Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Beethoven e Andrés Bello: um possível diálogo interartístico?

Antonia Javiera Cabrera Muñoz[1]

Resumo: O quarteto número 1 do Opus 18, em Fá Maior, de Ludwig van Beethoven, descreve uma cena de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, proporcionando ao ouvinte a perfeita sensação de se estar ouvindo um drama sonoro. Pouco tempo depois, em 1807, o poeta venezuelano Andrés Bello (1781-1865) publica uma belíssima égloga (do gênero pastoril) dividida em quinze oitavas reais bem ao estilo da *Égloga II* de Virgílio, porém renovando-a em sua forma e conteúdo e aproximando-a, assim, da novela pastoril renascentista espanhola, ou seja, da tradição (Tabárez, 2012). Nessa versão hispano-americana, vemos, principalmente, o enredo, as personagens e o cenário modificarem-se livremente. Em vista dessas inovações estilísticas e linguísticas, nos perguntamos: como estabelecer um diálogo interartístico (Carvalhal, 1991; Guillén, 2005), entre essas obras, de modo que se possa entender a poesia de Bello à luz do quarteto de Beethoven a partir da hipótese de também haver um drama trágico amoroso em palavras na recriação do gênero lírico da tradição renascentista espanhola em pleno romantismo hispano-americano? Para realizarmos uma aproximação fundamentada entre essas obras, nos basearemos na literatura comparada interartística de natureza literário-musical que envolve percepção musical e teórica que estuda as líricas espanhola e hispano-americana, na argumentação teórica de Brandini (2021), Goethe (2001), Kristeva (1979) e Todorov (2009) e na obra de Shakespeare, *Romeu e Julieta* (2011).

Palavras-chave: Ludwig van Beethoven; Andrés Bello; literatura comparada; poesia lírica; literatura hispano-americana.

Resumen: *El cuarteto número 1 del Opus 18, em Fa Mayor, de Ludwig van Beethoven, describe una escena de Romeo y Julieta, de Shakespeare, proporcionando al oyente la perfecta sensación de estar oyéndose un drama sonoro. En 1807, el poeta venezolano Andrés Bello (1781-1865) publica una bellísima égloga (del género pastoril) dividida en quince octavas reales bien al estilo de la Égloga II de Virgilio, pero renovándola en su forma y contenido y aproximándola, así, de la novela pastoril renacentista española, o sea, de la tradición (Tabárez, 2012). En esa versión hispanoamericana, vemos, principalmente, el enredo, los personajes y el escenario modificarse libremente. En vista de esas innovaciones estilísticas y lingüísticas, nos preguntamos: ¿cómo establecer un diálogo interartístico (Carvalhal, 1991; Guillén, 2005), entre esas obras, de modo que se pueda entender la poesía de Bello a luz del cuarteto de Beethoven a partir de la hipótesis de también haber un drama trágico amoroso en palabras en la recreación del género lírico de la tradición renacentista española en pleno romanticismo hispanoamericano? Para realizar la aproximación entre esas obras, nos basaremos en fundamentación teórico-metodológica proveniente de la literatura comparada interartística de naturaleza literario-musical que envuelve percepción musical y teórica que estudia las líricas española e hispanoamericana, en la argumentación teórica de Brandini (2021), Goethe (2001), Kristeva (1979) y Todorov (2009) y en la obra de Shakespeare, Romeu e Julieta (2011).*

[1] Docente com dedicação exclusiva da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades (FIH) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), desde junho de 2013. Licenciada em Letras-Português e Espanhol (UFSC, 2001), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2003) e doutora em Literatura (UFSC, 2009).

Palabras clave: Ludwig van Beethoven; Andrés Bello; literatura comparada; poesía lírica; literatura hispano-americana.

Introdução

O escritor peruano Mario Vargas Llosa, em seu *Dicionário amoroso da América Latina* (2006, p. 258), define, um tanto realisticamente, a ideia de pátria a partir da ideia de nação: a pátria é uma "forma benéfica do nacionalismo", mas também "um pretexto perigoso" — sobretudo quando falamos de guerras despóticas — e é, também, "uma cortina de fumaça igualitarista". Tudo o que se fez no nosso continente tem uma aura de coletividade, de suposta união em torno, sobretudo, dos nossos limites etnográficos nos momentos mais delicados da nossa história continental que não é, de qualquer modo, única e comum. Ela é, ao contrário, e todos o sabemos, multifacetada, corajosa e duramente resistente, mas não por isso menos resiliente, no sentido de que recoloca, de maneira positiva, o nosso discurso histórico em novas bases discursivas.

A resiliência, em sentido amplo e figurado, é uma característica nossa comum de sermos latino-americanos. E isso se dá não só na reescrita da nossa história, mas na reescrita da literatura que se produziu no continente.

