

Retórica e estética na música no século XVIII



Cesare Ripa. *Emblema "arte"*. 1618 (detalhe).

Mônica Lucas

Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Clarinetista, grava, atualmente, como membro da orquestra Rheinische Kantorei, para o selo WDR-CPO (Alemanha). Coordenadora do Núcleo de Música Antiga da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Autora do livro *Humor e agudeza nos Quartetos de Cordas, op. 33, de Joseph Haydn*, a sair pela AnnaBlume/Fapesp. contato@monicalucas.mus.br

Retórica e estética na música no século XVIII

Mônica Lucas

RESUMO

Este artigo mostra como a música no século XVIII desvinculou-se progressivamente dos princípios poético-retóricos que a definiam como *ars liberalis* e como *scientia*, passando a ser compreendida pelo viés estético das belas-artes. Para isso, resgata em um primeiro momento o fundamento moral da concepção poético-retórica, sintetizada na noção de decoro. A seguir, evidencia como esse critério vai sendo substituído pela noção estética de beleza e por suas premissas definidoras: as idéias de equilíbrio interno e de originalidade. Com isso, demonstra que o resgate de uma abordagem historicamente orientada dos princípios técnicos e teóricos da música do século XVIII pode proporcionar uma compreensão mais profunda dessa arte.

PALAVRAS-CHAVE: retórica; estética; música setecentista.

ABSTRACT

This article shows how music released itself, in the Eighteenth-Century, from the poetic and rhetoric principles that defined it as ars liberalis and as scientia, and how it started to be comprehended according to the aesthetic vision of the fine-arts. Therefore, it recovers, in first place, the ethical basis of the poetic-rhetoric vision, expressed in the notion of decorum. In second place, it demonstrates how this criterion was substituted by the aesthetic notion of beauty and by its defining principles: the ideas of internal symmetry and originality. This article shows that recovering a historically oriented view of the technical and theoretical principles of Eighteenth-Century music allows us to have a more profound comprehension of this art

KEYWORDS: rhetoric; aesthetic; Eighteenth-Century music.



A notação musical é um código impreciso com relação a vários aspectos da composição, tais como ritmo, articulação, dinâmica etc. Cabe ao intérprete combinar todos os elementos da expressão, encontrando assim uma maneira convincente de executar esse código. O resgate dos fundamentos teóricos que envolvem cada estilo de composição musical pode contribuir para que a execução e a recepção sejam mais verossímeis em relação ao intuito original do compositor. Vale lembrar, aliás, que no século XVIII, época focalizada por este estudo, Leopold Mozart já lamentava a discrepância entre as idéias do compositor e interpretações não judiciosas.

A partir dessa premissa teórica e com o objetivo de proporcionar um entendimento mais profundo a respeito do pensamento musical do século XVIII (dos estilos conhecidos como “barroco” e “clássico”), o pre-

sente artigo mostra como a música setecentista se desvinculou progressivamente dos princípios aristotélicos, segundo os quais era compreendida como *scientia* e como *ars* fundamentada pela idéia retórica de decoro, passando a se filiar à categoria estética da beleza e das belas-artes, regida por ideais como harmonia e originalidade.

Ars musica

Nos escritos musicais (e também matemáticos) publicados nos séculos XVII e XVIII, lemos que a música deve ser concebida como “imitação sonora” das proporções perfeitas da ordem divina. Esses autores seguem a abordagem proposta na Antigüidade e retomada por Boécio, cujo tratado sobre música, escrito no século V, teve enorme alcance e, ainda no século XVIII, era compreendido como *auctoritas*, fonte indubitável de conhecimento.

Instituindo a categoria das *artes liberales* — práticas próprias do homem *livre* — e dividindo-as em gêneros numéricos (*quadrivium*) e verbais (*trivium*), o autor medieval diz que a música é objeto de estudo matemático, pertencendo, junto com a aritmética, a geometria e a astronomia, ao *quadrivium*. Mesmo quando não mencionam sua fonte, os tratados setecentistas se apóiam na idéia do *quadrivium* quando reafirmam a condição matemática da harmonia musical. As artes relativas ao número passam a ser incluídas, no século XVII, na categoria da “ciência”, aristotelicamente definida como a capacidade de fazer demonstrações a partir de premissas conhecidas.

