

Beethoven e a tradição retórica do século XVIII

Mário Videira
William Coelho

Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

A permanência de elementos estruturais do discurso retórico na obra sinfônica de Beethoven, muitas vezes subvalorizados por ouvintes, intérpretes e analistas, é o foco de análise deste artigo. Deste modo, procuramos contextualizar os aspectos das origens da obra beethoveniana a partir da linguagem musical retoricamente regrada herdada dos mestres do século XVIII. Não raro podemos encontrar o compositor classificado como um paradigma do gênio romântico ou, pelo menos, como grande o precursor da linguagem musical romântica que surgia no início do século XIX. Apesar das inovações trazidas por Beethoven em diversos aspectos da linguagem musical, defendemos que sua obra pode – e talvez deva – ser compreendida a partir da tradição retórica do século XVIII.

Palavras-chave: Beethoven; Música Antiga; retórica musical; Romantismo; gênio.

Introdução

O pensamento romântico, nascido na transição dos séculos XVIII e XIX, foi profundamente influenciado por filósofos e poetas como Kant, Goethe, Schiller e, posteriormente, os irmãos Schlegel. A consolidação desse pensamento transformou radicalmente a maneira pela qual os músicos – em especial os compositores – eram vistos enquanto artistas: até o final do século XVIII, predominavam as concepções que consideravam o artista como um *artífice*, ou seja, um técnico altamente treinado e conhecedor das preceptivas da tradição de seu tempo, bem como da retórica clássica. Todavia, com o estabelecimento de novos ideais estéticos a partir do século XIX, o artista passa cada vez mais a figurar como o gênio que, através da inspiração e da tradução de sua sensibilidade própria, seria capaz de expressar sua individualidade de forma original, isto é, livre e desvinculada de qualquer tradição ou estilo. Com efeito, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant definia o gênio como sendo um *talento* – isto é, um dom natural – “para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada” (KANT, 1998, p. 211). Consequentemente, a primeira característica do gênio seria justamente a sua *originalidade*. Sendo assim, Kant (1998, p. 212) considera que o gênio “se opõe totalmente ao espírito de

imitação”, de modo que as obras de arte por ele produzidas tornam-se exemplos “não para a imitação [...], mas para a sucessão por um outro gênio, que por este meio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade” (KANT, 1998, p. 224). A valorização do talento inato, da originalidade, e o conseqüente menosprezo do gênio pela coerção das regras, transparecem numa célebre passagem do livro *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), na qual Goethe descreve a resolução do personagem principal em desprezar as regras artísticas, uma vez que “toda regra destrói o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza” (GOETHE, 1999, p. 19).

Ao abordar o surgimento da ideia de gênio na estética alemã, Duarte (2011, p. 70) cita a visão de Hegel sobre as produções de Goethe e Schiller e demonstra como a figura do gênio rompe com a prática de imitação dos modelos do passado:

Em seus cursos de estética, Hegel afirma que, antes dele, no fim do século XVIII, surgira o chamado “período do gênio”, aberto pelas primeiras obras de Goethe e Schiller. Referindo-se ao momento em que os dois escritores, ainda jovens, participaram do pré-romantismo alemão, Hegel os destacava como figuras de proa da nascente [a] estética do gênio. Essa expressão denotava o rompimento com a obediência às ordens classicistas para a arte, como a tradicional divisão da poesia em gêneros fixos. Ela cedia espaço para a liberdade da criação, como o *Götz von Berlichingen* de Goethe e em *Os salteadores* de Schiller, que desrespeitavam normas tradicionais de composição literária. Segundo Hegel, os alemães descartaram as regras que prescreviam como fazer arte para defender o direito do gênio, afirmando suas obras e o efeito delas sobre as pretensões presunçosas das teorias anteriores. Essa foi uma conquista romântica. (DUARTE, 2011, p. 70).

Por outro lado, na introdução à famosa tradução de Bocage para as *Metamorfoses* de Ovídio, Oliva Neto define a noção clássica de “imitação” de maneira elucidativa, comparando-a com a perspectiva romântica do termo:

A imitação deve ser aqui entendida no sentido [aristotélico-horaciano] de composição imitativa, ou seja, de composição de novo texto cuja novidade advém da recombinação criativa de elementos formais preexistentes em autores tomados como autoridades, como exemplo autorizado. [...] Para abalizar o que há de novo em cada imitação [...] é sobremaneira importante a presença preceptiva das artes poéticas [...]. A composição imitativa, que sempre elege modelos e respeita prescrições, é o que fundamenta, por bem ou por mal, o conceito paradigmático de “clássico” [...]. À composição de novos textos os românticos do século XIX e nós até hoje, românticos ainda ou meio romantizados, a incensar a originalidade, por entendê-la como o genial engendramento a partir do nada e de ninguém, por tomá-la como absoluto ineditismo, nós a chamamos “criação”. (OLIVA NETO, 2007, p. 17).

Como podemos perceber, a ideia do artista como um *artífice* engenhoso, que predominou durante o século XVIII, paulatinamente dá lugar à visão do artista como “gênio inspirado”, que irá se consolidar ao longo do século XIX. Para além da crítica à noção clássica de imitação, a ideia de “genialidade” do romantismo trouxe algumas implicações importantes e que, em certa medida, permanecem até os nossos dias. No caso da música, uma epistemologia baseada na genialidade e na figura do gênio, norteou os parâmetros musicais em seus diversos ângulos:

socialmente, na forma de ensinar e aprender; culturalmente, na sua recepção; e esteticamente, na forma de compor. As concepções estéticas marcadas pelos ideais românticos em voga na filosofia e na literatura, irão delinear a figura de Beethoven como uma espécie de paradigma do gênio romântico na música, mestre do *pathos* e da expressão de seus próprios sentimentos. A estética romântica, tão marcada pela supervalorização da individualidade e da subjetividade do artista, encontra a figura genial que a representaria agora também na música, e uma vasta bibliografia foi – e ainda continua sendo – escrita sobre o “gênio de Bonn”.