Andrés Bello (1781-1865), grande figura das letras hispano-americanas, foi um idealista romântico em todo sentido da palavra, pois imaginou um continente *letrado*, ou seja, civilizado ao modo do ensaísta dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946): caso queiramos conhecer, a fundo, o desenvolvimento das letras hispano-americanas, mesmo no nosso século XXI, devemos entender o modo pelo qual autores centrais como Bello (Venezuela), Sarmiento (Argentina), Montalvo (Equador), Darío (Nicarágua) e Rodó (Uruguai) imaginaram não só o continente, mas a realidade em torno da qual viveram e, sobretudo, se educaram. O pretenso universalismo desses autores "se desmancha" na mesma hora em que os olhos e ouvidos estão bem abertos e atentos para aquilo que simplesmente se vê e se ouve em torno, por mais que o próprio Bello prefira o universalismo de Homero, Dante ou Shakespeare como se lê nas deliciosas palavras de Manuel Bandeira no seu ensaio "Em louvor das letras hispano-americanas":

> Sem dúvida se tivéssemos de responder ao dilema proposto por Andrés Bello a propósito da literatura portuguesa: a escolher entre a perda das obras de Homero, ou Dante, ou Shakespeare, e a de toda a literatura hispano-americana, — haveríamos que nos decidir, com critério universalista ou puramente estético, por Homero, Dante ou Shakespeare. Mas sejamos americanos: ao diabo o critério universalista ou puramente estético. Digamos com Renan: Que nos importa a grandeza de Sirius se é o nosso sol que amadurece as nossas searas? (Bandeira, 1959, p. 6).

Sirius é o nome da maior e mais brilhante estrela da constelação do Cão Maior, distante a 8,6 anos-luz de nós, na Terra. Ou seja, estando no Céu, é ela que brilha mais dentre todas a olho nu. Durante o Médio Império do Egito, conhecido como o Período de Reunificação (cerca de 2050 a. C. e 1710 a. C.), a base do calendário egípcio era a ascensão helíaca dessa estrela, ou seja, o dia em que ela se tornava visível a olho nu pouco antes do alvorecer e estando suficientemente afastada do brilho do Sol. Isso ocorria todos os anos antes da inundação do Rio Nilo e do solstício de verão e após um hiato de 70 dias no Céu. Enquanto na África um astro possui este significado desde tempos imemoriais, adiantando-nos no tempo, no século XVIII, em solo americano, temos uma simbologia estelar na bandeira da Venezuela: além das três faixas de cores, amarelo, azul e vermelho, há oito estrelas posicionadas em semicírculo.

Essa bandeira foi hasteada pela primeira vez em solo venezuelano no dia 3 de agosto de 1806, na cidade de Coro, porém sem as estrelas na faixa azul. Poucos anos mais tarde, no dia 5 de julho de 1811, a Venezuela declara sua independência e o Congresso adota, oficialmente, a bandeira nesse formato tricolor, porém, com a faixa amarela maior do que as faixas azul e vermelha, pois, no canto superior esquerdo do pavilhão, aparecia inserido o desenho de um índio sentado em uma pedra, com um crocodilo no chão e o Sol brilhando ao fundo do oceano. O que temos de sintomático nessa imagem da nação recém-independente? Essa bandeira, hasteada pela primeira vez em 14 de julho de 1811, traz a imagem do Sol, indicando, não somente uma nova nação nascendo, mas os raios do Sol brilhando o solo americano a partir do horizonte.

Figura 1 - Bandeira da Venezuela em 1811



Se, desde 12 de outubro de 1492, o mar foi o lugar das longas trajetórias espanholas e piratas em busca do Paraíso, com o Sol brilhando a terra indígena, temos agora que esse novo brilho passa a usufruir de um status privilegiado (mas não menos classicista) nas mentalidades independentistas da época. Em 1810, o Secretário de Relações Exteriores do Governo de Caracas, Juan Germán Roscio, dá anuência e responde a Simón Bolívar e Luis López Méndez, de que Andrés Bello, na qualidade de "Oficial Primero de la Secretaría de Relaciones Exteriores", iria acompanhá-los na comitiva a Londres que a Junta de Caracas enviaria à corte de Saint James, em despacho datado de 5 de junho (Sambrano Urdaneta, 2011). Essa seria a segunda fase da vida de Bello, que ficaria em terras inglesas até fevereiro de 1829, quando a família embarca para o Chile.

O Sol brilhando indicaria um novo renascimento em terras americanas. Mas o que seria esse novo renascimento? Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), grande filólogo espanhol, enalteceu mais de uma vez a genialidade de Andrés Bello, colocando-o como máxima figura das letras e das humanidades hispano-americanas. Grande cultivador do espírito civilizador da América, Bello foi um ilustrado estudioso de várias áreas, tendo atuado em diferentes funções: como poeta, tradutor, gramático, filólogo, legislador e professor de Direito, crítico

literário e medievalista. Na estada em Londres, por volta de 1823, empreendeu um intenso trabalho sobre o *Poema del Cid*, o poema épico espanhol do século XIII, o que denota seu intenso trabalho de erudição em torno de textos antigos acerca dos quais possuía pouca documentação e recursos disponíveis (Venezuela, 1972; Pardo V., 1973).

Nosso autor foi versado, desde a sua iniciação aos estudos clássicos, nos autores latinos e espanhóis, quando foi educado pelo frei Cristóbal de Quesada y Arias (1750-1796) no Convento de las Mercedes entre 1792 e 1796, em Caracas. Quesada y Arias era muito admirado por Bello por sua personalidade ímpar e habilidades de professor, tendo aprendido, maiormente, gramática e literatura dos clássicos latinos pela leitura da poesia de Horácio e Virgílio. Muito cedo aprendeu a traduzir esses autores, tendo escrito, em vida, mais de 70 poesias líricas, seja como autor, seja como tradutor. Em geral, seus poemas abordam temas clássicos, tais como "Égloga", "A la nave" e "Mis deseos", onde Bello adota uma atitude ao mesmo tempo de aprendiz e de tradutor que cria um novo texto. Não por acaso e na observação de Iván Jaksic´,

> Además del énfasis en la naturaleza, la poesía caraqueña de Bello revela un interés por la lengua. En sus adaptaciones de la poesía de Virgilio y Horacio, Bello buscó en castellano no sólo formas equivalentes de expresión, sino mejoras (Jaksic´, 2001, p. 49).