Simultaneamente, os mesmos autores setecentistas referem-se à música como “imitação sonora” pelo viés do *trivium*: a voz (cantada), a melodia e o ritmo musicais são entendidos como veículos para mover o público, imitando as paixões humanas. Essa semelhança de finalidade entre a música e o discurso verbal, reiterada pela própria presença da palavra nos discursos cantados, possibilitou que se procurasse realizar aproximações sistemáticas entre música e oratória. Nesse sentido, a música relaciona-se ao gênero de artes ligadas à palavra, o *trivium*, que, segundo Boécio, reúne a dialética, a gramática e a retórica. A idéia de música como discurso de paixões ganhou impulso com o aparecimento da *Poética* de Aristóteles na Europa e é uma das principais características da música barroca.

Embora a música seja definida nas poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII como ciência e como arte, os escritos técnicos enfatizam a concepção discursiva, concebendo-a sob o viés retórico. São comuns afirmações como a do flautista e compositor Johann Joachim Quantz (1752), para quem “a execução musical deve ser comparada com a fala de um orador”¹, ou como a do compositor e teórico Johann Mattheson (1739), segundo o qual a música é “linguagem dos sons” ou “discurso musical”. Esses autores aproximam música e oratória em termos da função persuasiva, comum às duas artes. Na primeira, elementos rítmicos e melódicos — que Mattheson organiza em “intervalos, divisão das frases, desenvolvimento musical, etc.” — agem sobre a alma, “movendo-a para uma determinada direção” [patética]². Quantz também insiste nessa idéia, dizendo que “orador e músico têm como objetivo comum (...) tornarem-se mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas

¹ QUANTZ, Johann Joachim. Versuch einer Anleitung die Flöte Traversière zu Spielen (Berlin, 1752). Leipzig: VEB, 1983, XL, 1.

² MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1954, I, 10, 63.

³ QUANTZ, Johann Joachim, *op. cit.*, X, 2.

⁴ MATTHESON, Johann, *op. cit.*, I, 2, 2.

⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Brasília: UNB, 1985, 1106b30 e 114b15.

paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro.”³

Mattheson oferece uma boa síntese da visão setecentista poético-retórica sobre a música. Relembra sua condição matemática e afirma, simultaneamente, sua vocação persuasiva: “música é uma ciência e uma arte de produzir prudentemente sons convenientes e agradáveis, encaixá-los de maneira correta e proferi-los amavelmente, de modo que através de sua consonância sejam incentivados o louvor a Deus e todas as virtudes.”⁴

Categorias do decoro

Para Mattheson, como para Aristóteles, a música imita os afetos humanos, e sua finalidade principal é edificar o indivíduo, incitando-o à virtude, ou excelência da alma, que é o fim de toda ação e de toda arte.

ARTE



RIPA, Cesare. *Emblema "arte"* (*Iconologia*). 1618.

A coleção de emblemas publicada por Cesare Ripa, denominada *Iconologia*, representa por arte uma mulher vestida de verde, com um cinzel e um pincel na mão direita, e, na esquerda, uma haste fincada na terra, à qual está fixada uma planta nova e tenra. Na explicação do emblema, Ripa diz que o pincel e o cinzel significam a imitação da natureza (daí o vestido verde). Ele afirma, ainda, que a arte imita suprimindo os defeitos, e por isso representa-a segurando a haste que, com sua retidão, faz o arbusto crescer com o vigor da virtude.

Em seu livro sobre a moral, Aristóteles ressalta que a virtude “é uma disposição da alma relacionada com a escolha de ações e emoções, disposição esta consistente num meio termo (o meio termo relativo a nós) determinado pela razão”. Ele diz, ainda, que a virtude “é a capacidade de deliberar bem acerca das espécies de coisas que levam a viver bem de um modo geral”⁵. Portanto, a virtude é uma excelência racional, que trata de dominar a parte irracional da alma, ou seja, a parte responsável pelos afetos, que a música também busca controlar.

