

O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII:
EMULAÇÕES RETÓRICAS NA OBRA DE
FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

Marcus Held
Universidade de São Paulo - SP
Email: mvheld@usp.br

Resumo:

Na literatura dos séculos XVII e XVIII, centenas de tratados dedicados à composição, interpretação, ensino e reflexão musicais foram publicados e difundidos por todo o continente Europeu. Tais obras, que variam enormemente em relação à metodologia abordada por seus autores, costumam, frequentemente, trazer consigo a noção de que a música é análoga ao discurso verbal, ambos guiados pelas regras da retórica, e que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte. No caso de Francesco Geminiani (1687-1762), esta mesma ideia pode ser lida em sua obra tratadística. Neste artigo, pretende-se discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra tratadística, sobretudo nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e *A arte de tocar violino* (1751). Nesses tratados, o autor não apenas alinhou-se às correntes de pensamento de sua época, representadas por Batteux, Hume e Montesquieu – na filosofia – e por Quantz, C. P. E. Bach e L. Mozart – na música –, mas também recuperou acepções do discurso falado, escrito e proferido, presentes nas retóricas clássicas *De Oratore*, de Cícero, e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Observaremos que, no tocante à discussão filosófico-musical setecentista em torno da tópica do Gosto – lugar-comum no conjunto total de sua tratadística –, Geminiani apoia-se na recuperação e no debate de diversos preceitos sobre imaginação, juízo, decoro, ornamentação, performance e recepção, abordados pelos autores mencionados, tornando, assim, evidente sua visão da composição musical espelhada no discurso retórico.

Palavras-chave: Francesco Geminiani. Retórica Musical. Gosto. Afetos.

The eighteenth century musical discourse: Rhetorical emulations in the *oeuvre* of Francesco Geminiani (1687-1762)

Abstract:

In the literature of seventeenth and eighteenth centuries, hundreds of treatises on musical composition, performance, pedagogy and speculation were published and widespread throughout European continent. Those works, which vary enormously in regard to the methodology used by their authors, often use to bring the notion of music as analogue to the verbal speech, both guided by the rules of rhetoric, which its aim is to instruct, delight and move its listener. In the case of Francesco Geminiani (1687-1762), the same idea can be read in his treatises, mainly in *Rules for playing in a true taste* (c. 1748), *A treatise of good taste in the art of musick* (1749) and *The art of playing on the violin* (1751). In those works, the author has not only got himself connected to the currents of thought of his time, represented by Batteux, Hume and Montesquieu – in philosophy – and by Quantz, C. P. E. Bach and L. Mozart – in music –, but also recovered meanings of oral, written and delivered speech, present amongst the classics *De Oratore*, by Cicero, and *Institutio Oratoria*, by Quintilian. It will be observed that, in relation to eighteenth century philosophical and musical debates on Taste – commonplace in his treatises –, Geminiani is based on the recovery and the discussion of several precepts about imagination, judgement, *decorum*, ornamentation, performance and reception, approached by the above-mentioned authors. It is therefore evident his view of musical composition mirrored on rhetorical discourse.

Keywords: Francesco Geminiani. Musical Rhetoric. Taste. Affects.

Na literatura dos séculos XVII e XVIII, centenas de tratados dedicados à composição, interpretação, ensino e reflexão musicais foram publicados e difundidos por todo o continente Europeu. Tais obras, que variam enormemente em relação à metodologia abordada por seus autores, costumam, frequentemente, trazer consigo a noção de que a música é análoga ao discurso verbal, ambos guiados pelas regras da retórica, e que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte (LUCAS, 2014, p. 72).

No caso de Francesco Geminiani (1687-1762), esta mesma ideia pode ser lida em sua obra tratadística. Nascido na Itália e discípulo de Arcangelo Corelli (1653-1713), Geminiani radicou-se em Londres em 1714, destacando-se, ainda em vida, como violinista virtuose, compositor e professor. Por ter em sua formação a presença de uma figura de tanto renome como a de Corelli, foi considerado no meio musical britânico como uma autoridade e, além disto, teve a possibilidade de trabalhar com os principais editores ingleses. A partir de 1748, passou a dedicar-se à produção e à publicação de sua obra tratadística, somando, até o final de sua vida, sete volumes: *Regras para tocar com verdadeiro gosto*(c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*(1749), *A arte de tocar violino*(1751), *Guia Armonica*(1756/8), *A arte do acompanhamento*(1756/7), *A Miscelânea harmônica* (1758) e *A arte de tocar guitarra ou cistre*(1760).

Neste artigo, pretende-se discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra, sobretudo em seus três primeiros tratados. Neles, o autor não apenas alinhou-se às correntes de pensamento de sua época, representadas por Batteux, Hume e Montesquieu – na filosofia – e por Quantz, C. P. E. Bach e L. Mozart – na música –, mas também recuperou acepções do discurso falado, escrito e proferido, presentes nas retóricas clássicas *De Oratore*, de Cícero, e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Observaremos que, no tocante à discussão filosófico-musical setecentista em torno da tópica do Gosto – lugar-comum no conjunto total de sua tratadística –, Geminiani apoia-se na recuperação e no debate de diversos preceitos sobre imaginação, juízo, decoro, ornamentação, performance e recepção, abordados pelos autores mencionados, tornando, assim, evidente sua visão da composição musical espelhada no discurso retórico.

1. RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA

1. “Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that” (**trad. do original alemão E. Reilly**).

2. “The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions.”

3. “Atque ego veliudicio poteram esse contentus. Nam quis ignoratmusicen (ut de hac primum loquar) tantum iam illis antiquistemporibus non studii modo verumetiam venerationishabuisse, ut iidemmusici et vales et sapientes iudicarentur (mittamalios) Orpheus et Linus; quorum utrumquedisgenitum, alterum vero, quia rudes quoqueatque agrestes ânimos admirationemulceret, non feras modo sedsaxaetiamsilvasqueduxisseposteritatismemoriaetraditum est. [...] Est etiam non inerudite ad declamandum ficta materia, in quaponiturtribicen, quisacrificanti Phrygiumcecinerat, actoillo in insaniam et per praecipitia delato accusari, quod causa mortis extiterit.”

Uma obra de arte, segundo o pensamento setecentista, é dedicada a afetar seu receptor. Da mesma maneira que o principal objetivo de um orador, nos textos da retórica clássica, é excitar as emoções – ou os afetos – de seu ouvinte (CÍCERO, I v 17), o artístadeseja afetar seu público, despertando seus sentidos. Estudiosos da música do século XVIII podem testemunhar esta inteiração nas palavras de Johann Joachim Quantz:

A performance musical pode ser comparada à entrega do [discurso] de um orador. O orador e o músico possuem, no cerne, o mesmo objetivo tanto em relação à preparação quanto à execução final de suas produções; isto é, [almejam] transformarem-se em mestres dos corações de seus ouvintes, incitar ou roubar suas paixões e transportá-los ora a este sentimento, ora àquele (2001 [1752], p. 119, **trad. nossa**)¹.

Da mesma maneira, Geminiani, um ano antes de Quantz, já havia mencionado, em *A arte de tocar violino*, que “a intenção da música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões” (GEMINIANI, 1751, pref., **trad. nossa**)². Paralelamente, em textos da retórica clássica, também é possível observar essa reflexão, uma vez que a música é capaz de *mover* seu receptor. Em *Institutio Oratoria*, Quintiliano comenta:

[...] A respeito da música, talvez eu pudesse estar satisfeito com a avaliação dos antigos. Pois quem desconhece que a música, para falar dela em primeiro lugar, já então naqueles tempos antigos, foi objeto não apenas de paixão como também de veneração, de modo que eram considerados músicos, poetas e sábios, como, omitirei outros, Orfeu e Lino: ambos de origem divina, mas conta-se que o primeiro, porque amansava até os seres primitivos e agrestes por ter deixado para a memória da posteridade o fato de arrastar não só as feras como também os rochedos e as florestas com o encantamento de sua música.[...] Há também um fato lendário, não rude para ser declamado, em que aparece um tocador de flauta, que havia tocado uma melodia frígica enquanto se fazia um sacrifício: devido a esse fato, o que sacrificava teve um acesso de loucura e se atirou num precipício; o tocador de flauta foi acusado de ter sido a causa da morte (I, X, 9, 32-33, **trad. B. Bassetto**)³.