Essas melhorias dizem respeito a um livre uso de conteúdos e formas praticadas por poetas da Espanha renascentista, como é o caso de Garcilaso de la Vega (?-1536) e Francisco de Figueroa (1530-1588), especialmente na adoção da rima e do vocabulário, conforme Jaksic´ (2001) afirma, ao citar o estudo de Pedro Grases, "La elaboración de una égloga juvenil de Bello" (1947). A "Égloga", uma poesia da juventude de Bello escrita entre 1806 e 1808, impacta por algumas ocorrências: sendo do gênero pastoril e dividida em quinze oitavas reais bem ao estilo da *Égloga II* de Virgílio, renova-a em sua forma e conteúdo, aproximando-a, assim, da novela pastoril renascentista espanhola, ou seja, da tradição (Tabárez, 2012). Nessa versão hispano-americana do gênero, vemos, principalmente, o enredo, as personagens e o cenário modificarem-se livremente.

Rodolfo Oroz, em "Andrés Bello, imitador de las *Bucólicas* de Virgilio" (1965), afirma que "Bello se sirve de su modelo con mucha libertad, adaptándolo convenientemente

a su inspiración poética, de manera que la imitación nunca llega a ser tan fiel que pueda considerarse como traducción" (p. 238).

À primeira leitura da égloga, o leitor observa duas alterações: as personagens se modificam na base, de Coridão e Alexis (ambos do sexo masculino), para Tirsis e Clori (do sexo masculino e feminino), e o cenário, que passa a ser o Rio Tejo, na Espanha, em vez da Sicília. Ou seja, com a modificação das personagens, temos uma mudança de moralidade e outra de profundidade: em primeiro lugar, o objeto do poema, o Amor não correspondido, passa a ser heterossexual, mais de acordo com os costumes hispânicos; em segundo, o Amor não correspondido entre as personagens está ambientado em um mesmo ambiente rural, e não rural e urbano, como é o caso de Coridão (pastor) e Alexis (um *puer urbanus*). Na recriação de Bello, temos mudanças significativas que podem estar relacionadas com um aprendizado de poetizar uma égloga como gênero pastoril, mas também que nos indicam que o Amor não correspondido de Tirsis é uma recriação romantizada do gênero, ou seja, que evoca uma poética romântica em língua espanhola logo no início do século XIX em ambiente hispano-americano e que pode ter relações com o movimento do *Sturm und Drang*, pelo fato de o tom (a inflexão da voz de Tirsis) se modificar amplamente na égloga belliana.

Sturm und Drang (em tradução: "tempestade e ímpeto"), foi um movimento literário ocorrido na Alemanha no final do século XVIII que deriva da peça homônima do dramaturgo alemão Friedrich Klinger (1752-1831), *Sturm und Drang* (1776). Esse movimento resgata, a partir do século XVIII, influências antigas das culturas francesa e medieval, além da Bíblia, da poesia de Homero e do folclore nacional. Há, assim, uma tentativa de renovação do estilo poético em sentido lato, de forma a se ter uma nova expressão, com autenticidade, da língua alemã, conforme explica Luana Signorelli: "(...) o movimento do *Sturm und Drang* se contrapôs ao racionalismo, elevando sentimento e ânimo contra a tirania do entendimento." (2017, p. 82).

Nesse contexto, um dos compositores mais conhecidos da música ocidental e que veio na esteira desse movimento, foi Ludwig van Beethoven (1770-1827) que, paulatinamente, foi transitando do período clássico ao romântico sob a forte influência dos vienenses Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), em suas sinfonias e quartetos de cordas, maiormente. A primeira grande obra orquestral, a primeira sinfonia, estreou em 1800 e o primeiro quarteto de cordas foi publicado em 1801. A terceira

e a quinta sinfonias seriam estreadas, respectivamente, em 1804 e 1808, assim como seu concerto para violino em 1806. Quer dizer, em poucos anos, tempos uma produção musical intensa em termos de composição e de espiritualidade.

Se na primeira temos uma sinfonia mais clássica, que estimula fortemente a motivação e a autoconfiança, na terceira e na quinta temos uma novidade a mais: um pretendido novo caminho, conforme Beethoven havia informado aos seus amigos. Essas sinfonias desafiam os nossos próprios sentidos, desde os mais humanos, como a tensão, o pessimismo, a incerteza e o desânimo, até os mais etéreos, como são o nosso destino na vida e seu processo de busca. Assim, as duas sinfonias, a quinta e a terceira, podem ser denominadas de "heroicas" e não só a terceira, pois, se a terceira é um desafio espiritual, a culminação da quinta é o próprio processo dialético vivido pelo Homem. Não por acaso, os ritmos repetidos da melodia inicial são uma lembrança de que a vida é o maior e mais sério jogo a ser vivido como seres humanos — sem qualquer exagero.