Aristóteles afirma que, para alcançar a virtude, é necessário deli-

berar, isto é, avaliar racionalmente as circunstâncias, para que toda ação seja sempre adequada à sua finalidade. O termo grego *prépon*, que Aristóteles utiliza para a idéia de adequação, é conhecido, entre os retóricos latinos que reformulam idéias gregas, como *decorum*. Para Cícero, o orador romano, “decoro” é uma das quatro virtudes do homem “honesto”. Consiste na “parte da honestidade em que distinguimos a discricção e também certos ornatos da existência: temperança, modéstia, pleno domínio das tribulações da alma e o senso de medida de todas as coisas”⁶. Ainda segundo Cícero, decoro é o que convém às personagens, às circunstâncias, à idade. Distingue-se nas ações, nas palavras, nos gestos e nas atitudes do corpo. Reside na beleza, na ordem e na adequação do comportamento. Fundamentando-se nessas *auctoritates*, compositores do século XVIII produziram um código de procedimentos musicais racionalmente pensados para produzir afetos determinados. Esses artifícios, ao serem reconhecidos por ouvintes engenhosos, tinham por finalidade ensinar, deleitar e mover.

Assim, na compreensão poético-retórica de arte, o decoro assume, além da dimensão moral, uma condição mais específica e pressupõe, como diretriz retórica da *elocutio*, a adequação técnica do estilo à matéria, ao público e à ocasião, para persuadir eficazmente o ouvinte. Aristóteles acentua, em sua arte retórica, que “a expressão será adequada [à matéria] sempre que expresse as paixões e os caracteres e guarde analogia com os feitos estabelecidos”⁷, o que leva estudiosos da retórica clássica a definirem o decoro como a harmônica concordância de todos os elementos que compõem o discurso. Nas artes dos séculos XVII e XVIII, dentre as quais a música, o decoro está na base de um sistema codificado de adequação entre os objetos representados (*res*) e a maneira de se representá-los (*verbum*). A finalidade é sempre a edificação moral.

O teórico e compositor Johann Mattheson, emulando o “orador perfeito” ciceroniano, inicia seu *Der Vollkommene Capellmeister* (“O mestre-de-capela perfeito”), de 1739, considerando o decoro como a premissa básica da música:

*Todas as coisas devem cantar convenientemente. Sob a palavrinha conveniente [gehörig], da qual advém a maior força deste princípio geral, entendemos, como é fácil de se avaliar, todas as circunstâncias agradáveis e propriedades verdadeiras do cantar e tocar, tanto com respeito ao movimento dos afetos quanto [com respeito] aos estilos de escrita, palavras, melodia, harmonia etc. Do princípio acima fluem necessariamente, como de uma fonte clara, todos os assuntos seguintes [de que Mattheson tratará ao longo do livro].*⁸

Oradores e músicos do século XVIII, fundamentando-se em categorias instituídas pelo pensamento retórico ciceroniano, estabelecem que a conveniência entre *res* e *verbum* se opera em três níveis, resultando em diferentes estilos de representação retórica. Cícero se refere a eles da seguinte forma: o “estilo tênue” é adequado para a expressão de matérias baixas, cotidianas. Neste, o ornato deve ser utilizado com parcimônia, para que não salte muito à vista.⁹ Mattheson, analogamente, afirma que “uma escrita [*Schreibart*] baixa cheia de elaborações seria antinatural”. O “estilo sublime”, ao contrário, é conveniente para a expressão de matérias elevadas — heróicas, insignes etc. Nele, devem abundar as ampli-

⁶ CÍCERO, Marco Túlio. *Dos deveres [De officiis]*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, L, 1.

⁷ ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1991, 1404b4.

⁸ MATTHESON, Johann, *op. cit.*, I,1,1.

⁹ CÍCERO, Marco Túlio. *El orador [Orator]*. Madrid: Alianza, 1991, § 74.

¹⁰ MATTHESON, Johann, *op. cit.*, respectivamente I, 10, 20 e I, 10, 7-9.

¹¹ *Idem, ibidem*, I, 10, 18.