Ainda que o sentido de *mover* o receptor possa ter, na primeira parte dessa citação, um sentido praticamente literal, de arrastar feras, rochedos e florestas, percebe-se também que a música move a alma de seus ouvintes ao excitar sua variada gama de sentimentos e afetos. Esse pensamento foi retomado no Renascimento e permaneceu até o fim do século XVIII. Na obra de Geminiani, este quesito é abordado largamente. Na listagem dos catorze ornamentos contida em seu *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* e reimpressa no tratado de violino acima mencionado, o autor providencia instruções de como executá-los e, em muitos casos, descreve a situação em que eles devem ser empregados, bem como o *efeito* de cada ornamento quando percebido pelo ouvinte. Listamos, a seguir, alguns casos em que isso ocorre:

(Segundo) Dotrinado com terminação: o trinado com terminação, sendo realizado de forma rápida e longa, é apropriado para expressar alegria. Todavia, se o realizarmos curto e mantivermos a extensão da nota contínua e suave, expressará, então, algumas das mais ternas paixões.

(Décimo terceiro) *Domordente*: é apropriado para expressar diversas paixões. Por exemplo, se realizado com força e continuamente longo, expressa fúria, raiva, determinação etc. Se tocado menos forte e mais curto, expressa júbilo, satisfação etc. Entretanto, se o tocarmos muito suave e fizermos um *crescendo*, o *mordente* pode, então, denotar horror, medo, pesar, lamentação etc. Se tocado de forma curta e com um *crescendo* delicado, pode expressar afeição e deleite.

(Décimo quarto) *Dovibrato*: não pode ser descrito por meio de notas, como nos exemplos anteriores. Para realizá-lo, devemos pressionar o dedo fortemente sobre a corda do instrumento e mover o punho para dentro e para fora, lenta e igualmente. Quando uma nota longa com vibrato é acompanhada de um *crescendo* gradual, com o arco se movendo para perto do cavalete e de uma terminação muito forte, o vibrato pode expressar majestade e dignidade. Entretanto, realizado mais curto, com menos volume e mais suavemente, pode denotar aflição, medo etc. (GEMINIANI, 1749, p.3-4; trad. nossa)⁴.

Nesta leitura, percebe-se que a ornamentação é um grande recurso para comandar as paixões do receptor. Como é de se esperar, o autor recomenda que o emprego dos ornamentos seja realizado de modo diligente, isto é, com bom gosto:

4. “(Second,) Of the Turned Shake: The turn’d Shake being made quick and long is fit to express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of the Note plain and soft, it may then express some of more tender Passions. (Thirteenth) Of the Beat: This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform’d with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play’d less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure. (Fourteenth) Of the Close Shake: This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degress, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower or softer, it may denote Affliction, Fear, &c.”

5. “Thus I have collected and explain’d all the Ingredients of a good Taste, and nothing remains but to caution the Performer against concluding, that a mere mechanical Application of them, will answer the great Purpose of establishing a Character among the Judicious in all Arts and Sciences, something must be left to the good Sense of the Professor; for as the Soul informs the Body, so every Rule and every Principle must be enforced by the Knowledge and Skill of him who puts it in Practice.”

6. “Non enim satis est dicere preesse tantum aut subtiliorem aut asperam, non magis quam phonas coacutis tantum aut mediis aut gravibus sonis auctoritate in partibus excellere. Nam sicut cithara ita oratio perfecta non est, nisi ad imo ad summum omnibus intentis nervis consentiat.”

7. “Il est un bon Goût. Cette proposition n’est point un problème: & ceux qui doutent, ne sont point capables d’atteindre aux ues qu’ils demandent. [...] Que de questions sous cet titre si connu, tant de fois traitées, & jamais assez clairement expliquées.”

Coletei e expliquei todos os ingredientes do bom gosto, e não resta nada a não ser alertar o intérprete a não concluir que uma mera aplicação mecânica deles levará ao grande propósito de estabelecer-se como um [músico de] caráter [judicioso] entre outros judiciosos em todas as Artes e Ciências. Algo deve ser deixado para o bom senso do professor, pois, assim como a alma afeta o corpo, toda regra e todo princípio devem ser feitos cumprir por meio do conhecimento e da habilidade daquele que os põe em prática (GEMINIANI, 1749, p. 4; trad. nossa)⁵.

Isto está de acordo, também, com os princípios de um discurso *coerente* da retórica clássica de Quintiliano:

Pois não é suficiente falar apenas com precisão, com sutileza ou com dureza, não mais que ao mestre de declamação não é o bastante destacar-se somente na emissão dos sons agudos, médios ou graves, como também de seus matizes intermediários. Realmente, como a cítara, também o discurso não é perfeito a não ser que, da mais baixa à mais alta corda, esteja bem afinado e coerente (II, VIII, 15, trad. B. Bassetto)⁶.

2. GOSTO NA MÚSICA DO SÉCULO XVIII

O conceito de gosto é amplo, de modo que uma discussão exaustiva sobre esse assunto excederia o escopo do presente artigo. No entanto, por ora, é conveniente discutir algumas ocorrências desse termo na literatura setecentista, para, assim, entender as supostas razões pelas quais Geminiani teria publicado sua preceptiva.

O século XVIII testemunhou uma grande discussão acerca da ideia de gosto, assunto ao qual foram dedicadas diversas preceptivas. Charles Batteux (1713-1780) dedica-se a explicar o princípio que rege o fundamento de todas as belas-artes: a imitação. O gosto, nesse cenário, é fundamental para a imitação adequada da bela natureza. De acordo com o autor, era um assunto muito estudado: “existe um bom gosto. Essa proposição não é um problema, e aqueles que duvidam disso não são capazes de conseguir as provas que requerem. [...] Quantas questões sob esse título tão conhecido, tantas vezes tratado e nunca explicado de modo suficientemente claro!” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 48, trad. N. Maruyama)⁷. Vemos, assim, que a discussão sobre os fundamentos do gosto era corrente, o que, por si só, já poderia justificar a publicação dessas obras de Geminiani.

Em todo caso, observa-se, dentre as diversas acepções do conceito aqui discutido, sua relação com o julgamento e com o intelecto,

termos que se relacionam com a faculdade do juízo. Isto é, o gosto se relaciona com a razão no sentido de que permite diferenciar, qualificar e, finalmente, julgar:

Uma inteligência é portanto perfeita quando vê sem nuvens, e quando distingue sem erro o verdadeiro do falso, a probabilidade da evidência. Do mesmo modo, o gosto é perfeito quando, com uma impressão distinta, ele sente o bom e o mau, o excelente e o medíocre, sem nunca confundi-los e sem tomar um pelo outro. Posso então definir a inteligência: a facilidade de conhecer o verdadeiro e o falso, e de distingui-los um do outro. E o gosto: a facilidade de sentir o bom, o mau, o medíocre, e de distingui-los com certeza. Assim, o verdadeiro e bom, conhecimento e gosto, eis todos os nossos objetos e todas as nossas operações (BATEUX, 2009 [1746], p. 49-50, trad N. Maruyama)⁸.