Na primeira fase de sua obra, a música de Beethoven, apesar de "galante", já apresenta alguns anúncios do que viria ser sua melhor música: encontram-se nela "sons diferentes, de rebeldia e de emoção patética" (Carpeaux, 2001, p. 198). Nesse espírito, Beethoven compôs o gênero mais nobre da música de câmara — o quarteto de cordas — ao longo de dois anos, entre 1798 e 1800, com dedicatória ao aristocrata Joseph Franz von Lobkowitz, conhecido na Boêmia por seu interesse pela música e patrono de Beethoven. Os seis quartetos de Beethoven são vistos como precursores da sua música sinfônica, pois possuem uma maior dramaticidade e influências da escrita sinfônica clássica. Ainda mais, a interpretação dos seis quartetos desafia os instrumentistas, pois, ou se tocam os quartetos com luminosidade, arejo e sem contrição, ou se carrega muito na dinâmica e no individualismo das vozes, o que se perde em termos de equilíbrio de conjunto. No caso do quarteto número 1, em Fá Maior — o segundo composto na ordem de composição dos seis quartetos do Opus 18 —, divide-se nos seguintes movimentos: *Allegro con brio*, *Adagio affettuoso ed appassionato, Scherzo (Allegro molto)* e *Allegro*. Ou seja, temos uma sequência sonora altamente dramática e sentimental. O som desse quarteto, em geral, é elegante, porém com ataques sonoros diferentes, proporcionando ao ouvinte a sensação de estar ouvindo um drama sonoro, em que os instrumentos se "dão as mãos" para compor uma cena sentimental.

De acordo com Karl Amenda, amigo de Beethoven, o segundo movimento foi inspirado na cena da tumba de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Importante notar que o quarteto foi bastante revisado entre a versão que Amenda recebeu pela primeira vez e a versão que foi enviada à editora um ano depois, incluindo a mudança da marcação do segundo movimento: de um *Adagio molto* para o mais específico, *Adagio affettuoso ed appassionato*. A mudança não é ao acaso: Beethoven estava buscando temas e formas novas em uma época ainda efervescente com o *Sturm und Drang*.

Nas colônias hispano-americanas, o Romantismo europeu estava começando a fundar suas raízes em um mundo ainda rústico e classicista. Diversos autores estavam se apropriando, como Bello, da literatura mais representativa do velho continente. Em sua juventude, a literatura para Bello significava poesia e tradução: nesses primeiros anos, ou seja, no início do século XIX, ele estava aprendendo e exercitando a versificação mediante adaptações de vários autores clássicos e espanhóis, como é o caso da égloga objeto desta análise, a saber, "Imitación de Virgilio". Sem tê-la publicado em vida pelo autor, a égloga foi publicada por primeira vez em 1882 na coletânea *Poesías de Andrés Bello, precedidas de un estudio biográfico y escrito por Don Miguel Antonio Caro.*

Assim como fez Beethoven em sua melhor música de câmara e posteriormente nas sinfonias, Bello mostra-se plenamente livre, nas suas quinze oitavas reais, frutos de um puro exercício de estilo pois, como afirmamos anteriormente, o autor pouco se atém aos conteúdos e formas de Virgílio. O enredo é tomado da *Égloga II*, mas também das *Églogas VIII* e *X*. Nessas églogas, o tema em comum é o Amor não correspondido, ou, o Amor em sofrimento. O poema alcança tamanhas inovações estilísticas e linguísticas em sua composição, que nos permite tecer uma hipótese de leitura interartística em função de que, a égloga de Bello, mesmo inspirada nas poesias latina e renascentista espanhola, é uma recriação à luz do próprio movimento do *Sturm und Drang* via Beethoven: o longo lamento da personagem Tirsis (do sexo masculino) é sintomático de um continuado uso de léxico romântico, tais como: *desesperado*, *escarmiento*, *tormento*, *delirio*, *sueño*, *lo imposible loco*, entre outros, que vai aumentando conforme a leitura avança. Em vista disso, queremos nos perguntar, se, em vista dessas deliberadas inovações estilísticas e linguísticas na poesia pastoril da juventude de Bello, pode-se estabelecer um diálogo interartístico (Carvalhal, 1991; Guillén, 2005), entre a música de Beethoven e a égloga, sendo que esta é analisada à luz do

quarteto de cordas, mais especificamente, o segundo movimento. Ou seja, o objetivo é ler a poesia de Bello à luz do quarteto de cordas a partir da hipótese de também haver um drama trágico amoroso em palavras na recriação do gênero lírico da tradição renascentista espanhola em pleno romantismo hispano-americano.

Em vista desse objetivo posto, realizaremos a aproximação entre essas obras nos baseando em fundamentação teórico-metodológica proveniente da literatura comparada interartística de natureza literário-musical que envolve percepção musical e teórica que estuda as líricas espanhola e hispano-americana.

Uma hipótese de leitura interartística: Beethoven e Bello

A literatura comparada como disciplina acadêmica nasceu no século XIX atrelada à história, pois se tratava de renovar as formas de ler a linguagem ficcional no tempo e no espaço *in continuum*. Antes, graças aos estudos tradicionais (maiormente, os de retórica), tivemos uma predominância do texto como objeto de leitura e não como promovedor de leituras tal como se viu a partir do desenvolvimento das vanguardas no início do século XX, em que o autor da obra era mais um instrumento ou um agitador do sentido da linguagem do que um verdadeiro "dono" do sentido em jogo.

