

2

Música, linguagem dos afetos

2.1

A retórica afetiva

A compreensão das diferentes relações estabelecidas entre música e linguagem no Romantismo alemão demanda um recuo temporal, a fim de que sejam apreendidas dentro de uma perspectiva histórica. Afinal, a determinação da música como um tipo de linguagem se desenvolve ainda no período de vigência da poética classicista, entre os séculos XVI e XVIII. As teorias românticas da música, pautadas pela ideia de que a arte dos sons seria uma linguagem do inefável, advêm da estética do sentimento, iniciada com a retórica dos afetos no século XVI e que atinge seu pleno desenvolvimento no pensamento de Rousseau e no expressivismo do compositor C. P. E. Bach e do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*. Além disso, essa estética do sentimento permanece como a tônica no meio musical oitocentista, como coloca o crítico musical Eduard Hanslick, na oitava edição de seu ensaio *Do belo musical* (1891):

O belo musical continua a ser considerado apenas quanto ao aspecto de sua impressão subjetiva, e nos livros, críticas e palestras afirma-se diariamente que as emoções são o único fundamento estético da música e que só elas têm o direito de delimitar os limites do juízo sobre essa arte.¹

No âmbito da poética classicista, a relação entre música e linguagem verbal se pautava, em grande medida, pela submissão dos sons musicais às palavras. A própria concepção hodierna de música como um puro fenômeno sonoro organizado temporalmente era então problemática. Até o século XVII, o texto não era considerado um elemento extra-musical, mas parte constitutiva da própria música, juntamente com o ritmo e as relações entre as alturas. E mesmo no século XVIII, período de ascensão da música instrumental com o classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven, as composições puramente instrumentais eram amplamente consideradas música menor, “diminuída em sua

¹ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1989, p. 15.

essência: um modo deficiente ou uma mera sombra do que a música é realmente”², como coloca o musicólogo Carl Dalhaus. Elas assumiam, em geral, funções didáticas, como peças de estudo, ou acessórias, como abertura de óperas, trechos de missas e como pano de fundo em festas e banquetes. Na importante *Teoria Geral das Belas-Artes*³, no verbete dedicado à música, gêneros como o concerto, sinfonia e sonata são considerados simples passatempo, “apresentam no geral um ruído vivo e não desagradável, ou uma tagarelice delicada e capaz de entreter, mas que não ocupa o coração”.⁴ De modo semelhante, Johann Adam Hiller escreve em 1755:

A melodia de um solo ou de um concerto [...] não é tanto um canto imitativo das paixões e do coração, mas antes uma conexão artificial de sons, de acordo com as características do instrumento sobre o qual é tocado [...]. Por meio de tais peças o artista pretende mostrar suas forças e a perfeição de seu instrumento. Ele não procura tanto comover, mas sim, ser admirado.⁵

Em oposição à “conexão artificial dos sons” e ao virtuosismo vazio, Hiller aponta as duas qualidades que caracterizariam o sentido positivo da arte musical: em primeiro lugar, ela deveria ser o “canto imitativo das paixões e do coração” e, em segundo, deveria comover o ouvinte. Foi por meio desse apelo ao sentimento que se operou a delicada integração da música entre as demais formas artísticas na poética classicista.

A arte era então pautada pelo conceito de *mimesis*, extraído da *Poética* de Aristóteles e mediado pela interpretação de autores como Castelvetro, na Itália e, posteriormente, Boileau, na França.⁶ Deste modo são caracterizados a pintura, a poesia, o teatro e a música no texto aristotélico:

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditrambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. (...) Assim

² DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 2004, p. 11.

³ Primeira enciclopédia em língua alemã, de 1774, editada por Johann Georg Sulzer.

⁴ SULZER apud VIDEIRA, Mario. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão* (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2009, p. 21. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/>>. Acessado em: 24 de agosto de 2015.

⁵ HILLER, J. A. apud VIDEIRA. *Ibidem*, 2009, p. 19.

⁶ A pertinência de tais interpretações não será tratada aqui. As referências à *Poética* de Aristóteles, bem como à *Arte Poética* de Horácio serão feitas somente na medida em que ajudarem a iluminar aspectos do pensamento sobre a arte entre os séculos XVI e XVIII. No mais, optou-se pela tradução do importante termo *mimesis* por “imitação”, não apenas por ser a mais comum, mas também por sua proximidade com a tradução latina *imitatio*, a qual constituiu a base de sentido para a compreensão da *mimesis* na tradição ocidental a partir do Renascimento. Como destaca Luiz Costa Lima, “[...] a época clássica subordinara a *poiesis* a um entendimento simultaneamente idealizado e estreito de *mimesis*, a que chamou, como se apenas a traduzisse, de *imitatio* [...]” LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 84.

como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes⁷

A compreensão da arte a partir da *mimesis*, entendida e traduzida como imitação (*imitatio*), e a dedução de suas leis a partir desse princípio imitativo são os motes que acompanham a reflexão sobre a arte até meados do século XVIII. Disso se extrai que o que qualificava uma obra de arte como tal era sua referência e submissão a um modelo, mediada por um critério de semelhança, ou seja, caberia ao artista criar imitações fiéis à natureza em suas formas e leis. No entanto, o princípio imitativo implicava também no pertencimento da arte a uma estrutura mais ampla segundo a qual a obra artística imitativa deveria não apenas se guiar pela semelhança com a natureza, mas também se conformar com o bom agir moral e com as regras da beleza.

Em 1550, Lodovico Dolce escreve que o “ofício do poeta é imitar as ações dos homens e (seu) fim, sob vestes graciosas de invenções morais e úteis, deleitar o ânimo de quem lê.”⁸ Se a imitação era o que definia a arte, esta só se completava efetivamente ao atingir seus objetivos: agradar e instruir. Por isso, a retórica assume uma importância decisiva. Como disciplina responsável por ditar os caminhos para a efetividade de um discurso sobre o ouvinte, seus princípios são apropriados pela poética no intuito de garantir o cunho didático e deleitoso das obras miméticas. Na *Arte Poética* de Horácio, outro importante texto da Antiguidade que fundamentou o pensamento classicista, a aproximação entre poética e retórica é afirmada justamente nesse sentido instrumental da poesia, no fato de que ela é um meio para atingir determinados fins no ouvinte:

Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. (...) Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo, instruindo o leitor.⁹

Além de instruir (*docere*) e deleitar (*delectare*), Horácio antes já utilizara outro termo herdado da retórica para orientar a composição poética: *movere*. Para manter a atenção do ouvinte e convencê-lo não “basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem.”¹⁰

⁷ ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19.

⁸ DOLCE, Ludovico *apud* LIMA, Luiz Costa. *Op.Cit.*, 1989, p.35.

⁹ HORÁCIO. “Arte poética”. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005 p.65.

¹⁰ *Ibidem*, p.58.