¹² QUANTZ, Johann Joachim, *op. cit.*, XVIII, 19.

¹³ Beitrag zu einem musikalischen Wörterbuche. *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend*, n. 44, Leipzig, 1 maio, 1769, p. 343 e 344.

ficações, figuras, ornatos de todo o tipo, que, se bem empregados, “conduzem e movem o coração” do público. Para Mattheson, se a escrita alta for suntuosa, soará “natural”. Há um estilo intermediário, definido por negação: não é tão ornamentado quanto o “estilo sublime”, nem tão simples e direto quanto o “tênuo”. Cícero o denomina de “estilo médio”. Mattheson indica a fluência como sua propriedade “natural”. Estabelecidos os gêneros da elocução, cabe ao orador expressar-se obedecendo aos critérios de adequação. Segundo Cícero, e também para os teóricos musicais do século XVIII, o orador ideal é aquele que, em seu discurso, sabe mesclar convenientemente os três estilos sem ofender os protocolos decorosos. Mattheson enfatiza que essa divisão está apoiada na própria natureza: “o alto, o médio e o baixo encontram-se no modo de ser [*Wesen*] natural e nas próprias coisas.”

Mattheson apresenta ainda três gêneros musicais, emulando os três principais espaços imaginários “clara e ordenadamente construídos e separados por intervalos moderados” propostos por Cícero no *De oratore* — o templo, o palácio e o teatro. Para Mattheson, as três circunstâncias em que se representa o discurso determinam o *Kirchenstyl* (estilo de igreja), o *Kammerstyl* (estilo de câmara) e o *Theaterstyl* (estilo teatral):

*A palavra igreja (...) tem seu significado relacionado com o serviço religioso, as funções sacras e as coisas de devoção e elevação. (...) O mesmo ocorre com o teatro e a câmara. (...) [É] bom qualificar o estilo de câmara com o epíteto caseiro, caso a intenção recaia sobre coisas e matérias da boa moral [sittlich]. (...) Esclarecemos o estilo dramático com o epíteto profano, quando a intenção se volta para negócios e casos mundanos das pessoas naturais (...) que fazem representar [entre si] tragédias ou comédias, uma após a outra.*¹⁰

Para Mattheson, a ocasião determina o gênero. E, como a matéria da música são as paixões, a qualidade do afeto representado determina o estilo. Desse modo, os estilos podem manifestar-se em qualquer gênero: é possível pensar em ocasiões sacras, caseiras ou profanas altas, médias ou baixas, segundo a intensidade do afeto representado. Matheson compara os gêneros musicais com a variedade regional de uvas: madeira, Champagne, Mosel, e os estilos com o caráter dos vinhos: pesados, espirituosos, leves.¹¹

A noção de decoro, que norteia a *inventio* e a *elocutio*, etapas retóricas da construção do discurso, rege também a *actio*, a execução musical. O flautista Johann Joachim Quantz (1752), por exemplo, escreve que “cada subdivisão [da música] tem (...) suas regras especiais e requer sua [própria] escrita [*Schreibart*] (...) e execução”¹². A expressão decorosa é sempre “natural”; inversamente, a falta de decoro é vista como “inépcia” — seja por afetação ou ignorância. Assim, o dicionário musical anônimo, publicado em capítulos na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* (“Notícias Semanais concernentes à Música”), entre 1768 e 1769, registra que, na música, decoroso (*Schicklich, convenable*) “é tudo aquilo que, determinado pela concordância das partes num todo, não cai no afetado ou no ridículo”¹³, ou seja, permanece no justo-meio aristotélico, não incorrendo no extremo “afetado” ou no seu oposto, “ridículo”.