Se, para a Escola Francesa, toda obra "não se cria do nada, toda obra é herdeira de obras anteriores" (Brandini, 2021, p. 208), vinculando-se a literatura a uma linha histórica coerentemente datada em que uma obra *influencia* ou é *fonte* de outra, temos que a literatura comparada estabeleceu, desde os seus primórdios, ligações fortes com a história e a filologia, mas logo se viu presa a um único lugar de fala: o lugar dos encontros pré-determinados pela historiografia literária. Graças à Julia Kristeva (1979) e o seu conceito de intertextualidade, em meados do século XX, sabemos que a literatura teve uma abertura para mais e novos encontros: os textos postos em diálogo, maiormente, já não são previamente datados, mas são lugares de encontros demarcados pelo próprio leitor que se encontra em um determinado espaço de fala, de modo que a literatura comparada se enriquece quando novas leituras e relações vão surgindo em diferentes espaços nas mentes dos leitores os mais diversos. É o caso do que se propõe a fazer neste trabalho, uma vez que vincular autores e épocas tão

distintas requer cuidados. Uma visão muito particular proveniente não só de leituras literárias, mas, sobretudo, da escuta atenta da música clássica, pode dar asas à imaginação.

É no sentido de a literatura comparada ser uma "metodologia dos encontros", conforme proposto pela professora Laura Taddei Brandini (2021), que alocamos a nossa hipótese de leitura, pois o estudo interartístico é um campo do saber que se popularizou e que rendeu estudos teóricos de reconhecida importância. Um estudo dessa natureza, no entanto, precisa delimitar um objeto ou escopo de estudo, pois sem isso cairíamos no puro subjetivismo e nas meras impressões. Então, como podemos vincular autores e épocas tão distintas sem cairmos no perigo do solipsismo, a respeito do qual nos alertou o escritor búlgaro Tzvetan Todorov (2009) em *A literatura em perigo*? Se o autor literário pode pecar por vícios de perspectiva, literalmente "matando" a obra e a missão do escritor, o leitor também poderá fazê-lo sem ele mesmo perceber.

A obra mais popular do Romantismo alemão, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774; 2001), de Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), representa um forte desafio ao leitor, posto que marcada por uma narração densa, lírica e essencialmente psicológica, porém sem cair no puro psicologismo. A história desse Amor não correspondido entre Werther e Charlotte, a bela jovem casada, é contada de uma forma comovente, que nos atrai porque as cartas de Werther trazem o realismo de um eu interior da personagem que chegou a se matar por Amor. Essa obra foi um divisor de águas na literatura alemã e universal porque antecipou a entrada da Europa no romance burguês posterior. Alguns elementos da obra indicam uma mudança de perspectiva autoral, que são as seguintes: (1) a idealização de uma mulher culta; (2) o indivíduo sendo limitado pela sociedade; (3) a mistura de gêneros literários; (4) a exaltação da Natureza; e (5) a promoção de uma nova literatura (há uma estreita ligação entre autor e obra).

Esses elementos e as inovações estilísticas e linguísticas são um pré-anúncio de que algo novo estava por vir não só na Europa, mas nas letras hispano-americanas, como é o caso de Andrés Bello. A poesia pastoril como gênero literário foi amplamente praticada no nosso continente nos séculos XVIII e XIX, conforme o que se lia e aprendia via literaturas latina e espanhola.

As cartas enviadas por um jovem atormentado à Charlotte — ou Lotte — substituem, no Romantismo, os lamentos dos antigos pastores, pois, em ambos os gêneros —

poesia pastoril e novela epistolar — o ápice é o suicídio que, não por acaso, também se confunde com uma estreita ligação com a Natureza. A Natureza, aqui, não é exaltada em favor de um pretenso ou suposto patriotismo, mas em função de uma expressão figurada em torno à dor masculina: se a paixão por Lotte é simbolizada pela primavera, momento de intensa alegria e exaltação da alma, a entrada do rival Albert é simbolizada pelo verão, ou seja, a próxima mudança de estação antecipa o que está por vir: o casamento, simbolizando o outono (há nova mudança que ocasiona o tormento interior), leva para o suicídio, que simboliza o inverno (a última mudança acaba com o tormento interior). Portanto, logo no anúncio do Romantismo alemão, temos resumido o que viria a ser a nota máxima de uma estética marcada pelo devir, tanto na alma do escritor/ leitor, quanto nos modos de expressar os gêneros literários, que agora passam a demarcar uma estreita relação entre ficção e autobiografia. Nessa nova estética, o que vai definir a produção artística de um Goethe, de Jacob Lenz ou de Friedrich Schiller, entre outros, é uma intensa busca por temas e formas novas em uma época efervescente com o *Sturm und Drang*, como Beethoven se propôs a fazer em sua melhor música.

Sabemos que houve diversos romantismos, aqui e ali, que compuseram um poliedro em torno desse novo espírito, mas que serviram para imprimir um novo estilo ou uma nova perspectiva de compor a música clássica produzida na época que, aliás, foi pioneira no que se refere à crítica musical, pois foi com E. T. A Hoffmann (1776-1822), em resenha publicada no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, em 1810, sobre a quinta sinfonia, que se inaugura um novo gênero, que não só o da crítica musical, mas a criação de personagens literários inspirados na música e vice-versa, a criação de composições inspiradas na literatura — daí a profusão de balés e poemas sinfônicos que viriam logo após, como a belíssima série de 13 obras orquestrais vindas das mãos do compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886) com os seguintes títulos: *Tasso, lamento e triunfo*, *Os prelúdios*, *Orfeu*, *Prometeu*, *Mazeppa*, *Sons de festa*, *Heroica fúnebre*, *Hungaria*, *Hamlet*, *A batalha dos hunos*, *Os ideais* e *Do berço à tumba*. Os títulos dão ideia da nova perspectiva de estilo composicional, pois eles indicam uma continuidade da música de Beethoven, uma vez que Liszt preparou os seus poemas sinfônicos em uma época de grande debate entre os músicos da Europa Central e a Alemanha, em particular, conhecido como Guerra dos Românticos. Renova-se, em termos musicais, a famosa Querela dos Antigos e dos Modernos no final do século XVII e início do