A partir do século XVI, enquanto na poesia, a herança retórica foca-se nos meios de melhor agradar e instruir através da imitação, no caso da música o que se consolida é um tipo de retórica dos afetos¹¹, a ênfase está no *movere*. Essa abordagem retórica afetiva foi justamente o modo pelo qual a música pôde se integrar, num primeiro momento, à poética classicista, ainda que problemáticamente e com uma necessária submissão à poesia. Os escritos sobre música se apropriam da terminologia retórica para, de um lado, propor uma organização dos sons a partir de um paralelismo com a linguagem verbal e, de outro, expor os meios pelos quais o compositor pode melhor despertar no ouvinte os afetos pretendidos. O agrado e a instrução aparecem, de modo geral, como uma decorrência do correto movimento afetivo causado pelos sons.

O importante tratado *A Instituição Harmônica* (1558), de Gioseffo Zarlino, que refundou a teoria musical a partir da natureza matemática dos sons integrando-a ao aspecto prático da composição musical, coloca bem os termos das discussões subsequentes. No livro IV, o autor retoma os diversos escritos da Antiguidade sobre os modos musicais ou *harmoniae*, demonstrando o sentido de continuidade da perspectiva afetiva destes. Em seguida, propõe uma explicação dos modos existentes a partir de leis matemáticas. Os doze modos encontrados por Zarlino são, então, numerados e cada um é associado a determinados afetos.

O primeiro modo tem certo efeito a meio caminho entre triste e alegre por causa do semitom que se ouve no *concentus* acima das notas extremas do *diapente* e *diatessaron*, e por causa da ausência do dítone na parte inferior [do diapente]. Por natureza, esse modo é religioso, devoto e um pouco triste; daí podermos melhor usá-lo com palavras cheias de gravidade e que lidam com coisas elevadas e edificantes. Desta forma, a harmonia é adequada à matéria contida nas palavras.¹²

Além da afirmação de que a ligação entre modos musicais e afetos é natural, ou seja, que a disposição das notas de cada modo, determinada pelas leis acústicas, possui em si mesma uma determinada carga afetiva capaz de mover o ouvinte, aparece no trecho acima outro ponto particularmente relevante para o posterior desenvolvimento da retórica musical. Há o imperativo de que o modo

¹¹ Termos como *afeto*, *sentimento* e *paixão* são utilizados indistintamente pela maioria dos autores que tratam de música nesse contexto, por isso aparecerão aqui também como sinônimos. Como observou posteriormente Eduard Hanslick, “[...] sentimentos sensíveis e intelectuais, a forma crônica do *humor*, a forma aguda do *afeto*, a inclinação e a paixão bem como as colorações peculiares desta enquanto “*pathos*” nos gregos e “*passio*” nos modernos latinos, foram nivelados numa variegada mescla, e simplesmente se declarou a propósito da música que ela é em especial a arte de suscitar sentimentos.” HANSLICK, *Op.Cit.*, 1989, p. 17.

¹² ZARLINO, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. New Haven, CT: Yale University Press, 1983, p.58.

deve ser escolhido de acordo com o texto que acompanha, a harmonia deve ser “adequada às matérias contidas nas palavras”. De fato, o autor dedicou um capítulo inteiro à descrição de como deve se dar essa adequação. Seguindo as afirmações de Platão na *República* de que a música é composta de palavras, harmonia e ritmo, e de que os dois últimos devem corresponder ao primeiro, assim escreve Zarlino:

Se os poetas não têm permissão para escrever uma comédia em versos trágicos, não é permitido a um músico combinar harmonia e palavras de forma inadequada. Assim, não será apropriado para ele usar uma harmonia triste e ritmos graves para assuntos alegres, e ele não tem permissão para usar uma harmonia alegre e ritmos leves ou rápidos, chamemos como quisermos, onde temas relacionados à morte são tratados.¹³

Desta forma, as prescrições de Zarlino se baseiam, em primeiro lugar, na natureza do som, no fato de que não se deve compor de modo a ir contra as leis físico-matemáticas. Em segundo lugar, na adequação dos afetos - propiciados naturalmente pelos diferentes modos e ritmos - ao texto. Cabe destacar que, embora o tratado se enquadre naquilo que foi chamado aqui retórica musical, o termo “retórica” não é colocado no centro da argumentação. Ele é citado apenas uma vez, no capítulo em que o autor enumera algumas disciplinas importantes a serem estudadas pelo compositor que almeja a perfeição na sua arte. A retórica, afirma, “também pode ser muito útil para os estudiosos da nossa ciência, permitindo-lhes expressar as suas ideias de uma maneira ordenada.”¹⁴

Com efeito, a influência da retórica sobre a música, no século XVI, se afirmava mais explicitamente através de categorias que visavam organizar as notas e ritmos para produzir uma ordenação análoga a do texto, de modo a ressaltar sua mensagem. Um documento significativo, nesse contexto, é o manuscrito de Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae* (1563), no qual o autor prega que a organização do motete (uma das principais formas musicais do período) deve se basear nos princípios retóricos do *exordium*, *medio* e *finis*, construindo assim um paralelismo entre música e discurso verbal. Com isso, o escrito de Dressler, como sugere o termo “música poética” presente em seu título, enxerga a sucessão dos sons musicais como um tipo de discurso, o qual pode ser organizado da mesma maneira como ocorre no discurso verbal.

¹³ *Ibidem*, p. 95.

¹⁴ *Ibidem*, p. 103.

O aprofundamento dessa perspectiva retórica anunciada por Gallus Dressler e sua vinculação à dimensão afetiva musical, tal como professava Zarlino, se deu apenas no século XVII, após a emergência do melodrama e dos ideais do *stile moderno* preconizados pelos integrantes da Camerata de Bardi ou, como ficou mais conhecida, Camerata Fiorentina.

No salão do conde Giovanni Bardi em Florença, entre os anos 1577 e 1582, reunia-se um grupo de aristocratas humanistas para discutir questões relacionadas à ciência, literatura e artes em geral, tendo como base a retomada dos valores da Antiguidade grega. No que se refere à música, o que este grupo pregava era o retorno do privilégio da palavra, que teria se perdido com o desenvolvimento da prática polifônica¹⁵. O texto que lançou a público tal posicionamento foi o *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei. Nele, são colocadas as bases do novo estilo: privilégio do texto sobre os sons musicais e o uso destes como suporte afetivo daquele. A necessidade de um novo estilo de composição é afirmada, pois a prática polifônica, afirma Galilei, com sua “confusa e contrária mistura de notas não pode suscitar afeto algum em quem as ouve”.¹⁶

É interessante notar o quanto esses postulados da Camerata de Bardi e dos demais defensores do novo estilo se assemelham àqueles propostos por Gioseffo Zarlino. A despeito disso, a atitude predominante é de recusa de suas ideias, visto que o privilégio dado ao texto e à dimensão afetiva musical por parte do teórico se dava no âmbito da prática de composição polifônica.

Alguns anos depois do texto de Galilei, Caccini, outro integrante da Camerata, expõe a herança grega reivindicada pelo grupo como base de sustentação teórica em seu *Le nuove musiche* (1601).