Auctoritas: os modelos de Beethoven

Beethoven foi, talvez, o grande herdeiro de toda a tradição musical germânica representada especialmente por Johann Mattheson, Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart, mestres do século XVIII e modelos que o compositor procurou imitar.¹ No livro *A Geração Romântica*, o musicólogo Charles Rosen destaca não apenas a importância que a música de J. S. Bach teve para Mozart, mas enfatiza também como o representante do chamado “barroco tardio” foi literalmente copiado por Beethoven:

[...] por volta da década de 1780, enquanto Mozart estava profundamente influenciado por Bach, Beethoven era introduzido ao *Cravo Bem-Temperado*. Graças às cópias manuscritas de sua obra, muito anteriores às publicações sistemáticas que se iniciaram em 1800, Bach se tornou um compositor de peças para teclado bastante conhecido dos músicos europeus. (ROSEN, 2000, p. 33).

Como bem demonstra Marcus Held Neves (2021), a emulação dos mestres do passado, (entendidos como modelos a serem imitados e superados) era um processo esperado no caminho de formação artística e aperfeiçoamento do gosto:

O viés da emulação, ou imitação com vistas a superar modelos, configura, finalmente, outro caminho para o aperfeiçoamento do gosto. [...] Diferentemente da inveja – para o filósofo [Aristóteles], um sentimento desprezível, na medida em que aquele que a possui deseja impedir a conquista alheia – a emulação é conveniente e equilibrada, desejada por boas pessoas, com grandeza de alma. (NEVES, 2021, p. 42)

O autor enfatiza ainda que, nesse processo de imitação, a superação da autoridade é algo não apenas importante, mas até desejável: “Posto isto, imitar não se refere a uma cópia, mas sim à aprendizagem e ao exercício de tratar a técnica de autores antigos com o fim de gerar algo novo” (NEVES, 2021, p. 42). Para Beethoven, as figuras de Bach e Mozart – e, especialmente, a de Haydn – representaram a *auctoritas* que deveria ser emulada por ele, para que pudesse, assim, superar os mestres do passado e chegar onde estes não ousaram

¹ Como aponta Rosenblum (1988, p. 250), Beethoven também conhecia profundamente a obra de Carl Philipp Emanuel Bach e seu *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* [“Ensaio sobre o verdadeiro modo de tocar o teclado”], por intermédio de seu primeiro professor Christian Gottlob Neefe (1748-1798).

ou puderam. De fato, como atesta o discurso musical de suas sinfonias, Beethoven obteve enorme êxito neste processo.

Neste sentido, se examinarmos a obra de Beethoven sob o prisma da poética musical, constataremos que ele se revela um exímio “orador” – aos moldes de Bach – destacando-se a relevância da eloquência retórica, em especial na qualidade de mover os afetos do ouvinte. Como bem lembra a musicóloga Monica Lucas, “na poética musical dos séculos XVII e XVIII, a música é definida como um discurso retórico cuja matéria são as afecções humanas, codificadas numa teoria dos afetos, *Affektenlehre*” (LUCAS, 2007, p. 3-4). Com efeito, essa concepção pode ser encontrada em diversos tratados do século XVIII, com especial destaque para as obras de dois dos principais teóricos musicais – e também compositores e intérpretes – do século XVIII, a saber: Johann Mattheson em *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) [“O Mestre-de-Capela Perfeito”] e Johann Joachim Quantz em *Versuch einer Anleitung die Flöte Traversière zu Spielen* (1752) [“Ensaio sobre um Método para tocar a Flauta Transversal”] de 1752:

Já que a música instrumental não é outra coisa que uma linguagem de sons ou um discurso musical, sua intenção deve dirigir-se para um determinado movimento de alma, que, para mover, deve levar em consideração a ênfase nos intervalos, a divisão sensata das frases, o desenvolvimento adequado, etc. (MATTHESON, 1739 apud LUCAS, 2007, p. 4)

A execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro. (QUANTZ, 1752 apud LUCAS, 2007, p. 3-4)

A recepção crítica e as biografias de Beethoven

A célebre resenha sobre a *Quinta Sinfonia*, escrita por E. T. A. Hoffmann e publicada na *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1810, é provavelmente o texto que traduz de maneira mais eloquente a recepção de Beethoven como figura prototípica do romantismo.² Segundo Hoffmann (2016, p. 24), a *Quinta Sinfonia* seria justamente a obra beethoveniana que revelava “aquele romantismo mais do que qualquer outra de suas obras”:

Haydn e Mozart, os criadores da nova música instrumental, foram os primeiros a nos mostrar a arte em toda a sua glória; quem a contemplou com um amor pleno e penetrou na sua essência mais íntima foi – Beethoven. As composições instrumentais desses três mestres respiram um mesmo espírito romântico, o qual

² Todavia, cabe lembrar que, na resenha da *Quinta Sinfonia*, “o termo ‘romantismo’ não é empregado por Hoffmann no mesmo sentido em que o vemos empregado nos manuais e enciclopédias de música [...]. Na realidade, esse conceito deve ser compreendido a partir da literatura e da teoria estética de sua época” (VIDEIRA JUNIOR, 2009, p. 148-149).

está justamente na mesma compreensão íntima da essência característica da arte; o caráter de suas composições, contudo, diferencia-se consideravelmente. [...] A música instrumental de Beethoven nos abre o reino do colossal e do incomensurável. [...] reconhecemos as sombras gigantescas que se agitam como ondas e nos circundam, cada vez mais perto, e aniquilam tudo em nós, exceto a dor do anseio infinito, na qual todo prazer, que se eleva rapidamente em sons jubilosos, diminui e submerge... [...] A música de Beethoven faz uso do terror, do temor, do horror, da dor, e suscita aquele anseio infinito, que é a essência do romantismo. Beethoven é um compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente musical). (HOFFMANN, 2016, p. 21-23).