Desse modo, vê-se que o conceito de gosto está interligado com as questões do discernir: diferenciar e qualificar. Se as definições básicas sobre gosto têm origem no sentido próprio do termo, isto é, a sensibilidade gustativa – vide Zedler: “Gosto, sabor (*gustus, gout*) é aquele, dentre os sentidos exteriores, que através de sua ferramenta própria, a língua, percebe o efeito específico das partículas salgadas dos corpos e o transmite à alma, pelo cérebro” (1708, p. 78; trad. nossa)⁹ –, no âmbito das artes e, mais especificamente, em música, o termo estará relacionado, naturalmente, com a sensibilidade auditiva.

Ao observar as citações de Batteux e de Zedler, percebe-se que o gosto trata, portanto, de uma questão ambivalente entre suas conotações sensorial e racional. A primeira, tendo como subsídio a percepção pelos sentidos e, como fim, o efeito (sensação de prazer ou de repulsa); a segunda, a partir do discernimento, emite, então, um julgamento (bom ou ruim, agradável ou desagradável, belo ou feio). Ao final, elas se fundem, uma vez que só será possível julgar aquilo que tenha sido transmitido para o cérebro após a percepção pelos sentidos. Além disso, a predominância da razão é patente, visto que a percepção sensorial, por si só, é incerta (PAOLIELLO, 2011).

Apesar de citadas fontes setecentistas, visto que é o foco deste estudo, sabe-se que a relação entre gosto e razão tem origem na Renascença. Klein (1998, p. 333) direciona sua atenção para o termo *giudizio* [juízo], que, nessa época, “não era um ato de ordem puramente intelectual: pertencia a um domínio interme-

8. Une intelligence est donc parfait, quand elle voit sans nuage, & qu'elle distingue sans erreur le vrai d'avec le saux, la robabilité d'avec l'evidence. De même le Goût est parfait aussi, quand, par une impression distincte, il sent le bon & le mauvais, l'excellent & le mediocre, sans jamais les conondre, ni les prendre l'un pour l'autre. Je puis donc définir l'intelligence: la facilité de connoître le vrai & le faux, & de les distinguer l'un de l'autre. Et le Goût: la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre, & de les distinguer avec certitude. Ainsi, vrai & bon, connoissance & goût, voilà tous nos objets & toutes nos opérations.”

9. “Geschmack, Schmäcken (Gustus, Gout) ist derjenige unter denen äusserlichen Sinnen, welcher durch sein eigen Werkzeug die Zunge, die besondere Würckung, so gewissesaurige von denen Körpern abgelöfete Theil darinnethun, empfindet, und durch das Gehirn der Seele mittheiset, welche Empfindung der Schmack genennet wird.”

10. “It is universally allowed by the writers on optics, that the eye at all times sees an equal number of physical points, and that a man on the top of a mountain has no larger an image presented to his senses, than when he is cooped up in the narrowest court or chamber. It is only by experience that he infers the greatness of the object from some peculiar qualities of the image; and this inference of the judgment he confounds with sensation, as is common on other occasions. Now it is evident, that the inference of the judgment is here much more lively than what is usual in our common reasonings, and that a man has a more vivid conception of the vast extent of the ocean from the image he receives by the eye, when he stands on the top of the high promontory, than merely from hearing the roaring of the waters. He feels a more sensible pleasure from its magnificence; which is a proof of a more lively idea: And he confounds his judgment with sensation, which is another proof of it. But as the inference is equally certain and immediate in both cases, this superior vivacity of our conception in one case can proceed from nothing but this, that in drawing an inference from the sight, beside the customary conjunction, there is also a resemblance between the image and the object we infer, which strengthens the relation, and conveys the vivacity of the impression to the related idea with an easier and more natural movement.”

diário entre o intelecto e os sentidos”. O juízo, pois, é a reação ao percebido sensorialmente, como testemunhado em Zedler. Klein sustenta, ainda, que, até o surgimento do termo conhecido como “gosto”, a relação entre sensação e razão era realizada pela faculdade do juízo. Nesse sentido, tem-se que, além de o gosto não pertencer apenas à ordem dos sentidos, o juízo não se relacionava apenas com a razão (PAOLIELLO, 2011). Dessa maneira, se juízo é uma “reação racionalizável imediata ao percebido” (KLEIN, 1998, p. 333), observa-se a relação intrínseca entre gosto e juízo, visto que, após a percepção sensorial, o discernimento perante o percebido é explicitado em forma de julgamento, como o bom ou o ruim. Como exemplo, a relação entre sentido, gosto e juízo pode ser evidenciada no raciocínio traçado por David Hume (1711-1776) – filósofo britânico do qual Geminiani, possivelmente, foi leitor (WILLIAMS, 2013, p. 13). No *Tratado da natureza humana*, Hume elabora:

Todos os tratados de óptica admitem que o olho vê sempre o mesmo número de pontos físicos, e que a imagem que se apresenta aos sentidos de um homem quando este se encontra no topo de uma montanha não é maior que quando ele está confinado no mais estreito pátio ou aposento. É somente pela experiência que ele infere a grandeza do objeto, com base em certas qualidades peculiares da imagem; e isso, que é uma inferência do juízo, ele confunde com uma sensação, como costuma correr em outras ocasiões. Ora, é evidente que, neste caso, a inferência do juízo é muito mais vívida que aquela que é comum em nossos raciocínios correntes. Um homem forma uma concepção mais vívida da vasta extensão do oceano pela imagem que recebe do olho, quando está no alto de um promontório, do que simplesmente pelo barulho das ondas. Extrai um prazer mais sensível de sua grandeza, o que prova uma presença de uma ideia mais vívida; e confunde seu juízo com uma sensação, o que é mais uma prova disso. Como a inferência é igualmente certa e imediata em ambos os casos, porém, essa vividez superior de nossa concepção em um caso só pode proceder do fato de que, ao fazermos uma inferência baseados na visão, existe, além da conjugação habitual, uma semelhança entre a imagem e o objeto inferido – e essa semelhança fortalece a relação transmitindo a vividez da impressão para a ideia relacionada com um movimento mais fácil e natural (2009 [1739-40], p. 142-143, trad.D. Danowski, grifos nossos)¹⁰.

Outro importante preceptista do século XVIII, Montesquieu (1689-1755), afirma, sobre a relação entre o gosto e o intelecto, ou o “pensar”, que:

A alma, independentemente dos prazeres que extrai dos sentidos, experimenta outros que lhe são próprios, como os que lhe despertam a curiosidade, os que lhe dão uma idéia de sua grandeza, de suas perfeições, de sua existência como algo oposto ao sentimento da noite, o prazer de abarcar todo o conteúdo de uma idéia geral, o de ver um grande número de coisas etc., o de comparar, associar e separar idéias. Esses prazeres são inerentes à natureza da alma, independentemente dos sentidos, porque pertencem a todo ser que pensa (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 13, trad. T. Coelho)¹¹.

Nesse sentido, o filósofo afirma que “são os diferentes prazeres da alma que formam os objetos do gosto, tais como o belo, o bom, o agradável, o ingênuo, o delicado, o terno, o gracioso, o *não sei o quê*, o nobre, o grandioso, o sublime, o majestoso etc.” (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 11, trad. T. Coelho)¹². Esses prazeres, quando excitados, provocam no receptor o estado de deleite.

Dentre diversos autores que estudaram e descreveram o conceito de deleite, iremos nos concentrar na obra quinhentista de Cesare Ripa: *Iconologia overo Descrittione dell’Imagini Universali*, de 1593 e editado em Londres com o título *Iconology, or Moral Emblems* (“Iconologia, ou emblemas morais”) em 1709, poucos anos antes de Geminiani se radicar naquela cidade. Nessa obra, o autor dedica-se a representar iconograficamente diversas faculdades da alma, assim como seus variados prazeres e paixões. Pode-se, inclusive, recorrer ao tratado como a um dicionário, pois as representações estão listadas no início da obra, bem como descritas textualmente. O emblema do conceito de deleite tem como suporte textual:

Um garoto de dezesseis anos com aspecto agradável; sua capa adornada com várias cores; uma guirlanda de rosas; um violino e seu arco; uma espada; um livro de Aristóteles e um de música; dois pombos a se beijar. Seu semblante denota deleite; o verde significa a vivacidade e a deleitabilidade dos prados verdes para a visão; o violino, deleite na audição; o livro, **deleite na filosofia**; os pombos, **deleite amoroso** (RIPA, 1709, p.23; trad. e grifos nossos)¹³.