século XVIII? Parece que sim. Liszt, junto a Richard Wagner (1813-1883) e a Nova Escola Alemã, viam as inovações de Beethoven como novos começos na música. Daí que um novo gênero musical, a música programática (vinda das novas maneiras de composição que buscam expressar ideias e imagens não musicais) passa a ligar-se, intrinsecamente, com outras artes, como a literatura, o paisagismo e as artes visuais. O teatro, como arte dramática, já vinha tendo um profícuo desenvolvimento desde a ópera renascentista italiana, com Claudio Monteverdi (1567-1643), que trabalhou como musicista na corte do duque Vicenzo I Gonzaga em Mântua, depois assumindo a direção musical da Basílica de São Marcos em Veneza.

Mas, na Europa do século XIX, a situação em pleno Romantismo alemão era completamente outra. A ópera como gênero vinha sendo amplamente revisada por Wagner, que trabalhou as artes dramáticas em todo sentido, porém, a partir da própria estética musical: a estrutura, os limites da harmonia cromática e a distância que existia entre a música programática e a música absoluta, foram os principais norteadores da nova estética musical. Sobre a *Pastoral*, a primeira sinfonia de Beethoven, afirmou Liszt que era mais expressão de sentimento que ilustração. (Walker, 1989).

No ano seguinte, em 1801, Beethoven aparece com os quartetos de cordas, que trazem uma estrutura clássica de quatro movimentos, todos refletindo o estilo clássico vienense, cujo mestre supremo havia sido, até então, Haydn.

Sobre o quarteto número 1 do Opus 18, diz-se que a intenção de Beethoven era descrever uma cena de *Romeu e Julieta*, proporcionando ao ouvinte a sensação de estar diante de gestos trágicos, emoções e suspense, um perfeito drama sonoro. Esta cena está alocada no segundo movimento, que contém um título diferente em relação aos demais movimentos: *Adagio affettuoso ed appassionato*. Assim, o andamento será lento, ou seja, a velocidade da emissão sonora será necessariamente lenta, posto que se vai narrar uma cena extremamente dolorosa, afetuosa e apaixonada de Romeu por Julieta e vice-versa. A música fica, então, a serviço da literatura. O compositor, ao escolher a cena, resolve expressá-la em sons.

Sobre essa nova intenção beethoveniana na sua música, há uma interessante entrevista dada pelo professor e violista brasileiro Marcelo Jaffé ao Canal Metrópolis, no YouTube, em que ele afirma sobre Beethoven:

> (...) ele coloca o ser humano, ele coloca o próprio compositor no centro da questão musical. É como se, em uma obra musical, ele não quisesse apenas descrever o Sol, a Lua, as estrelas, o mar, a natureza ou uma sensação. É como se ele quisesse traduzir em forma de música a sua sensação, a sua aspiração, a sua necessidade como ser humano. E ele consegue fazer isso através da música. Ele muda o tal do discurso musical, ele muda a gramática, ele muda exatamente a maneira de combinar as notas, a duração das obras. Isso tudo ele faz no início do século XIX. É um momento espetacular na história da humanidade. (Cunha Jr., 2020).

A peça *Romeu e Julieta* é uma tragédia escrita entre 1591 e 1595, nos primórdios da carreira literária de William Shakespeare (1564-1616). Romeu e Julieta vêm de duas famílias feudais italianas arqui-inimigas: os Capuleto e os Montecchio. A história se passa entre Verona e Mântua e, desde o primeiro ato, temos explicitada a rivalidade entre as duas famílias. Instigada a se casar com o jovem Páris pela mãe, Julieta, no baile de máscaras, apaixona-se perdidamente por Romeu, um Montecchio, e vice-versa. Com isso, logo se dispõe a se casar com Romeu, o que de fato acontece nos atos II e III, em uma trama enganosa: com a ajuda da ama, Julieta vai até a igreja com a desculpa de se confessar com frei Lourenço que, no ato III, vai esconder Romeu depois de este ser banido de Verona. Os pais de Julieta obrigam-na a se casar com Páris, mas esta se recusa veementemente. No ato IV, Páris vai até a igreja para combinar o casamento com frei Lourenço. Em seguida, em nova trama enganosa, Julieta ouve do frei mais um plano: este diz para ela se mostrar disposta a se casar com Páris, e, um dia antes do casamento, deve tomar certo líquido que o frei lhe entrega em um frasco. Após tomar o líquido, ela vai ter todos os indícios de estar morta durante dois dias. O plano do frei é que, quando a jovem estiver sozinha na tumba dos Capuleto, Romeu e ele devem ir até ela. Em seguida, os amantes devem fugir para Mântua, porém, no ato V, antes que a carta de frei Lourenço chegue para comunicar o plano a Romeu, ele é informado da morte de Julieta por Baltasar. Com essa terrível notícia, Romeu decide se matar por Amor e compra um veneno. Volta a Verona e abre a tumba de Julieta. No entanto, Páris o surpreende. Os dois jovens lutam, e Romeu mata o seu rival. Por fim, quando Julieta acorda, encontra Romeu morto, envenenado e, por não querer viver sem o homem amado, ou, o homem da sua vida, pega um punhal e se mata.