Partindo da ideia de música instrumental pura como modelo da arte romântica, e buscando articulá-la com a tradição que ligava o conceito de sublime à sinfonia, E. T. A. Hoffmann procura encontrar na análise da música de Beethoven elementos que a classifiquem estilisticamente como um paradigma da arte romântica. É importante lembrar que muitos críticos musicais contemporâneos a Hoffmann costumavam considerar as obras de Beethoven segundo dois pontos de vista principais: “ou como resultado apenas do controle racional do compositor (em detrimento da espontaneidade criativa), ou então, como resultado da fantasia irracional do gênio e da ausência de regras” (VIDEIRA JUNIOR, 2009, p. 160). Com o intuito de rebater aqueles críticos insipientes que consideravam as obras do compositor como “produtos de um gênio que, sem se preocupar com a forma e a escolha das ideias, abandona-se às ardentes e súbitas inspirações de sua imaginação” (HOFFMANN, 2016, p. 23), Hoffmann defende a total clareza de consciência [*Besonnenheit*] de Beethoven em seu processo composicional. A esse respeito, o filósofo Marcio Suzuki comenta:

Hoffmann foi talvez o primeiro a transformar Beethoven num autor romântico. Como conciliar então as afirmações um tanto contraditórias sobre a essência romântica infinita da música e esse enaltecimento clássico da maestria técnica? O que torna possível uma conciliação desses elementos aparentemente antagônicos é uma noção preciosa para o romantismo: o autor da *Quinta Sinfonia* pôde trabalhar com todo o material sonoro empregado em sua composição porque sabe separar “o seu Eu do reino interno dos sons, legislando sobre eles como um senhor absoluto”. [...] Ele não fica atrás de Haydn e Mozart na “clareza de consciência” com que dispõe dos elementos composicionais. A palavra-chave aqui é precisamente esta: lucidez, *Besonnenheit* [...]. (SUZUKI, 2016, p. 49).

Apesar da apologia de Beethoven feita por Hoffmann, é provável que a maioria dos críticos continuasse a considerar sua obra de acordo com uma concepção mais próxima da noção de gênio que encontramos na *Encyclopédie*:

Frequentemente, o gosto está separado do *gênio*. O *gênio* é um dom puro da natureza; o que ele produz é obra de um momento. O gosto é obra do estudo e do tempo; diz respeito a uma multidão de regras estabelecidas ou supostas, e permite a produção de belezas que apenas são convencionais. Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto, é preciso que seja elegante, refinada e trabalhada, sem que o pareça. Para que seja de *gênio*, por vezes é preciso que seja [algumas] descuidada, que tenha um ar irregular, abrupto, selvagem. [...] As regras e leis do gosto causariam entraves ao *gênio*; ele as quebra para lançar-se ao sublime, ao patético, ao que é grande. [...] Enfim, a força e a abundância, uma certa rudeza, a

irregularidade, o sublime, o patético: eis aí, nas artes, o caráter do *gênio*. (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 325).

Com efeito, muitas caracterizações da música de Beethoven “parecem ser tributárias de uma certa concepção de gênio como puro dom da natureza” (VIDEIRA JUNIOR, 2009, p. 162). Em seu célebre livro sobre Beethoven, escrito em 1870, o compositor Richard Wagner rejeita qualquer possibilidade de vinculação do gênio beethoveniano a uma origem racional ou formativa, acentuando “a brusca impetuosidade de sua natureza”:

Decerto, jamais houve um artista que meditasse tão pouco sobre sua arte quanto Beethoven. [...] Examinemos, em primeiro lugar, de onde Beethoven retira sua força; ou, antes, já que o mistério dos dons da natureza deve permanecer oculto e que devemos, diante de seus efeitos, admitir a existência incontestável dessa força, procuremos esclarecer através de que peculiaridade do caráter pessoal [...] o grande músico tornou possível a concentração de tal força sobre esse efeito único e extraordinário que constitui sua realização artística. Vimos que deveríamos excluir qualquer hipótese de um conhecimento racional que tivesse orientado a formação de seu impulso artístico. Devemos, portanto, considerar unicamente a força viril de seu caráter, cuja influência sobre o desenvolvimento do gênio interno do mestre já tivemos anteriormente a oportunidade de assinalar. (WAGNER, 2010, p. 46).

É curioso notar como o processo de emulação e vinculação às tradições e a vinculação ao gosto, práticas inerentes ao fazer musical dos compositores do século XVIII, como veremos mais adiante, passa a ser visto pela crítica do século XIX como algo limitante e indesejável em favor da figura do gênio. A mesma corrente de pensamento ainda deixa evidente como o procedimento de imitação das autoridades seria prejudicial à própria capacidade do discurso retórico de mover os afetos do ouvinte.

Outra corrente de pensamento, nascida durante o século XIX e que perdura até os dias de hoje é a vinculação dos aspectos biográficos de um artista à sua obra. Em seu livro intitulado *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography, Bonds* (2020) discorre sobre o caráter anacrônico da vinculação da biografia de Beethoven à sua música, uma vez que a prática comum de se entender a obra beethoveniana como “uma espécie de biografia sonora” do compositor inicia-se apenas por volta de 1830. Nesse sentido, a obra do crítico musical e historiador August Wilhelm Ambros é bastante significativa: para o autor, Beethoven desejava “expressar *em* música, e *através* da música, tudo o que vivia nele: o que havia de mais elevado e de mais profundo” (AMBROS, 1860, p. 184). Ambros não apenas defende de forma inequívoca a impossibilidade de separarmos vida e obra em Beethoven, mas também aponta para uma possível primazia do aspecto biográfico em relação às análises e comentários que privilegiam uma abordagem técnico-analítica de suas obras:

Não mais nos interessamos apenas pela *música* [*Tondichtung*] – interessamo-nos também pelo *poeta dos sons* [*Tondichter*]. Desse modo, colocamo-nos diante de Beethoven quase do mesmo ponto de vista que diante de Goethe: consideramos suas obras como o comentário à sua vida – embora possamos, ao tratar desses

dois grandes homens, inverter a frase e afirmar de maneira igualmente correta que consideramos suas vidas como comentário às suas obras (AMBROS, 1860, p. 9).

