conquistar apenas uma
alma
uma única em todo o mundo.
Mas aquele que falhou nisso,
Deixe que fique a chorar sozinho!

Alegria bebem todos os seres, no seio da
Natureza:

Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Todos os bons, todos os maus,
Seguem seu rastro de rosas.
Ela deu-nos beijos e vinho e,
Um amigo leal até a morte;

Deu força para a vida aos mais humildes,
E ao querubim que se ergue diante de Deus.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Expressem-se, irmãos,
Nos seus caminhos,
Alegremente como o herói,
Diante da vitória.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

Abracem-se aos milhões!
Enviem este beijo para todo o mundo!
Irmãos, além do céu estrelado,
Mora um Pai Amado.
Milhões se deprimem diante Dele?
Mundo, percebe o seu Criador?
Procure-o mais acima do céu estrelado!
Sobre as estrelas onde Ele mora.

(*) *Palavras inseridas por Ludwig van Beethoven.*

ANEXO III

ASPETOS FORMAIS DA MÚSICA DE BEETHOVEN

Aspetos formais

Obras Sinfónicas

Mozart compôs mais de 40 sinfonias, Haydn mais de 100 sinfonias. Dos seus antecessores, Beethoven não herdou a produtividade porque ele compôs apenas nove sinfonias, e começou a elaborar uma décima. Mas, em Beethoven, as nove sinfonias têm todas a sua própria identidade.

As duas primeiras sinfonias de Beethoven são ainda de inspiração clássica. No entanto, a 3ª Sinfonia, dita *Eróica*, vai marcar uma viragem na composição orquestral. Muito mais ambiciosa do que as suas antecessoras, a *Eróica* distingue-se pela extensão dos seus andamentos e o tratamento da orquestra. O primeiro andamento é por si só mais longo do que a maioria das sinfonias escritas naquele momento. Esta obra monumental, originalmente escrita em homenagem a Napoleão, antes de este ser coroado imperador, revela Beethoven como um grande arquiteto musical, e é considerado o primeiro exemplo reconhecido de música romântica (Burnham, 1996).

Embora mais curta e, muitas vezes considerada mais clássica que a anterior, as tensões dramáticas que pontilham a obra fazem da 4ª Sinfonia, uma etapa lógica na viagem estilística de Beethoven.

Em seguida, duas obras monumentais, a 5ª Sinfonia e a 6ª Sinfonia. A quinta e o seu famoso padrão de quatro notas, muitas vezes chamado de "destino", podem aproximar-se da terceira pelo seu aspeto monumental. Outro aspeto inovador é o uso repetido do motivo de quatro notas em quase toda a sinfonia. A 6ª Sinfonia chamada *Pastoral*, evoca a natureza que Beethoven tanto amava. Além de momentos de calma e sonho, a sinfonia tem um movimento onde a música pinta uma tempestade das mais realistas. A 7ª Sinfonia é, apesar de um segundo andamento em forma de marcha fúnebre, marcada pela sua aparência alegre e o ritmo frenético do seu final, qualificada por Richard Wagner, de "Apoteose da dança". A sinfonia seguinte, a 8ª, brilhante e espirituosa, retoma um estilo mais clássico.

Finalmente, a 9ª *Sinfonia* é a última sinfonia concluída e é a coroa de todas as suas sinfonias. Dura mais de uma hora, e é uma sinfonia composta por quatro andamentos que não estão compostos em estrita forma Sonata. Cada um dos andamentos é uma obra-prima de composição que mostra que Beethoven foi completamente liberto das convenções clássicas e descobriu novas perspectivas no tratamento da orquestra. Foi no seu último andamento que Beethoven adicionou um coro e um quarteto vocal cantando o *Hino à Alegria*, um poema de Friedrich von Schiller. De acordo com Sachs, (2010), esta 9ª *Sinfonia* é um símbolo de liberdade e alegria, foi a mais poderosa tentativa de Beethoven para ajudar a humanidade a encontrar o caminho da escuridão para a luz, do caos para a paz. Esta obra apela ao amor e à fraternidade entre todos os homens e a partitura é agora Património Mundial da Unesco. A *Ode à Alegria* foi escolhida como hino europeu (Lecompte, 1995).

Concertos e obras concertantes

Com a idade de 14 anos, Beethoven já tinha escrito um modesto concerto para piano em mi bemol Maior que permaneceu inédito no seu tempo de vida. Apenas ficou a parte do piano com esboços da partitura de orquestra bastante incompletos. Sete anos mais tarde, em 1791, parece ter dois outros concertos nas suas realizações mais impressionantes, mas, infelizmente, não restou nada que possa ser atribuído com certeza à versão original, exceto um fragmento do segundo concerto para violino.

Por volta de 1800, o compositor escreveu duas romances para violino e orquestra (op. 40 e op. 50). Mas Beethoven continua a ser principalmente, um compositor de concertos para piano, obras de que ele se reservava a execução em concerto. Com exceção do último, onde a sua surdez o atingiu completamente, e teve que deixar o seu aluno Czerny tocar a peça, em Viena. De todos os tipos, a produção de concertos foi a mais afetada pela surdez do compositor. De facto, após ficar surdo, Beethoven não compôs mais nenhum (Lockwood, 2004).

Os concertos para piano mais importantes são então cinco. Ao contrário dos concertos de Mozart, estas são obras escritas especificamente para o piano enquanto Mozart deixava a possibilidade de usar o cravo. Beethoven foi um dos primeiros a compor

exclusivamente para o piano-forte e, portanto, impôs assim uma nova estética sonora do concerto a solo.

Segundo Cooper (1991), a numeração dos concertos respeita a ordem da criação, exceto para os dois primeiros. Na verdade, o primeiro concerto foi composto em 1795 e publicado em 1801, enquanto o segundo concerto tem uma composição anterior (começado por volta de 1788), mas publicada apenas em dezembro de 1801. No entanto, a cronologia ainda não está clara: quando o primeiro grande concerto público de Beethoven, no Hofburgtheater de Viena, um concerto foi criado, mas não se sabe se foi o seu primeiro ou o segundo.

A composição do terceiro concerto aconteceu durante o período em que o compositor completou os seus primeiros quartetos e as suas duas primeiras sinfonias, e ainda algumas grandes sonatas para piano. Afirma saber agora escrever quartetos e que agora sim será capaz de compor concertos. É com quarto concerto que Beethoven se afirma em todos os géneros, com a composição dos quartetos Razumovsky, com a Sonata *Appassionata*, a sinfonia *Eróica* e a sua ópera *Leonore*.

Dos seus cinco concertos, o quinto concerto é o mais típico do estilo de Beethoven. Com o subtítulo *O Imperador*, ele é composto a partir de 1808, período de agitação política, em que se encontram asmarcas no seu manuscrito com anotações como *Auf die Schlacht Jubelgesang* (em português *Canto de triunfo para o combate*), *Angriff* (em português *Ataque*), e *Sieg* (em português *Vitória*) (Massin & Massin, 1967).

O único Concerto para violino (op. 61) de Beethoven data de 1806 e responde a uma encomenda do seu amigo Franz Clement. Ele fez uma transcrição para piano, por vezes referida como *Sexto Concerto* (op. 61a). Beethoven compôs ainda um Triplo Concerto para violino, violoncelo e piano (op. 56) em 1803-1804. Beethoven escreveu uma Fantasia coral para piano, coro e orquestra, op. 80 em 1808, em que um dos temas estará na origem do *Hino à Alegria* (Cooper, 1991).

Música de cena

Beethoven compôs três obras de cena: *Egmont*, op. 84 (1810), *As Ruínas de Atenas*, op. 113 (1811) e *O rei Étienne*, op. 117 (1811) e escreveu um *ballet*, as *Criaturas de Prometeu*, op. 43 (1801) (Cooper, 1991). Compôs também várias aberturas: Leonor I, op. 138 (1805), Leonor II, op. 72 (1805), Leonor III, op. 72a (1806), Coriolano, op. 62 (1807), O rei Étienne, op. 117 (1811), Fidélio, op. 72b (1814), Dia de festa, op. 115 (1815) e A consagração da casa, op. 124 (1822). Finalmente, é autor de uma única ópera, *Fidélio*, obra que compôs a muito custo. Na verdade, esta ópera é construída sobre a base de um primeiro ensaio com o título *Leonor*, a ópera não foi bem recebida pelo público. Permanecem em aberto três versões de *Leonor*, esta última muitas vezes sendo interpretada antes do final de *Fidélio* (Brisson, 2005).

Música para piano

Embora as sinfonias sejam os seus trabalhos mais populares e aquelas por quem o nome de Beethoven é conhecido do público, é definitivamente na sua música para piano (bem como para o quarteto de cordas) que se distingue o génio de Beethoven. Cedo foi reconhecido como um mestre na arte de tocar o piano-forte, o compositor vai, durante a sua existência, prestar muita atenção a todos os desenvolvimentos técnicos do instrumento para usar todas as suas possibilidades (Cooper, 1991).

Sonatas para piano

Tradicionalmente, diz-se que Beethoven escreveu 32 sonatas para piano, mas na realidade existem 35 sonatas para piano completamente acabadas. As três primeiras são as sonatas para piano Op. 47, compostas em 1783. Segundo Brisson (2005), em relação às 32 sonatas tradicionais, obras de grande importância para Beethoven, visto ele ter-lhes dado um número *opus* a cada uma delas, a sua composição estende-se por duas décadas. Este conjunto, agora considerado um dos monumentos dedicados ao instrumento, demonstra, ainda mais do que as sinfonias, o caminho estilístico do compositor ao longo dos anos.

As sonatas, de forma clássica no início, irão gradualmente superar esta forma e apenas manter o nome, Beethoven delicia-se a começar ou terminar uma composição por um andamento lento, como na famosa sonata chamado de *Ao Luar*, a inscrever uma fuga

(ver o último movimento da Sonata no. 31 em lá bemol maior, op. 110), ou a dar o nome de sonata a uma composição de dois andamentos (ver as Sonatas no. 19 e 20, op. 49, 1-2).

Com o passar do tempo, as composições ganham em liberdade de escrita, são cada vez mais arquitetadas e mais complexas. Podemos citar das mais famosas, *Appassionata* (1804), *Waldstein* do mesmo ano, ou *Les Adieux* (1810). Na célebre *Hammerklavier* (1819), comprimento e dificuldades técnicas foram tantas que até puseram em causa, as possibilidades físicas do executor, bem como as do instrumento, e requerem uma atenção sustentada do ouvinte. Ela faz parte das cinco últimas sonatas, que formam um grupo separado, chamado de "última forma". Este termo refere-se a um ponto culminante estilístico da obra de Beethoven, em que o compositor, já totalmente surdo, com todas as dificuldades técnicas da composição, abandona todas as considerações formais para limitar-se apenas à invenção e descoberta de novos territórios sonoros. As últimas cinco sonatas são um destaque da literatura pianística à "última forma" de Beethoven, associado com o último período da vida do mestre, significa a manifestação mais aguda do seu gênio e não terá descendentes (Solomon, 2003).

Além das 32 sonatas, temos ainda as bagatelas, as numerosas variações, diversas obras, nomeadamente os rondós op. 51, bem como algumas peças para piano a quatro mãos.

Bagatelas

As bagatelas são peças breves, de alto contraste, muitas vezes publicadas em coleções. A primeira coleção op. 33, recolhida em 1802 e publicada em 1803, em Viena, consistem em 7 bagatelas com cerca de cem medidas, cada uma, tudo em tonalidades Maiores. O foco está no lirismo como pode ser visto especialmente na indicação para a bagatela no 6: *con una erta espressione parlando* ("com uma certa expressão falada") (Solomon, 2003).

De acordo com Boucourechliev (1994), a seguinte coleção opus 119 era composta por 11 bagatelas, mas na verdade consistia em duas coleções (bagatelas de 1 a 6 por um lado e 7 a 11, por outro). A segunda foi a primeira feita em 1820, a pedido do seu amigo Friedrich Starke de forma a contribuir para uma formação para piano. Em 1822, o editor

Peters pediu obras a Beethoven. Ele recolheu as 5 primeiras peças que foram compostas muitos anos antes e retocadas de várias maneiras. No entanto, nenhuma destas cinco peças apresentava uma conclusão satisfatória para Beethoven e ele compôs uma sexta bagatela.

Peters recusou-se a publicar a série de seis e foi Clementi que a editou, acrescentando as peças escritas por Starke para formar a coleção de onze peças tal como a conhecemos hoje. A sua última coleção (op. 126) é composta inteiramente de novas bases, consiste em seis bagatelas, criadas em 1824. Quando Beethoven estava a trabalhar nesta coleção, havia cinco outras bagatelas concluídas que foram deixadas de lado das três coleções. A mais conhecida, que data de 1810, é o *Für Elise* (opus 59). As outras 4 são: opus 52, 56, 81 e *Hess* (opus 69). Muitas outras peças pequenas podem ser consideradas como bagatelas, mas nunca fizeram parte da vontade de Beethoven de publicá-las numa coleção (Solomon, 2003).

Variações

Beethoven compôs vinte no total de grande relevância. As de maior importância para ele são aquelas às quais ele atribuiu um número de Opus, a saber: as 6 Variações sobre um tema original em ré maior op.76, as 6 Variações sobre um tema original em fá maior op. 34 (variações sobre *As ruínas de Atenas*), as 15 variações sobre o tema das “Criaturas de Prometeu” em mi bemol maior, op. 35, erroneamente chamadas de Variações heróicas, do facto de que o tema das *Criaturas de Prometeu* (op. 43) foi retomada por Beethoven para o último movimento da sua Terceira Sinfonia. Mas o tema foi originalmente composto para o ballet) e, finalmente, memorável, as *Variações Diabelli* opus 120 (Solomon, 2003).

O primeiro período é quando Beethoven está em Viena. A primeira obra nunca publicada por Beethoven que são as variações em dó menor opus 63. Foram compostas em 1782 (Beethoven tinha 11 anos). Antes da sua partida para Viena, em 1792, Beethoven compôs três outras séries (opus 64 a 66). Em seguida, vêm os anos de 1795-1800, durante os quais Beethoven compôs 9 séries (opus 68 a 73 e 75 a 77). A maioria são baseadas em temas de ópera e de *Singspiels* bem-sucedidos e quase todos têm uma *coda* longa em que o tema é desenvolvido em vez de simplesmente variado. Foi também nesta época que Beethoven começou a usar temas originais para a sua série de variações.

Em seguida, já em 1802, Beethoven compôs duas mais importantes e incomuns: as seis variações principais em fá maior op. 34 e das 15 variações e fuga em mi bemol maior op.35. Uma vez que se tratam de obras maiores, ele atribuiu-lhes um número de opus (nenhuma das séries anteriores têm número de opus). A ideia da opus 34 foi de escrever um tema com variações em que cada variação. Posteriormente Liszt fará um uso extensivo da transformação temática (Lockwood, 2004).