Nos tempos em que florescia em Florença a virtuosíssima Camerata do Ilustríssimo Senhor Giovanni Bardi [...], para onde concorriam não só grande parte da nobreza, mas também os principais músicos e engenhosos homens e Poetas e Filósofos da cidade [...] posso dizer verdadeiramente haver aprendido mais dos seus doutos discursos, que em mais de trinta anos, do contraponto. [...] Estes fidalgos convenceram-me [...] com

¹⁵ Caracteriza-se como polifônica a obra musical composta de múltiplas linhas melódicas simultâneas não hierarquizadas, ou seja, quando não há uma linha melódica principal. Era essa a prática então corrente, desde pelo menos o século IX, por meio da utilização da técnica do contraponto. Esta, com o passar do tempo, foi se sofisticando e integrando um número tão grande de linhas melódicas (muitas vezes com textos distintos e até em línguas diferentes), que o texto, em muitos casos, chegava a ficar incompreensível. Daí a crítica dos integrantes da Camerata a este *stile antico*.

¹⁶ GALILEI, Vincenzo *apud* FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2008, p.104.

claríssimas razões, a não apreciar aquela espécie de música que não deixando bem compreender as palavras, corrompe o conceito e o verso, ora alongando e ora encurtando as sílabas para acomodar-se ao contraponto [...], mas a ater-me àquela maneira tão elogiada por Platão e por outros Filósofos, que afirmaram que a música nada mais era que a fala e o ritmo, e por último, o som, e não o contrário.¹⁷

É justamente nesse cenário de retomada dos valores clássicos que emerge o melodrama. Em 1597, é apresentada a obra *Dafne*, um tipo de teatro inteiramente cantado que tinha como modelo as tragédias gregas, com texto de Rinuccini e parte musical de Jacopo Peri. O modo como a música ficava a meio caminho entre a declamação e o canto, privilegiando o texto e com a base instrumental servindo como acompanhamento, se coadunava com as ideias propagadas pela Camerata de Bardi. Não à toa, cinco anos depois, Caccini compôs um melodrama nos mesmos moldes, intitulado *Euridice*, também sobre um texto de Rinuccini.

A consolidação desse novo estilo, no entanto, só se deu com o compositor Claudio Monteverdi. Ao longo de suas aclamadas dezoito óperas, ele introduziu uma série de elementos expressivos que se tornaram regra nas obras musicais posteriores: a determinação dos instrumentos que deveriam tocar em cada parte; especificações sobre o modo de tocar (articulações tais como *pizzicato* e *tremolo*); além de instruções acerca da dinâmica (tocar mais forte ou mais fraco).

É a partir da ascendência desses novos ideais musicais e da exuberância do novo estilo melodramático que a retórica musical se afirma definitivamente. A primeira formulação bem acabada nesse sentido foi feita por Athanasius Kirscher. Em sua *Musurgia Universalis* (1650), ele abarca simultaneamente as dimensões antes separadas da perspectiva retórica musical como organização do discurso sonoro e como estudo dos recursos afetivos. Para lidar com a primeira, ele adapta os conceitos retóricos de *inventio* (determinação do tema), *dispositio* (arranjo lógico das ideias a serem transmitidas) e *elocutio* (tradução das ideias em palavras e sentenças) à arte dos sons, ligando-os sempre ao reforço da expressão textual. Com relação à segunda, ele utiliza o conceito também retórico de *tropos* (figuras). Para Kirscher, na esfera da música, estes se definem como “trechos precisos de uma melodia acentuada, conotando um sentimento particular.”¹⁸

¹⁷ Caccini, G. *apud* VIDEIRA, Mario. *Op. Cit.*, 2006, pp. 58-59.

¹⁸ KIRSCHER, Athanasius *apud* LEMOS, M. S. “Retórica e elaboração musical no período barroco condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 50.

O maestro e especialista em música barroca, Nikolaus Harnoncourt, descreve como o uso reiterado desses *tropos* associados a determinados textos e situações (trechos tristes de ópera, momentos solenes, missas festivas etc) acabou constituindo uma associação análoga àquela entre palavras e seus significados.

(...) figuras são mais ou menos encadeamentos de notas fixos que foram descobertos no século XVII, no recitativo e no canto solista, para determinadas palavras e conteúdos expressivos. Eles foram, em seguida, separados de seu texto e utilizados também como figuras essencialmente instrumentais que levaram o ouvinte a associá-las com o conteúdo original das palavras e sentimentos.¹⁹

No século XVIII, a perspectiva retórica musical encontra seu auge e se concentra, principalmente, na Alemanha, passando a abarcar também a então emergente música instrumental. Aparecem diversos escritos fortemente ancorados na terminologia retórica já proposta por Kirscher, que procuravam apontar as regras para a escrita de um discurso musical coerente e eloquente. O teórico musical J. N. Forkel²⁰ descreve bem as bases dessa dimensão retórica na introdução de seu *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788). A música é definida como “uma linguagem universal dos sentimentos” e dotada das mesmas propriedades sintáticas que a linguagem verbal.

[Seu] escopo pode ser e, de fato, é tão grande quanto o escopo de uma desenvolvida linguagem de ideias. Na linguagem das ideias, o mais alto grau de desenvolvimento se manifesta na abundância de expressões para possíveis pensamentos e seus relacionamentos concomitantes; na correção e ordem da concatenação desses pensamentos com um outro; e a possibilidade de manipular e usar todas essas expressões de acordo com os vários fins e objetivos que um orador pode alcançar por meio deles. Da mesma maneira, a linguagem das notas deve ter também (1) uma abundância de combinações entre as notas; (2) correção e ordem na concatenação das mesmas; e (3) um objetivo específico. Essas são as três principais características de uma música verdadeira, boa e autêntica.²¹

Estão presentes aqui os dois lados da dimensão retórica: organização do discurso e orientação dessa organização em vista de um determinado fim no ouvinte. Os fundamentos são, portanto, os mesmos do pensamento retórico musical do século XVII. As novidades são o caráter sistemático que passa a ser adotado nos escritos retórico-musicais e a afirmação de que a música sem palavras possui também essa potência afetiva.

¹⁹ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 154.

²⁰ Forkel foi um importante teórico da música, professor dos autores românticos Wackenroder e Tieck. É considerado por muitos como o fundador da Musicologia. Dedicou-se também à história da música, sendo o primeiro biógrafo de Johann Sebastian Bach.

²¹ FORKEL *apud* BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: musical form and the metaphor of the oration*. Londres: Harvard University Press, 1991, p. 67.

O autor mais influente nesse contexto foi, sem dúvida, Johann Mattheson. Compositor, instrumentista e teórico da música, foi também editor da primeira revista musical alemã, *Critica Musica* (1722-1725). Seu principal escrito foi *Der vollkommene Capellmeister* (1739), fruto do desenvolvimento das ideias contidas em outros três textos da juventude: *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), *Das beschützte Orchestre* (1717) e *Das Forschende Orchestre* (1721). Influenciando teóricos e músicos como Haydn e Beethoven, seus textos estabeleceram as bases da retórica musical setecentista. Um aspecto significativo dos escritos de Mattheson é a já citada abertura para a dimensão retórica afetiva na música instrumental, como é colocado em *Der vollkommene Capellmeister*:

(...) é preciso saber que também sem palavras, na música puramente instrumental, sempre e em cada melodia, o propósito deve ser a representação do sentimento dominante. Então, os instrumentos podem falar de modo inteligível e compreensível, unicamente por meio dos sons.²²

Embora a produção de música instrumental já fosse considerável a partir do século XVII, sua posição era marginal. As obras instrumentais eram, na maior parte dos casos, adaptações de obras vocais ou materiais de estudo. É por volta da década de 1720 que emerge o mais importante gênero instrumental da música ocidental: a sinfonia. Servindo originalmente como abertura para óperas, nesse período ela se transforma em um gênero autônomo.