Conforme apontam Monteiro e Lucas (2020, p. 2), é extenso o número de livros, artigos e pesquisas de modo geral que buscam vincular vida e obra, analisando Beethoven sob o prisma de seu posicionamento político e especialmente de sua biografia, todos com teor fortemente carregado pela linguagem e pelos conceitos estéticos do romantismo.

Nos estudos já produzidos sobre o compositor, encontram-se reflexões sobre seus posicionamentos políticos, relações com os ideais napoleônicos, opiniões no domínio da Estética e dos ideais filosóficos do Romantismo, emancipação do artista dos moldes sociais de patronagem aristocrática, acompanhados da ideia de artista como gênio criativo. Um aspecto muito explorado é aquele que discute sua produção à luz de sua biografia, especialmente da progressiva surdez que o acometeu e que já era total quando compôs algumas de suas maiores obras. Estes elementos têm gerado muitas camadas de compreensão e de abordagem do seu legado, de cunho político, psicológico, social, entre muitas outras. (MONTEIRO; LUCAS, 2020, p. 2).

Beethoven, a sonata e o discurso retórico

A estrutura discursiva das obras sinfônicas de Beethoven – e também das sonatas enquanto obras de mesmo gênero que as sinfônicas: “sonatas para orquestra”³ – é comumente analisada sob o paradigma da Forma-Sonata, abordagem analítica proposta muito depois da morte de Beethoven. Dessa forma, uma abordagem de suas sinfonias exclusivamente através do prisma da Forma-Sonata pode constituir-se num método anacrônico e que diz pouco sobre a maneira como Beethoven – e seus antecessores – estruturavam seu discurso.

Sendo a sinfonia, pensada enquanto uma sonata, um “lugar” de demonstração da habilidade composicional e de domínio dos estilos e das técnicas de seu tempo⁴, não faz muito sentido abordá-la e tentar compreendê-la através de qualquer outra sistematização que não seja o conhecimento do estilo do próprio compositor e da tradição de seu tempo (até mesmo para entender quando o compositor se volta *contra* essa tradição, se for o caso).

³ No século XVIII, tanto a sonata quanto a sinfonia tinham conotações muito distintas das do século XVII. Sonata no contexto seiscentista referia-se às obras escritas para o contexto (*decorum*) de câmara e que não fossem cantadas (em oposição às cantatas, essencialmente vocais). Já as sinfonias, até o século XVII, eram peças escritas para conjuntos orquestrais das mais diversas formações e destinadas às aberturas de óperas ou cantatas. A partir do século XVIII a sonata passa a descrever obras escritas para instrumentos solo, como as várias sonatas para piano, ou para duos (em geral violino e piano, mas não exclusivamente). Quando a obra possuía mais que duas linhas melódicas, passava a ser denominada usualmente como trio, quarteto, quinteto e assim por diante. Quando mais de um instrumento tocava a mesma linha melódica, ou seja, quando cada linha se destinava a um naipe e não a um instrumento solista, a sonata passava então a ter a denominação de *sinfonia*.

⁴ Sobre as possíveis semelhanças do concerto com a sinfonia no século XVIII – inclusive pela origem na *sonata concertante* – Monteiro e Lucas esclarecem que “apesar das semelhanças, devido ao fato de serem ambos gêneros instrumentais, a sonata lançava luz sobre a habilidade do compositor e sua capacidade para representar as paixões da alma. O concerto, de modo diverso, constituía o lugar mais adequado à exibição da destreza técnica dos intérpretes” (MONTEIRO; LUCAS, 2020, p. 6).

Portanto, poder-se-ia considerar mais sensato e desejável que as obras de Beethoven – e não apenas as sinfonias – fossem observadas a partir das regras e códigos vigentes em seu tempo. As chaves que revelam o discurso retórico aristotélico passam, assim, a ser mecanismos centrais e coerentes de análise do discurso e da retórica beethovenianas. Para tanto faz-se necessário conhecer os códigos e preceptivas que regeram a poética musical até o século XVIII. Como bem lembra Lucas (2008), “os estágios relativos à construção do discurso retórico estão detalhadamente descritos nos manuais clássicos, em especial Cícero e Quintiliano”. Todavia, remontam às poéticas musicais luteranas do início do século XVII “as primeiras tentativas de transpor esses procedimentos– *inventio*, *dispositio*, *elocutio* – para o âmbito musical” (LUCAS, 2008).

Conforme apontam Monteiro e Lucas (2020), Domenico Scarlatti (1685-1757) foi um dos grandes compositores a desenvolver a sonata para instrumento solo (neste caso, para instrumentos de teclado), mas foi Haydn quem transformou o gênero com um “planejamento tonal mais variado, com harmonias bem delineadas, preenchidas por figurações idiomáticas, e abandonou a unidade de afeto, típica daquelas obras, em favor de uma nova sensibilidade dramática que privilegiava a variedade de sentimentos” (MONTEIRO; LUCAS, 2020, p. 7). E talvez tenham sido justamente o planejamento tonal e a variedade de afetos propostos de maneira inédita por Haydn nesse gênero, os principais artifícios que inspiraram – ou, melhor dizendo, que serviram de *modelo* para Beethoven no desenvolvimento de seu discurso retórico, tanto em suas sonatas para piano quanto em suas sinfonias. Beethoven parte desta base erigida por Haydn e a desenvolve ao máximo, junto a outros elementos que Haydn também já havia proposto (como, por exemplo, os deslocamentos de acentuação métrica natural do compasso).