Segundo Solomon (2003), as variações op.35 são ainda mais inovadoras. Beethoven usa aqui um tema do final do seu ballet *As Criaturas de Prometeu*, tema que também usou no final da Sinfonia *Eroica*, que deu o seu nome às variações (*Eroica*). A primeira inovação é, desde o início, quando, em vez de afirmar o seu tema, Beethoven apresenta apenas a linha do baixo em oitavas, sem acompanhamento. Em seguida, vêm três variações em que a linha do baixo é acompanhada por um, dois e três contra-cantos. O tema real é finalmente seguido por 15 variações. A série termina com uma longa fuga com base nas 4 primeiras notas da linha do baixo iniciais. Em seguida, vêm duas novas variações duplas antes de uma breve seção final que conclui a obra.

O último período vai de 1802 a 1809 em que Beethoven escreveu quatro obras (opus 78 a 80 e op. 76). A partir de 1803, teve a tendência de concentrar-se em obras mais vastas (sinfonias, quartetos de cordas, música de cena). As duas primeiras das quatro anunciadas, compostas em 1803, baseiam-se em melodias inglesas: *God Save the Queen* e “*Rule, Britannia!*”, de Thomas Arne (Massin & Massin, 1967).

A terceira foi escrita em dó menor sobre um tema original, em 1806. O tema distingue-se pela sua extrema concentração: 8 compassos somente. O compasso permanece inalterado nas 32 variações. Exceto na parte central de 5 variações (12 a 16) em dó maior é a tonalidade de dó menor, que define o clima da obra. Ao contrário do que alguns poderiam esperar, querendo ver entre as maiores obras de Beethoven, o compositor publicou-a sem número de opus e sem dedicatória. As suas origens permanecem obscuras (Cooper, 1991).

Em seguida, vêm as seis variações em ré maior op.76, composta em 1809 e dedicadas a Franz Oliva, um amigo de Beethoven. Mais tarde, ele usou de novo o tema desta variação em 1811, para o Singspiel num ato *As Ruínas de Atenas*. Dez anos

passaram-se antes que Beethoven crie a sua última série de variações (Boucourechliev, 1994).

Finalmente, em 1822, o editor e compositor Anton Diabelli teve a ideia de reunir numa edição, as peças dos principais compositores do seu tempo à volta de um único tema da sua própria composição. O conjunto destas variações - chamados de *Variações Diabelli* – devia servir de panorama musical da época. Beethoven, solicitado, e que não tinha escrito para o piano há já um longo tempo, começou a tocar, e em vez de fornecer uma variação, escreveu 33 variações, que foram publicadas num fascículo à parte. *As Variações Diabelli*, por sua invenção, são o verdadeiro testamento de Beethoven pianista (Lecompte, 1995).

Peças “menores”

Muitas outras pequenas peças poderiam ter sido incluídas nas edições de bagatelas. Uma delas é *o rondo a capriccio* op.129, que compôs em 1795 e que foi encontrado entre os seus papéis depois da sua morte, não completamente terminado. É Diabelli que fez os acréscimos necessários e o publicou logo depois. As outras peças curtas no estilo da bagatela são desde *o allegretto* em dó menor (opus 53) até ao pequeno *allegretto quasi andantede* 13 medidas em sol menor (opus 61a) (Fauconnier, 2010).

Outras peças substanciais, o *Andante Favorito* em fá maior (opus 57) e a fantasia em sol menor (op. 77). O *andante* foi escrito para servir de andamento lento à sonata "A Aurora", mas Beethoven substituiu-o com um andamento muito mais curto. A fantasia é muito pouco conhecida e, portanto, é uma composição que se destaca pelo carácter sinuoso e improvisado: começa em sol menor e após uma série de interrupções conclui com um tema e variações na tonalidade de si maior (Boucourechliev, 1994). Finalmente, os dois *rondós* op.51, compostos de forma independente, um do outro, e publicados em 1797 e 1802, são de proporções comparáveis ao *andante* e à fantasia. Existem mais dois *rondós* (opus 48 & 49) que Beethoven compôs com cerca de 12 anos.

De acordo com Fauconnier (2010), Beethoven também compôs danças para piano. Estas são as Escocesas e as Valsas opus 83 a 86, os seis minuetos opus 10, os sete Ländler,

opus 11 e 12 alemãs, opus 12. Existe uma peça importante na Polonesa em Dó Maior op. 89 que foi composta em 1814, e dedicada à imperatriz da Rússia

Peças para piano a quatro mãos

Existem muito poucas obras para piano a quatro mãos: duas edições de variações, uma sonata, e três marchas. A primeira série de variações (opus 67) é baseada num tema do patrono Waldstein. A segunda, sobre o seu próprio *lied Ich denke dein* (opus 74), foi iniciada em 1799, quando Beethoven compôs o *lied* e as quatro variações, e publicado em 1805 depois de adicionar mais duas variações. A sonata op.6 tem dois andamentos e foi composta por volta de 1797 (Fauconnier, 2010).

Segundo informa Cooper (1991), as marchas (op. 45) são uma encomenda do conde Browne e foram compostas por volta de 1803. Finalmente, Beethoven realizou a transcrição da sua *Grande Fuga* opus 133 (op. 134) para duo de piano. Originalmente, seria o final do quarteto de cordas op.130, mas as críticas foram tão más que Beethoven viu-se forçado a reescrever outro final e o editor teve a ideia de transcrever o final original para piano a quatro mãos.

Peças para órgão

Beethoven escreveu muito pouco para órgão. Sabemos que existem várias obras publicadas, incluindo uma fuga com duas vozes em ré maior (opus 31) composta em 1783, dois prelúdios para piano ou órgão (op. 39), criadas em 1789, peças para órgão mecânico (opus 33) escritas em 1799. Existem também muitas obras criadas por Beethoven como parte da sua formação com Neefe, Haydn e Albrechtsberger (Lecompte, 1995).

Música de câmara

Quartetos a cordas

Na música de câmara de Beethoven reina o quarteto de cordas, é provavelmente para esta formação que ele confiou as suas inspirações mais profundas (no seu total 16 quartetos). O quarteto de cordas foi popularizado por Boccherini, Haydn e Mozart, mas foi

ele o primeiro a utilizar ao máximo as possibilidades desta formação. Os seis últimos quartetos e a *Grande Fuga* em particular são o ápice insuperável do género (Boucouchiev, 1994).

Como afirma Brisson (2005), desde Beethoven, o quarteto de cordas foi passagem obrigatória pelos compositores e um dos picos mais altos, provavelmente, foi alcançado por Schubert. Mas é nos quartetos de Bartók que encontramos a influência mais profunda, mas também a mais assimilada dos quartetos de Beethoven; podemos falar de uma linhagem "Haydn-Beethoven-Bartok" - três compositores que compartilhavam de muitas formas a mesma conceção de forma, padrão e do seu uso, especialmente neste género em particular

Sonatas para violino

Para além dos quartetos, Beethoven escreveu belas sonatas para violino e piano, as primeiras eram legado direto Mozart, enquanto as últimas, incluindo a *Sonata a Kreutzer* afastam-se assim do puro Beethoven, esta última sonata é quase um concerto para piano e violino. A última sonata (no. 10) tem um carácter mais introspectivo do que as precedentes, deixando antever os últimos quartetos de cordas (Lecompte, 1995).

Sonatas para violoncelo

Ciclo menos conhecido do que as suas sonatas para violino ou os seus quartetos, as sonatas para violoncelo e piano, em número de cinco, estão entre as obras verdadeiramente inovadoras de Beethoven. Ele desenvolveu formas muito pessoais, afastadas do padrão clássico que perdura nas suas sonatas para violino. Com as virtuosas tais como Luigi Boccherini ou Jean-Baptiste Bréval, o violoncelo ganhou notoriedade como um instrumento solista no final do século XVIII. No entanto, após os concertos de Vivaldi e a importância do violoncelo na música de câmara de Mozart, é com Beethoven que, pela primeira vez, o violoncelo é tratado no género da sonata clássica (Cooper, 1991).

Para Lecompte (1995), as duas primeiras sonatas (op. 5 no 1 e op.5 no 2) são compostas em 1796 e dedicadas ao rei Frederico Guilherme II da Prússia. Estes são os primeiros trabalhos (Beethoven tinha 26 anos), que, no entanto, têm uma certa fantasia e

liberdade de escrita. Ambas têm a mesma construção, ou seja, uma ampla introdução com um andamento lento, em seguida, dois andamentos rápidos de tempos diferentes. Estas sonatas afastam-se do modelo tradicional, e um exemplo disso são as *sonatas para piano opus 2*.

A primeira destas sonatas, em Fá Maior, tem de facto, a uma forma de uma sonata. Na verdade, depois da introdução segue uma parte que apresenta esta forma: um *allegro*, um *adagio*, um *presto* e um regresso ao *allegro*. O rondo final tem uma métrica ternária, em contraste com o binário do andamento anterior. A segunda sonata, em sol menor, tem um carácter completamente diferente. O desenvolvimento e as passagens de contraponto são muito mais presentes. No rondo final, uma polifonia distribuindo um papel diferente aos dois solistas tem lugar na imitação e na distribuição igual dos temas entre os dois instrumentos, tal como era praticada na época, especialmente nas sonatas para violino de Mozart (Fauconnier, 2010).

Segundo Boucourechliev (1994), Beethoven só compôs novamente sonatas, bem mais tarde, em 1807. Trata-se da sonata em lá maior op.69, escrita no mesmo período que as sinfonias nº. 5 e 6, os quartetos Razumovsky e o concerto para piano no 4. O violoncelo começa sozinho o primeiro andamento em que descobrimos um tema que reutilizou no *arioso dolente* da sonata para piano opus 110. O segundo andamento é um *scherzo* com um ritmo sincopado muito marcado, que pode fazer lembrar o andamento correspondente da sétima sinfonia.

Beethoven acabou o seu percurso de sonatas para violoncelo em 1815, nas duas sonatas opus 102. Estas duas sonatas são certamente o que era de mais incomum e mais original, não só neste género, mas para o piano em geral. Tudo é diferente, completamente diferente do que costumava ouvir-se, até mesmo do próprio mestre. A obra sonata em dó maior opus 102 tem uma construção estranha: um *andante* leva sem interrupção a um *vivace* em lá menor em forma sonata cujo tema é um pouco semelhante ao do *andante*. Um *adagio* leva a uma retomada variada do *andante* e no final, um *allegro vivace*, este também sob forma de sonata, em que o desenvolvimento e coda mostram, uma escrita em fuga, uma novidade em Beethoven (Cooper, 1991).

Para Brisson (2005), a segunda sonata do grupo, em ré maior, é também ela livre. O segundo andamento, um *adagio*, é o único grande andamento lento das cinco sonatas para violoncelo. A obra conclui-se com uma fuga a quatro vozes, cuja última parte apresenta uma dura característica harmónica das fugas de Beethoven. Destas sonatas emerge a liberdade com que Beethoven se afasta das fórmulas melódicas e harmónicas tradicionais.

Trios com piano

Durante os seus primeiros anos em Viena, Beethoven já tinha uma fantástica reputação de pianista. A primeira composição que ele fez publicar foi, não uma obra para piano solo, mas uma coleção de três trios de piano, violino e violoncelo, que ele compôs entre 1793 e 1795, e publicou em outubro de 1795. Estes três trios, no 1 em Mi bemol Maior op.1 no 1, no 2 em Sol Maior op.1 no 2, no 3, em dó menor op.1 no 3, foram dedicados ao príncipe Karl von Lichnowsky, um dos primeiros mecenas do compositor, em Viena (Fauconnier, 2010).

Já nesta primeira publicação, Beethoven destaca-se nesta forma musical dos seus antecessores Joseph Haydn e Mozart, cujos trios têm apenas três andamentos. Beethoven decidiu colocar os três instrumentos em pé de igualdade, enquanto dava uma forma mais sinfónica à estrutura da obra adicionando um quarto andamento. Ele não hesitou em procurar na escrita, a fim de criar uma música verdadeiramente complexa e exigente, em vez de um tipo de entretenimento de salão (Boucourechliev, 1994).

De acordo com Cooper (1991), o Trio no 4 em Si bemol Maior, op.11, apelidado de *Gassenhauer* é um trio para piano, clarinete e violoncelo em que o clarinete pode ser substituído por um violino. Foi escrito em 1797 e publicado em 1798, e dedicado à Condessa Maria Wilhelmine von Thun, protetora de Beethoven, em Viena. O trio é composto por três andamentos. O tema das variações do último andamento provém de uma canção popular extraída da ópera *L'amor marinaro* de Joseph Weigl. Beethoven começou a composição de dois Trios para piano e cordas, op.70, em agosto 1808, logo após terminar a Sexta Sinfonia. O Trio no 5 op.70 no 1 em Ré Maior tem três andamentos; o seu subtítulo de Trio *dos fantasmas* vem certamente do misterioso *largo* introdutório, carregado de vibrações perturbadoras e trinadas. Apropriadamente, uma das ideias musicais do andamento vem dos esboços para a cena das bruxas de uma ópera *Macbeth*, que nunca

chegou a existir (Lecompte, 1995). O Trio no 6 op.70 no 2, em Mi bemol Maior, retoma a forma de quatro andamentos; notamos o lirismo quase de Schubert do terceiro andamento, um *allegretto* no estilo do minueto. Ambos os trios foram dedicados à Condessa Maria von Erdödy, amiga próxima do compositor (Fauconnier, 2010). O último Trio com piano, op.97 em Si bemol Maior, composto em 1811 e publicado em 1816, é conhecido como *O Arquiduque* em honra ao arquiduque Rudolph, estudante e mecenas de Beethoven, a quem ele é também dedicado. Excepcionalmente, o *Scherzo* e Trio precedem o andamento lento *andante cantabile*, cuja estrutura no tema e variações segue o modelo clássico, ou seja, uma dificuldade e uma crescente complexidade à medida que ocorrem as variações. Depois de uma longa coda, o discurso desaparece no silêncio até que um padrão vêm guiar o ouvinte no rondo final.

Além dos sete grandes trios com número de opus, Beethoven escreveu ainda, duas grandes variações (op.44 e op.121a), outros dois trios publicados após a sua morte (opus 38 e opus 39) e ainda, um *allegretto* em mi bemol (Cooper, 1991).