11. “L’âme, indépendamment des plaisirs qui lui viennent des sens, en a qu’elle leur ait indépendamment d’eux, et qui lui sont propres; les sens sont ceux que lui donnent la curiosité, les idées de sa grandeur, de ses perfections, l’idée de son existence opposée au sentiment du néant, le plaisir d’embrasser tout d’une idée générale, celui de voir un grand nombre de choses, etc., celui de comparer, de joindre et de séparer les idées. Ces plaisirs sont dans la nature de l’âme indépendamment des sens, parce qu’ils appartiennent à tout être qui pense.”

12. “Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût, comme le beau, le bon, l’agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le je ne sais quoi, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc.”

13. “A Boy of sixteen, with a pleasant Aspect, his green Suit adorn’d with various Colours; a Garland of Roses; a Violin, and its Bow; a Sword; a Book of Aristotle, and one of Musick. Two Pigeons a-kissing. His Countenance denotes Delight. The Green signifies the Vivacity and Delightfulness of green Meadows to the Sight: the Violin, Delight in Hearing; the Book, Delight in Philosophy; the Doves, amorous Delight.”

Desse modo, além de notarmos a ambivalência sensorial-racional nessa citação de Ripa, pode-se supor que o gosto seja o principal elo, nas artes, entre o efeito causado no receptor e o juízo a ser realizado após este primeiro estágio. Logo, o gosto é elemento primordial na formação do artista, pois é por meio dele que sua obra será apreciada e julgada.

No entanto, entra-se, com isso, em outra grande discussão setecentista: aquela que questiona se o gosto é algo naturalmente presente no artista, ou se pode ser adquirido por meio da educação; mais especificamente, ao seguir certas regras e ao emular um modelo. Sobre essas vertentes, Paoliello explica:

O gosto adquirido diz respeito ao refinamento do lado racional, que resulta no *bom gosto* – considerado fundamental pelos teóricos e músicos setecentistas. Aspecto descrito como algo cultivado, aperfeiçoado por meio de exercício e aprendido através da imitação de modelos. Nos escritos, encontramos também referência ao gosto natural, que seria o gosto e o senso de harmonia e beleza implantados no ser pela natureza (2011, p. 25).

Para preceptistas como Montesquieu, ambos os gostos estão presentes na alma humana ao dizer que “o gosto adquirido afeta, muda, aumenta e diminui o gosto natural, tanto quanto o gosto natural afeta, muda, aumenta e diminui o gosto adquirido” (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 16, **trad.T. Coelho**)¹⁴. No entanto, o autor se limitará, em seu ensaio, a descrever e estudar o gosto adquirido, uma vez que, no que concerne à formação do gosto em geral, os preceitos e as regras dizem respeito apenas a essa faceta do gosto.

14. “Le goût acquis affecte, change, augmente et diminue le goût naturel, comme le goût naturel affecte, change, augmente et diminue le goût acquis.”

Em relação ao gosto natural, ou seja, um senso de beleza e de harmonia inerente ao ser, teóricos como Ussherem *Clio: or, Adiscourseontaste*, explicam-no por analogia:

Um concerto que tem todas as suas partes bem compostas e bem executadas [...] agrada universalmente, mas, se surge uma dissonância [...], desagradará até aqueles absolutamente ignorantes em música. Eles não sabem o que os incomoda, mas sentem algo dissonante em seus ouvidos; e isto procede através do gosto e do senso de harmonia implantado neles pela natureza. Da mesma maneira, a pintura encanta e transporta o espectador que não tem noções sobre pintura. Pergunte a ele o que o agrada e ele não

saberá especificar a razão¹⁵ (USSHER, 1772 [1769], p. 3-4 apud PAOLIELLO, 2011, p. 27, trad. N. Paoliello).

No entanto, a despeito de diversos estudos em que o foco principal é a característica natural do gosto, são muitos os tratadistas que defendem a sua vertente adquirida, entre eles o já mencionado Charles Batteux, além dos tratadistas musicais Joseph Joachim Quantz (1697-1773), Leopold Mozart (1719-1787), e, finalmente, Francesco Geminiani. Para esses autores, a prática de diversas regras, assim como a imitação, ou melhor, a emulação de um modelo são caminhos seguros para o refinamento e o aperfeiçoamento de habilidades naturais do ser.

Montesquieu dedica um capítulo – intitulado “Das regras” – a essa especulação, afirmando que todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista, e argumenta que o gosto deve ser construído no ser humano desde a juventude, pois, se a alma é exercida pelos sentimentos, somente o gosto poderia conduzi-la. Batteux explica que é da natureza do homem ter algum talento: “como uma mãe benfazeja ela [a natureza] nunca produz um homem sem dotá-lo de alguma qualidade útil que lhe sirva de recomendação junto aos outros homens” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 82, trad. N. Maruyama)¹⁶. No entanto, é o gosto que nutre esse talento, e, sem ele, este último não poderá ser a florado, de modo que essa conduta contraria as intenções da natureza.

Na música, a construção do gosto segundo as preceptivas dedicadas a essa arte é abordada de maneira mais direta. Leopold Mozart, por exemplo, expõe que “tudo o que pertence a uma performance de bom gosto pode, apenas, ser aprendido pelo julgamento do som e pela longa experiência” (MOZART, 1985 [1756], p. 216; trad. nossa)¹⁷. Geminiani, de outra forma, decide instruir os aspirantes à execução de bom gosto por intermédio de regras, como se pode observar no título de seu primeiro tratado: *Regras para tocar com verdadeiro gosto*. Assim, vê-se que o título não foi escolhido por acaso: na realidade, está em consonância com as correntes filosóficas da época. O refinamento, para Geminiani, ocorreria por meio do treino e da

15. “A concert, says he, that has all its parts well composed and well executed, both as to instruments and voices, pleases universally; but if any discord arises, any ill tone of voice be intermixed, it shall displease even those who are absolutely ignorant of music. They know not what it is that offends them, but they find somewhat grating in it to their ears; and this proceeds from the taste and sense of harmony implanted in them by nature. In like manner a fine picture charms and transports a spectator who has no idea of painting. Ask him what pleases him, and why it pleases him, and he cannot easily give an account, or specify the real reason [...]”

16. “En mere bienfaisante, elle ne produitaucun homme, sans le doter de quelquequalité utile, qui lui fert de recommandation auprès des autres hommes”.

17 “Whatever belongs to tasteful performance of a piece; which can only be learnt from sound judgement and long experience” (trad. do alemão E. Knocker).

18. “What is commonly call'd good Taste in singing and playing, has been thought for some Years past to destroy the true Melody, and the Intention of their Composers. It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to those who have naturally a good Ear: And as most flatter themselves to have this Perfection, hence it happens that he who sings or plays, thinks of nothing so much as to make continually some favourite Passages or Graces, believing that by this Means he shall be thought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer. This Expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any Person, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obstinately resist the Force of true Evidence.”