Nas artes do início do século XVIII, é impossível dissociar a beleza

de sua finalidade moral como meio para alcançar a virtude. Aristóteles diz que “as ações conformes à excelência são agradáveis em si e agradáveis aos apreciadores do que é belo (...). Mas elas são igualmente boas e belas, e têm cada um destes atributos no mais alto grau”.¹⁴ Ele acentua, ainda, na *Retórica*, que, “forçosamente, será belo o que produz Virtude (já que tende a ela) ou o que procede da Virtude; as coisas belas constituem os signos e as obras da Virtude.”¹⁵

Nas preceptivas clássicas e em suas releituras setecentistas, o belo visa necessariamente à edificação moral. É, portanto, assunto da ética e se sujeita aos protocolos do decoro, o que permite que os fins da arte apareçam como plenamente adequados para a edificação religiosa. Esta idéia, em voga desde o aparecimento da poética no século XVI, foi amplamente defendida por músicos e teóricos setecentistas.

A partir da metade do século XVIII, é possível notar que o decoro, como premissa ética e artística, começa a perder a sua validade. Essa mudança é concomitante ao aparecimento de discussões estéticas acerca da idéia de beleza.

Belas-artes

No século XVIII, nota-se o aparecimento de um grande número de discussões que procuram reconhecer e definir a beleza. Segundo essas discussões, a visão e a audição — os sentidos mais desenvolvidos no homem — têm a capacidade de gerar certo tipo de prazer, sensorial. Esse prazer não reside na percepção da adequação entre o objeto e as circunstâncias da observação, mas da apreensão do belo, uma simetria interna própria desse objeto.

No início do século, essa preocupação é mais comum em autores ingleses. Na Inglaterra foram editadas as primeiras obras que se preocupam em definir a idéia de beleza, publicadas por pensadores como o Terceiro Conde de Shaftesbury (1709) e Francis Hutcheson (1725), aluno de Shaftesbury. Essas obras foram imediatamente traduzidas para o alemão e foram muito relevantes para a consolidação da estética romântica na Alemanha.

Para esses autores, o deleite sensorial gerado pela beleza é semelhante ao prazer racional gerado pela virtude, já que ambos são espécies de prazer. No entanto, há uma diferença importante entre ambas: a finalidade da percepção sensorial, a beleza, é a própria sensação prazerosa, sem finalidade utilitária, ao passo que o fim da virtude e da razão são os atos moralmente bons. Essa diferença é o cerne da dissociação gradual que começa a ocorrer entre essas duas qualidades e que se dá, de fato, no século XIX. Como resultado dessa separação, a idéia de decoro — o mecanismo que coloca a beleza a serviço da virtude — perde sua função nas artes. Nesse contexto, a música deixa de ser compreendida como ciência e como arte poético-retórica.

A primeira exposição sistemática sobre o belo artístico é proposta em 1750, na Alemanha, pela *Aesthetica*, obra inacabada de Alexander Baumgarten. O termo estética começa então a aparecer em obras sobre o gosto e em dicionários (como a enciclopédia sobre as artes de Johann Georg Sulzer) no final do século XVIII. Daí em diante, passa a ser fundamental para o pensamento sobre as artes, como “investigação sobre o gosto”.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, op. cit., 1099a17.

¹⁵ ARISTÓTELES. *Retórica*, op. cit., 1466b.

¹⁶ BATTEUX. Charles. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einigen Grundsatz* (Leipzig, 1770) [*Les beaux arts réduits en un même principe*. Paris, 1746]. Hildesheim: Georg Olms, 1976, respectivamente I, 1, p. 14., 21 e 22.

¹⁷ HOME, Henry (lord Kames). *Elements of criticism* (Edinburgh, 1762). Honolulu: University Press of the Pacific, 2002, p. XI.

Muitos autores no século XVIII entendem haver uma diferença entre virtude e beleza. No entanto, essa diferença é pouco relevante frente à enorme semelhança entre essas duas faculdades humanas. Henry Homes (lord Kames) afirma que a compreensão sensorial da beleza está sempre em concordância com a percepção racional da virtude. Por isso, para Kames, a beleza é uma espécie de virtude. Ele define dois tipos de beleza: a primeira, intrínseca, é a simples sensação visual ou auditiva de prazer ou repulsa que o objeto causa no observador. A segunda, relativa, é igualmente percebida pela razão e repousa sobre a percepção intrínseca, mas também procura a adequação entre os componentes internos do objeto — regularidade e simplicidade (com respeito ao todo), uniformidade, proporção, ordem, movimento e grandeza (com respeito à relação das partes entre si). Esses são assuntos de investigação racional que Kames trata separadamente, um a um, em seu *Elements of criticism* (1761).