A seguir, apresentaremos de maneira breve os procedimentos ou partes do discurso advindos da retórica clássica e que estão presentes no discurso musical desde a música renascentista. Eles são essenciais e constituem uma das principais chaves de leitura do discurso beethoveniano a partir de parâmetros que não sejam aqueles vinculados exclusivamente à Forma-Sonata (e suas regiões formais e harmônicas estritamente delimitadas), modelo já tão desgastado no processo de análise do discurso musical pelos teóricos dos séculos XIX e XX.

Inventio

Segundo Lucas (2008, p. 20), a *inventio* é trazida da retórica para a poética musical por humanistas que se debruçavam sobre Quintiliano e “refere-se ao achado de argumentos para a composição do discurso”. A *inventio*, ou invenção, seria então o momento de concepção das ideias musicais e do conteúdo que o compositor evoca em seu discurso. Ainda segundo Lucas, *inventio* pode ser entendida enquanto tema [não necessariamente em sua acepção

musical], ou seja, “a descoberta de um pensamento adequado à composição”. O processo que viria a ser conhecido a partir do século XIX como “inspiração” ou “genialidade”, era já descrito pelos códigos retóricos na adaptação musical do processo criativo do compositor. Tal processo dependia muito mais da capacidade e conhecimento técnicos do compositor – enquanto *artífice* – das regras e códigos que regiam a escrita musical de seu tempo.

Beethoven, como grande artífice e conhecedor das regras de composição que vigoraram durante todo o século XVIII, dispunha de conhecimentos técnicos suficientes para elaborar contrapontos complexos, encaminhamentos harmônicos corretos e com engenhosa distribuição dos momentos de tensão e relaxamento, deslocamentos métricos bem planejados e controlados, dentre outros recursos essenciais à composição musical de seu tempo. Sua admiração pela obra de Bach⁵, sua proximidade com a de Mozart, seu conhecimento adquirido através de exercícios de contraponto corrigidos pelo próprio Haydn (quando Beethoven se mudou para Viena e com ele teve aulas) e o domínio da retórica clássica foram essenciais no sentido de munir o compositor de exemplos e mecanismos com os quais desenvolver sua *inventio*.

Costuma-se dizer que Beethoven nunca chegou a ser, mesmo em suas últimas obras, um grande melodista, como fora Mozart por exemplo, pois a vasta maioria de suas melodias não passam de arpejos ou escalas.⁶ Todavia essa máxima poderia ser considerada como uma interpretação deturpada do processo de *inventio*, substituído pelas ideias de inspiração e genialidade, conceitos que ainda hoje permanecem no senso comum como resquícios da visão romântica do século XIX acerca do processo de composição. Mozart, mais afeito – e dedicado – à ópera e ao estilo italiano *cantabile*, aparenta ser um compositor mais capaz (para não utilizar o termo “inspirado”) no desenvolvimento de melodias de grande força retórica e capacidade de mover mais diretamente os afetos do ouvinte.

E talvez seja exatamente por esse motivo que Beethoven se mostra um grande artífice – nesse ponto até mais capaz ou habilidoso que Mozart. Mesmo não sendo Beethoven tão próximo do estilo – ou, se ainda assim se desejar insistir, menos “inspirado” que Mozart – ele consegue, através de seu profundo conhecimento de contraponto, métrica, harmonia e manipulação motívica, desenvolver discursos mais extensos que os de Mozart e Haydn e, muitas vezes, mais convincentes e eficientes que os de seus antecessores e modelos.

⁵ “Beethoven foi educado com base no “Cravo Bem Temperado”, construiu sua reputação de criança-prodígio ao executá-la na íntegra, e continuou a tocar essa obra ao longo de toda a sua vida. Ele copiava passagens de Bach enquanto trabalhava nos esboços para o último movimento da *Hammerklavier*, assim como na fuga para quinteto de cordas em ré maior. Ele tinha uma cópia das *Invenções*, duas cópias da *Arte da Fuga*, e certamente conhecia as *Variações Goldberg*”. (ROSEN, 1997, p. 385).

⁶ Em seu livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, o compositor Willy Corrêa de Oliveira escreve: “Beethoven não escrevia belas melodias! [...] É que as melodias de Beethoven são proposições tautológicas de paradigmas (brutos) do sistema tonal: escalas, fragmentos escalares, arpejos, movimentos cadenciais”. (OLIVEIRA, 1979, p. 15).

Dispositio

Enquanto músicos treinados sob as acepções da prática interpretativa romântica, podemos relacionar *dispositio*, ou seja, “disposição” diretamente à forma musical e, mais especificamente nas sinfonias de Beethoven, à Forma-Sonata. Todavia, como afirma Lucas, “a *dispositio* retórica não corresponde à idéia romântica de forma musical. Enquanto a última constitui um molde fixo imposto à obra, a *dispositio* é uma estrutura flexível que se conforma de maneira particular a cada matéria” (LUCAS, 2008, p. 25):

No que concerne à disposição [*dispositio*], é uma organização agradável de todas as partes e circunstâncias na melodia ou em toda a obra melódica, quase como a maneira que dispomos e desenhamos, fazendo um rascunho ou um plano para mostrar onde devem se localizar uma sala um quarto, uma câmara, etc. Nossa disposição musical só se diferencia da disposição retórica pelo assunto, matéria ou objeto: ela deve observar as mesmas seis partes prescritas ao orador, a saber: a introdução, a narração, a proposição, o reforço, a refutação e o fim – *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmaio*, *confutatio* e *peroratio*.” (MATTHESON, 1737 apud LUCAS, 2008, p. 26).