Trios a cordas

Os trios de cordas foram escritos entre 1792 e 1798, precedendo a geração dos quartetos e são as primeiras obras de Beethoven para cordas somente. O género do trio provém da sonata em trio barroca, onde o baixo aqui constituído de um cravo e um violoncelo verá desaparecer o cravo com a independência tomada pelo violoncelo que apenas reforçava as harmónicas deste último (Fauconnier, 2010). O opus 3 foi composto antes de 1794 e publicado em 1796. Este é um trio em seis andamentos, em Mi bemol Maior. Ele permanece próximo do espírito de entretenimento. As três cordas são tratadas aqui de forma complementar com uma distribuição homogénea dos papéis melódicos. A serenata em Ré Maior opus 8 data de 1796-1797. Esta obra de cinco andamentos é construída de forma simétrica e articula-se em torno de um *adagio* centro enquadrado por dois andamentos lentos líricos, todos introduzidos e concluídos pela mesma marcha (Cooper, 1991). Finalmente, os trios opus 9 n.º 1, n.º 2 e n.º 3 são de 1797 e foram publicados em julho de 1798. Este opus é dedicado ao conde von Browne, oficial do exército do Czar. Estes trios são construídos em 4 andamentos de acordo com o padrão clássico do quarteto e da sinfonia. No primeiro (em Sol Maior) e o terceiro (em dó menor),

o *scherzo* substituiu o minueto, enquanto o segundo (em Ré Maior) permanece perfeitamente clássico (Lecompte, 1995). Contrariamente à maioria das composições de música de câmara, não sabemos para quais intérpretes foram escritos estes trios.

Conjuntos diversos

Embora Beethoven tenha escrito sonatas para piano e violino, piano e violoncelo quintetos e quartetos de cordas, Beethoven compôs também para conjuntos menos convencionais. A maioria das suas obras foi composta durante a sua juventude, período em que Beethoven ainda estava em busca do seu próprio estilo.

Para Cooper (1991), isto não o impediu de tentar novas formações mais tarde na sua vida, como variações para piano e flauta, por volta de 1819. O piano permanece o instrumento favorito de Beethoven, e isso reflete-se na sua produção de música de câmara onde sistematicamente encontramos um piano.

Encontramos por ordem cronológica os três quartetos para piano, violino, viola e violoncelo opus 36 em 1785, o trio para o piano, flauta e fagote, opus 37 em 1786, o sexteto de duas trompas, dois violinos, viola e violoncelo op.81b, em 1795, o quinteto para piano, oboé, clarinete, trompa e fagote op.16 em 1796, o trio para o piano, clarinete e violoncelo op.11 entre 1797 e 1798, o septeto para violino, viola, clarinete, trompa, fagote, violoncelo e contrabaixo op.20 em 1799, a sonata para piano e trompa op.17 em 1800, a serenata para flauta, violino e viola op.25 em 1801, o quinteto para dois violinos, duas violas e violoncelo op.29 em 1801 e os temas e variações para piano e flauta op.105 e 107 de 1818 a 1820 (Lecompte, 1995).

Obras Corais - Música sagrada e Música profana

Beethoven compôs um oratório *O Cristo no Monte das Oliveiras* (1801) para solistas, coro e orquestra op.85 e duas missas: a Missa em Dó Maior, op.86 (1807) e, especialmente, a Missa Solemnis ré maior, op.123 (1818-1822), uma das maiores músicas vocais religiosas criada (Cooper, 1991). Finalmente, é autor de vários ciclos de *lieder* da mais alta qualidade. (Cooper, 1991).

ANEXO IV

SÍMBOLOS DA UNIÃO EUROPEIA

A bandeira

Um dos símbolos da União Europeia é a sua bandeira. A bandeira europeia é composta de um fundo azul no qual estão dispostos em círculo, 12 estrelas amarelas: a unidade, a solidariedade e a harmonia entre os diversos povos da Europa. O número de estrelas não tem qualquer relação com o número de países membros da EU, é um número simbólico. O círculo é um símbolo de unidade, perfeição e plenitude (Website da União Europeia).

Ao contrário da bandeira dos Estados Unidos, em que as 50 estrelas evocam os 50 Estados federados, as estrelas douradas da bandeira europeia não têm ligação com o número de Estados-Membros, nem mesmo com o número de estados fundadores, que eram 6.

A história da bandeira remonta a 1955. Nessa altura, a União Europeia não existia: havia a Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA). Mas uma outra instituição que reunia mais Estados membros tinha sido criada em 1949. Era o Conselho da Europa que reúne os chefes de Estado e de Governo, com o objetivo de promover a democracia e o respeito pelos direitos humanos. Em 1955, o Conselho da Europa adotou a bandeira europeia como símbolo (Ramos, 2010). De seguida, convidou outras instituições europeias a ter o mesmo símbolo. Em 1985, o Conselho da Europa adotou a bandeira como símbolo da Comunidade Económica Europeia, atual União Europeia.

Uma comissão é então responsável por selecionar este símbolo. Muitas propostas foram apresentadas e rejeitadas. Em abril de 1955, os ministros europeus selecionaram dois projetos, entre os quais o de Arsène Heitz, um funcionário do Conselho da Europa - 12 estrelas douradas sobre um fundo azul, o qual seria escolhido. A disposição circular das estrelas foi inspirada numa medalha da sorte que estava à venda numa instituição católica, as Irmãs de São Vicente de Paulo (Ramos, 2010). Esta proposta de bandeira foi objecto de unanimidade, devido à mensagem que transmitia: o círculo, à imagem da união dos povos da Europa, e as doze estrelas. Invariável, este número simboliza a perfeição e plenitude.

Em 1983, o Parlamento Europeu escolheu esta bandeira como símbolo das Comunidades Europeias. Em 1986, as Comunidades Europeias aumentaram e atingiram os

doze Estados-membros. Concomitantemente, a bandeira foi adotada como seu símbolo, a então "Europa dos 12". Quando as Comunidades Europeias se tornaram a União Europeia, a bandeira foi mantida. Ela é agora hasteada na sede das instituições europeias, bem como nos edifícios oficiais dos 28 Estados-Membros, ao lado das bandeiras nacionais.

O hino

O hino europeu intitula-se *Hino (ou Ode) à Alegria* e, como observámos, foi retirado da 9ª *Sinfonia* de Ludwig van Beethoven, composta em 1823. Como referimos, Beethoven deu música ao poema *Hino à Alegria*, escrito em 1785 por Friedrich von Schiller, transmitindo uma visão idealista da humanidade e da fraternidade entre os homens. É então este poema que coloca em música para evocar os ideais de paz, liberdade e solidariedade (Website da União Europeia).

Em 1972, à semelhança do que sucedera com a bandeira, o Conselho da Europa adota este hino como seu símbolo, sustentando que os ideais universais transcritos pela música correspondiam aos ideais europeus (Website da União Europeia). Em 1985, os chefes de Estado e de Governo, reunidos no Conselho Europeu, proclamaram a *Ode à Alegria* símbolo da União Europeia e de toda a Europa, mantendo cada país membro o seu próprio hino. Não tem, portanto, a finalidade de substituir os hinos nacionais dos países da UE, mas sim a de comemorar os valores que são partilhados pelos Estados-Membros da UE. Afinal, este hino europeu tinha por objetivo promover os ideais e os valores que eles têm em comum.

O hino europeu é oficialmente tocado sem os coros, ou seja, sem palavras, para respeitar a diversidade linguística de cada Estado-Membro. A música desempenha assim o papel de uma língua europeia comum que nos une a todos. O hino é tocado em cerimónias oficiais onde participa a União Europeia e, ainda, em todos os tipos de eventos de âmbito europeu.

O Dia da Europa

O Dia da Europa comemora-se a 9 de maio, e é referente ao 9 de maio de 1950, dia em que o ministro francês dos Negócios Estrangeiros na época, Robert Schuman, fez a sua famosa declaração conhecida sobre o nome de "Declaração Schuman". Nesse discurso, aquando a saída dos países europeus da Segunda Guerra Mundial, Schuman apelou à unidade e à cooperação para reconstruir o continente europeu. Ele propôs o estabelecimento comum das produções francesas e alemãs das indústrias de carvão e do aço, que viria dar à luz um ano depois, à Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA).

Em 1985, o Conselho Europeu esteve de acordo para escolher, em homenagem à Declaração de Schuman, o dia 9 de maio como o "Dia da Europa". O objetivo deste dia é o de apresentar a Europa como uma entidade política em si enraizada num projeto de paz e prosperidade. Este dia comemorativo dá origem a muitos eventos diferentes tais como debates, visitas, concertos e muitos outros, em cada Estado-Membro e tem como objetivo aproximar a Europa dos cidadãos. De forma a comemorar o Dia da Europa, as instituições europeias abrem as suas portas em maio e acolhem o público, em Bruxelas, Luxemburgo e Estrasburgo (Diem, 2004).

A divisa europeia

Segundo informa o Website da União Europeia, a divisa da União Europeia, é “Unida na diversidade”, e começou a ser usada em 2000. Esta divisa relembra o modo como os europeus se uniram para reconstruir a Europa e para trabalhar pela paz e pela prosperidade. É ainda importante destacar que ela está intimamente ligada à diversidade de culturas, tradições e línguas que caracteriza a União Europeia.

De acordo com Guiraudon (2009), a divisa foi inicialmente desenvolvida segundo um processo não oficial. Um jornalista francês de um jornal diário local lançou um concurso, em 1998, para as escolas secundárias dos 15 Estados-Membros para estabelecer a divisa europeia. Cada escola tinha que imaginar uma divisa. A primeira seleção foi feita pelos meios de comunicação social, parceiros da operação. Entre as restantes 10 divisas, um júri europeu inicialmente selecionou 7 divisas diante de um júri que incluía uma

personalidade de cada estado, e presidido Jacques Delors, tomaram uma decisão final sobre a divisa vencedora (Muelenaere, 2000).

Segundo Muelenaere (2000), as sete divisas selecionadas foram as seguintes: “Paz, Liberdade, Solidariedade”, “As nossas diferenças são a nossa força”, “Unidos para a paz e democracia”, “Unidos na liberdade”, “Um velho continente, uma nova esperança”, “Todos diferentes, todos Europeus” e “Unida na diversidade”. A divisa vencedora foi selecionada e apresentada por Nicole Fontaine, o então Presidente do Parlamento Europeu, e proclamada a 4 de maio de 2000 a divisa oficial da União Europeia. No total, cerca de 80 000 jovens europeus entre os 10 e 20 anos participaram do concurso.

Esta divisa foi escolhida porque significa que os objetivos de paz e prosperidade unem os europeus, e que a diversidade de culturas, línguas e tradições, também faz parte da riqueza do continente. Esta divisa foi traduzida para as 24 línguas oficiais da União Europeia e assim se testemunha a diversidade presente no seio da União Europeia.

ANEXO V

LISTAGEM DAS INSTITUIÇÕES INQUIRIDAS

- Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Licenciatura em Estudos Europeus
- Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras
- Universidade Aberta, Licenciatura em Estudos Europeus
- Universidade Lusófona, Licenciatura em Estudos Europeus e Relações Internacionais

Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração

- Universidade Lusófona do Porto, Licenciatura em Estudos Europeus, Estudos Lusófonos e Relações Internacionais, Faculdade de Direito e Ciência Política
- Universidade dos Açores, Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais, Licenciatura em Estudos Europeus e Política Internacional
- Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos Europeus – Instituto de Estudos Políticos
- Universidade de Évora, Mestrado em Relações Internacionais e Estudos Europeus
- Associação de Estudos Europeus de Coimbra
- Associação Portuguesa de Estudos Europeus
- Escola Superior de Gestão e Tecnologia do Instituto Politécnico de Santarém, Pós Graduação em Estudos Europeus
- Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais - Área de Especialização em Estudos Europeus
- Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa, Mestrado em Economia Internacional e Estudos Europeus
- Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Relações Internacionais
- Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia
- Universidade Autónoma de Lisboa, Licenciatura em Relações Internacionais
- Universidade Lusíada – Porto, Licenciatura em Relações Internacionais
- Universidade Nova de Lisboa, Ciência Política e Relações Internacionais
- Universidade Portucalense, Relações Internacionais
- Universidade Aberta, Mestrado em Estudos Sobre a Europa

- Universidade Lusófona, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
- Universidade da Beira Interior, Ciência Política e Relações Internacionais, Departamento de Sociologia
- Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Licenciatura em Línguas e Relações Internacionais
- Universidade do Minho, Licenciatura em Relações Internacionais
- Universidade de Évora, Licenciatura em Relações Internacionais
- Universidade Fernando Pessoa, Ciência Política e Relações Internacionais
- Escola Secundária Adolfo Portela, Águeda
- Escola Secundária Marques de Castilho, Águeda
- Escola Básica Fernando Caldeira, Águeda
- Escola Básica n.º 2 de Valongo do Vouga, Águeda
- Escola Secundária de Albergaria-a-Velha
- Escola Básica de Branca, Albergaria-a-Velha
- Escola Básica e Secundária de Anadia
- Escola Secundária de Arouca
- Escola Básica e Secundária de Escariz, Arouca
- Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian, Aveiro
- Escola Secundária Homem Cristo, Aveiro
- Escola Básica de Eixo, Aveiro
- Escola Secundária Dr. Jaime Magalhães Lima, Esgueira, Aveiro
- Escola Básica Castro Matoso, Oliveirinha, Aveiro
- Escola Secundária Dr. Mário Sacramento, Aveiro
- Escola Secundária José Estevão, Aveiro
- Escola Básica n.º 2 de Cacia, Aveiro

- Escola Básica e Secundária de Castelo de Paiva
- Escola Básica de Couto Mineiro do Pejão, Raiva, Castelo de Paiva
- Escola Secundária Dr. Manuel Gomes Almeida, Espinho
- Escola Básica e Secundária Dr. Manuel Laranjeira, Espinho
- Escola Secundária de Estarreja
- Escola Básica de Pardilhó, Estarreja
- Escola Básica de Gafanha da Encarnação, Ílhavo
- Escola Secundária de Gafanha da Nazaré, Ílhavo
- Escola Secundária Dr. João Carlos Celestino Gomes, Ílhavo
- Escola Secundária de Mealhada
- Escola Básica e Secundária Padre António Morais da Fonseca, Murtosa
- Escola Básica e Secundária de Fajões, Oliveira de Azeméis
- Escola Básica de Loureiro, Alumieira, Oliveira de Azeméis
- Escola Básica e Secundária Dr. Ferreira da Silva, Cucujães, Oliveira de Azeméis
- Escola Básica e Secundária Ferreira de Castro, Oliveira de Azeméis
- Escola Secundária Soares Basto, Oliveira de Azeméis
- Escola Básica Dr. Acácio de Azevedo, Oliveira do Bairro
- Escola Secundária de Esmoriz, Ovar
- Escola Secundária Dr. José Macedo Fragateiro, Ovar
- Escola Secundária Júlio Dinis, Ovar
- Escola Básica António Alves Amorim, Lourosa, Santa Maria da Feira
- Escola Básica e Secundária Coelho e Castro, Fiães, Santa Maria da Feira
- Escola Básica de Argoncilhe, Santa Maria da Feira
- Escola Básica de Arrifana, Santa Maria da Feira