19. “Those who play on the Violoncello will acquire a good Taste, by practising the upper Part of these Compositions; by endeavouring to execute with Exactness whatever they find there written, and at the same Time being very careful to stop in Tune, for without this particular, all they can do will be to no Purpose. They must also take Care to draw a long Bow, otherwise the Sound will not come out of the Instrument.

prática. O volume a ser publicado no ano seguinte, isto é, em 1749, portanto, é a continuação desses ensinamentos. Sobre o gosto adquirido, o autor escreve:

O que é comumente denominado bom gosto no cantar e no tocar foi considerado, por alguns anos no passado, como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que não é possível adquirir o verdadeiro bom gosto por meio de quaisquer regras da arte, pois trata-se de um dom particular da natureza, concedido apenas àqueles que têm naturalmente um bom ouvido. Como a maioria se exhibe por possuir essa perfeição, tem-se, por consequência, que aquele que canta ou que toca pensa apenas em fazer continuamente suas diminuições e seus ornamentos favoritos, acreditando que, por isso, será reconhecido como um bom intérprete, não percebendo que tocar com bom gosto não consiste em frequentes ornamentações, mas em expressar com força e elegância a intenção do compositor. **Essa expressão é o que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada a sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência** (GEMINIANI, 1749, pref.; trad. e grifo nossos)¹⁸.

De outro modo, em uma passagem do prefácio de suas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, explica:

Aqueles que tocam violoncelo adquirirão o bom gosto ao praticar a linha superior destas composições, empenhando-se em executar com exatidão tudo o que encontrarem escrito nelas. Ao mesmo tempo, devem ser muito cuidadosos com a afinação, visto que, sem esta particularidade, tudo o que forem capazes de fazer não terá nenhum proveito. Eles devem ter cuidado também para traçar um arco longo; caso contrário, o som não sairá do instrumento (GEMINIANI, 1748, pref.; trad. e grifo nossos)¹⁹.

No entanto, assim como Montesquieu, Geminiani reconhece as potencialidades do gosto natural e menciona em seu texto: “[...] Não nego as capacidades marcantes de um bom ouvido, cuja força presenciei em diversas instâncias. Aponto, apenas, que certas regras da arte são necessárias a um engenho

mediano, que podem melhorar e aperfeiçoar um que seja, por si, bom” (GEMINIANI, 1749, pref.; trad. nossa)²⁰.

Com isso, podemos confirmar que Geminiani não apenas aceita, mas também recomenda o gosto adquirido. Portanto, uma vez que a ideia de construção e refinamento do gosto por meio de diversas regras era algo corrente no século XVIII, deve-se ressaltar que os preceptistas estavam cientes de que elas deveriam ser utilizadas de modo judicioso, ou seja, conforme ao decoro. As regras eram, pois, um guia, e suas aplicações diligentes dependiam do bom gosto do artífice para que fossem feitas as exceções necessárias, pois o bom gosto é um amor habitual à ordem (BATTEUX, 2009 [1746], p. 79). Sobre isso, Montesquieu explica:

Todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista. Mas assim como as leis são sempre justas em seu caráter geral, porém são quase sempre injustas em sua aplicação, também as regras, sempre verdadeiras em teoria, podem revelar-se falsas na hipótese real. Os pintores e escultores estabeleceram as proporções que o corpo humano deve ter e tomaram por medida comum o comprimento do rosto. Mas a todo instante eles têm de violar essas proporções em virtude das diferentes atitudes nas quais têm de mostrar os corpos humanos; por exemplo, um braço estendido é bem mais comprido do que outro recolhido (2009 [1753], p. 69, trad. T. Coelho)²¹.

A abordagem de Geminiani está, portanto, de acordo com os demais tratadistas do século XVIII, sobretudo musicais. Leopold Mozart, por exemplo, é bastante rígido a respeito do emprego diligente da ornamentação e condena o uso abusivo de embelezamentos desprovidos de significado:

Todas essas decorações são empregadas, porém, apenas ao tocar um solo e, portanto, com muita moderação, no momento certo, e somente para [proporcionar] variedade em passagens similares e frequentemente repetidas. Além disso, observemos bem as direções do compositor, pois é na aplicação de tais ornamentos que a ignorância de alguém é mais prontamente revelada. Em particular, no entanto, protegemo-nos contra todos os embelezamentos improvisados quando muitos [músicos] tocam uma [mesma]

20. I would not however have it supposed that I deny the powerful Effects of a good Ear; as I have found in several Instances how great its Force is; I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius, and may improve and perfect a good one.”

21. “Tous les ouvrages de l’art ont des règles générales, qui sont des guides qu’il ne faut jamais perdre de vue. Mais comme les lois sont toujours justes dans leur être général, mais presque toujours injustes dans l’application ; de même les règles, toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir fausses dans l’hypothèse. Les peintres et les sculpteurs ont établi les proportions qu’il faut donner au corps humain, et ont pris pour mesure commune la longueur de la face ; mais il faut qu’ils violent à chaque instant les proportions, à cause des différentes attitudes dans

22. “All these decorations are used, however, only when playing a solo, and then very sparingly, at the right time, and only for variety in often-repeated and similar passages. And look well at the directions of the composer; for in the application of such ornaments is one’s ignorance soonest betrayed. But in particular, guard against all improvised embellishments when several play from one part. What confusion would ensue, if every player should befill the notes according to his own fancy? And finally one would not understand then aught of the melody, by reason of the various clumsily inserted and horrible ‘beauties’? I know how it frightens one, when one hears the most melodious pieces distorted so pitifully by means of unnecessary ornamentations.” (trad. do original alemão E. Knocker)

23. “Everything depends on good execution. This saying is confirmed by daily experience. Many a would-be composer is thrilled with delight and plumes himself anew when he hears his musical Galimatias played by good performers who know how to produce the effect (of which he himself never dreamed) in the right place; and how to vary the character (which never occurred to him) as much as it is humanly possible to do so [...]. The good performance of a composition according to modern taste is not easy as many imagine, who believe themselves to be doing well if they embellish and befill

parte. Qual confusão se sucederia se cada instrumentista enfeitasse as notas de acordo com sua própria fantasia? E, finalmente, não se entenderia de modo algum a melodia devido à inserção desajeitada das ‘belezas’? Eu sei como isto amedronta [o ouvinte]: quando se ouve as peças mais melodiosas lamentavelmente distorcidas por conta de ornamentações desnecessárias (MOZART, 1985 [1756], p. 214; trad. nossa)²².

Em sequência, conclui:

Tudo depende da boa execução. Esta afirmação pode ser confirmada pela experiência diária. Muitos aspirantes a compositor são excitados com deleite e vangloriam-se copiosamente quando ouvem suas “escalinhas” executadas por bons intérpretes que sabem como produzir o efeito (do qual [esses compositores] jamais sonharam) no lugar correto, além de como variar o caráter (do qual [também] nunca ocorrera a eles) o mais humanamente possível. [...] A boa interpretação de uma composição, de acordo com o gosto atual, não é tão simples como muitos imaginam ao acreditarem que estão fazendo bem ao embelezar e enfeitar a peça futilmente com suas ideias, e, também, por não terem a sensibilidade de qual afeto deverá ser expresso na peça (MOZART, 1985 [1756], p. 215; trad. nossa)²³.

Carl Philipp Emanuel Bach também condena os que executam notas rápidas desprovidas de sentido. Ele diz:

Pode-se muito bem ter os dedos mais hábeis, saber fazer trinados simples e duplos, entender bem o dedilhado, tocar à primeira vista qualquer que seja o número de claves que se possam encontrar no decorrer da peça, transpor sem esforço e de improviso, alcançar intervalos de décima, ou mesmo duodécima, executar tiradas e cruzamentos de todo tipo, e muitas outras coisas ainda, e apesar de tudo isso não se ter no teclado um toque claro, agradável e comovente (BACH, 2009 [1762], p. 133, trad. F. Cazarini)²⁴.