O fato da *dispositio* ser exposta como uma estrutura flexível que é moldada e organizada de maneira agradável conforme a matéria, ou seja, de acordo com o assunto sobre o qual o discurso se delinea, já a liberta das amarras formais impostas pelos teóricos do século XIX em diante. A Forma-Sonata, modelo formal delineado em meados do século XIX no intuito de enquadrar as sonatas de câmara e sinfonias do século XVIII, apesar de apresentar um arquétipo lógico para a estrutura formal dessas obras, teve de abrir diversas exceções para que a regra fosse confirmada de maneira ampla.

Em suma, a Forma-Sonata pode ser considerada como uma sistematização restritiva, apesar de logicamente bem estruturada, do processo de *dispositio* da retórica clássica. Todavia, ela pretende enquadrar as obras à regra, e não estabelecer diferentes procedimentos apropriados para cada obra – ou seja, para cada discurso e seu conteúdo. A *dispositio* ordena o discurso e concatena as ideias propostas por ele (*inventio*) e, portanto, deve servir à *inventio*, e não estabelecer um padrão fixo (por maior ou menor que seja a sua rigidez), para todo e qualquer discurso.

Essa mudança de paradigma resolve muito dos problemas formais encontrados por teóricos adeptos à classificação da Forma-Sonata na análise e especialmente no entendimento do discurso de Beethoven. Isso é essencial para o processo de construção da performance; e tal postura é importante não apenas para o intérprete, mas também para desfazer mais um dos muitos argumentos “romantizadores” de Beethoven. Assim, ele deixa de ser o compositor que revolucionou a forma (que nem mesmo era entendida como tal em sua época), mas como um compositor que distende as partes do discurso musical de acordo

com suas escolhas retóricas, no intuito de convencer – ou confundir, quando assim deseja – o ouvinte de seus argumentos, ou provocar nele afetos específicos.

Deste modo, poderíamos compreender cada uma de suas sinfonias enquanto discursos retóricos distintos e independentes, com seus temas e objetivos particulares – por mais que seus processos possam ser semelhantes. Afinal, os mecanismos de convencimento já se provaram válidos e efetivos desde Aristóteles e é esperado que as fórmulas e procedimentos se repitam. A abordagem retórica mostra-se, portanto, muito mais eficiente para a compreensão do discurso de Beethoven, em comparação com abordagens tradicionais que buscam reduzir todas as suas sonatas e sinfonias à mesma forma, ou tentar explicar por que a “seção de reexposição” é por vezes “hipertrofiada”, assim como vários dos trechos de “Coda” (como é o caso do final do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*).

Assim, as seções de “Exposição”, “Desenvolvimento” e “Recapitulação/Reexposição”, características da Forma-Sonata, poderiam ser substituídas pelas *partes do discurso musical* segundo a retórica clássica. Lucas fundamenta-se novamente nos textos de Mattheson para elucidar essas seções do discurso:

Para Mattheson, o *exordium* deve conter “a introdução e início da melodia”, em que se mostra o “sentido e a intenção da peça”. Corresponde, assim, exatamente à descrição de Burmeister. Ambas se conformam às prescrições de Cícero, que descreve o *exordium* como “uma expressão que prepara o espírito do ouvinte para o resto do discurso” e Quintiliano, para quem esta parte do discurso deve captar o ânimo do ouvinte para o assunto que se segue. [...] Para Mattheson, a *narratio* deve apresentar um relato que descreva o assunto principal. [...] Mattheson afirma que a *propositio* deve explicar a *narratio*, quando isto se faz necessário e quando a extensão da peça o permite. [...] A parte seguinte, *confutatio*, segundo Mattheson, constitui a parte mais bela da oração; nela, as proposições iniciais são diluídas e surgem procedimentos melódica e harmonicamente estranhos. Estes devem ser contrapostos à *confirmatio*, a repetição ornamentada da narração inicial. Para Burmeister, o final do discurso merece atenção redobrada. Para ele, no epílogo, o canto deve “penetrar no ânimo do ouvinte”. Mattheson também prescreve um estilo “especialmente enfático” para a *peroratio*, o fim do discurso. Ambos estão em concordância com Cícero, que prescreve que esta parte do discurso inflame o ouvinte, causando nele forte impressão, e com Quintiliano, que afirma que o epílogo “deve mover de tal modo as paixões do ouvinte, que deixe de questionar os fatos. (LUCAS, 2008, p. 27-28)

O *exordium* é o momento da promessa no discurso, ou seja, quando se anuncia o que será debatido. Para tanto, é essencial que o caráter seja condizente com o tema; logo, a tonalidade deve ser coerente, assim como a voz que apresentará o tema (a flauta, por exemplo, não serviria para apresentar e protagonizar um *exordium* sanguíneo), a instrumentação que dará suporte ao tema e até mesmo a métrica (compassos como 2/4 ou 3/8 não serviriam para representar algo de caráter pesado).

Já a *narratio* seria o momento da exposição persuasiva do assunto principal, na qual a lógica se sobrepõe ao *pathos*. É o lugar da brevidade, da clareza, da pureza de linguagem e da verossimilhança, ou seja, da credibilidade. A *propositio* como definida por Mattheson,

explica a narração e traz sentido ao discurso proposto pelo orador. A *confutatio* é o momento das elucubrações e proposições por vezes contrárias às apresentadas anteriormente, quando são feitas perguntas e sugeridas respostas. É a partir desta parte do discurso retórico que surge a seção de Desenvolvimento da Forma-Sonata, por exemplo.