- Escola Básica de Canedo, Santa Maria da Feira
- Escola Básica de Corga do Lobão, Santa Maria da Feira
- Escola Básica de Paços de Brandão, Santa Maria da Feira
- Escola Básica e Secundária de Santa Maria da Feira
- Escola Básica Fernando Pessoa, Santa Maria da Feira
- Escola Secundária João Silva Correia, São João da Madeira
- Escola Básica e Secundária Dr. Serafim Leite, São João da Madeira
- Escola Básica e Secundária Oliveira Júnior, São João da Madeira
- Escola Básica e Secundária de Sever do Vouga
- Escola Profissional de Agricultura e Desenvolvimento Rural de Vagos
- Escola Secundária de Vagos
- Escola Básica e Secundária de Búzio, Vale de Cambra
- Escola Básica Dr. Manuel Brito Camacho, Aljustrel
- Escola Básica e Secundária Dr. João Brito Camacho, Almodôvar
- Escola Básica n.º 1 de Alvito
- Escola Básica de Barrancos
- Escola Secundária Diogo de Gouveia, Beja
- Escola Secundária D. Manuel I, Beja
- Escola Secundária de Castro Verde
- Escola Básica Fialho de Almeida, Cuba
- Escola Básica e Secundária José Gomes Ferreira, Ferreira do Alentejo
- Escola Básica e Secundária de São Sebastião, Mértola
- Escola Secundária de Moura
- Escola Básica de Amareleja, Moura

- Escola Básica de Moura
- Escola Básica Aviador Brito Paes, Colos, Odemira
- Escola Secundária Dr. Manuel Candeias Gonçalves, Odemira
- Escola Básica n.º 1 de Saboia, Odemira
- Escola Básica Engenheiro Manuel R. Amaro da Costa, São Teotónio, Odemira
- Escola Básica de Vila Nova de Milfontes, Odemira
- Escola Básica e Secundária de Ourique, Ourique
- Escola Profissional de Desenvolvimento Rural de Serpa
- Escola Básica de Abade Correia da Serra, Serpa
- Escola Secundária de Serpa
- Escola Básica Frei António Chagas, Vidigueira
- Escola Secundária de Amares
- Escola Secundária de Barcelinhos, Barcelos
- Escola Secundária Alcides de Faria, Barcelos
- Escola Secundária de Barcelos
- Escola Básica de Fragoso, Barcelos
- Escola Básica e Secundária Vale D Este, Viatodos, Barcelos
- Escola Básica e Secundária de Vale do Tamel, Lijó, Barcelos
- Escola Básica e Secundária de Vila Cova, Barcelos
- Escola Básica Gonçalo Nunes, Arcozelo, Barcelos
- Escola Básica Rosa Ramalho, Barcelinhos, Barcelos
- Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian, Braga
- Escola Secundária Alberto Sampaio, Braga
- Escola Básica André Soares, Braga

- Escola Secundária Carlos Amarante, Braga
- Escola Secundária D. Maria II, Braga
- Escola Básica de Braga Oeste, Cabreiros, Braga
- Escola Básica de Celeirós, Braga
- Escola Secundária de Maximinos, Braga
- Escola Básica de Mosteiro e Cávado, Panóias, Braga
- Escola Básica de Real, Braga
- Escola Básica Trigal de Santa Maria, Braga
- Escola Básica Dr. Francisco Sanches, Braga
- Escola Secundária Sá de Miranda, Braga
- Escola Básica e Secundária de Cabeceiras de Basto
- Escola Profissional de Fermil, Molaes, Celorico de Basto
- Escola Básica e Secundária de Celorico de Basto
- Escola Secundária Henrique Medina, Esposende
- Escola Básica Antonio Correia Oliveira, Esposende
- Escola Básica das Marinhas, Esposende
- Escola Secundária de Fafe
- Escola Básica de Montelongo, Fafe
- Escola Básica Prof. Carlos Teixeira, Fafe
- Escola Secundária de Caldas das Taipas, Guimarães
- Escola Secundária de Martins Sarmiento, Guimarães
- Escola Básica Arqueólogo Mário Cardoso, Ponte, Guimarães
- Escola Básica D. Afonso Henriques, Creixomil, Guimarães
- Escola Básica das Taipas, Caldas das Taipas, Guimarães

- Escola Básica de Abação, Guimarães
- Escola Básica de Briteiros, Guimarães
- Escola Básica de Fermentões, Guimarães
- Escola Básica de Pevidém, Selho - São Jorge, Guimarães
- Escola Básica do Vale de São Torcato, Guimarães
- Escola Secundária Francisco de Holanda, Guimarães
- Escola Básica de Gil Vicente, Urgeses, Guimarães
- Escola Básica João de Meira, Guimarães
- Escola Básica Professor Abel Salazar, Guimarães
- Escola Básica e Secundária Santos Simões, Guimarães
- Escola Básica Virgínia Moura, Moreira de Cónegos, Guimarães
- Escola Secundária de Póvoa de Lanhoso
- Escola Básica Gonçalo Sampaio, Póvoa de Lanhoso
- Escola Básica e Secundária de Terras de Bouro
- Escola Básica e Secundária Vieira de Araújo, Vieira do Minho
- Escola Secundária Camilo Castelo Branco, Vila Nova de Famalicão
- Escola Básica D. Maria II, Gavião, Vila Nova de Famalicão
- Escola Secundária D. Sancho I, Vila Nova de Famalicão
- Escola Básica de Gondifelos, Vila Nova de Famalicão
- Escola Básica de Pedome, Vila Nova de Famalicão
- Escola Básica de Ribeirão, Vila Nova de Famalicão
- Escola Secundária de Padre Benjamim Salgado, Vila Nova de Famalicão
- Escola Secundária de Vila Verde
- Escola Básica de Moure e Ribeira do Neiva, Ribeira, Vila Verde

- Escola Básica de Prado, Vila Verde
- Escola Básica de Vila Verde
- Escola Secundária de Caldas de Vizela, Vizela
- Escola Básica e Secundária de Ínfias, Vizela
- Escola Básica e Secundária de Alfândega da Fé
- Escola Secundária Abade de Baçal, Bragança
- Escola Secundária Emídio Garcia, Bragança
- Escola Básica e Secundária Miguel Torga, Bragança
- Escola Básica e Secundária de Carrazeda de Ansiães
- Escola Básica de Freixo de Espada à Cinta
- Escola Básica e Secundária de Macedo de Cavaleiros
- Escola Básica e Secundária de Miranda do Douro
- Escola Profissional de Agricultura e Desenvolvimento Rural de Carvalhais, Mirandela
- Escola Secundária de Mirandela
- Escola Básica e Secundária do Mogadouro
- Escola Básica e Secundária Dr. Ramiro Salgado, Torre de Moncorvo
- Escola Básica e Secundária de Vila Flor
- Escola Básica de Vimioso
- Escola Básica e Secundária D. Afonso III, Vinhais
- Escola Básica e Secundária Pedro Álvares Cabral, Belmonte
- Escola Básica Afonso de Paiva, Castelo Branco
- Escola Secundária Amato Lusitano, Castelo Branco
- Escola Básica e Secundária de Alcains, Castelo Branco
- Escola Secundária Nuno Álvares, Castelo Branco

- Escola Profissional Agrícola Quinta da Lageosa, Aldeia do Souto, Covilhã
- Escola Secundária Campos de Melo, Covilhã
- Escola Secundária Quinta das Palmeiras, Covilhã
- Escola Básica de São Domingos, Cantar-Galo, Covilhã
- Escola Básica n.º 2 de Teixoso, Covilhã
- Escola Secundária Frei Heitor Pinto, Covilhã
- Escola Básica Pêro da Covilhã, Covilhã
- Escola Secundária de Fundão
- Escola Básica Serra da Gardunha, Fundão
- Escola Básica e Secundária José Silvestre Ribeiro, Idanha-a-Nova
- Escola Básica e Secundária Padre António de Andrade, Oleiros
- Escola Básica e Secundária Ribeiro Sanches, Penamacor
- Escola Básica e Secundária Pedro da Fonseca, Proença-a-Nova
- Escola Secundária de Sertã
- Escola Básica e Secundária do Centro de Portugal, Vila de Rei
- Escola Básica de Vila Velha de Ródão
- Escola Secundária de Arganil
- Escola Secundária de Cantanhede
- Escola Básica e Secundária João Garcia Bacelar, Tocha, Cantanhede
- Escola Básica Marquês de Marialva, Cantanhede
- Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
- Escola Básica e Secundária Quinta das Flores, Coimbra
- Escola Secundária Avelar Brotero, Coimbra
- Escola Secundária D. Dinis, Coimbra

- Escola Secundária Infanta D. Maria, Coimbra
- Escola Secundária José Falcão, Coimbra
- Escola Secundária Jaime Cortesão, Coimbra
- Escola Secundária D. Duarte, Coimbra
- Escola Básica Dr.^a Maria Alice Gouveia, Coimbra
- Escola Básica Eugénio de Castro, Coimbra
- Escola Básica Martim de Freitas, Coimbra
- Escola Básica Rainha Santa Isabel, Pedrulha, Coimbra
- Escola Secundária Fernando Namora, Condeixa-a-Nova
- Escola Secundária Dr. Joaquim de Carvalho, Figueira da Foz
- Escola Básica João de Barros, Figueira da Foz
- Escola Básica Dr. Pedrosa Veríssimo, Paião, Figueira da Foz
- Escola Secundária Dr. Bernardino Machado, Figueira da Foz
- Escola Secundária Cristina Torres, Figueira da Foz
- Escola Básica de Góis
- Escola Secundária de Lousã
- Escola Secundária Dr.^a Maria Cândida, Mira
- Escola Básica e Secundária José Falcão, Miranda do Corvo
- Escola Secundária de Montemor-o-Velho
- Escola Secundária de Oliveira do Hospital
- Escola Básica de Pampilhosa da Serra
- Escola Básica e Secundária de Penacova
- Escola Básica Infante D. Pedro, Penela
- Escola Básica e Secundária Martinho Árias, Soure

- Escola Secundária de Tábua
- Escola Básica e Secundária Dr. Daniel de Matos, Vila Nova de Poiares
- Escola Básica Diogo Lopes Sequeira, Alandroal
- Escola Básica e Secundária Cunha Rivara, Arraiolos
- Escola Básica Padre Bento Pereira, Borba
- Escola Secundária Rainha Santa Isabel, Estremoz
- Escola Básica Sebastião da Gama, Estremoz
- Escola Básica da Malagueira, Évora
- Escola Secundária Gabriel Pereira, Évora
- Escola Secundária Severim de Faria, Évora
- Escola Secundária André de Gouveia, Évora
- Escola Secundária de Montemor-o-Novo
- Escola Básica e Secundária de Mora
- Escola Básica de Mourão
- Escola Básica D. João de Portel, Portel
- Escola Básica e Secundária Dr. Hernâni Cidade, Redondo
- Escola Secundária Conde de Monsaraz, Reguengos de Monsaraz
- Escola Secundária de Vendas Novas
- Escola Básica e Secundária Dr. Isidoro de Sousa, Viana do Alentejo
- Escola Secundária Públia Hortênsia de Castro, Vila Viçosa
- Escola Básica e Secundária de Albufeira
- Escola Secundária de Albufeira
- Escola Básica de Ferreiras, Albufeira
- Escola Básica Prof. Joaquim Moreira, Martinlongo, Alcoutim

- Escola Básica de Aljezur
- Escola Básica de Castro Marim
- Escola Básica D. Afonso III, Faro
- Escola Básica de Montenegro, Faro
- Escola Secundária João de Deus, Faro
- Escola Secundária Pinheiro e Rosa, Faro
- Escola Secundária Tomás Cabreira, Faro
- Escola Secundária Padre António Martins de Oliveira, Lagoa
- Escola Básica Rio Arade, Parchal, Lagoa
- Escola Secundária Gil Eanes, Lagos
- Escola Secundária Júlio Dantas, Lagos
- Escola Secundária de Loulé
- Escola Básica D. Dinis, Quarteira, Loulé
- Escola Básica Dr. António de Sousa Agostinho, Almancil, Loulé
- Escola Secundária Dr.^a Laura Ayres, Quarteira, Loulé
- Escola Básica Eng. Duarte Pacheco, Loulé
- Escola Básica Padre João Coelho Cabanita, Loulé
- Escola Básica de Monchique
- Escola Básica Dr. Alberto Iria, Olhão
- Escola Secundária Dr. Francisco Fernandes Lopes, Olhão
- Escola Básica João da Rosa, Olhão
- Escola Básica Professor Paula Nogueira, Olhão
- Escola Básica e Secundária da Bemposta, Portimão
- Escola Básica Eng. Nuno Mergulhão, Portimão

- Escola Básica Júdice Fialho, Portimão
- Escola Secundária Manuel Teixeira Gomes, Portimão
- Escola Secundária Poeta António Aleixo, Portimão
- Escola Secundária José Belchior Viegas, São Brás de Alportel
- Escola Básica Dr. António da Costa Contreiras, Armação de Pêra, Silves
- Escola Secundária de Silves
- Escola Básica D. Manuel I, Tavira
- Escola Secundária Dr. Jorge Augusto Correia, Tavira
- Escola Básica São Vicente, Vila do Bispo
- Escola Básica D. José I, Vila Real de Santo António
- Escola Secundária de Vila Real de Santo António
- Escola Básica e Secundária Padre José Augusto da Fonseca, Aguiar da Beira
- Escola Básica e Secundária Dr. José Casimiro Matias, Almeida
- Escola Básica e Secundária Sacadura Cabral, Celorico da Beira
- Escola Secundária de Figueira de Castelo Rodrigo
- Escola Básica e Secundária de Fornos de Algodres
- Escola Secundária de Gouveia
- Escola Secundária Afonso de Albuquerque, Guarda
- Escola Secundária da Sé, Guarda
- Escola Básica n.º 2 de Manteigas
- Escola Básica e Secundária de Meda
- Escola Secundária de Pinhel
- Escola Secundária de Sabugal
- Escola Secundária de Seia