Para que o discurso musical seja eloquente, o autor enfatiza, então, que a boa execução consiste em se “fazer ouvir com facilidade todas as notas e seus ornamentos na hora certa, com a força conveniente e um toque que corresponde ao ver-

dadeiro caráter da peça, [pois] é aí que nascem o redondo, o puro e o contínuo no toque, que se torna claro e expressivo” (BACH, 2009[1762], p. 134, **trad. F. Cazarini**)²⁵. De maneira muito clara, ele conclui que se deve “tocar com a alma, e não como um pássaro bem treinado” (BACH, 2009 [1762], p. 135, **trad. F. Cazarini**)²⁶. Já Geminiani, de modo mais exigente, afirma, sobre o continuísta, que “aquele que não tem outras qualidades além de tocar as notas no tempo e empregar as figuras tão bem quanto possível não passa de um acompanhador desventurado” (GEMINIANI, 1748, pref.; **trad. nosa**)²⁷. Assim, a boa execução depende do bom entendimento da obra como um todo e do emprego correto dos elementos musicais, sobretudo a ornamentação, veículo essencial para mover a audiência.

Além desses requisitos, a execução de bom gosto, ou seja, aquela que, dentre outras coisas, afeta o ouvinte, depende, segundo os tratadistas musicais do século XVIII, de outro elemento de suma importância: que o próprio intérprete esteja afetado. Recordemo-nos de que, na retórica clássica, o mesmo deve ser almejado pelo orador. Quintiliano diz:

De fato, o essencial, segundo em verdade penso, acerca de provocar as emoções, está em que nos comovamos a nós mesmos. Realmente, por vezes seria até ridícula a imitação de lamentações, de raiva e de indignação, se acomodarmos a ela apenas as palavras e a fisionomia, mas não o espírito. Pois, que outra coisa seria o motivo pelo qual alguns, certamente deplorando recente sofrimento, deem a impressão de se expressarem com eloquência e, de vez em quando, também a raiva torne eloquentes os incultos, senão que há neles uma força inata da mente e a própria autenticidade de costumes? Por isso, naquelas emoções que queremos sejam verossímeis, nós mesmos devemos nos adequar aos que na realidade são por elas afetados; e que o discurso avance com aquela disposição de espírito que gostaríamos fosse a do juiz. Porventura, afligir-se-á aquele que me ouvir falando sobre isso sem manifestação de dor? Encher-se-á de raiva se o mesmo que tenta provocá-la e até a exige não mostra algo semelhante? Provocarão lágrimas os olhos enxutos do advogado? Tais resultados não podem dar-se. Nada incendeia a não ser o fogo, nem molhando algo a não ser com algum líquido, nem alguma coisa dá a outra um brilho que ela mesma não tenha. Portanto, primeiramente tentemos que para nós tenha força aquilo que que-

a piece right foolishly out of their own heads, and who have no sensitiveness whatever for the affect which is to be expressed in the piece” (**trad. do original alemão E. Knocker**).

24. “Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es sind viele Schlüffel im Laufe des es vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Steg ereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greifen, Läufer und Kreuzsprünge von erley Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; enoch nicht eindeutlicher, ein gefälliger, ein ruhrender Clavier ist feyn.”

25. “Der gute Vortrag ist sofort daranzuerkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemeßen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewogenen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entfehlet das Runde, Reine und Fließende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend.”

26. “Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.”

27. “He who has no other Qualities than that of playing the Notes in Time, and placing the Figures, as well as he can, is but a wretched Accompanyer.”

28; “Summaenim, quantum ego quidem sentio, circumvendens adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquid etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animi accommodamus. Quid enim aliud est causae ut lugentes utique in recentiore deserto sine qua edam exclamare videantur, et ira nonnumquam in doctis quoque eloquentiam faciat, quam quod illis inest vis mentis et veritas ipsorum? Quare, in iis quae esse veri similia volumus, simul ipsi similes eorum qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio qualem facere iudicio vellet. An ille dolebit qui audit, me, qui in hoc dicam, non dolente? Irascetur, si nihil ipse qui in iram concitat ei quod exigis simile patietur? Siccis agentis oculis lacrimas dabit? Fieri non potest: nec incenditis ignis nec madaescimus nisi in amore nec res ulladata alteri colorem quem non ipsa habet. Primum est igitur ut apud nos valeant ea quae valere apud iudicem volumus, adficiamur quae antequam adficiere conemur.”

29. “Before beginning to play, the piece must be well looked at and considered. The character, tempo, and kind of movement demanded by the piece must be sought out, and carefully observed whether a passage occurs not therein which often at first sight seems of little importance, but on account of its special style of execution and expression is not quite easy to play at sight. Finally, in practising

remos que também o juiz assim a considere e nos emocionemos antes de emocionar a outrem (VI II, 26-28, trad. B. Bassetto)²⁸.

Neste sentido, a tratadística musical mais importante do século XVIII também recomendará que o intérprete, assim como o orador, esteja afetado a si próprio para que sua performance possa efetivamente atingir o ouvinte. Em primeiro lugar, o afeto correto da peça deve ser identificado. Embora óbvia, esta instrução é recorrente nos tratados de Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Joachim Quantz. Do contrário, seria indecoroso – de mau gosto – expressar o afeto inadequado. Em seguida, o instrumentista deveria ser capaz de transmitir o juízo ao público. Leopold Mozart afirma:

Antes de começarmos a tocar, a peça deve ser bem observada e considerada. O caráter, o tempo e o tipo de movimento demandados pela peça devem ser investigados, bem como [deve-se] observar cuidadosamente se alguma passagem nela contida que, à primeira vista, pode parecer de pouca importância é, se tratada com estilo especial de execução e expressão, difícil de executar. Finalmente, ao praticar, todo o cuidado deve ser tomado para encontrar e para tornar o afeto que o compositor desejou que tivesse sido trazido. Assim, como a tristeza, em geral, alterna-se com a alegria, cada uma deve ser cuidadosamente retratada de acordo com o seu tipo. **Em uma única palavra, tudo deve ser tocado de modo que o intérprete seja [também] movido [pelos afetos]** (MOZART, 1985 [1756], p.218; trad. e grifo nossos)²⁹.

Semelhantemente, C. P. E. Bach instrui seus leitores a reconhecer o afeto adequado em determinada obra musical, pois deve-se tocar cada peça de acordo com seu verdadeiro caráter e com o afeto que lhe convém (BACH, 2009[1762], p. 138), e conclui que o mais importante de tudo é que o intérprete deva estar emocionado antes de querer emocionar sua plateia:

Um músico não provoca emoções se não estiver emocionado: é indispensável que ele se coloque em todos os afetos que quer evocar nos seus ouvintes e dê a entender seus sentimentos, para poder compartilhá-los melhor. Em trechos doces e tristes, ele deve ficar doce e triste. Deve-se ver e ouvir isso. Deve-se tomar cuidado aqui para não retardar e arrastar demais. Facilmente se

incorre nesse erro, através de muito afeto e melancolia. O mesmo ocorre com trechos animados, alegres, ou de outros tipos, em que o músico deve se colocar nesses afetos. Logo que ele exprimiu uma ideia, surge outra, e assim, sem cessar, ele deve transformar suas paixões. Tal tarefa ele deve desempenhar sobretudo nas peças expressivas, compostas por ele ou por outros. Nesse último caso ele terá que experimentar as mesmas paixões que o compositor da peça teve ao compô-la (BACH, 2009 [1762], p. 137, trad. F Cazarini)³⁰.