A discussão sobre a beleza também se refletiu na França, onde predominava o racionalismo e o entendimento da arte como imitação da natureza. O *Les beaux arts réduits en un même principe*, de Charles Batteux (1746), uma das últimas obras com grande repercussão a propagar a concepção poético-retórica, já contém distorções que refletem o pensamento sobre a Beleza como qualidade intrínseca ao objeto artístico. Batteux retoma a aceção aristotélica de arte, definindo-a como “maneira de fazer bem uma coisa”, e a divide em três espécies principais: as artes “mecânicas”, que visam às necessidades das pessoas; as “belas-artistas”, que geram o prazer visual e auditivo do belo (música, poesia, escultura, dança), e uma categoria “mista”, que “tem como objeto tanto a utilidade quanto a graça” (oratória, arquitetura)¹⁶. Nessa obra, Batteux cria a categoria das “belas-artistas”, que englobará a música durante todo o século XIX e que ainda hoje tem validade.

Kames, um dos primeiros autores a utilizar o conceito de “belas-artistas”, explica que o gosto — o julgamento do belo — não se fundamenta na moralidade: consiste na apreensão dos princípios “genuínos” das belas-artistas, através da análise dos objetos naturalmente agradáveis ou desagradáveis à parte sensível da alma. No entanto, a arte de emitir julgamento sobre objetos belos (o gosto) depende da deliberação. Por isso, assemelha-se ao senso moral: ambos podem ser cultivados, revelam o que é certo ou errado, são corrompidos ou preservados pelos costumes, pelo temperamento, pela educação, e são próprios da natureza humana. Além disso, ambos são governados por princípios universais, comuns a todos os homens.¹⁷

A noção de beleza como uma sensação visível ou auditiva de equilíbrio e harmonia torna desnecessária a aplicação de critérios do decoro para gerar o deleite estético. A razão ainda cumpre um importante papel no gosto, pois permite apreender a regularidade, a unidade, a proporção estética dos elementos que compõem cada objeto. No entanto, a base sobre a qual se constrói o julgamento do gosto passa a ser percepção visual e auditiva do belo.

O julgamento sobre o gosto repousa sobre a audição e a visão, sensações físicas. Estas, sendo individuais, estão destituídas da universalidade das provas lógicas, e a singularidade perceptiva permite pensar em cada ouvinte e cada objeto como únicos. Esse pensamento fundamenta a premissa estética da “originalidade”, que passa a valer como critério

técnico na expressão artística, junto com a idéia de adequação intrínseca entre os elementos internos.

A idéia de originalidade começa a ganhar importância nas belas-artes no século XVIII. Ela foi representada inicialmente pela categoria do “humor”, idéia tomada de empréstimo às teorias da medicina e da fisiologia antigas. O “humor” no início do século XVIII designava os quatro temperamentos ou líquidos corporais que determinavam as inclinações físicas naturais de cada ser humano. Idealmente, esses humores deveriam se encontrar em equilíbrio perfeito. No pensamento de autores ingleses, passou a designar, por extensão de sentido, uma combinação única de fluidos que determinava o caráter de cada homem. Esses autores passaram a conceder importância cada vez mais decisiva a essa relação, atribuindo a ela qualidades que explicavam a singularidade de cada indivíduo como ser original e único. De acordo com William Congreve, a Inglaterra possuía condições únicas — clima, prosperidade econômica e liberdade — capazes de produzir cidadãos dotados de “humor”, que tinham “prazer, talvez até orgulho” de mostrar sua individualidade. Para Congreve, o humor é “uma maneira singular e inevitável de fazer ou dizer algo, peculiar e natural a cada homem individual, pela qual seu discurso e ações distinguem-se daquelas de outros homens”¹⁸. A originalidade, que se opõe à conformação decorosa, passa a ser a vista como uma qualidade positiva, pessoal e artística.