- Escola Básica Dr. Guilherme Correia de Carvalho, Seia
- Escola Secundária Gonçalo Anes Bandarra, Trancoso
- Escola Básica e Secundária Tenente Coronel Adão Carrapatoso, Vila Nova de Foz Côa
- Escola Profissional de Agricultura e Desenvolvimento Rural de Cister, Alcobaça
- Escola Básica da Benedita, Alcobaça
- Escola Secundária D. Inês de Castro, Alcobaça
- Escola Básica e Secundária de São Martinho do Porto, Alcobaça
- Escola Básica e Secundária Dr. Manuel Ribeiro Ferreira, Alvaiázere
- Escola Básica e Secundária Dr. Pascoal José de Mello, Ansião
- Escola Básica e Secundária da Batalha
- Escola Básica e Secundária Fernão do Pó, Bombarral
- Escola Básica D. João II, Caldas da Rainha
- Escola Secundária Rafael Bordalo Pinheiro, Caldas da Rainha
- Escola Secundária Raul Proença, Caldas da Rainha
- Escola Básica Dr. Bissaya Barreto, Castanheira de Pêra
- Escola Secundária de Figueiró dos Vinhos
- Escola Secundária Afonso Lopes Vieira, Leiria
- Escola Secundária Francisco Rodrigues Lobo, Leiria
- Escola Básica Dr. Correia Alexandre, Caranguejeira, Leiria
- Escola Básica D. Dinis, Leiria
- Escola Básica de Colmeias, Leiria
- Escola Básica n.º 2 de Marrazes, Leiria
- Escola Secundária Domingos Sequeira, Leiria
- Escola Básica Dr. Correia Mateus, Leiria

- Escola Básica e Secundária Henrique Sommer, Maceira, Leiria
- Escola Básica Rainha Santa Isabel, Carreira, Leiria
- Escola Secundária José Loureiro Botas, Vieira de Leiria, Marinha Grande
- Escola Básica Prof. Alberto Nery Capucho, Marinha Grande
- Escola Secundária Eng. Acácio Calazans Duarte, Marinha Grande
- Escola Básica Amadeu Gaudêncio, Nazaré
- Escola Básica e Secundária Josefa de Óbidos, Óbidos
- Escola Básica Miguel Leitão de Andrada, Pedrógão Grande
- Escola Secundária de Peniche
- Escola Básica D. Luís de Ataíde, Peniche
- Escola Básica de Atouguia da Baleia, Peniche
- Escola Básica de Peniche
- Escola Básica e Secundária de Guia, Pombal
- Escola Secundária de Pombal
- Escola Básica Gualdim Pais, Pombal
- Escola Secundária de Porto de Mós
- Escola Básica de Abrigada, Alenquer
- Escola Secundária Damião de Goes, Alenquer
- Escola Básica do Carregado, Alenquer
- Escola Básica Visconde de Chancelheiros, Merceana, Alenquer
- Escola Básica Almeida Garrett, Alfragide, Amadora
- Escola Secundária Fernando Namora, Amadora
- Escola Secundária Seomara da Costa Primo, Amadora
- Escola Básica Cardoso Lopes, Amadora

- Escola Básica e Secundária D. João V, Damaia, Amadora
- Escola Básica Prof. Pedro D'Orey da Cunha, Damaia, Amadora
- Escola Básica de Alforneiros, Amadora
- Escola Básica e Secundária Dr. Azevedo Neves, Damaia, Amadora
- Escola Básica José Cardoso Pires, São Brás, Amadora
- Escola Básica e Secundária de Mães D'Água, Falagueira, Amadora
- Escola Básica Miguel Torga, São Brás, Amadora
- Escola Secundária da Amadora
- Escola Básica de Arruda dos Vinhos
- Escola Secundária da Azambuja
- Escola Básica de Manique do Intendente, Azambuja
- Escola Básica de Vale Aveiras, Aveiras de Cima, Azambuja
- Escola Básica e Secundária do Cadaval
- Escola Básica de Alapraia, Cascais
- Escola Básica e Secundária da Cidadela, Cascais
- Escola Básica de Alcabideche, Cascais
- Escola Básica e Secundária de Alvide, Cascais
- Escola Básica e Secundária de Carcavelos, Cascais
- Escola Secundária de Cascais
- Escola Secundária Fernando Lopes Graça, Parede, Cascais
- Escola Secundária de São João do Estoril, Cascais
- Escola Básica e Secundária Frei Gonçalo de Azevedo, São Domingos de Rana, Cascais
- Escola Básica e Secundária Ibn Mucana, Alcabideche, Cascais
- Escola Básica e Secundária Matilde Rosa Araújo, Matarraque, Cascais

- Escola Artística António Arroio, Lisboa
- Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional, Lisboa
- Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, Lisboa
- Escola Artística do Instituto Gregoriano de Lisboa
- Escola Profissional de Ciências Geográficas, Lisboa
- Escola Secundária de Camões, Lisboa
- Escola Secundária Fonseca Benevides, Lisboa
- Escola Secundária Maria Amália Vaz de Carvalho, Lisboa
- Escola Secundária Marquês de Pombal, Lisboa
- Escola Secundária Pedro Nunes, Lisboa
- Escola Secundária Rainha Dona Amélia, Lisboa
- Escola Básica e Secundária Passos Manuel, Lisboa
- Escola Secundária D. Dinis, Lisboa
- Escola Básica e Secundária D. Filipa de Lencastre, Lisboa
- Escola Secundária D. Pedro V, Lisboa
- Escola Básica das Olaias, Lisboa
- Escola Secundária Padre António Vieira, Lisboa
- Escola Secundária José Gomes Ferreira, Lisboa
- Escola Secundária António Damásio, Lisboa
- Escola Básica do Alto do Lumiar, Lisboa
- Escola Básica do Bairro Padre Cruz, Lisboa
- Escola Secundária do Restelo, Lisboa
- Escola Secundária Eça de Queirós, Lisboa
- Escola Básica Fernando Pessoa, Lisboa

- Escola Básica Francisco de Arruda, Lisboa
- Escola Básica e Secundária Gil Vicente, Lisboa
- Escola Básica Luís António Verney, Lisboa
- Escola Básica Luís de Camões, Lisboa
- Escola Básica Manuel da Maia, Lisboa
- Escola Básica Marquesa de Alorna, Lisboa
- Escola Básica Nuno Gonçalves, Lisboa
- Escola Básica e Secundária Josefa de Óbidos, Lisboa
- Escola Básica Patrício Prazeres, Lisboa
- Escola Básica Pintor Almada Negreiros, Lisboa
- Escola Básica de Piscinas, Lisboa
- Escola Secundária do Lumiar, Lisboa
- Escola Básica da Quinta de Marrocos, Lisboa
- Escola Secundária Rainha Dona Leonor, Lisboa
- Escola Secundária Vergílio Ferreira, Lisboa
- Escola Secundária de Camarate, Loures
- Escola Secundária Dr. António Carvalho Figueiredo, Loures
- Escola Básica de Apelação, Loures
- Escola Básica da Bobadela, Loures
- Escola Básica de Camarate, Loures
- Escola Básica do Catujal, Loures
- Escola Secundária do Arco-Íris, Portela, Loures
- Escola Básica de Santa Iria de Azóia, Loures
- Escola Secundária de São João da Talha, Loures

- Escola Secundária de Sacavém, Loures
- Escola Secundária José Cardoso Pires, Loures
- Escola Básica João Villaret, Loures
- Escola Básica Luis de Sttau Monteiro, Loures
- Escola Secundária José Afonso, Loures
- Escola Básica Dr. João das Regras, Lourinhã
- Escola Secundária Dr. João Manuel da Costa Delgado, Lourinhã
- Escola Secundária José Saramago, Mafra
- Escola Básica António Bento Franco, Ericeira, Mafra
- Escola Básica de Mafra
- Escola Básica da Venda do Pinheiro, Mafra
- Escola Básica Professor Armando de Lucena, Malveira, Mafra
- Escola Profissional Agrícola D. Dinis - Paiã, Odivelas
- Escola Secundária da Ramada, Odivelas
- Escola Básica António Gedeão, Odivelas
- Escola Básica D. Dinis, Odivelas
- Escola Secundária de Caneças, Odivelas
- Escola Básica de Moinhos da Arroja, Odivelas
- Escola Secundária de Odivelas
- Escola Secundária Braancamp Freire, Pontinha, Odivelas
- Escola Secundária Pedro Alexandrino, Póvoa de Santo Adrião, Odivelas
- Escola Básica Vasco Santana, Ramada, Odivelas
- Escola Secundária da Quinta do Marquês, Oeiras
- Escola Básica e Secundária Aquilino Ribeiro, Leião, Oeiras

- Escola Básica Conde de Oeiras, Oeiras
- Escola Básica Sophia de Mello Breyner, Portela, Oeiras
- Escola Secundária Camilo Castelo Branco, Carnaxide, Oeiras
- Escola Secundária de Miraflores, Algés, Oeiras
- Escola Secundária Luís de Freitas Branco, Paço de Arcos, Oeiras
- Escola Básica e Secundária Amélia Rey Colaço, Linda-a-Velha, Oeiras
- Escola Básica de São Bruno, Caxias, Oeiras
- Escola Secundária Sebastião e Silva, Oeiras
- Escola Secundária Professor José Augusto Lucas, Linda-a-Velha, Oeiras
- Escola Secundária Ferreira Dias, Agualva, Sintra
- Escola Secundária Matias Aires, Agualva, Sintra
- Escola Básica Alfredo da Silva, Albarraque, Sintra
- Escola Básica do Alto dos Moinhos, Terrugem, Sintra
- Escola Básica António Sérgio, Cacém, Sintra
- Escola Básica D. Carlos I, Sintra
- Escola Básica Rainha D. Leonor de Lencastre, São Marcos, Sintra
- Escola Básica e Secundária Gama Barros, Cacém, Sintra
- Escola Secundária Stuart Carvalhais, Massamá, Sintra
- Escola Secundária de Mem Martins, Sintra
- Escola Básica e Secundária Padre Alberto Neto, Queluz, Sintra
- Escola Básica e Secundária Mestre Domingos Saraiva, Algueirão, Sintra
- Escola Básica Escultor Francisco dos Santos, Fitaes, Sintra
- Escola Básica Ferreira de Castro, Ouessas, Sintra
- Escola Básica Dr. Rui Grácio, Montelavar, Sintra

- Escola Secundária Leal da Câmara, Rio de Mouro, Sintra
- Escola Secundária Miguel Torga, Monte Abraão, Sintra
- Escola Secundária de Santa Maria, Sintra
- Escola Básica Professor Agostinho da Silva, Casal de Cambra, Sintra
- Escola Básica Ruy Belo, Queluz, Sintra
- Escola Básica Visconde de Juromenha, Mem Martins, Sintra
- Escola Básica e Secundária Joaquim Inácio da Cruz Sobral, Sobral de Monte Agraço
- Escola Básica São Gonçalo, Torres Vedras
- Escola Secundária Henriques Nogueira, Torres Vedras
- Escola Secundária Madeira Torres, Torres Vedras
- Escola Básica Padre Vítor Melícias, Torres Vedras
- Escola Secundária Gago Coutinho, Alverca do Ribatejo, Vila Franca de Xira
- Escola Secundária Alves Redol, Vila Franca de Xira
- Escola Básica D. António de Ataíde, Castanheira do Ribatejo, Vila Franca de Xira
- Escola Básica Soeiro Pereira Gomes, Alhandra, Vila Franca de Xira
- Escola Básica de Vialonga, Vila Franca de Xira
- Escola Básica do Bom Sucesso, Alverca do Ribatejo, Vila Franca de Xira
- Escola Secundária do Forte da Casa, Vila Franca de Xira
- Escola Básica Pedro Jacques de Magalhães, Alverca do Ribatejo, Vila Franca de Xira
- Escola Básica e Secundária D. Martinho Vaz de Castelo Branco, Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira
- Escola Básica e Secundária Professor Reynaldo dos Santos, Vila Franca de Xira
- Escola Profissional de Desenvolvimento Rural de Alter do Chão
- Escola Básica e Secundária Padre José Agostinho Rodrigues, Alter do Chão
- Escola Básica Nossa Senhora da Luz, Arronches

- Escola Básica Mestre de Avis, Avis
- Escola Secundária de Campo Maior
- Escola Básica Garcia da Orta, Castelo de Vide
- Escola Básica Ana Maria Ferreira Gordo, Crato
- Escola Básica n.º 2 de Elvas
- Escola Básica n.º 1 de Elvas
- Escola Secundária D. Sancho II, Elvas
- Escola Básica Frei Manuel Cardoso, Fronteira
- Escola Básica de Gavião
- Escola Básica de Ammaia, Portagem, Marvão
- Escola Básica n.º 1 de Monforte
- Escola Básica e Secundária Prof. Mendes dos Remédios, Nisa
- Escola Secundária de Ponte de Sôr
- Escola Secundária de S. Lourenço, Portalegre
- Escola Secundária Mouzinho da Silveira, Portalegre
- Escola Básica José Régio, Portalegre
- Escola Básica Padre Joaquim Maria Fernandes, Sousel
- Escola Secundária de Amarante
- Escola Básica Amadeo de Souza Cardoso, Telões, Amarante
- Escola Básica de Amarante
- Escola Básica de Eiriz - Ancede, Baião
- Escola Básica de Sudeste de Baião
- Escola Básica e Secundária de Vale de Ovil, Baião
- Escola Secundária de Felgueiras

- Escola Básica D. Manuel de Faria e Sousa, Margaride, Felgueiras
- Escola Secundária da Lixa, Felgueiras
- Escola Básica e Secundária de Airões, Felgueiras
- Escola Básica e Secundária de Felgueiras
- Escola Básica e Secundária de Idães, Felgueiras
- Escola Secundária de São Pedro da Cova, Gondomar
- Escola Básica e Secundária À Beira Douro, Medas, Gondomar
- Escola Básica de Gondomar
- Escola Básica de Rio Tinto, Gondomar
- Escola Básica de São Pedro da Cova, Gondomar
- Escola Secundária de Valbom, Gondomar
- Escola Secundária de Gondomar
- Escola Básica n.º 2 de Rio Tinto, Gondomar
- Escola Secundária de Rio Tinto, Gondomar
- Escola Básica Santa Bárbara, Fânzeres, Gondomar
- Escola Secundária de Lousada
- Escola Básica de Lousada Este, Lousada
- Escola Básica e Secundária de Nogueira, Lousada
- Escola Básica e Secundária Lousada Oeste
- Escola Secundária da Maia
- Escola Básica e Secundária de Águas Santas, Maia
- Escola Secundária de Castêlo da Maia, Maia
- Escola Básica de Pedrouços, Maia
- Escola Básica e Secundária do Levante da Maia, Nogueira da Maia, Maia