Apesar disso, a aceitação da música instrumental como linguagem afetiva e como uma legítima forma artística estava longe de ser uma posição majoritária. Em 1754, Johann Christoph Gottsched, um dos mais ilustres representantes da poética classicista francesa na cultura alemã, escreve que a “música sozinha, dissociada de palavras, não tem alma e é incompreensível; palavras precisam falar por ela se se quer saber o que a música pretende dizer.”²³

A condição para libertar a música da submissão às palavras foi sustentar e, mesmo, reforçar a sua analogia com o discurso verbal. A estruturação sintática do discurso musical é o que garantiu a sua consistência enquanto forma artística independente. Em *Das neu-eröffnete Orchestre*, Mattheson defende que a composição musical possui três elementos: *inventio*, *elaboratio* e *executio*, termos

²² MATTHESON, Johann. “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)”. In: *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 1. Duke University Press, 1958, p. 77. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/842930>. Acessado em: 05 de dezembro de 2017.

²³ GOTTSCHED, J. C. *apud* BONDS, *Op.Cit.*, 1991, p. 62.

oriundos da retórica. A base do processo composicional consiste na criação de estruturas melódicas pequenas que vão sendo combinadas e variadas para se tornarem estruturas maiores e assim sucessivamente até a construção da obra como um todo. Os termos utilizados para nomear todas essas estruturas são derivados da gramática: frase, sentença, parágrafo, etc. Há, portanto, um paralelismo entre discurso verbal e discurso musical, no qual a estruturação do segundo se baseia nos princípios sintáticos e gramáticos do primeiro. Isso aparece claramente quando Mattheson fala sobre a estrutura central de qualquer obra musical, o tema. O autor o descreve como o “equivalente musical de uma tese ou texto de um orador”²⁴ que deve ser desenvolvido ao longo da composição. Essa prática de desenvolvimento temático acabou influenciando a música instrumental barroca e se tornando a base das formas musicais clássicas e, mesmo, românticas. Mattheson, de certa maneira, as antecipou em sua obra teórica, como assevera Forkel:

Nos seus dias – ou melhor, na época em que *Der vollkommene Capellmeister* apareceu - a música ainda não era de uma natureza que permitisse a abstração de uma retórica musical coerente. Faltava a música não apenas refinamento e gosto, mas, acima de tudo, coerência de seus segmentos individuais que a constituísse como uma oração formada de sentimentos – em parte através do desenvolvimento de ideias que conduzem a outras, em parte por meio da unidade do estilo, etc. Ela só alcançou esse alto nível de perfeição após o seu tempo [de Mattheson], pelas mãos de alguns dos nossos principais compositores.²⁵

Embora essa abordagem sintática construtiva domine boa parte dos escritos musicais de Mattheson, há de se destacar que não é a parte mais importante deles, ao menos em sua própria opinião. Em *Der vollkommene Capellmeister*, ele destaca que a “quinta parte da ciência do som [...] é a mais excepcional e importante de todas. Essa parte examina os efeitos dos sons bem dispostos sobre as emoções e a alma.”²⁶ O compositor deve ser capaz de manejar bem os elementos musicais e sua construção de modo a produzir os afetos pretendidos no ouvinte e, a partir de então, orientá-lo moralmente. Mattheson institui, com isso, um tipo de moralidade sentimental, na qual os afetos não devem ser suprimidos, mas orientados em nome da virtude.

Onde não há paixão ou afeto, não há virtude. Quando nossas paixões estão doentes, devem ser curadas, não mortas.

É verdade, no entanto, que aqueles afetos que são mais fortes em nós não são os melhores e devem ser aparados ou contidos pelas rédeas. Esse é um aspecto da moralidade que o

²⁴ MATTHESON. *Op.Cit.*, 1958, p. 69.

²⁵ FORKEL *apud* BONDS, *Op.Cit.*, 1991, p. 122.

²⁶ *Ibidem*, p. 51.

músico deve dominar de modo a representar virtude e mal com sua música e despertar no ouvinte amor pela primeira e ódio pelo segundo. Por isso, o verdadeiro propósito da música é ser, acima de tudo, uma lição moral.²⁷

A partir desse pressuposto, o autor passa a listar os afetos e o modo de traduzir os afetos em sons, construindo, assim, um tipo de léxico musical-emotivo. A alegria, por exemplo, é obtida com o uso de largos intervalos melódicos, enquanto a tristeza, por intervalos estreitos. Orgulho e arrogância com movimento melódico ascendente; desespero com passagens estranhas e selvagemmente desordenadas; calma com passagens em uníssono; e assim por diante. Os gêneros musicais também se ligam a sentimentos: o *minueto* possui uma alegria moderada; a *gavotta*, uma alegria jubilante; o *rondó*, uma fé firme; a *sarabanda* se liga à ambição. A lista é bastante extensa, mas estes exemplos dão uma mostra da pretensão de atribuir à música uma capacidade semelhante ao discurso verbal de falar com clareza e inteligibilidade. Mais que isso, a partir desse falar, a música seria capaz de tocar o ouvinte, orientar seus sentimentos e conduzi-lo à virtude.

A influência de Mattheson sobre o meio musical alemão é imensa, afetando tanto compositores quanto teóricos. A perspectiva retórica afetiva, que dominou a reflexão sobre a música no Barroco e no Classicismo vienense, encontra em sua obra teórica sua descrição e fundamentação mais bem acabadas. Ele representa também a passagem de uma relação de submissão da música diante da palavra para a sua afirmação como uma linguagem autônoma dos afetos. É possível vislumbrar nesse movimento o modo pelo qual a histórica associação da música à linguagem verbal foi também determinante para a construção de sua lógica interna discursiva.

Entretanto, a compreensão do lugar da música entre as demais artes e sua relação com a linguagem e com o sentimento demandam ainda outra abordagem. Pois, como foi visto, dentro da poética classicista, o princípio fundamental da arte era sua correspondência com a verdade, por meio da *mimesis*. A abordagem retórica musical, por outro lado, se dedica à efetividade da música sobre o ânimo do ouvinte. Logo, cabe analisar de que modo a música se enquadrava enquanto arte imitativa, a fim de expor mais profundamente o que separa e o que une o pensamento romântico musical à poética classicista do sentimento.