Eis uma peça que desborda todo convencionalismo, em que, à primeira vista, poderíamos dizer que os temas da tragédia versam sobre amor versus luxúria, relações

familiares, loucura e até destino versus libre arbítrio, quando, a nosso ver, Shakespeare, em plena época de transição do Renascimento para o Barroco, nos desafia a pensar se não estamos diante da personificação de uma humanidade mais corajosa, posto que mais sensitiva e real. Explica-se: sendo a história de um verdadeiro primeiro Amor, numa época em que os jovens se casavam cedo, por volta dos 13, 14 anos, Shakespeare nos adverte, em uma belíssima história que dura apenas uma semana, de êxtases e catástrofes que decorrem das nossas próprias escolhas mais puras e reais, mas que são vistas, pela sociedade em torno, como sendo frutos dos nossos maiores pecados. A nosso ver, nessa tragédia, o que se tematiza não é só o Amor como sentimento real e pleno, e, sim, uma problematização acerca da liberdade humana: seria o nosso maior pecado o ato de amar sem concessões? O próprio ato de escolher sem olhar a quem?

Eis o pecado visto por uma sociedade hipócrita — de qualquer época — que quer estabelecer para si mesma as convenções as mais estapafúrdias para impedir que dois seres humanos dispostos a morrer por Amor se entrelacem, dividam e confessem seus maiores desejos e medos na vida. No ato II, ao fim do baile, Romeu aproxima-se do balcão do quarto de Julieta e se diz apaixonado, sem antes reconhecer, porém, a desgraça de ser um Montecchio:

> Que luz surge lá no alto, na janela? / Ali é o leste, e Julieta é o Sol./ Levante, Sol, faça morrer a Lua/ Ciumenta, que já sofre e empalidece/ Porque você, sua serva, é mais formosa./ Não a sirva, pois que assim ela a inveja!/ Suas vestais têm trajes doentios/ Que só tolas envergam; tire-os fora./ É a minha dama, oh, é o meu amor!/ Se ao menos o soubesse!/ Seus olhos falam, e eu vou responder./ Que ousado sou; não é a mim que falam./ Duas estrelas, das mais fulgurantes,/ 'Stando ocupadas, pedem aos seus olhos/ Que brilhem na alta esfera até que voltem./ E se ficassem lá, e elas no rosto?/ O brilho de sua face ofuscaria/ Os astros como o dia faz à chama:/ Por todo o ar do céu, com tal fulgor/ A luz de seu olhar penetraria,/ Que as aves cantariam, como ao dia!/ Como ela curva o rosto sobre a mão!/ Quem me dera ser luva pra poder/ Beijar aquela face. (Shakespeare, 2011, s. p.).

Ao ouvir o discurso de Romeu, Julieta insiste que "Montecchios" e "Capuletos" são apenas nomes, e que coisas e sentimentos valem muito mais do que palavras e meras e puras convenções:

> É só seu nome que é meu inimigo:/ Mas você é você, não é Montéquio!/ O que é Montéquio? Não é pé, nem mão,/ Nem braço, nem feição, nem parte alguma/ De homem algum. Oh, chame-se outra coisa!/ O que há num nome? O que chamamos rosa/ Teria o mesmo cheiro com outro nome;/ E assim Romeu, chamado de outra coisa,/ Continuaria sempre a ser perfeito,/ Com outro nome. Mude-o, Romeu,/ E em troca dele, que não é você,/ Fique comigo. (Shakespeare, 2011, s. p.).

Diante desses dois belíssimos e delicados monólogos, podemos nos perguntar se o Amor existe verdadeiramente, ou se ele é mera e pura convenção externa aos amantes. Romeu, em palavras, após reconhecer a sua verdadeira amada e se encantar com ela, é levado a simbolizá-la com o Sol, que nasce no leste, tal como o Sol simbolizado na bandeira venezuelana nascendo no horizonte do nosso continente latino-americano. Os olhos femininos, comparados a duas estrelas, são a indicação de que o Amor não correspondido não existe, contrariamente à égloga de Bello. A amada, feliz e reluzente, vai ao encontro do seu amado. Na resposta de Julieta, temos mais uma simbologia que indica que o Amor não correspondido não existe: a do nome, que jamais vai indicar quem é verdadeiramente o seu amado, mas — tão só — mais um Montecchio. Na nossa vida, tudo pode mudar, até o nome, mas vamos continuar sendo a mesma pessoa.

Julieta responde à altura da beleza brilhante do monólogo de Romeu assim que se conhecem e nutrem o Amor um pelo outro, assim como responde à altura do suicídio cometido por Romeu na última cena da peça, pois ela decide se matar também. A essa altura, talvez a música de Beethoven possa nos dar alguma indicação de que, embora baseada em uma cena triste, temos, ao contrário, um delicado drama trágico amoroso, não sob o manto da tristeza, mas da coragem de ambos os amantes escolherem, por livre e espontânea vontade, o caminho da verdadeira felicidade marital, que é a de estarem para sempre unidos ainda que seja na eternidade — e, sobremaneira.