- Escola Básica e Secundária Dr. Vieira de Carvalho, Moreira da Maia, Maia
- Escola Básica Gonçalo Mendes da Maia, Vermoim, Maia
- Escola Profissional de Agricultura e Desenvolvimento Rural de Marco de Canaveses
- Escola Profissional de Arqueologia do Freixo, Marco de Canaveses
- Escola Secundária de Alpendurada, Marco de Canaveses
- Escola Básica de Marco de Canaveses
- Escola Básica de Sande, Marco de Canaveses
- Escola Secundária de Marco de Canaveses
- Escola Secundária Augusto Gomes, Matosinhos
- Escola Secundária da Boa Nova, Leça da Palmeira, Matosinhos
- Escola Secundária João Gonçalves Zarco, Matosinhos
- Escola Secundária Abel Salazar, São Mamede de Infesta, Matosinhos
- Escola Secundária de Senhora da Hora, Matosinhos
- Escola Básica de Matosinhos
- Escola Secundária de Padrão da Légua, Matosinhos
- Escola Básica de Perafita, Matosinhos
- Escola Básica Dr. José Domingues dos Santos, Cabanelas, Matosinhos
- Escola Básica Eng. Fernando Pinto de Oliveira
- Escola Básica Irmãos Passos, Guifões, Matosinhos
- Escola Básica Professor Óscar Lopes, Matosinhos
- Escola Secundária de Paços de Ferreira
- Escola Básica de Eiriz, Paços de Ferreira
- Escola Básica de Frazão, Paços de Ferreira
- Escola Básica e Secundária de Freamunde, Paços de Ferreira

- Escola Básica de Paços de Ferreira
- Escola Secundária de Paredes
- Escola Secundária Daniel Faria, Baltar, Paredes
- Escola Básica de Cristelo, Paredes
- Escola Básica e Secundária de Lordelo, Paredes
- Escola Básica de Paredes
- Escola Básica de Sobreira, Paredes
- Escola Básica e Secundária de Vilela, Paredes
- Escola Secundária de Penafiel
- Escola Básica D. António Ferreira Gomes, Milhundos, Penafiel
- Escola Básica de Paço de Sousa, Penafiel
- Escola Básica de Penafiel Sudeste
- Escola Básica e Secundária de Pinheiro, Penafiel
- Escola Secundária Joaquim de Araújo, Guilhufe, Penafiel
- Escola Artística do Conservatório de Música do Porto
- Escola Artística Soares dos Reis, Porto
- Escola Profissional Infante D. Henrique
- Escola Secundária Filipa de Vilhena, Porto
- Escola Secundária Alexandre Herculano, Porto
- Escola Secundária António Nobre, Porto
- Escola Secundária de Aurélia de Sousa, Porto
- Escola Secundária Carolina Michaelis, Cedofeita, Porto
- Escola Básica e Secundária Clara de Resende, Porto
- Escola Básica e Secundária do Cerco, Porto

- Escola Básica do Viso, Porto
- Escola Básica Eugénio de Andrade, Porto
- Escola Básica e Secundária Fontes Pereira de Melo, Porto
- Escola Secundária Garcia de Orta, Porto
- Escola Secundária Infante D. Henrique, Porto
- Escola Básica Leonardo Coimbra Filho, Porto
- Escola Básica Manoel de Oliveira, Porto
- Escola Básica Pêro Vaz de Caminha, Porto
- Escola Básica e Secundária Rodrigues de Freitas, Porto
- Escola Secundária Eça de Queirós, Póvoa de Varzim
- Escola Secundária Rocha Peixoto, Póvoa de Varzim
- Escola Básica Campo Aberto, Beiriz, Póvoa de Varzim
- Escola Básica Cego do Maio, Póvoa de Varzim
- Escola Básica de Aver-o-Mar, Póvoa de Varzim
- Escola Básica de Rates, Póvoa de Varzim
- Escola Básica Dr. Flávio Gonçalves, Póvoa de Varzim
- Escola Básica da Ponte, Vila das Aves, Santo Tirso
- Escola Profissional Agrícola Conde de São Bento, Santo Tirso
- Escola Secundária D. Afonso Henriques, Aves, Santo Tirso
- Escola Secundária D. Dinis, Santo Tirso
- Escola Básica de São Martinho, São Martinho do Campo, Santo Tirso
- Escola Secundária Tomaz Pelayo, Santo Tirso
- Escola Secundária da Trofa
- Escola Básica e Secundária de Coronado e Covelas, São Romão do Coronado, Trofa

- Escola Secundária de Alfena, Valongo
- Escola Básica e Secundária de Campo, Valongo
- Escola Secundária de Ermesinde, Valongo
- Escola Básica São Lourenço, Ermesinde, Valongo
- Escola Básica de VallisLongus, Valongo
- Escola Secundária de Valongo
- Escola Secundária José Régio, Vila do Conde
- Escola Secundária D. Afonso Sanches, Vila do Conde
- Escola Básica D. Pedro IV, Mindelo, Vila do Conde
- Escola Básica Dr. Carlos Pinto Ferreira, Junqueira, Vila do Conde
- Escola Básica Frei João de Vila do Conde, Vila do Conde
- Escola Secundária Almeida Garrett, Vila Nova de Gaia
- Escola Secundária Arquitecto Oliveira Ferreira, Praia da Granja, Vila Nova de Gaia
- Escola Secundária Dr. Joaquim Gomes Ferreira Alves, Valadares, Vila Nova de Gaia
- Escola Secundária Inês de Castro, Canidelo, Vila Nova de Gaia
- Escola Secundária António Sérgio, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica D. Pedro I, Canidelo, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica da Madalena, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica e Secundária de Canelas, Vila Nova de Gaia
- Escola Secundária de Carvalhos, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica de Valadares, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica de Vila D'Este, Vilar de Andorinho, Vila Nova de Gaia
- Escola Secundária Diogo de Macedo, Olival, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica Dr. Costa Matos, Vila Nova de Gaia

- Escola Básica Escultor António Fernandes Sá, Gervide, Vila Nova de Gaia
- Escola Secundária de Oliveira do Douro, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica Júlio Dinis, Grijó, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica Soares dos Reis, Vila Nova de Gaia
- Escola Básica Sofia de Mello Breyner, Corvo, Vila Nova de Gaia
- Escola Profissional de Desenvolvimento Rural de Abrantes, Mouriscas, Abrantes
- Escola Secundária Dr. Solano de Abreu, Abrantes
- Escola Básica e Secundária Dr. Manuel Fernandes, Abrantes
- Escola Secundária de Alcanena
- Escola Secundária Marquesa de Alorna, Almeirim
- Escola Básica de Fazendas de Almeirim, Almeirim
- Escola Básica e Secundária José Relvas, Alpiarça
- Escola Secundária de Benavente
- Escola Básica Professor João Fernandes Pratas, Samora Correia, Benavente
- Escola Básica D. Sancho I, Pontével, Cartaxo
- Escola Básica Marcelino Mesquita, Cartaxo
- Escola Básica e Secundária da Chamusca
- Escola Básica e Secundária Luís de Camões, Constância
- Escola Secundária de Coruche
- Escola Secundária do Entroncamento
- Escola Básica e Secundária Pedro Ferreiro, Ferreira do Zêzere
- Escola Básica e Secundária Mestre Martins Correia, Golegã
- Escola Básica e Secundária de Mação
- Escola Básica 4.º Conde de Ourém, Ourém

- Escola Básica e Secundária de Ourém
- Escola Básica Cónego Dr. Manuel Lopes Perdigão, Caxarias, Ourém
- Escola Secundária Dr. Augusto César da Silva Ferreira, Rio Maior
- Escola Básica Fernando Casimiro Pereira da Silva, Rio Maior
- Escola Básica de Marinhas do Sal, Rio Maior
- Escola Básica de Marinhais, Salvaterra de Magos
- Escola Básica e Secundária de Salvaterra de Magos
- Escola Básica Alexandre Herculano, Santarém
- Escola Básica de Alcanede, Santarém
- Escola Secundária Dr. Ginestal Machado, Santarém
- Escola Secundária Sá da Bandeira, Santarém
- Escola Básica e Secundária Dr.^a Judite Andrade, Sardoal
- Escola Secundária de Santa Maria do Olival, Tomar
- Escola Secundária JacômeRatton, Tomar
- Escola Básica e Secundária Artur Gonçalves, Torres Novas
- Escola Secundária Maria Lamas, Torres Novas
- Escola Básica e Secundária D. Maria II, Vila Nova da Barquinha
- Escola Secundária de Alcácer do Sal
- Escola Básica Bernardim Ribeiro, Alcácer do Sal
- Escola Secundária de Alcochete
- Escola Secundária de Cacilhas-Tejo, Almada
- Escola Secundária Fernão Mendes Pinto, Pragal, Almada
- Escola Básica e Secundária Anselmo de Andrade, Almada
- Escola Secundária António Gedeão, Cova da Piedade, Almada

- Escola Básica Carlos Gargaté, Charneca de Caparica, Almada
- Escola Secundária de Monte da Caparica, Almada
- Escola Básica da Trafaria, Almada
- Escola Secundária Daniel Sampaio, Sobreda, Almada
- Escola Básica de Monte da Caparica, Almada
- Escola Básica Elias Garcia, Sobreda, Almada
- Escola Secundária Emídio Navarro, Almada
- Escola Básica e Secundária Francisco Simões, Laranjeiro, Almada
- Escola Básica do Miradouro de Alfazina, Monte de Caparica, Almada
- Escola Básica e Secundária Professor Ruy Luís Gomes, Laranjeiro, Almada
- Escola Secundária Romeu Correia, Feijó, Almada
- Escola Básica e Secundária Alfredo da Silva, Barreiro
- Escola Secundária Augusto Cabrita, Barreiro
- Escola Básica Álvaro Velho, Lavradio, Barreiro
- Escola Secundária de Casquilhos, Barreiro
- Escola Secundária de Santo André, Barreiro
- Escola Básica e Secundária de Santo António, Barreiro
- Escola Básica D. Luís de Mendonça Furtado, Barreiro
- Escola Profissional de Desenvolvimento Rural de Grândola
- Escola Secundária António Inácio Cruz, Grândola
- Escola Secundária da Baixa da Banheira, Vale da Amoreira, Moita
- Escola Básica D. João I, Baixa da Banheira, Moita
- Escola Secundária da Moita
- Escola Básica de Vale da Amoreira, Moita

- Escola Básica de Fragata do Tejo, Moita
- Escola Básica José Afonso, Alhos Vedros, Moita
- Escola Básica Mouzinho da Silveira, Baixa da Banheira, Moita
- Escola Secundária Jorge Peixinho, Montijo
- Escola Básica de Pegões, Canha e Santo Isidro, Montijo
- Escola Básica D. Pedro Varela, Montijo
- Escola Secundária Poeta Joaquim Serra, Montijo
- Escola Secundária de Palmela
- Escola Secundária de Pinhal Novo, Palmela
- Escola Básica Hermenegildo Capelo, Palmela
- Escola Básica José Maria dos Santos, Pinhal Novo, Palmela
- Escola Básica José Saramago, Poceirão, Palmela
- Escola Básica n.º 1 de Cercal do Alentejo, Santiago do Cacém
- Escola Secundária Manuel da Fonseca, Santiago do Cacém
- Escola Secundária Padre António Macedo, Santiago do Cacém
- Escola Básica Prof. Arménio Lança, Alvalade do Sado, Santiago do Cacém
- Escola Secundária Alfredo dos Reis Silveira, Cavadas, Seixal
- Escola Secundária da Amora, Seixal
- Escola Secundária Dr. José Afonso, Arrentela, Seixal
- Escola Secundária Manuel Cargaleiro, Amora, Seixal
- Escola Básica Carlos Ribeiro, Pinhal de Frades, Seixal
- Escola Básica de Vale de Milhaços, Seixal
- Escola Básica Dr. António Augusto Louro, Arrentela, Seixal
- Escola Secundária João de Barros, Corroios, Seixal

- Escola Básica Nun'Álvares, Arrentela, Seixal
- Escola Básica Paulo da Gama, Amora, Seixal
- Escola Básica Pedro Eanes Lobato, Amora, Seixal
- Escola Básica da Cruz de Pau, Seixal
- Escola Básica da Boa Água, Quinta do Conde, Sesimbra
- Escola Básica da Quinta do Conde, Sesimbra
- Escola Secundária de Sampaio, Sesimbra
- Escola Básica e Secundária Michel Giacometti, Quinta do Conde, Sesimbra
- Escola Básica Navegador Rodrigues Soromenho, Sesimbra
- Escola Secundária D. João II, Setúbal
- Escola Secundária Dom Manuel Martins, Setúbal
- Escola Secundária du Bocage, Setúbal
- Escola Básica Barbosa du Bocage, Setúbal
- Escola Básica de Azeitão, Vila Nogueira de Azeitão, Setúbal
- Escola Básica e Secundária Lima de Freitas, Setúbal
- Escola Básica Luísa Todi, Setúbal
- Escola Básica e Secundária Ordem de Sant'Iago, Setúbal
- Escola Secundária Sebastião da Gama, Setúbal
- Escola Secundária Poeta Al Berto, Sines
- Escola Básica Vasco da Gama, Sines
- Escola Básica e Secundária de Valdevez, Arcos de Valdevez
- Escola Básica e Secundária Sidónio Pais, Vilarelho, Caminha
- Escola Básica e Secundária de Melgaço
- Escola Secundária de Monção

- Escola Básica e Secundária de Paredes de Coura
- Escola Básica e Secundária de Ponte da Barca
- Escola Profissional de Agricultura e Desenvolvimento Rural de Ponte de Lima
- Escola Básica António Feijó, Ponte de Lima
- Escola Básica e Secundária de Arcozelo, Ponte de Lima
- Escola Básica do Freixo, Ponte de Lima
- Escola Secundária de Ponte de Lima
- Escola Básica e Secundária de Muralhas do Minho, Valença
- Escola Básica da Abelheira, Viana do Castelo
- Escola Básica e Secundária Arga e Lima, Lanheses, Viana do Castelo
- Escola Básica e Secundária de Barroelas, Viana do Castelo
- Escola Secundária de Monserrate, Viana do Castelo
- Escola Básica e Secundária de Monte da Ola, Viana do Castelo
- Escola Secundária de Santa Maria Maior, Viana do Castelo
- Escola Básica e Secundária Pintor José de Brito, Santa Marta de Portuzelo, Viana-do-Castelo
- Escola Básica e Secundária de Vila Nova de Cerveira
- Escola Básica e Secundária de D. Sancho II, Alijó
- Escola Básica Gomes Monteiro, Boticas
- Escola Secundária Dr. António Granjo, Chaves
- Escola Secundária Dr. Júlio Martins, Chaves
- Escola Secundária Fernão de Magalhães, Chaves
- Escola Básica e Secundária Prof. António da Natividade, Mesão Frio
- Escola Básica e Secundária de Mondim de Basto
- Escola Básica e Secundária Dr. Bento Cruz, Montalegre