²⁷ *Idem.*

2.2 Música e mimesis

Como se viu, na poética classicista, as obras de arte seguiam o princípio da imitação da natureza, mas também os ditames morais e as regras compositivas de cada forma artística particular. Aos poucos, foi se constituindo um cruzamento entre esses princípios, no qual eles passaram a determinar uns aos outros e, mesmo, se confundir. No neoclassicismo francês dos séculos XVII e XVIII, a *mimesis* se torna um conceito suficientemente amplo para abarcar tanto o critério da semelhança com formas visíveis, quanto o da adequação às verdades morais. Mas essa amplitude, ao invés de aumentar o escopo das possibilidades criativas, acabou se firmando como uma doutrina, acima de tudo, restritiva. Como destaca Jacques Rancière, o regime mimético é pautado por uma normatividade que define “as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas e ruins, adequadas ou inadequadas”²⁸. A palavra final era dada aos escritos da Antiguidade, como a *Poética* de Aristóteles e a *Arte Poética* de Horácio. Autores como Boileau viam em tais textos as regras universais a serem seguidas pelo artista que desejasse trilhar o caminho seguro de uma imitação verdadeira, útil e agradável.

Nesse contexto, a legitimação da música dificilmente se referia à música puramente instrumental, afinal seu poder imitativo ou representativo era considerado por demais obscuro. Mas ainda que constantemente subordinada à poesia, houve um esforço para defender sua participação entre as artes imitativas. É possível vislumbrar dois argumentos principais que vão nesse sentido.

O primeiro aparece já com Zarlino: a música seria imitação da natureza porque a organização dos sons é pautada pela série harmônica²⁹, ou seja, por uma lei física natural. Logo, a música seria capaz de imitar por meio de sons a ordem

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EX() experimental org., Ed. 34, 2005, p. 31.

²⁹ A série harmônica ou corpo sonoro é a sequência de sons secundários que são produzidos a partir de qualquer som fundamental, cuja descoberta é atribuída a Pitágoras. Quando uma nota dó é emitida, por exemplo, ao mesmo tempo e com intensidade decrescente está presente também uma sequência infinita de notas, das quais as mais próximas são sol e mi. Essas três notas (dó, mi e sol) constituem um acorde perfeito maior, um dos pilares do sistema tonal. As implicações da série harmônica na constituição da teoria e da linguagem musical são bem mais amplas e determinaram os destinos da música, até mesmo no modernismo da Segunda Escola de Viena, quando o próprio sistema tonal foi sobrepujado.

matemática que preside a natureza como um todo. Como afirma o autor na *Instituição Harmônica*: “Todas as coisas criadas por Deus foram ordenadas por Ele pelo Número, aliás, esse Número foi o principal exemplar na mente do Criador”.³⁰

Essa justificativa matemática para a legitimação da arte musical construiu uma tradição teórica que remonta retrospectivamente a Pitágoras, passando por Zarlino, Descartes, Euler e Leibniz até seu principal nome no século XVIII, Jean-Philippe Rameau. A famosa sentença de Leibniz de que a música é um exercício oculto da aritmética sem que o espírito saiba que está lidando com números pode ser considerada a formulação mais radical desse princípio. Segundo ele, o prazer produzido pela música é intelectual e resulta da percepção das relações matemáticas entre os sons:

A Música encanta-nos, ainda que a sua beleza não consista senão na conveniência dos números e na contagem, de que não nos apercebemos e que a alma não deixa de fazer, das pancadas ou vibrações dos corpos sonantes, que se correspondem segundo certos intervalos.³¹

De uma forma geral, no entanto, a essa dimensão matemática se somava a retórica afetiva, como já foi visto no caso do próprio Zarlino. Enquanto a explicação matemática garantia a participação no verdadeiro, a retórica dos afetos permitia a ligação com o ouvinte, provocando o prazer e garantindo uma moralização emotiva, tal como Mattheson desenvolveu posteriormente. Descartes, em seu *Compendium Musicae* (1618), deixa claro já no começo do tratado - dedicado em sua maior parte a elaborar a explicação física da ordenação dos sons musicais - que a finalidade da música é “deleitar e mover em nós diversos afetos”, em razão dos parâmetros da “duração ou tempo, e em razão da modificação em agudo ou grave”.³² Desta forma, segundo essa perspectiva, a música deveria ser correta do ponto de vista físico-matemático e efetiva do ponto de vista retórico-emotivo.

O segundo argumento principal para a legitimação da música no regime imitativo se pautava pela afirmação de que mais que produzir afetos, os sons musicais eram dotados de conteúdo afetivo. A própria tradição retórica afetiva,

³⁰ ZARLINO *apud* FUBINI, *Op. Cit.*, 2008, p. 101.

³¹ LEIBNIZ, G. W. *Novo Sistema da Natureza e da Comunicação das Substâncias, Bem como da União que há entre a Alma e o Corpo. Princípios da Natureza e da Graça Fundados sobre a Razão*. Coimbra: IEF, 2016, p. 122.

³² DESCARTES, René. *Compendium Musicae*. Londres: Humphrey Musely, 1653, p. 1

mesmo entre aqueles que priorizam a correção físico-matemática, ao considerar que a música move os sentimentos do ouvinte, acaba indicando que a música deve possuir qualquer tipo de relação prévia com eles. Por isso, o enquadramento da música entre as artes imitativas passava quase sempre pela afirmação de que ela seria capaz de imitar os sentimentos. Mais que isso, a dupla participação dos sentimentos na definição da música - como aquilo que ela imita e como aquilo que ela provoca – e sua progressiva afirmação como linguagem por meio da dimensão retórica foram responsáveis pelo estabelecimento do termo principal para definir a música no período: “linguagem dos afetos”.

No entanto, se a música é uma linguagem imitativa de sentimentos, o sentido de imitação que está em jogo é inteiramente distinto daquele que se opera no caso da linguagem verbal e, conseqüentemente, da poesia. Como destaca Todorov, o conceito de imitação “hesita-se entre a imitação como representação ou encenação, e a imitação de um objeto parecido com um modelo.”³³ Essa distinção aparece de modo mais evidente na comparação entre pintura e poesia. Dubos, nas *Reflexões Críticas sobre a Poesia e a Pintura* (1719), afirma que a “pintura não emprega signos artificiais como faz a poesia, mas signos naturais”³⁴. Para que a poesia se constitua como forma artística imitativa, postula o francês:

As palavras devem, primeiro, despertar as ideias de que elas não são mais do que signos arbitrários. Em seguida, é necessário que as ideias se coordenem na imaginação e que nela formem esses quadros que nos sensibilizam e essas pinturas que nos interessam.³⁵

Na pintura, a imitação é natural e direta, na poesia, é artificial e indireta. Não cabe aqui desenvolver os pormenores das discussões a respeito das divergências entre a imitação na poesia e na pintura, mas é interessante notar como a música, apesar de ser chamada linguagem dos afetos, é mais aproximada nesse ponto da pintura que da poesia³⁶. O próprio Dubos o confirma:

Assim como o pintor imita os traços e as cores da natureza, da mesma forma o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim, todos esses sons, com ajuda dos quais a própria natureza exprime seus sentimentos e suas paixões. Todos esses

³³ TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 155.

³⁴ DUBOS *apud* TODOROV, *Ibidem*, p. 142.

³⁵ *Ibidem*, p. 143.