Para que o discurso não perca força argumentativa com as intervenções da *confutatio*, o momento que segue é o da *confirmatio* – ou seja, da confirmação do que foi proposto inicialmente, proporcionando certo conforto ao interlocutor que acompanhou as conjecturas, por vezes bastante complexas, da *confutatio*. É neste momento que, em geral, surge o *Da Capo* que se caracteriza na Forma-Sonata como uma seção de Reexposição ou Recapitulação. E, de forma geral, seguindo as prerrogativas aristotélicas da repetição, o retorno é feito de forma variada. Sendo assim, o intérprete deve realizar ornamentações ou outros tipos de mudanças – dinâmica, articulação, timbre, andamento, etc. – nos casos de *ritornello* estrito.

A fórmula do discurso se encerra, finalmente, na *peroratio*, ou peroração (epílogo) quando o orador deve ser o mais enfático possível, no intuito de não ser descreditado por seu oponente. O orador deve resumir o discurso como um todo gerando encantamento no ouvinte e capturando-o de maneira grandiloquente. Não é por acaso que a grande maioria das sinfonias do século XVIII termina de forma grandiosa. Alguns artifícios incomuns, mas muito eficientes, podem ser mobilizados (como, por exemplo, a proposição de novas melodias dentro do que hoje conhecemos como *Coda*, com o intuito de deslumbrar e arrebatá-lo o ouvinte). Na *dispositio* o orador expõe seu tema guiado pela razão, pois é esta que encontra os argumentos, não a emoção.

Elocutio

De uma maneira simples, podemos descrever a *elocutio* – isto é, a “elocução” – como a maneira pela qual o compositor (enquanto orador) coloca suas ideias musicais (*inventio*), já planejadas, organizadas e distribuídas no decorrer do discurso (*dispositio*) ao intérprete, enquanto “ouvinte/leitor”, através dos signos musicais. Essa etapa se reconhece especialmente pela maneira como o compositor amarra as ideias já dispostas em uma ordem, dotando-as de força retórica através de diversos recursos musicais como estilo (alto, médio, baixo), ornamentação, articulação, dinâmica, expressividade, andamento, entre outros elementos. É importante ressaltar que a “elocução” é diferente de acordo com o interlocutor, ou seja, ela deve partir da recepção do público, antes de mais nada (antes mesmo da própria *inventio*).

De acordo com Lucas, “as figuras encontradas na *inventio* são refinadas na *elocutio*” e “para Cícero, a *elocutio* retórica consiste em vestir os conceitos [res] encontrados na *inventio* e ordenados na *dispositio* com palavras [verba]” (CÍCERO apud LUCAS, 2008, p. 28). A autora cita também Kircher quanto ao poder afetivo – ou seja, capaz de provocar e mover afetos nos

ouvintes – das figuras retóricas usadas na *elocutio*: “figura retórica consiste em variação de uma palavra por adição, duplicação, multiplicação, repetição, de modo que ela se torne eloqüente, interrogante, retumbante, proponente de coisas elevadas, admiráveis ou vis e indignas.” (KIRCHER, 1650 apud LUCAS, 2008, p. 30).

Diversos são os modos – ou procedimentos retórico-musicais – pelos quais Beethoven torna seus discursos apelativos e coerentes – e até mesmo incontestáveis – em suas sinfonias. A propriedade e decoro do caráter de cada seção ou movimento, a forma como ornamenta ou deixa de fazê-lo quando o tema requer (toda a abertura do discurso no primeiro movimento de sua *Quinta Sinfonia* é um bom exemplo), os momentos e a maneira como dispõe os deslocamentos métricos, confundindo e sucessivamente realocando o ouvinte, o fascínio que provoca no ouvinte através do prolongamento da tensão no discurso harmônico, a maneira como repete de formas sempre distintas a mesma afirmação (temas da *Terceira* e *Quinta Sinfonias*, por exemplo), a sobriedade e exemplo de domínio técnico (*auctoritas*) nas técnicas mais tradicionais como a fuga (na “Marcha Fúnebre” da *Sinfonia Eroica*) são apenas alguns exemplos dos muitos recursos retórico-musicais utilizados pelo compositor. Todos eles, recursos aprendidos e apreendidos de Bach, C. P. E. Bach, Haydn, Mozart e aprimorados através, não de seu gênio – entendido na acepção romântica do termo –, mas de seu conhecimento e habilidades técnicas enquanto compositor e conhecedor do estilo e da retórica clássicas.

Lucas (2008, p. 30) lembra que a principal qualidade da elocução de acordo com a maioria das preceptivas é o decoro, ou seja, a adequação do discurso à situação, ao público e ao local a que se destina. Segundo a autora, Mattheson remete a Cícero ao apresentar e descrever os estilos musicais alto, médio e baixo:

[...] para Mattheson, o estilo alto ‘soará natural, caso sua escrita seja suntuosa’. Para o orador romano, o estilo médio é aquele que apraz e deleita, enquanto o Mestre de Capela deve requerê-lo fluente. Finalmente, Cícero sugere pureza e uso da matéria comum, diária, pequena, no estilo baixo, ao passo que Mattheson pede para esse estilo uma escrita “sem muitas elaborações” (LUCAS, 2008, p. 31).

Assim, na *Missa Solemnis* de Beethoven podemos encontrar um estilo discursivo sóbrio muito distinto do que encontramos na maior parte de seus quartetos de cordas e sinfonias, por exemplo. Mas o estilo alto não se reserva apenas ao ambiente e situações eclesiásticos. No segundo movimento de sua *Terceira Sinfonia*, Beethoven usa uma linguagem majestosa e séria (assim como Mozart o fez no *Introitus* de seu *Requiem*, por exemplo) para ambientar a marcha fúnebre, convencendo o ouvinte, através de uma escrita austera, de que se trata de um funeral de uma figura nobre (a princípio Napoleão Bonaparte⁷).