O primeiro escrito a tratar do humor na música, um artigo publicado por Daniel Weber na *Allgemeine Musikalische Zeitung* (“Jornal Musical Geral”) em 1800, define-o como “um traço de caráter [*Gemüthsstimmung*] do compositor que pode ser representado na música”¹⁹. Assim, o humor é gerador de “originalidade”. Esse critério associa-se à idéia de beleza e começa a ser uma das diretrizes do julgamento artístico, influenciando também a concepção musical.

Música estética

Desde a metade do século XVIII, a música, vinculada à categoria das belas-artes, passa a ser vista como disciplina estética. Deixa de representar a natureza idealizada para expressar a natureza individual (humor) do ser humano. Batteux afirma que “o discurso (poesia) é a voz da razão, enquanto a música e a dança são as vozes do coração”. Para ele, o discurso “é uma língua introduzida, que os homens construíram para poder transmitir seus pensamentos com mais clareza”. A dança e a música são entendidas, desse modo, como as expressões mais diretas da natureza original.²⁰

A visão de Batteux apresenta semelhanças quanto à concepção poético-retórica de Mattheson: ambos entendem a música como imitação sonora. Porém, há uma diferença importante: para Batteux, o objeto da imitação não é a natureza idealizada (que incita o indivíduo à virtude), mas a natureza individual e original de cada ser humano. A música, considerada como “linguagem do coração”, passa a ser considerada como uma percepção subjetiva, em detrimento da concepção poético-retórica, que se ampara na deliberação sobre a verdade e o bem. Num sistema que prega a expressão de emoções individuais, o decoro e a persuasão à virtude perdem sua função, sendo substituídos pelos critérios do humor

¹⁸. Apud TAVE, Stuart. *The amiable humorist: a study in the comic theory and criticism of the 18th and early 19th centuries*. Chicago: University of Chicago Press, 1960, p. 95-99.

¹⁹ WEBER, Daniel. Über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n. 9, p. 137-143, nov. 1800, p. 137-143, e n. 10, dez. 1800, p. 158..

²⁰ BATTEUX, Charles, *op. cit.*, III, 3, 1, p. 392.

²¹ SULZER, Johann Georg. Musik. Musk. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig, 1771–1774). Berlin: Digitale Bibliothek, respectivamente p. 781 e 783. 1 CD-ROM.

²² *Idem, ibidem*, p. 782.

individual e da originalidade.

Em sua enciclopédia sobre as artes publicada na Alemanha (1771–1774), Johann Georg Sulzer rejeita definitivamente o entendimento da música como imitação de paixões codificadas. Para ele, a música age sobre as pessoas apenas pelo sentimento. Enfatizando a percepção individual e desprezando a representação racional da afecção, dirigida pelo conceito de virtude, salienta que “a peça musical que não suscita emoção não é uma obra da verdadeira música”. Sulzer despreza a contribuição da razão para compreender a música e conclui que “o ouvinte (...), mesmo sem entender de arte, apenas possuindo um coração sensível, pode decidir, com certeza, se uma peça é boa ou ruim: se ele não a compreende com seu coração, diz, de modo ousado, que ela não é adequada à sua finalidade e não serve para nada; no entanto, se ele sentir seu coração tomado por ela, pode qualificá-la, sem hesitar [*bedenken*], como boa; pois seu objetivo foi cumprido.”²¹

Para Sulzer, a finalidade da música é apenas “despertar as emoções, e tudo que alcança seu fim é bom”. Essas considerações levam-no a compreender a música de maneira diferente da que Mattheson a concebera trinta anos antes. O autor da enciclopédia artística define-a como “uma seqüência de tons, originados de uma emoção passional, que a representa e que tem poder para conservá-la [*unterhalten*] e para fortalecê-la”.²²



SULZER, Johann Georg, *op. cit.* (frontispício).

Na representação alegórica das belas-artes na enciclopédia de Sulzer, a música (centro) ganha posição de destaque em relação à dança (à direita) e à oratória (à esquerda).