³⁶ Como já foi abordado anteriormente, o maestro Nikolaus Harnoncourt defende que a tradição barroca do melodrama instituiu por meio dos *tropos* - trechos musicais associados reiteradamente a determinado texto ou situação (momentos tristes na ópera, por exemplo) – uma correlação consensual entre música e afetos. Nessa perspectiva, não se trataria de uma relação direta, natural, entre elementos musicais e sentimentos, mas de uma convenção sedimentada. Mas uma coisa é a análise retrospectiva de uma prática, outra a própria compreensão dos teóricos da época. E nesse sentido, era consensual a defesa da música como linguagem “natural” dos afetos.

sons, como já expusemos, têm uma força maravilhosa para nos comover, porque eles são signos das paixões, instituídos pela natureza, da qual receberam sua energia, enquanto as palavras articuladas são apenas signos arbitrários das paixões.³⁷

Da mesma forma, o gramático e filósofo inglês James Harris afirma que uma “figura pintada ou uma composição de sons musicais têm sempre uma relação natural com aquilo a que supostamente se assemelham”, enquanto que uma descrição “raramente tem tais relações com as ideias simbolizadas pelas palavras.”³⁸

No que se refere aos teóricos da música já citados, Zarlino defendia que os modos musicais contêm em si determinados afetos e que, por isso, estes são provocados nos ouvintes. Ao falar sobre a Antiguidade grega afirma:

Como cada modo possui algo intrínseco ao seu tom, e era acompanhado por diferentes ritmos, eles chamavam alguns modos graves e severos, alguns bacantes e selvagens, alguns honestos e religiosos, e outros lascivos e belicosos.³⁹

Do mesmo modo, Mattheson sugeria que os vários elementos musicais (desenhos melódicos, ritmos, acordes) eram dotados de afetividade. Ao falar sobre como o gênero de dança *courante* produzia esperança a partir de melodias dotadas de anseio, coragem e felicidade, assegura ser capaz de “demonstrar concretamente que os três afetos particulares acima e seu resultante podem e devem ser achados dentro de uma *courante*”⁴⁰. Em seguida, faz uma análise de um trecho melódico a fim de corroborar sua convicção.

Até a primeira metade do terceiro compasso, marcado com uma cruz, há coragem na melodia. De lá até a primeira metade do oitavo compasso, marcado com uma cruz semelhante, o anseio é expresso, especialmente nos últimos três compassos e meio e através da cadência repetida uma quinta abaixo. Finalmente, próximo do fim, isto é, no nono compasso, há certa alegria.⁴¹

A partir de meados do século XVIII, a reflexão acerca do entrelaçamento entre música e linguagem ganha ainda um novo contorno, primeiramente no influente texto do abade Charles Batteux, *As belas artes reduzidas ao mesmo princípio* (1746). Nele, o autor empreende uma explanação sistemática do princípio imitativo comum a todas as artes tanto do ponto de vista da criação quanto da recepção e, em seguida, aplica-o a cada forma artística específica. Na

³⁷ DUBOS *apud* TODOROV, *Op.Cit.*, 1979, pp. 32-33.

³⁸ HARRIS *apud* TODOROV, *Ibidem*, p 144.

³⁹ ZARLINO, *Op. Cit.*, 1983, p. 2.

⁴⁰ MATTHESON, *Op.Cit.*, 1958, p. 66.

⁴¹ *Idem*.

parte do tratado dedicada à música e à dança, a arte dos sons é considerada capaz de imitar dois tipos de objeto: ruídos da natureza (na música instrumental) e sentimentos (no canto). Batteux não esconde qual é o mais desejável: “Se a música é significativa na sinfonia, onde ela tem apenas uma meia vida, apenas a metade de seu ser, o que ela será no canto, onde se torna o quadro do coração humano?”⁴²

A incompletude da música sem palavras é explicada por sua origem linguística. Segundo Batteux, os “homens têm três meios para exprimir suas ideias e seus sentimentos: a palavra, o tom da voz e o gesto.” Enquanto a primeira é a responsável por comunicar ideias, os outros expressam os sentimentos. Além disso, a linguagem das palavras é artificial, instituída e variável de uma cultura para outra, enquanto as outras duas “são como o dicionário da simples natureza. [...] O tom e o gesto chegam ao coração diretamente e sem nenhum rodeio”.⁴³ É a partir desses três meios linguísticos – palavra, tom de voz e gesto - que teriam nascido respectivamente a poesia, a música e a dança. Por isso, embora elas “se separem por vezes para seguir os gostos e as vontades dos homens, [...] a natureza criou seus princípios para permanecerem unidos.”⁴⁴

Batteux reproduz boa parte das ideias de seus contemporâneos, mas há aqui um dado particularmente original. A teoria imitativa de sentimentos pela arte dos sons até então carregava consigo uma racionalização dos afetos de modo que estes fossem reconhecíveis e traduzíveis para a linguagem das palavras. Ou seja, os sentimentos eram abstraídos e nomeados: amor, ódio, felicidade, tristeza etc. Batteux, ao contrário, opõe as linguagens do sentimento (tom e gesto) à linguagem da razão (palavras) e afirma que há momentos nos quais essas linguagens não são traduzíveis uma para outra, justamente por se tratar de esferas de compreensão distintas.

O coração tem sua inteligência independente das palavras, e quando ele é tocado, tudo compreende. Aliás, assim como há grandes coisas que as palavras não podem alcançar, há também as que são finas, que elas não podem apanhar, é sobretudo nos sentimentos que elas se encontram.⁴⁵

⁴² BATTEUX, Charles. *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 140.

⁴³ *Ibidem*, p.135.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 141.

A incomunicabilidade entre linguagem da razão e linguagem dos sentimentos é o que explica também sua necessária complementaridade. “Elas devem estar unidas, a natureza o pede, o gosto o exige”⁴⁶, afirma o abade. Essa abordagem é desenvolvida e aprofundada por Jean-Jacques Rousseau. Ao se opor à tradição musical francesa representada por Rameau, ele articula uma teoria expressiva da música, ancorado na aliança originária entre palavra e música no nascimento da linguagem.

Rousseau teve sua biografia marcada pela dedicação ao estudo da música, tanto do ponto de vista técnico quanto filosófico. Com uma formação amplamente influenciada pelos livros do músico e teórico Jean-Philippe Rameau⁴⁷, uma divergência pessoal entre os dois acabou desencadeando uma já latente divergência estilística que posteriormente se firmou como uma oposição radical de princípios a respeito do que seja música. Tudo começou quando Rousseau apresentou sua primeira composição, a ópera-balé *Les muses galantes*, na casa de La Pouplinière. Rousseau convida o admirado músico para assistir à sua estreia como compositor com grandes expectativas, já que a obra era uma homenagem ao estilo de Rameau, fazendo inclusive referência a uma de suas obras, *Les indes galantes*. O veredito do mestre não poderia ser mais desanimador:

[...] fiquei impressionado de encontrar ali árias muito belas de violino dentro de um gosto absolutamente italiano, e ao mesmo tempo tudo o que há de pior na música francesa, tanto vocal como instrumental (...). Esse contraste me surpreendeu, e formulei alguns questionamentos ao autor, aos quais respondeu tão mal, que vi claramente, como já havia imaginado, que ele havia feito somente a música francesa, e havia plagiado a italiana.⁴⁸

Com isso, Rousseau, antes um adepto do estilo francês, passa a ser um detrator da tradição musical francesa à qual é contraposta pela naturalidade da música italiana. Nos artigos sobre música da *Enciclopédia*, escritos em 1749 e publicados em 1751, Rameau é citado inúmeras vezes para ter suas teses contrariadas. Pouco depois, em 1752, uma pequena companhia napolitana chega

⁴⁶ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁷ Rameau (1683-1764) foi um compositor e teórico da música, considerado como o sucessor de Lully na escrita operística francesa. O seu *Tratado de Harmonia* (1722) foi a obra teórica mais influente do século XVIII. Nele, seguindo a tradição iniciada por Zarlino, Rameau aprofunda o estudo das relações físicas e matemáticas dos sons musicais, e afirma que a harmonia, por ter suas regras pautadas pela série harmônica, é a base de toda e qualquer música. É ela que garante a inteligibilidade racional e a comunicabilidade afetiva da arte dos sons.