⁷ Como é de conhecimento geral, Beethoven teria inicialmente dedicado sua *Terceira Sinfonia* a Napoleão Bonaparte, mas apagou a dedicatória quando este se proclamou imperador – traíndo os ideais republicanos que o

Apesar de acabar subvertendo o próprio “decoro” sinfônico ao apresentar uma marcha fúnebre como segundo movimento de uma sinfonia (o que, à época, certamente provocou surpresa ao público conhecedor do estilo), ele representa o estilo alto de maneira extremamente artificiosa, demonstrando não apenas um profundo domínio técnico composicional e de adequação ao estilo, mas também um conhecimento notável de retórica. Beethoven prova-se constantemente conhecedor da retórica clássica e dos seus mecanismos representativos na música, pois, como nos lembra Lucas: “os estilos devem condizer não só com os pensamentos, ou seja, com a matéria, mas também com a intenção (a circunstância sacra, teatral ou camerística) da música” (LUCAS, 2008, p. 31).

Considerações Finais

A especialização do músico enquanto intérprete, compositor, regente ou teórico estudioso das práticas de seu tempo – no sentido musicológico do termo – apresentou-se de forma paulatina e cada vez mais distinta a partir do século XIX, mas era impensável, ou ao menos incomum no círculo dos grandes músicos que viveram antes dessa época. Figuras como J. Mattheson, J. P. Rameau, J. S. Bach e seu filho C. P. E. Bach, Leopold Mozart e seu filho W. A. Mozart, J. J. Quantz, dentre muitos outros, foram ao mesmo tempo grandes intérpretes e compositores, além de terem deixado um vasto legado de tratados e manuais de interpretação para teclados, violino, flauta, etc. Na tradição musical do século XVIII o músico completo era exímio executante de seu instrumento e versado em composição, de acordo com as preceptivas da época, bem como em retórica latina.

Beethoven cresceu na mesma tradição, tendo sido educado ao piano com o contraponto de Bach como exemplo e modelo a ser imitado, bem como Mozart e Haydn (de quem foi aluno direto). Assim como seus mestres, Beethoven conhecia profundamente os diversos estilos musicais do século XVIII e compunha seguindo as mesmas preceptivas dessa tradição. Todavia, biógrafos e críticos musicais do século XIX imprimiram à obra de Beethoven os seus próprios conceitos estéticos, como é o caso da ideia do gênio original e a noção de composição como expressão da mera individualidade do artista, de forma radicalmente autônoma e liberta dos preceitos impostos pela tradição.

Todavia, se considerarmos que a música de Beethoven foi composta sob um conjunto de teorias, regras e estilos próprios do século XVIII, é perfeitamente possível e, portanto, desejável que seu discurso musical seja analisado e interpretado através das chaves e códigos que regeram a literatura musical anterior ao século XIX. Como exemplo, a análise dos aspectos formais e estilísticos de sua obra pode ser realizada sob o prisma do discurso

compositor defendia. Após esse episódio, o compositor registrou as seguintes palavras no frontispício do manuscrito: “Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand’Uomo”, i. e. “Sinfonia Eroica composta para festejar a memória de um grande homem”.

retórico (especialmente nos processos de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*) no lugar da abordagem através da Forma-Sonata, proposta somente após a morte de Beethoven. Em suas obras sinfônicas, por exemplo, é possível encontrar todos os elementos já presentes nas sinfonias de Haydn e Mozart, todavia ali expandidos de forma nunca atingida por seus antecessores – e modelos de agudeza – num processo engenhoso típico de um habilidoso artífice, mas não necessariamente de um “gênio” em sua acepção romântica.

Referências

- AMBROS, A. W. *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig: Heinrich Matthes, 1860.
- BONDS, M. E. *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- DUARTE, P. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de L. C. Lack. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- HOFFMANN, E. T. A. *O Melóforo e a Quinta Sinfonia de Beethoven*. Tradução de M. Suzuki; M. Videira. São Paulo: Editora Clandestina, 2016. Disponível em: https://www.editoraclandestina.org/_files/ugd/af0615_d45d4f72b2984448a824b0d635c86810.pdf. Acesso em: 20 mar. 2022.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de A. Marques; V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.
- LAWSON, C.; STOWELL, R. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- LUCAS, M. Alguns aspectos da execução da música para sopros do classicismo alemão e vienense. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 23-40, 2007.
- LUCAS, M. *Humor e agudeza em Joseph Haydn: Quartetos de Cordas op. 33*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- MONTEIRO, E.; LUCAS, M. “O espírito de Mozart pelas mãos de Haydn”: 250 anos de Ludwig van Beethoven. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 34, n. 100, p. 341-368, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/178798>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- NEVES, M. V. S. H. *O caminho para a emulação: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762)*. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2021.tde-13072022-153129>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- OLIVA NETO, J. A. *Introdução: Bocage e a tradução poética no século XVIII*. In: OVIDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2007. p. 9-33.
- OLIVEIRA, W. C. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROSEN, C. *A Geração Romântica*. Tradução de E. Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ROSEN, C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- ROSENBLUM, S. P. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SAINT-LAMBERT, J. F. Gênio. In: DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. L. R. Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. Vol. 5 (Sociedade e Artes). Tradução de M. G. Souza et al. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 323-329.

SUZUKI, M. Uma abertura para a sinfonia do mundo espiritual – Música, arte e filosofia na literatura de E. T. A. Hoffmann. In: HOFFMANN, E. T. A. O Melófono e a Quinta Sinfonia de Beethoven. Tradução de M. Suzuki; M. Videira. São Paulo: Clandestina, 2016. p. 45-79.

VIDEIRA, M. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 91-105, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/653>. Acesso em: 20 mar. 2022.

VIDEIRA JUNIOR, M. R. A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2009.tde-05022010-133457>. Acesso em: 20 mar. 2022.

WAGNER, R. Beethoven. Tradução de A. H. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.