A ênfase na percepção sensorial, relacionada às especulações sobre o belo, permite reavaliar a importância da expressão de paixões individuais, em detrimento de afetos codificados pelo decoro, fato que sustenta a idéia de originalidade como norma artística no século XIX. Com a desvalorização do decoro, o sistema rígido de adequação a gêneros e estilos tende a perder sua validade, e a música instrumental está entre os tipos de música que começam a ganhar maior aceitação no século XVIII. Anteriormente considerada como um tipo de representação mais imperfeito, ela passa a ser vista como a própria expressão original e individual que transcende a razão. O modelo estético de regularidade, simplicidade, uniformidade, proporção, ordem, movimento e grandeza passa a ser simbolizado pela produção instrumental de autores como Haydn, Mozart e Beethoven, que vão constituir, assim, modelos “clássicos”. Esses autores também passam a ser vistos como “gênios” em virtude de sua originalidade. Isso foi percebido por Reichardt, que, em suas discussões estéticas (1808), compara os três “gênios clássicos” vienenses, dizendo que

É interessante observar como os três verdadeiros humoristas desenvolveram o gênero [musical], cada um de acordo com sua natureza individual. Haydn criou a partir da fonte pura e clara de sua natureza amável e original. E no aspecto de ingenuidade e humor leve, ele permanece ainda único. A natureza mais substancial de Mozart e sua fantasia mais rica faziam com que ele expressasse em alguns movimentos o mais alto e o mais baixo de seu ser (...); [ele] dava mais valor ao trabalho artificialmente elaborado e construiu um palácio sobre a agradável e fantástica casa de campo de Haydn. A Beethoven, habituado desde cedo a este palácio, só restou expressar sua natureza própria, acrescentando-lhe a audaciosa e orgulhosa torre, à qual não se pode adicionar nada sem quebrar o pescoço.²³

No final do século XVIII, vimos que a noção de decoro nas obras de arte foi substituída por idéias que se referem exclusivamente à disposição interna de elementos no objeto estético. Esses critérios passaram a determinar o julgamento artístico a partir do século XIX. Com isso, deixou de ser importante considerar a adequação decorosa que determinava a qualidade da representação em relação à matéria tratada e à ocasião de sua representação.

No entanto, a não-aplicação da idéia de decoro na música barroca resulta na impossibilidade de compreender corretamente a intenção de certos procedimentos, como o efeito ridículo causado pela quebra intencional do decoro e o sentido de certos procedimentos léxicos (melódicos e rítmicos) que visam à representação de afetos codificados da música barroca.

A idéia estética de originalidade, complementando o ideal simétrico da beleza, serve como premissa para a compreensão romântica, mas não se aplica à concepção artística da música barroca, guiada pela poética, pela retórica e pela idéia de edificação moral, nas quais o decoro é determinante. Na ótica poético-retórica, a originalidade se opõe aos códigos de representação preestabelecidos que a música imita e é vista como vício.

É possível concluir, então, que a aplicação de premissas inadequadas para a compreensão da produção musical de diferentes períodos históricos pode distorcer o olhar e levar a julgamentos de gosto que não

²³ REICHARDT, Johann Friedrich. *Vertraute Briefe geschrieben auf eine Reise nach Wien, 1808*. Amsterdam: Kunst und Industrie-Comtoir, 1810, p. 231 e 232 [carta n. 4, de 16 de outubro de 1808].

se coadunam com o intuito de certos procedimentos artísticos. Nesse sentido, procurar a simetria estética nas desproporções dos minuetos de Haydn, compreendidas no século XVIII como cômicas justamente em virtude de sua assimetria, é tão inadequado quanto considerar indecoroso o uso de melodias baixas, denominadas “populares” pela crítica da época de Haydn, em uma sinfonia de Mahler, gênero tradicionalmente tido como “alto”. Ambas as visões, não colocando ante os olhos do ouvinte os elementos historicamente mais convenientes, proporcionam uma compreensão distorcida dessas obras.

Com isso, este artigo chama a atenção para a importância de se resgatar um enfoque da música do século XVIII com base em premissas historicamente verossímeis. Esse enfoque tem contribuído para uma reavaliação da música de autores setecentistas que envolve tanto a análise quanto a interpretação.



Artigo recebido em agosto de 2006. Aprovado em janeiro de 2007.