⁴⁸ RAMEAU *apud* FERRER; HAMERLINCK. “Introdução”. In: ROSSEAU, Jean-Jacques. *Escritos sobre música*. Valência: Universitat de València, 2007, p. 25.

à Paris para apresentar a ópera *La Serva padrona*, de Pergolesi, com retumbante sucesso. Era o elemento que faltava para estourar de vez a polêmica entre a música francesa e a italiana. De um lado estavam Rameau, Philidor, o padre Castel e madame Pompadour e de outro, os enciclopedistas Rousseau, Diderot, D'Alembert, Grimm e D'Holbach. É desse período a *Carta sobre a música francesa* (1753) de Rousseau, na qual são expostos os seus argumentos em favor da música italiana.

A tese central da carta aparece na distinção entre harmonia e melodia. Enquanto a harmonia é universal, por ter seus princípios na natureza, a melodia se vincula às características particulares de cada cultura:

[...] o caráter particular de uma música nacional há de extrair-se somente da melodia e, posto que este caráter é dado principalmente pela língua, com maior razão o canto propriamente dito haverá de sentir a máxima influência desta.⁴⁹

Sendo a língua responsável pela determinação das características melódicas da música nacional, há povos propensos à musicalidade e outros não. Para Rousseau, os franceses possuem uma língua recheada de “sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, em poucas vogais sonoras, em muitas consoantes e articulações”⁵⁰. Sua dureza impediria a construção de melodias naturalmente doces. Para suprir essa carência, teria sido preciso inventar adornos artificiais como trinados, apojaturas e cadências. Em suma, a “impossibilidade de inventar cantos agradáveis obrigaria os compositores a dirigir todos os seus esforços em direção à harmonia, e à falta de belezas reais, introduziriam nela belezas de convenção.”⁵¹ Essa degeneração do canto natural teria levado à depreciação gradativa do mesmo e, por fim, a música francesa se dividiu em vocal e instrumental. “Eis aqui como, ao conferir caracteres distintos a estes dois gêneros, fariam deles um todo monstruoso”⁵², sentencia Rousseau. Em oposição à artificiosa música francesa, o autor celebra a música italiana, dotada de “todas as qualidades de uma música verdadeira, feita para emocionar, para imitar, para agradar, e para levar ao coração as impressões mais doces da harmonia e do canto.”⁵³

⁴⁹ ROUSSEAU, *Ibidem*, p.. 180.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 181.

⁵² *Ibidem*, p. 183.

⁵³ *Ibidem*, p. 184.

As ideias apresentadas na *Carta sobre a música francesa* denotam mais um posicionamento estilístico que uma reelaboração acerca da natureza da música. A divergência com Rameau aparece apenas na valorização da melodia ante a harmonia e da música italiana ante a francesa. As ideias básicas defendidas pelo antigo mestre, pertencente à já citada tradição matematizante pitagórica, não são contestadas: a universalidade da harmonia pautada pela natureza da série harmônica (“Ao ter a harmonia seu princípio na natureza, é a mesma para todas as nações”⁵⁴) e a ligação intrínseca de determinados afetos com determinados intervalos harmônicos (“recordo de haver lido em algum livro do senhor Rameau que cada consonância tem seu caráter particular, ou seja, uma maneira de afetar a alma que lhes é própria”⁵⁵). Posteriormente, Rousseau aprofunda sua teorização sobre a origem linguística da música e a divergência estilística com Rameau se transforma numa radical mudança nos termos do sentido imitativo para a música.

Já em *A origem da melodia* (1755), Rousseau apresenta o cerne das ideias que constituem sua original visão acerca da arte musical. Diferentemente da *Carta sobre a música francesa*, na qual a harmonia é vista como o elemento natural universal e a melodia como o elemento dado historicamente pelas diferentes culturas, aqui o autor inverte as definições:

[...] creio que a melodia ou o canto, pura obra da natureza, não deve, nem para os sábios nem para os ignorantes, sua origem à harmonia, obra e produção da arte, que serve de prova e não de fonte ao belo canto e cuja função mais nobre é a de fazê-lo valer.⁵⁶

Embora a harmonia tenha como seu princípio a série harmônica, uma lei natural, desde “a invenção do modo menor e das dissonâncias, em uma palavra de todo o arbitrário que a constitui, e que só o preconceito nos impede de perceber”⁵⁷, ela abandonou a natureza. Mais que isso, ainda que fosse pautada puramente pelas leis físico-matemáticas, a harmonia nada poderia dizer sobre a essência da música, pois esta emerge da natureza humana, de seus sentimentos e sua expressão. Rousseau propõe, portanto, uma oposição entre natureza humana e natureza apreendida cientificamente. No *Ensaio sobre a origem das línguas*, publicado postumamente em 1781, essa oposição fica clara.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 200.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 219.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 230.

Assim como a pintura não é a arte de combinar cores de uma maneira agradável à vista, a música tampouco é a arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido. Se fossem apenas isso, uma e outra pertenceriam à categoria das ciências naturais e não das belas artes. É unicamente a imitação o que as eleva a esse posto.⁵⁸

Para Rousseau, a natureza a ser imitada pela arte não pode emergir da ciência, pois esta é fruto do progresso da cultura que justamente teria afastado o homem de sua natureza. A música só pode ser imitativa caso se volte para sua origem, quando não estava separada da expressão articulada com palavras, quando canto e linguagem eram o mesmo. Através da melodia, as palavras eram dotadas de um poder afetivo capaz de expressar a interioridade autêntica do homem. Portanto, tal como Batteux, Rousseau prega a retomada do encontro originário entre música e palavra na constituição da linguagem e que se teria perdido.