- Escola Básica e Secundária de Murça
- Escola Profissional de Desenvolvimento Rural do Rodo, Peso da Régua
- Escola Secundária Dr. João de Araújo Correia, Peso da Régua
- Escola Básica e Secundária de Ribeira de Pena
- Escola Básica e Secundária Miguel Torga, Sabrosa
- Escola Básica de Santa Marta de Penaguião
- Escola Secundária de Valpaços
- Escola Básica e Secundária de Vila Pouca de Aguiar - Sul
- Escola Secundária Camilo Castelo Branco, Vila Real
- Escola Secundária São Pedro, Vila Real
- Escola Básica Diogo Cão, Vila Real
- Escola Secundária Morgado de Mateus, Vila Real
- Escola Básica e Secundária Gomes Teixeira, Armamar
- Escola Secundária de Carregal do Sal
- Escola Secundária de Castro Daire
- Escola Secundária Prof. Doutor Flávio F. Pinto Resende, Cinfães
- Escola Básica de Souselo, Cinfães
- Escola Básica General Serpa Pinto, Cinfães
- Escola Básica e Secundária da Sé, Lamego
- Escola Secundária Latino Coelho, Lamego
- Escola Secundária Dr.^a Felismina Alcântara, Mangualde
- Escola Básica e Secundária de Moimenta da Beira
- Escola Secundária Dr. João Lopes de Morais, Mortágua
- Escola Básica e Secundária Eng. Dionísio Augusto Cunha, Canas de Senhorim, Nelas

- Escola Secundária de Nelas
- Escola Básica e Secundária de Oliveira de Frades
- Escola Básica e Secundária de Penalva do Castelo
- Escola Básica Álvaro Coutinho o Magriço, Penedono
- Escola Secundária de Resende
- Escola Secundária de Santa Comba Dão
- Escola Básica e Secundária de São João da Pesqueira
- Escola Básica de Santa Cruz da Trapa, São Pedro do Sul
- Escola Secundária de São Pedro do Sul
- Escola Secundária Frei Rosa Viterbo, Sátão
- Escola Básica Padre João Rodrigues, Veiga, Sernancelhe
- Escola Básica e Secundária Abel Botelho, Tabuaço
- Escola Básica e Secundária Dr. José Leite de Vasconcelos, Tarouca
- Escola Básica de Tondela
- Escola Secundária de Tondela
- Escola Secundária de Vila Nova de Paiva
- Escola Secundária Alves Martins, Viseu
- Escola Secundária Emídio Navarro, Viseu
- Escola Secundária Viriato, Abraveses, Viseu
- Escola Básica n.º 3 de Mundão, Viseu
- Escola Básica de Viso, Viseu
- Escola Básica Dr. Azeredo Perdigão, Abraveses, Viseu
- Escola Básica Infante D. Henrique, Repeses, Viseu
- Escola Básica Grão Vasco, Viseu

- Escola Básica de Vouzela
- Escola Secundária de Vouzela

ANEXO VI

INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO

A 9ª Sinfonia de Beethoven: Um Hino para a Europa (?)



www.survio.com

General

	Nome de inquérito	A 9ª Sinfonia de Beethoven: Um Hino para a Europa (?)
	Autor	Bruno Filipe Dias Moedas Praia
	Idioma	 Português
	URL do inquérito	https://www.surveio.com/survey/d/L0MOD5W7D1D6U3X6P
	Primeira resposta	2017/02/11
	Última resposta	2017/02/27
	Duração	17 dias

Visitas do inquérito

1023

Total de visitas

660

Respostas prontas

22

Respostas inacabadas

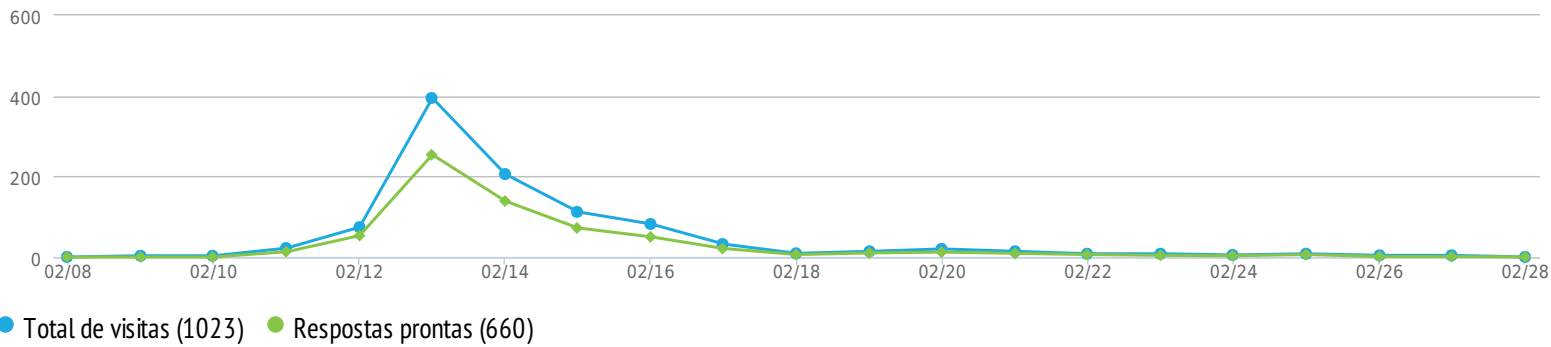
341

Apenas mostrando

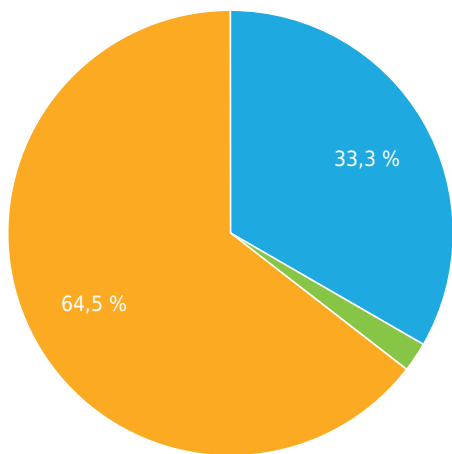
64,5 %

Sucesso geral

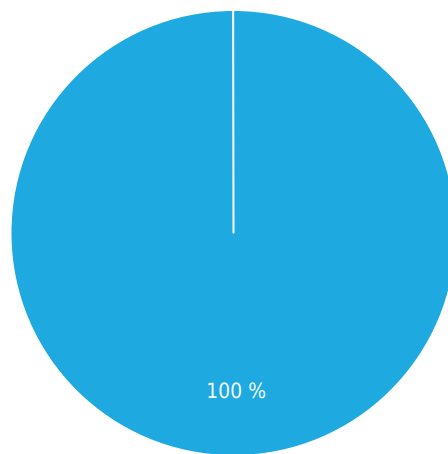
Visitar História (2017/02/11 – 2017/02/27)



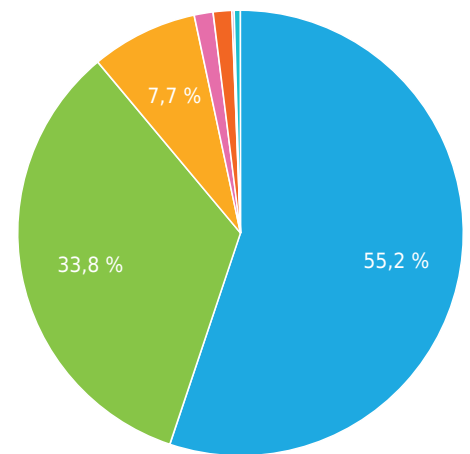
Total de Acessos



Visitar Fontes



O tempo médio de realização



- Apenas mostrando (33,3 %)
- Incompleto (2,2 %)
- Concluído (64,5 %)

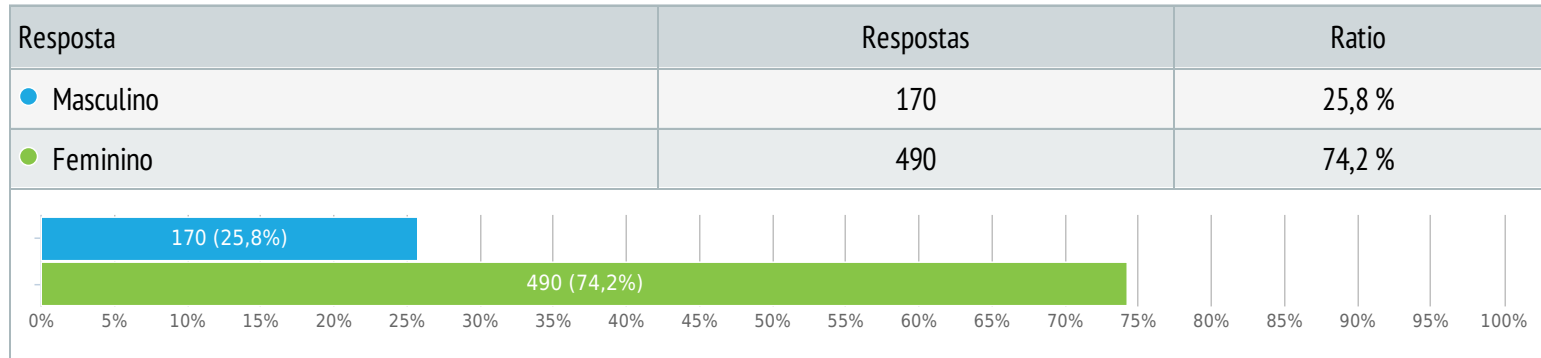
- Link direto (100 %)

- <1 min. (55,2 %)
- 1-2 min. (33,8 %)
- 2-5 min. (7,7 %)
- 5-10 min. (1,4 %)
- 10-30 min. (1,4 %)
- 30-60 min. (0,2 %)
- >60 min. (0,5 %)