Assim, se é disso que também dependem a construção e o emprego do bom gosto, as obras de Francesco Geminiani revelam-se totalmente alinhadas com os tratadistas mencionados. O autor, no tratado de 1749, discute sobre as potencialidades da música sobre seus ouvintes:

Homens de entendimento limitado e de meias ideias perguntarão talvez se é possível conferir sentido e expressão à madeira e ao arame; ou dar a eles o poder de despertar e de acalmar as paixões dos seres racionais. No entanto, toda vez que ouço tal questionamento, seja por desinformação ou com o intuito de ridicularizar, não tenho nenhuma dificuldade em responder de forma afirmativa e sem investigar a causa muito profundamente, pois penso que seja suficiente apelar para o efeito. Mesmo no discurso comum, uma diferença do tom [de voz] dá à mesma palavra sentidos diferentes. Assim, no que diz respeito à interpretação musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte está, em geral, à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode praticamente estampar a impressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes] (GEMINIANI, 1749, p. 3-4, trad. nossa)³¹.

Desse modo, o autor demonstra acreditar que a execução musical depende de aspectos que caminham para muito além das instruções contidas na partitura, embora estas sejam importantes para uma boa compreensão da obra. Geminiani afirma que a música é capaz de comandar as paixões de seus ouvintes e tem como prova disso o efeito que uma interpretação judiciosa e de bom gosto tem na mente de seu público: para ele, com o auxílio das ferramentas musicais à sua disposição, tanto o intérprete quanto o compositor poderão transmitir a expressão que desejarem. Além disso, exercendo uma

every care must be taken to find and to render the affect which the composer wished to have brought out; and as sadness often alternates with joy, each must be carefully depicted according to its kind. In a word, all must be so played that the player himself be moved thereby.” (trad. do original alemão E. Knocker).

30. “IndemeinMuficku snichtandersrührenkan, erfeydannfelbtgerührt; ußernothwendigfichfelbft in alleAffectenfetzenkönnen, welcheer bey feinenZuhöremmerregen will; ergiebtihnenfeineEmp findungenzuverftehen und bewegtfiefolchergefalt am beftenzurMit-Empfindung. Bey matten und traurigen- Stellenwirderr matt und traurig, Manficht und hört es ihm an. Diefesgefchichtebeñfalls bey heftigen, luftigen, und andernArten von Gedanken, wo erfichalsdann in diefeAffectenfetzt. Kaum, daßereinenfitt, foerregtereinenandern, fo lglichwechfelterbeñändig mitLeidenfchaften ab. Diefefchuldigkeitbeobachte terüberhaupt bey Stücken, heausdrückendgefetztfind, fiemögen von ihmfelbftoder von jemandenandersher rühren; imletzternFalle mußer diefelbeLeidenfchaften bey fichempfinden, welche der Urheber des fremdenStücks bey deffenVerfertigunghatte.”

31. “Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power

of raising and soothing the Passions of rational Beings ? But whenever I hear such a Question put, wheter for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.”

32. “These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany’d with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.”

33. “The Road to Emulation is both open and wide; the most effectual Method to triumph over an Author is to excel him; and he manifests his Affection to a Science most who contributes most to its Advancement.”

34. “Utileigiturhaberequosimitari primum, moxvincerevelis: ita

emulação da retórica clássica, o autor também conclui que o intérprete deve estar afetado pelas emoções que ele deseja transmitir à sua audiência:

Essas emoções extraordinárias são, de fato, mais facilmente excitadas se acompanhadas de palavras. Eu aconselharia, ainda, tanto ao compositor como ao intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, que inspirasse primeiramente a si mesmo, tarefa em que não falhará se escolher uma obra engenhosa, tornando-se totalmente familiarizado com todas as suas belezas, e se, enquanto sua imaginação estiver vívida e flamejante, ele se embeber do mesmo espírito exaltado em sua própria interpretação (GEMINIANI, 1749, p. 3; **trad. nossa**)³².

Vale lembrar que o termo *emulação* faz parte do léxico utilizado pelo próprio Geminiani. Esse conceito, além de ser bastante difundido nas obras filosóficas acerca da construção do gosto, é, para o autor, um caminho seguro para o correto refinamento do verdadeiro gosto em todos os ramos do conhecimento, pois crê que “[...] o caminho para a emulação é aberto e amplo. O método mais eficaz para triunfar sobre um autor é superá-lo, e mais manifesta a sua afeição por uma ciência aquele que melhor contribui para o seu avanço” (GEMINIANI, 1749, p. 4; **trad. nossa**)³³. Dessa maneira, o tratadista alinha-se com os preceitos de Quintiliano:

Portanto, é útil ter primeiramente a quem imitar, caso queiras depois superá-lo: assim, aos poucos, haverá esperança de chegar a pontos mais altos. A isso acrescento que os mestres não podem imaginar as mentes e os espíritos ao falar a apenas um presente, da mesma forma quando inspirados pela multidão de ouvintes (I II, 29, **trad. B. Bassetto**)³⁴.

Desse modo, uma leitura cuidadosa e contextualizada de sua obra nos permite reconhecer que seus escritos se equiparam às demais preceptivas filosóficas e musicais referenciadas aqui. Além de estar envolvido nas questões sobre Gosto, Geminiani demonstrou, também, conhecer a retórica, uma vez que seus tratados contêm instruções semelhantes às encontradas na obra de Quintiliano. Além disso, da maneira como expusemos anteriormente as ocasiões em que Geminiani relaciona um ornamento a um ou mais afetos em sua lista, o

mesmo pode ser feito em relação às suas emulações retóricas presentes, sutil (sugerindo o conceito de *variedade*) ou explicitamente (comparando o discurso musical ao do orador), no mesmo fragmento:

(Quinto) *Dotenuto*: é necessário utilizá-lo frequentemente, pois se tivéssemos que realizar *mordentes* e trinados continuamente sem, às vezes, trazer prejuízo à sonoridade da nota pura, a melodia seria demasiadamente diversificada.

(Sexto) *Dostaccato*: expressa descanso, respiração ou mudança de palavra e, por essa razão, os cantores devem ser cuidadosos para respirar em um lugar em que o sentido [do texto] não seja interrompido.

(7º e 8º) Do *crescendo* e do *diminuendo*: esses dois elementos podem ser realizados um após o outro. Produzem grande beleza e variedade na melodia e, quando empregados alternadamente, são próprios a qualquer expressão ou compasso.

(9º e 10º) Do *piano* e do *forte*: ambos são extremamente necessários para expressar a intenção da melodia e, como toda boa música deve ser composta imitando um discurso, esses dois ornamentos são designados a produzir os mesmos efeitos que um orador produz ao elevar e ao diminuir sua voz.

(Décimo primeiro) Da antecipação: a antecipação foi inventada com vistas a variar a melodia, sem alterar a sua intenção. Quando for realizada com um *mordente* ou um trinado e tiver um *crescendo*, produzirá um efeito maior, especialmente se observarmos que devemos usá-la quando a melodia ascende ou descende por grau conjunto³⁵ (GEMINIANI, 1749, p.2-3; trad. nossa).

O nono e o décimo exemplos referenciados anteriormente são uma demonstração clara de quão ciente da retórica clássica Geminiani demonstrou estar. Ao comparar a execução musical com um discurso oral, frisando as elevações e as diminuições do tom da voz, o autor demonstra relacionar-se, mais uma vez, para com *Instituição Oratória*, de Quintiliano:

Examinemos agora em que o futuro orador tira proveito da música. A música tem dois ritmos nas vozes e no corpo, pois é necessário que ambos tenham regras próprias. O músico Aristóximo divide o relativo à voz em [...] ritmo e [...] melodia, um dos quais diz respeito à cadência e o outro, ao canto e aos sons. Assim sendo, porventura tudo isso não é necessário ao orador? O Primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz que, na

paulatim et superiorum-
pserit. His adiciopraecep-
toresipsos non idem mentis
ac spiritus in dicendo
posse conciperesingulis
tantum praesentibus quod
illacelebritateaudientiu-
minstinctos.”