Eis como o canto aos poucos se tornou gradualmente uma arte inteiramente separada da língua, da qual se origina, como o sentido do som e de seus harmônicos fez perder o do acento oral [...] e como, por fim, limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, viu-se a música totalmente desprovida dos efeitos morais, que produzira quando era duplamente a voz da natureza.⁵⁹

Para o enciclopedista, portanto, a música sem palavra é uma decorrência do processo de racionalização dos sons musicais, os quais teriam despido a música de sua expressividade e, conseqüentemente, de seus efeitos morais. Essa moralidade original da música reside justamente no fato de ela proporcionar o encontro do homem com sua interioridade autêntica, pela via do sentimento.⁶⁰

Sendo a união originária de palavra e música um signo de sua complementaridade, ela denota também a sua mútua intraduzibilidade, pois caso contrário cada uma das duas linguagens separadas – verbal e musical – poderia desempenhar o papel da outra, tornando desnecessário o seu reencontro. Com isso, embora o pensamento de Rousseau faça parte do quadro das teorias imitativas, o sentido da imitação de sentimentos na música proposto por ele acaba se distanciando da poética classicista. Se o sentimento, objeto imitado pela

⁵⁸ *Ibidem*, p. 295.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ No *Emílio*, essa delimitação do sentimento como sede da consciência e da moralidade é explicitada por Rousseau: “Os atos da consciência não são julgamentos, mas sentimentos; embora todas as nossas ideias nos venham de fora, os sentimentos que as apreciam estão dentro de nós, e é apenas por meio deles que conhecemos a adequação ou inadequação que existe entre nós e as coisas que devemos buscar ou evitar.” ROUSSEAU apud CASIRER, Ernst. *A questão Jean Jaques Rousseau*. São Paulo: Editora UNESP, 1989, p. 107.

música, é considerado inexprimível pela via linguística racional (aliás, oposto a ela), a ordem representativa universal é transgredida em nome da emergência de uma interioridade inefável.

Na Alemanha, no mesmo período, Johann Gottfried Herder escreve seu *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1772). Embora divirja de muitas das ideias de Rousseau, Herder compartilha com este a tese de uma ligação intrínseca entre música e palavra no nascimento da linguagem, bem como o sentido expressivo deste canto originário. O autor escreve que “a primeira linguagem humana foi canto” e que “a poesia e a música mais antigas tiveram origem nesse canto, posteriormente refinado e enobrecido”.⁶¹

Herder foi o líder do movimento literário pré-romântico *Sturm und Drang*, cujo cerne era justamente o questionamento da ordenação puramente racional do mundo através da afirmação da incomensurabilidade do sentimento e do gênio. A tradição prescritiva da poética clássica e a normatividade social eram os alvos do grupo, que via na interioridade do sujeito, na individualidade genial, o único espaço autêntico de liberdade. Na obra literária mais representativa do movimento, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, são expostas as dores de um sujeito que guia sua vida pelo gênio e que se vê enredado em um confronto insolúvel com a mediocridade da vida social imperante. Em um dado momento, a personagem principal declara: “Meto-me dentro de mim mesmo e acho aí um mundo!”⁶². O que se afirma aí não é um mero recolhimento para si, mas antes a legitimação da esfera sentimental subjetiva como a fonte mais rica de sentido para o mundo exterior. A consequência disso é o inevitável confronto entre a interioridade livre e as coerções sociais, entre a esfera elevada da arte e a mediocridade da vida prosaica. Tal conflito, como se verá, constitui uma característica marcante tanto de obras de autores românticos, como, em alguns casos, de suas próprias vidas.

O *Sturm und Drang* encontrou alguns paralelos no âmbito musical⁶³, de forma mais tímida em algumas obras de Haydn e Mozart e, mais fortemente, no

⁶¹ HERDER, Johann G. von, *Philosophical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 104.

⁶² GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 24.

⁶³ Há musicólogos que defendem mesmo a existência de um estilo musical *Sturm und Drang*, que teria sido influenciado pelo movimento literário. No entanto, tal tese carece de bases materiais mais sólidas. Faz mais sentido estabelecer uma relação de paralelismo, na qual determinadas

compositor Carl Philip Emanuel Bach. Este, em seu *Ensaio sobre a verdadeira forma de se tocar teclado* (1753), defende que a arte dos sons é um meio expressivo capaz de comunicar os afetos do compositor e que o intérprete deve ser capaz de reconhecê-los e senti-los para que possa, assim, transmitir tais sentimentos ao ouvinte.

Uma vez que um músico não pode comover ninguém se ele próprio não estiver comovido, então ele deve, necessariamente, poder colocar-se em todos os afetos que ele deseja suscitar em seus ouvintes; dessa forma ele comunica os seus sentimentos e move da melhor maneira para que sintam com ele.⁶⁴

Ao invés de ser tratada como um meio de comunicação dos afetos em sua objetividade universalmente válida, a música é considerada a linguagem do sentimento subjetivo idiossincrático. Esse ideal expressivo transparece também na própria atividade de C. P. E. Bach como compositor. Em peças como o *Concerto para violoncelo em lá menor Wq. 170* e em suas *Sinfonias de Hamburgo*, as mudanças bruscas de dinâmica, as quebras no andamento e as surpreendentes modulações se mostram como recursos altamente expressivos, chegando a remeter em alguns momentos a peças do período romântico.

As formulações expressivistas da música por parte de C. P. E. Bach e Herder, bem como de Rousseau e Batteux, ainda que tenham parentesco com as ideias precedentes de música como arte imitativa dos sentimentos, valorizam uma dimensão afetiva que é colocada em oposição à absoluta compreensibilidade racional do mundo. A música deixa de ser a comunicação de afetos estilizados para ser considerada a manifestação fenomênica do inefável sentimento humano. Esse mergulho na interioridade subjetiva pode ser considerado o primeiro impulso romântico (ou pré-romântico), uma primeira resposta ao gradativo processo de dissolução do edifício racionalista do mundo ilustrado e de sua poética classicista. Esta possuía dois grandes pressupostos. O primeiro, de que a arte possuía uma função meramente transitiva, de onde deriva também a sua afinidade com a retórica, pois o conceito de linguagem que subjaz a retórica classicista é a de um mero invólucro para ideias pré-existentes. Como defende Todorov, ao longo desse largo período, a “arte é funcional, e esta funcionalidade reduz-se finalmente a um único objetivo: imitar a natureza. A linguagem é

características do movimento literário (valorização da expressividade e quebra de determinadas convenções estabelecidas) aparecem também em algumas obras musicais do mesmo período.

⁶⁴ BACH *apud* VIDEIRA, *Op.Cit.*, 2009, p. 41.

igualmente transitiva, e a sua função também é única: serve para representar ou para comunicar.”⁶⁵

O segundo pressuposto, ligado ao primeiro, é o de que havia uma ordem natural dada e estável tanto no plano físico quanto no moral, apreensível pela razão, assim como um conjunto universal de regras a respeito dos modos corretos de realizar imitações, aos quais a arte deveria se submeter a fim de ser verdadeira, boa e bela.

Na virada do século XVIII para o XIX, ambos os pressupostos são postos em questão. De um lado, a arte adquire uma esfera autônoma de reconhecimento e valorização. De outro, há uma redefinição da ideia de verdade, que deixa de ser algo dado e apreensível pela razão universal, passando a ser mediada pela atividade simultaneamente reveladora e limitadora do sujeito e da linguagem.

Cabe agora discorrer sobre esse contexto de transformação no âmbito gnosiológico e sua repercussão no que se refere à linguagem e, principalmente, à arte. Pois são justamente essas transformações que dão o sentido e determinam o caráter do pensamento romântico musical.

⁶⁵ TODOROV, *Op. Cit.*, 1979, p. 316.