Enquanto isso, o tom da voz lírica de Tirsis, o pastor da égloga de Bello, continua em seu lamento de sofrimento por Clori, em todas as oitavas reais, mas, e conforme a nossa hipótese de leitura (que terá continuidade em análise interartística), esse mesmo drama trágico amoroso verificado na música de câmara de Beethoven pode se transmudar para a égloga, em função da mencionada simbologia com o tomilho:

> Entonces era yo vuestro caudillo,/ mi tercer lustro apenas comenzado,/ sobresaliendo en el pueril corrillo,/ como en la alfombra del ameno prado/ descuella entre las yerbas el tomillo./ Desde entonces Amor, Amor malvado,/ me asestaste traidor la flecha impía/ que me atormenta y hiere noche y día. (Bello, 2012, s. p.).

Tirsis, recém-adolescente, como Romeu, achou o Amor e nunca mais dele se desfez. E, por mais que ele sofra em contínuas lamentações o que o Amor lhe causou, podemos pensar que a simbologia com o tomilho pode indicar que o poema pode ser lido como uma voz que quer transgredir o sentimento da dor, pois, na Antiga Grécia e entre os poetas pastoris, por meio dos quais, Virgílio aprendeu a poetar e, depois, também os poetas espanhóis, os gregos acreditavam que a planta proporcionava força e sabedoria. Posteriormente, na Era Medieval, a planta era um indicativo de bravura dos cavaleiros medievais que saíam em combate, pois as mulheres costumavam costurar o tomilho nas capas dos cavaleiros como um sinal de bravura, que é o mesmo que dizer coragem. Shakespeare, em uma cena final simbolicamente dramática, coloca a coragem como a verdadeira protagonista da ação — Romeu e Julieta somente agiram com a coragem e dela se nutriram para darem cabo à sua dor.

Talvez, o pastor Tirsis, em seu desvelo diário pelo Amor não correspondido, como Werther, de Goethe, não tenha conseguido visualizar, ainda, que o verdadeiro Amor possa estar nele mesmo e na sua vontade de reagir com coragem. O drama trágico amoroso da música do quarteto de cordas em Fá Maior de Beethoven nos ensina que tudo pode ser mais feliz antes e depois do segundo movimento, pois os três movimentos restantes são alegres: *Allegro con brio*, *Scherzo (Allegro molto)* e *Allegro*.

Tirsis sofre pelo Amor verdadeiro, mas sabe que precisa viver. Quem sabe, nesse tormento romantizado, Bello não estivesse preparando, mesmo que como exercício de estilo, novas formas de ver e sentir a própria pátria nascendo à luz do Sol do horizonte.

Referências

BANDEIRA, Manuel. Em louvor das letras hispano-americanas. *In*: BANDEIRA, Manuel; MEIRELES, Cecília; VARGAS, Augusto Tamayo. **3 conferências sobre cultura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional do Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 5-18. (Os Cadernos de Cultura)

BELLO, Andrés. Égloga (imitación de Virgilio). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/egloga/. Acesso em: 31 jul. 2024.

BRANDINI, Laura Taddei. A literatura comparada como lugar comum. *In*: DAUDT, Marianna Ilgenfritz; NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cintea. **Literatura comparada**: ciências humanas, cultura, tecnologia. Porto Alegre: Class, 2021, p. 205-2017. Disponível em: https://www.abralic.org.br/publicacoes/2020-2021/. Acesso em: 31 jul. 2024.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música:** da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARVALHAL, Tânia. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista da ABRALIC**, v. 1, n. 1, p. 9-21, mar. 1991. Disponível em: https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1. Acesso em 31 jul. 2024.

COSTA, Luana Signorelli Faria da. Werther e o Sturm und Drang. *In:* Congresso Internacional da ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos. [...]**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. P. 82-93. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais/?ano=2017. Acesso em: 31 jul. 2024.

CUNHA JR., **Metrópolis**. Marcelo Jaffé comenta fatos interessantes sobre a trajetória de Beethoven. YouTube, 17 de dezembro de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k1JsfzRaPyM. Acesso em: 31 jul. 2024.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket)

GRASES, Pedro. La elaboración de una égloga juvenil de Bello. **Atenea**, Universidad de Concepción, Concepción, v. 160, n. 410, p. 93-110, out.-dez. 1965.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

JAKSIC A., Iván. **Andrés Bello**: la pasión por el orden. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Estudos, 272)

LLOSA, Mario Vargas. **Dicionário amoroso da América Latina**. Tradução de Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

OROZ, Rodolfo. Andrés Bello, imitador de las *Bucólicas* de Virgilio. **Boletín de Filología**, Universidad de Chile, Santiago de Chile, n. 17, p. 237-259, 1965. Disponível em: https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/47324. Acesso em: 31 jul. 2024.

SAMBRANO URDANETA, Oscar. **Cronología de Andrés Bello**. 3. Ed. 1. Reimp. Caracas: Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de Bolso)

TABÁREZ, Andrés. "**La égloga II" de Virgilio, en imitación de Andrés Bello (ca. 1807)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-egloga-ii-de-virgilio-em-imitacion-de-andres-bello-ca-1807/. Acesso em: 31 jul. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VENEZUELA, Presidencia de la República. España honra a don Andrés Bello. Compilación, presentación y notas de Pedro Grases. (Edición conmemorativa de la erección de la estatua de Andrés Bello en Madrid, abril de 1972), Caracas, Impreso en Cromotip, 1972, 355 p. Resenha de: PARDO V. Aristóbulo. **Thesaurus**, **Boletín del Instituto Carvo y Cuervo**, v. 28, n. 1, p. 146-150, 1973. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1973.htm. Acesso em: 31 jul. 2024.

WALKER, Alan. **Franz Liszt 2**: The Weimar Years, 1848-1861. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1989.