35. “(Fifth) Of Holding
a Note: It is necessary to
use this often; for were we
to make Beats and Shakes
continually without
sometimes suffering the
pure Note to be heard,
the Melody would be too
much diversify’d. (Sixth,
Of the Staccato: This
Expresses Rest, taking
Breath, or changing a
Word; and for this Reason
Singers should be careful
to take Breath in a Place
where it may not interrupt
the Sense. (7th and 8th)
Of Swelling and Falling
the Sound: These two
Elements may be used
after each other; they
produce great Beauty and
Variety in the Melody, and
employ’d alternately, they
are proper for any Expres-
sion or Measure. (9th and
10th) Of Piano and Forte:
They are both extremely
necessary to express the
Intention of the Melody;
and as all good Musick
should be composed in
Imitation of a Discourse,
these two Ornaments
are designed to produce
the same Effects that an
Orator does by raising and
falling his Voice. (Elev-
enth) Of Anticipation:
Anticipation was invented,
with a View to vary the
Melody, without altering
its Intention: When it
is made with a Beat or a
Shake, and swelling the
Sound, it will have a great-

<?> “Verum quid
 exproprietas
 turusorator
 disseramus.
 Numerosmusic
 eduplices
 habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμὸν et μέλος, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non haec omnia oratorine necessaria? Quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem verborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi, pertinet: nisi forte in carminibus tantum et in canticis exigitur structura quaedam et inoffensatio copulationis vocum, in agendo supervacua est, aut non compositio et sonus in oratione quoque varie pro rerum modo adhibetur sicut in musica. Namque et voce et modulatione grandae late, iucundae dulciter, moderata leniter canitur, quae arte consentit cum eorum quae dicuntur adfectibus. Atqui in orando quoque intentio vocis, remissio, flexus pertinet ad movendos audientium adfectus, aliaque et conlocationis et vocis, ut eodem utar verbo, modulatione concitatione iudicis, alia misericordiam petimus, cum etiam organis, quibus sermo exprimi non potest, adficiamus in diversum habitum sentiamus.”

prática, são também muitas: a não ser talvez que apenas nos poemas e nos cantos se exijam certa estrutura e uma adequada convergência das vozes, que na oratória são dispensáveis, ou que não se usem no discurso a disposição das palavras e as inflexões da voz de modo tão variado conforme o assunto, como na música. E assim, tanto pela voz como pela modulação, o músico celebra com nobreza os grandes feitos, com doçura os agradáveis e os mais modestos com suavidade – e com arte completa ajusta os sentimentos àquilo que se está dizendo. E assim também ao discursar, a intensidade, o abaixamento e as inflexões da voz visam despertar os sentimentos dos ouvintes; e, por um lado, pela inflexão da frase e da voz, para usar o mesmo termo, buscamos o desagrado do juiz e, por outro, sua compaixão. Isso acontece também com os instrumentos musicais, com os quais não se podem expressar palavras, que percebemos levarem os espíritos a sentimentos diversos (I, X, 22-25, trad. B. Bassetto)³⁶.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve, como objetivo principal, reconhecer as diversas emulações de retóricas clássicas na obra tratadística do compositor Francesco Geminiani, notadamente nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c. 1748), no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e na *Arte de tocar violino* (1751). Observamos que o autor, inserido no contexto cultural condizente ao do século XVIII, entendia a música como análoga ao discurso verbal, em que ambos são guiados pelas regras da retórica. A música, tal qual a oratória, é dedicada a mover o ouvinte. Nas palavras de Geminiani – que se relaciona fortemente com as de Cícero e de Quintiliano –, ela deve expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões.

Vimos que, para isto, Geminiani discorre sobre diversas maneiras de se utilizar o recurso da ornamentação. No entanto, este caminho para *mover* o ouvinte só poderia ser concretizado se realizado com bom gosto. Desse modo, notamos particularidades em seu texto que se conectam a obras de preceptistas filosóficos importantes como Ussher, Zedler, Batteux, Montesquieu e Hume. Quanto aos autores musicais que se articulam a Geminiani nessa tópica, destacam-se Quantz, C. P. E. Bach, e L. Mozart. Sua preferência pelo conceito de gosto adquirido, que já

se evidencia no frontispício com a proposição de diversas *regras*, se torna ainda mais patente no decorrer de seus prefácios, que, embora reconheça as potencialidades do gosto natural, defende que o dom natural não se sustenta sem o labor do treino e da prática. As aplicações das regras, bem como da ornamentação, no entanto, devem ser realizadas diligentemente, pois, se empregadas mecanicamente, não moverão seu receptor e deturparão o sentido da obra. Nesse aspecto, além dos tratadistas já mencionados, Geminiani, ao descrever os catorze ornamentos de expressão e relacionar muitos deles com os efeitos esperados no ouvinte, bem como ao instruir que o intérprete se deixe afetar pela própria performance a fim de poder deleitar sua audiência e, também, ao comparar o discurso musical com o oral, alinou-se à retórica clássica de Cícero e de Quintiliano. O autor se aproximou da retórica, semelhantemente, ao expor o conceito de *variedade*, nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, assim como o de emulação, no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*.

Finalmente, pode-se concluir que a obra tratadística de Francesco Geminiani está alinhada às correntes de pensamento do século XVIII. Seja no âmbito da performance, em que se destacou ainda em vida como violinista virtuose, seja no âmbito da reflexão, em que dedicou as últimas décadas de sua produção, Geminiani resumiu, em seus textos, diversos debates recorrentes na literatura musical de seu tempo. Assim, a discussão sobre Gosto em seus tratados traz consigo ampla bagagem retórica, cujas emulações foram exploradas, expostas e analisadas ao longo deste artigo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*]. Campinas [Berlin]: Editora da Unicamp [Georg Ludwig Winter], 2009 [1762]. Trad. F.Cazarini.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* [*Les Beaux-Arts réduits a un même principe*]. São Paulo [Paris]: Humanitas [Durand], 2009 [1746]. Trad. N.Maruyama.

CICERO, Marco Tullius. *De oratore*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942. (Loeb Classical Library). Trad. E. W. Sutton, H. Rackham.

GEMINIANI, Francesco. *Rules for playing in a true taste*. London: pelo autor, 1748.

_____. *A treatise of good taste in the art of musick*. London: pelo autor, 1749.

_____. *The art of playing on the violin*. London: pelo autor, 1751.

HUME, David. *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais* [A treatise on human nature: being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subjects]. São Paulo [London]: Editora da Unesp [John Noon], 2009 [1739-1740]. Trad. D. Danowski.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musicapoética. In: *Revista OPUS*, v. 20, n. 1, 2014, p. 71-94.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat. *O gosto* [Essai sur le Goût]. São Paulo [Paris]: Iluminuras, 2005 [1753]. Trad. T. Coelho.

MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing* [Versuche in der gründlichen Violinschule]. Oxford [Augsburg]: Oxford University Press [Johann Jacob Lotter], 1985 [1756]. Trad. E. Knocker.

NEVES, Marcus Vinícius Sant'anna Held. *Francesco Geminiiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa*. Dissertação (Mestrado em Musicologia): Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27092017-101128/pt-br.php>. Acesso em 2018-01-30

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. *Os concertouvertures de Georg Phillip Telemann: um estudo dos gostos reunidos segundo as preceptivas setecentistas de estilo e gosto*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute* [Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiére zu spielen]. Boston [Berlin]: Northeastern University Press [Voss], 2001 [1752]. Trad. E. Reilly.

QUINTILIANO, MarcusFabius. *Instituição oratória* [*Institutio Oratoria*]. Campinas [Roma]: Editora da Unicamp, 2015 [c. 95]. v. 1-4. Trad. B. Bassetto.

RIPA, C. *Iconology: or, moral emblems*. London: Benjamin Motte, 1709.

USSHER, John. *Clio: or, a discourse on taste*. London: T. Davies, 1769.