Resultados

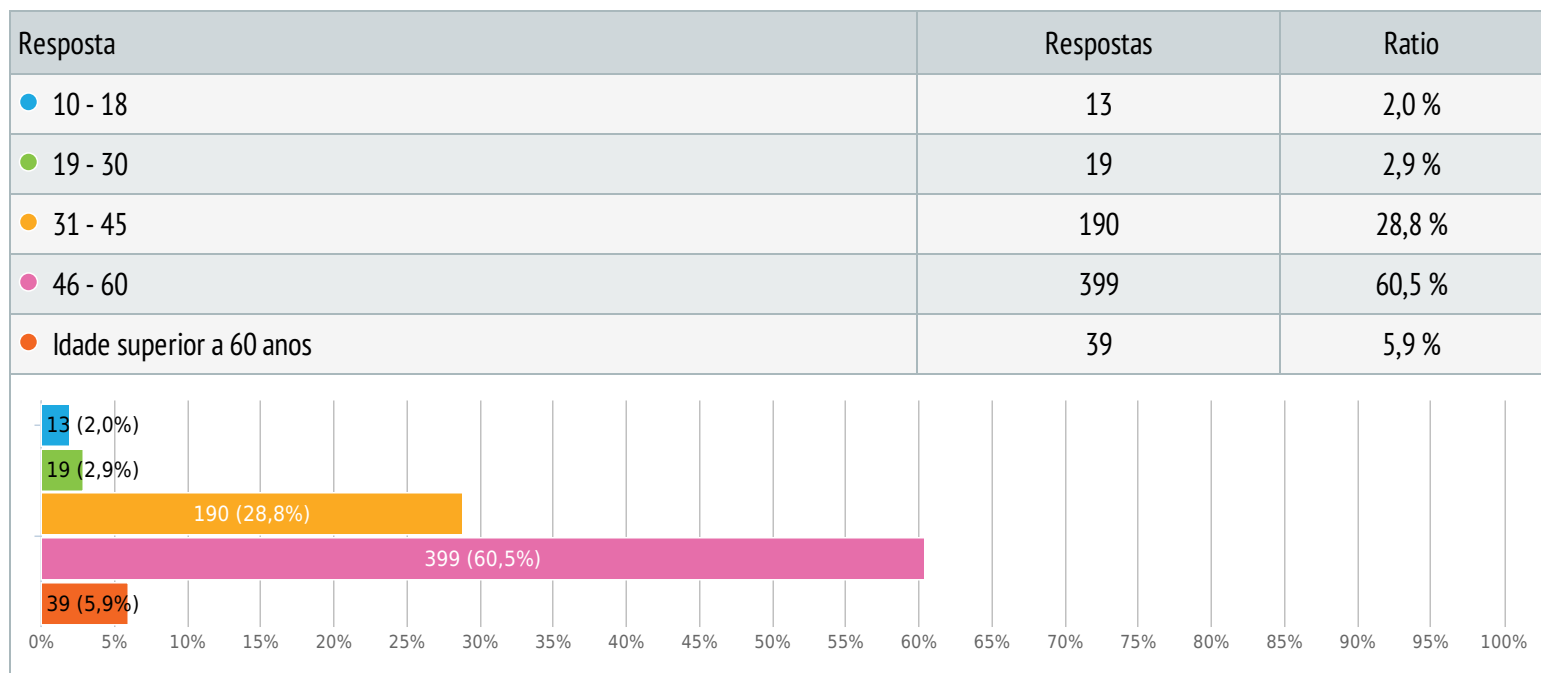
Sexo

Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x



Idade

Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x

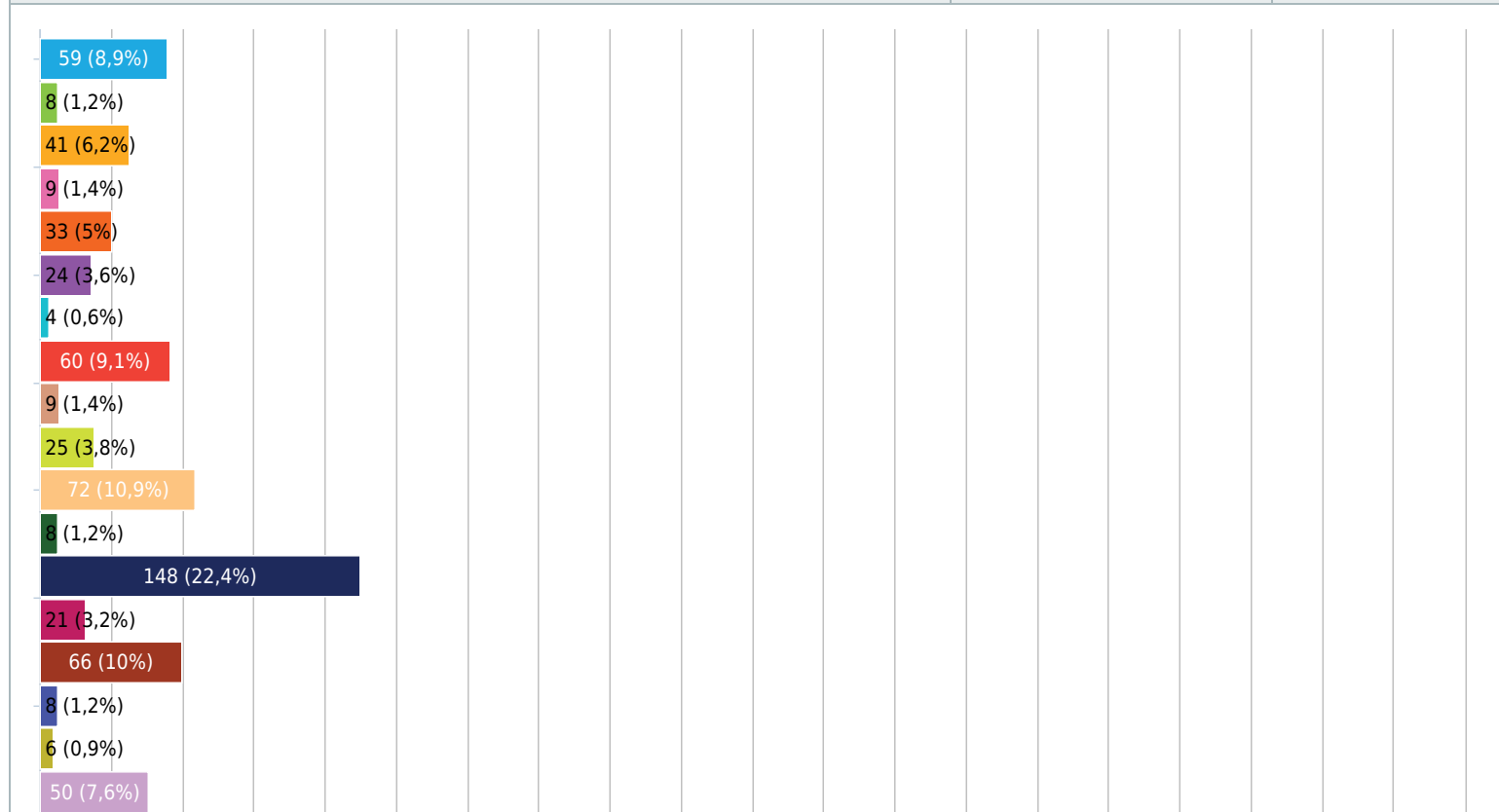


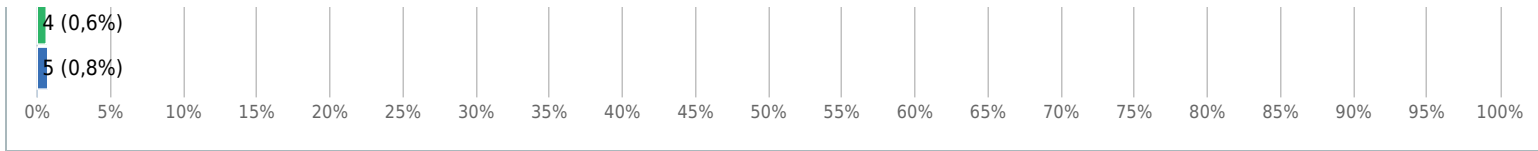
Distrito de residência

Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x

Resposta	Respostas	Ratio
Aveiro	59	8,9 %
Reia	8	1,2 %

Beja	0	0,0 %
Braga	41	6,2 %
Bragança	9	1,4 %
Castelo Branco	33	5 %
Coimbra	24	3,6 %
Évora	4	0,6 %
Faro	60	9,1 %
Guarda	9	1,4 %
Leiria	25	3,8 %
Lisboa	72	10,9 %
Portalegre	8	1,2 %
Porto	148	22,4 %
Santarém	21	3,2 %
Setúbal	66	10 %
Viana do Castelo	8	1,2 %
Vila Real	6	0,9 %
Viseu	50	7,6 %
Região Autónoma da Madeira	4	0,6 %
Região Autónoma dos Açores	5	0,8 %

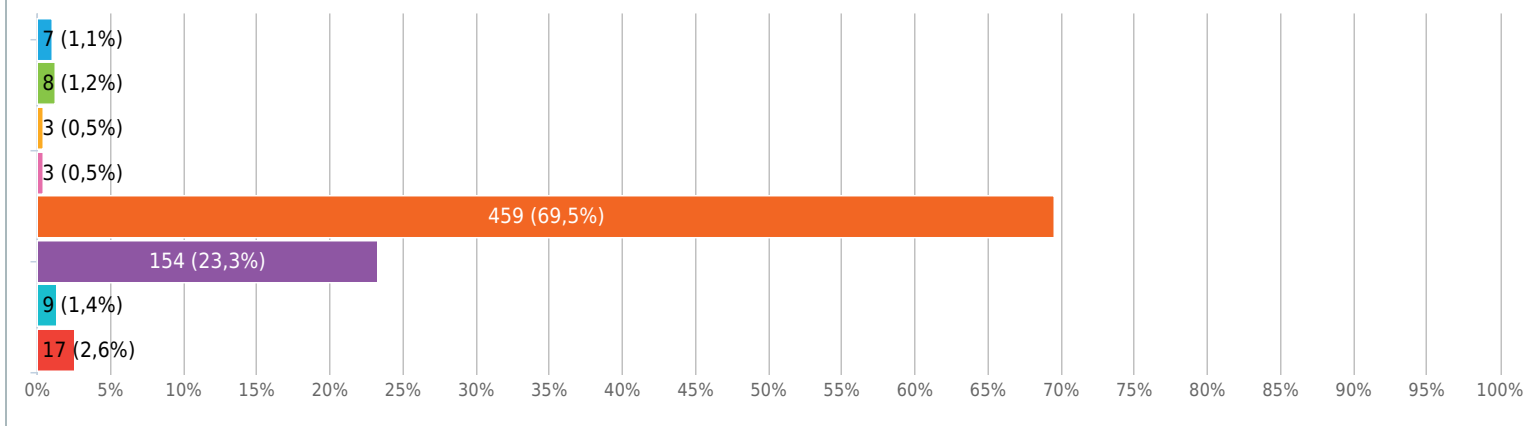




Habilitações académicas

Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x

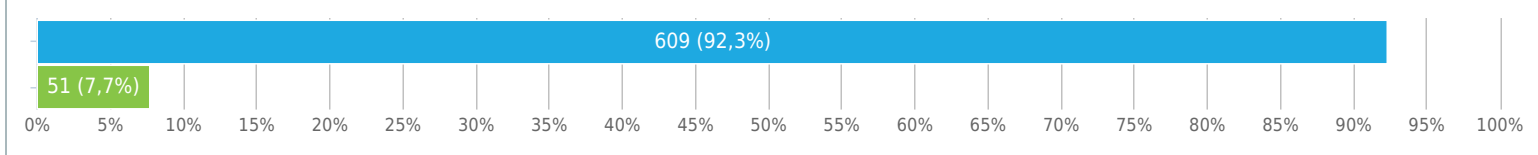
Resposta	Respostas	Ratio
A frequentar o ensino básico	7	1,1 %
A frequentar o ensino secundário	8	1,2 %
A frequentar o ensino profissional	3	0,5 %
A frequentar o ensino superior	3	0,5 %
Licenciado	459	69,5 %
Mestre	154	23,3 %
Doutor	9	1,4 %
Outra	17	2,6 %



Conhece a 9ª Sinfonia de Beethoven?

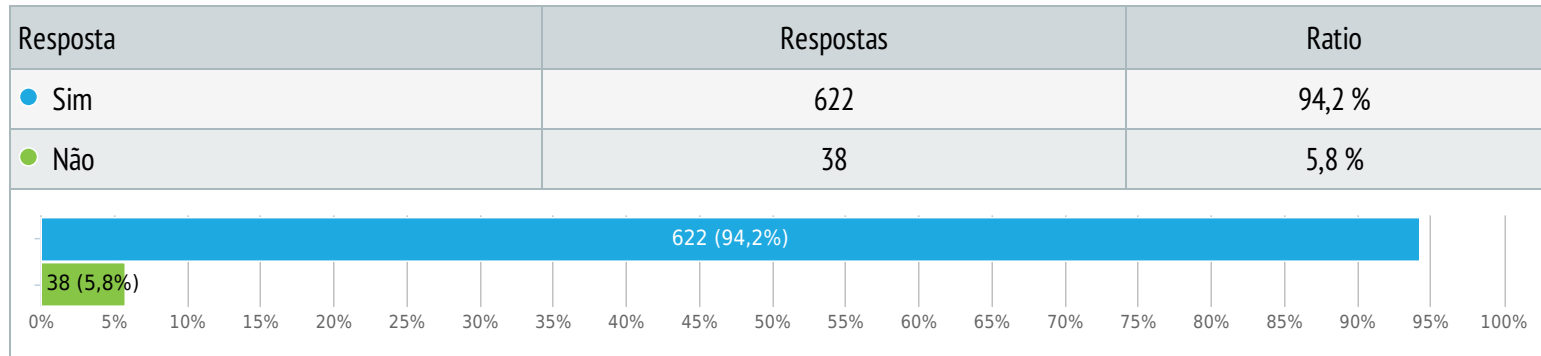
Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x

Resposta	Respostas	Ratio
Sim	609	92,3 %
Não	51	7,7 %



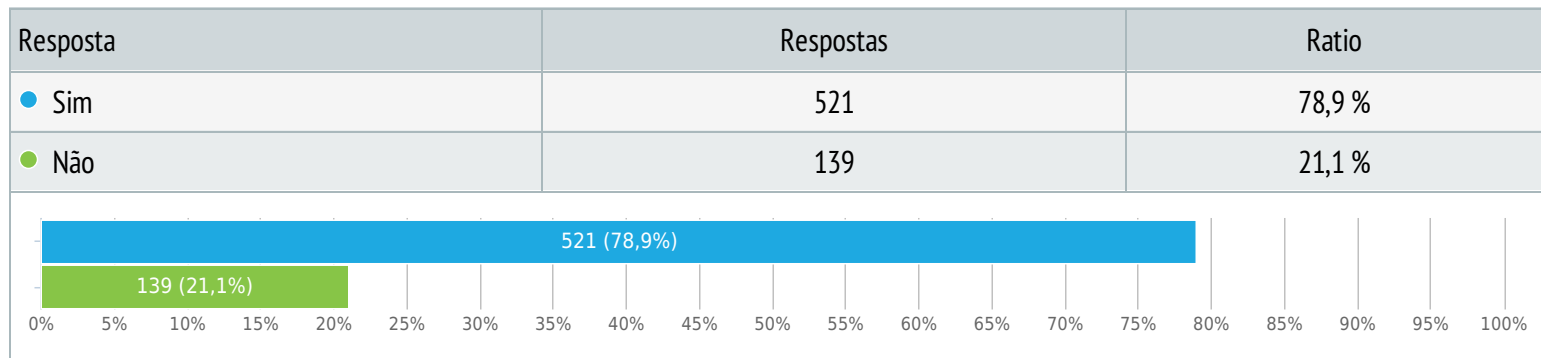
Conhece o excerto designado “Hino à Alegria”?

Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x



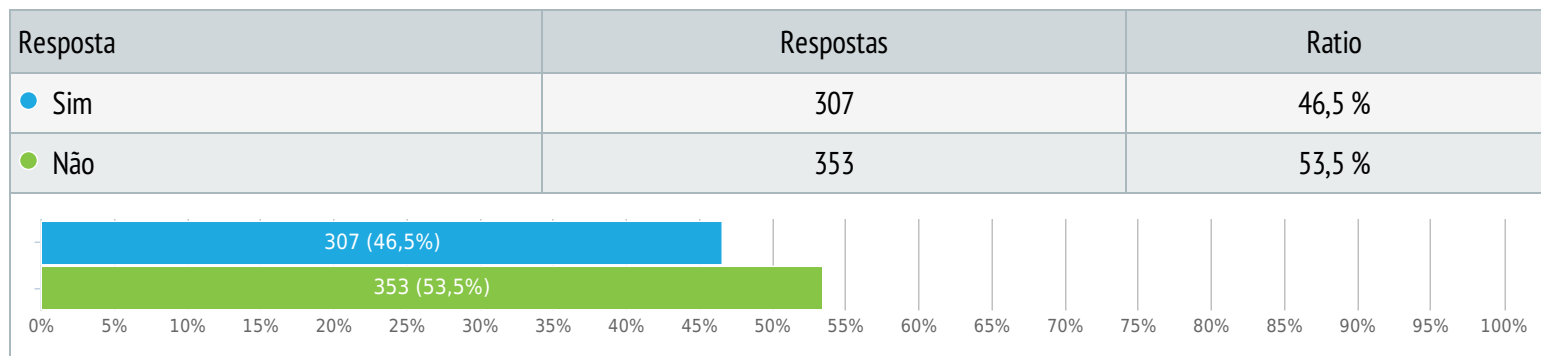
Sabe que o “Hino à Alegria” é também o hino oficial da União Europeia?

Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x












Na sua opinião, o hino da União Europeia é reconhecido como tal e funciona como um elemento musical que une todos os cidadãos da Europa?

Seleção simples, respostas 660x, Não respondido 0x



Preferências de inquérito

- | | | |
|--|---|-----------|
|  | Questões por página | Múltiplas |
|  | Permitir submissões múltiplas? | ✓ |
|  | Permitir retornar às questões anteriores? | ✓ |
|  | Mostrar os números das perguntas? | |
|  | Randomizar a ordem das perguntas? | |
|  | Mostrar indicador de progresso? | ✓ |
|  | Receber notificações de respostas por e-mail? | |
|  | A proteção de palavra-passe? | |
|  | Restrição de IP? | |

Apêndice: Inquérito

A 9ª Sinfonia de Beethoven: Um Hino para a Europa (?)

Exmo(a) sr. sra)s

O presente inquérito destina-se ao apoio da dissertação de mestrado “A 9ª Sinfonia de Beethoven: um hino para a Europa?” que se encontra em curso na Universidade Aberta. Agradece-se a vossa colaboração no preenchimento do mesmo.

Sexo

- Masculino
- Feminino

Idade

- 10 - 18
- 19 - 30
- 31 - 45
- 46 - 60
- Idade superior a 60 anos

Distrito de residência

- Aveiro
- Beja
- Braga
- Bragança
- Castelo Branco
- Coimbra
- Évora
- Faro
- Guarda
- Leiria
- Lisboa
- Portalegre
- Porto
- Santarém
- Setúbal
- Viana do Castelo
- Vila Real
- Viseu
- Região Autónoma da Madeira
- Região Autónoma dos Açores

Habilitações académicas

- A frequentar o ensino básico
- A frequentar o ensino secundário
- A frequentar o ensino profissional
- A frequentar o ensino superior
- Licenciado
- Mestre
- Doutor
- Outra

Conhece a 9ª Sinfonia de Beethoven?

- Sim
- Não

Conhece o excerto designado “Hino à Alegria”?

- Sim
- Não

Sabe que o “Hino à Alegria” é também o hino oficial da União Europeia?

- Sim
- Não

Na sua opinião, o hino da União Europeia é reconhecido como tal e funciona como um elemento musical que une todos os cidadãos da Europa?

- Sim
- Não