

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M987 Música, filosofia e educação 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 2)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-105-3

DOI 10.22533/at.ed.053190502

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A natureza e o valor da Educação Musical são determinados pela natureza e valor da música. Com base nesta premissa inicial, Reimer estabelece argumentos para afirmar a necessidade de uma filosofia para educação musical: A qualidade da compreensão sobre uma atividade profissional está relacionada ao impacto na sociedade que esta profissão pode obter. Assim, a educação musical só deixaria a “periferia da cultura humana” quando houvesse maior entendimento profissional do valor da educação musical. Para Liane Hentschke, a música não está no rol das “disciplinas sérias” por causa “uso que se tem feito dessa área de conhecimento e da atividade profissional decorrente dela” (Hentschke, Del Ben, 2003, p. 117). Para modificar este panorama, é preciso uma tomada de consciência dos profissionais que estão atuando no campo da pedagogia musical. Reimer entende que o profissional consciente do valor de sua profissão, mais que um elo na comunidade pedagógica, é alguém que tem a visão modificada a respeito da natureza e do valor de sua vida pessoal (1970, p. 4); As bases para a valorização da educação musical exigem a configuração de uma filosofia. No entanto, seus efeitos serão mais produtivos se essa filosofia estiver em desenvolvimento durante a formação do educador musical. Segundo Cláudia Bellochio, as pesquisas sobre educação musical no Brasil poucas vezes são referência para o ensino de música nas escolas, o que constituiria “um hiato entre a produção de pesquisas e a apropriação de seus resultados no contexto da escolarização” (2003, p. 129). Assim, a ausência de uma articulação entre ensino e pesquisa em nossas universidades reforça a necessidade de uma filosofia de educação musical, que seria capaz de conciliar os diversos saberes mobilizados e que estariam conjugados nas ações e reflexões da prática docente; A música é uma disciplina do conhecimento que também constitui caminho para se entender a realidade. Reimer (1970, p. 9) afirma que o aluno que entende a natureza real da música pode partilhar as visões da realidade que a música oferece. O problema nessa questão é o contraste entre o ensino da disciplina e a prática da mesma fora da escola. Enquanto em suas atividades extra-escolares o aluno se conecta com uma vasta gama de opções musicais e trafega por diversos contextos culturais (internet, TV, espaços públicos), na escola ele costuma ter contato com expressões musicais que pouco ou nada tem a ver com sua realidade sonora. Sobre o último ponto, vale esclarecer que não se trata de celebrar acriticamente o conhecimento musical que o estudante traz consigo, prática esta que, em geral, redundaria em uma reprodução destituída de aprofundamento contextual e analítico em relação às canções ou hits da mídia de massa. Por outro lado, a introdução da gramática da música (a teoria) desvinculada do fazer musical espontâneo resulta em uma prática inócua e sem sentido para o aluno. Se as visões concernentes a uma educação musical na contemporaneidade observam os novos contextos estabelecidos na sociedade, concebendo estruturas que constroem uma rede de relações a partir do conhecimento e da experiência do sujeito (Fonterrada, p. 175-6), ainda há nas escolas

um vazio entre o que é ensinado e o que é compreendido e praticado pelo aluno. Em relação a esse tópico, Bennett Reimer argumenta que uma alternativa para a fundamentação filosófica da educação musical é a abordagem estética da música. O autor assinala que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical.

No artigo PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA, os autores, Solange Aparecida de Souza Monteiro, Karla Cristina Vicentini de Araujo, Carina Dantas de Oliveira, Viviane Oliveira Augusto, Gabriella Rossetti Ferreira e Paulo Rennes Marçal Ribeiro, aprofundar conhecimentos sobre as relações de gênero, música e poder no império, verificando a vida da Princesa Isabel. Será utilizado um recorte da história do Brasil, do poder atribuído a Princesa Isabel, e questões particulares, da vida privada e conflitos de gênero vivenciados. No artigo EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca uma visão endêmica do conceito de música concreta que emerge na década de 1950 em Tóquio. No ARTIGO FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MAZONAS, o AUTOR Jackson Colares da Silva busca descrever um modelo de Universidade Virtual adaptado ao contexto amazônico. **No artigo FEEDBACK EM MUSICOTERAPIA GRUPAL, os autores,** Marcus Vinícius Alves Galvão, Claudia Regina de Oliveira Zanini, buscam estudar, resultado de um projeto vinculado ao Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC).

NO ARTIGO FORMAÇÃO HUMANA: uma breve análise de paradigmas formativos na História da Humanidade e suas implicações ao Filosofar e à educação, as autoras **Letícia Maria Passos Corrêa e Neiva Afonso Oliveira,** disserta sobre o papel do Ensino de Filosofia e sua conexão com os processos relativos à formação humana na direção da compreensão de que nascemos humanos, mas precisamos continuar a sê-lo. No artigo **GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER,** Márcio Luís Marangon busca analisar a obra Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe. representa uma síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” (VARGAS, 2015) **GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL, Alexandre Siles Vargas** Busca trazer a síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” realizada durante nosso Mestrado em Música na subárea na subárea Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. **No artigo IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA**

ESCUTA, os autores, **Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira, André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira** apresenta aspectos da influência de Hans Joachim Koellreutter na prática musical e pedagógica no Brasil. No artigo **INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE JOURNEY (2012)**, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca estudar duas técnicas de composição para videogames aplicadas por Austin Wintory à música de Journey (2012). No artigo **JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS** as autoras, **Natália Búrigo Severino, Mariana Barbosa Ament**, busca analisar os Estudos em Educação Musical (JEEM) é um evento destinado ao compartilhar de concepções, ideias e práticas de processos educativos em música. No artigo **LUIZ BONFÁ: uma breve trajetória, parcerias e apontamentos do estilo**, o autor **Tiago de Souza Mayer**, o trabalho consiste em traçar uma breve trajetória do violonista e compositor Luiz Floriano Bonfá, de modo a destacar parcerias relevantes e realizar apontamentos sobre seu estilo no violão. Para a fundamentação buscamos referências em Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009). No artigo **MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE**, autor **Marcos Vinícius Ferreira da Silva e Leila Adriana Baptaglin**, buscou compreender de que maneira a subjetividade da musicalidade gaúcha contribuiu para as múltiplas identidades da musicalidade boavistense. No artigo **a MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO** da autora **Silvia Cordeiro Nassif**, objetivo trazer as contribuições da psicologia histórico-cultural para a educação musical. No artigo **MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL**, o autor **Jovenildo da Cruz Lima**, busca analisar nesta pesquisa a prática de inclusão de pessoas acima dos 60 anos por meio da musicalização com flauta doce, bem como o canto coral, buscando identificar possibilidades para a inclusão do idoso no âmbito da educação musical. No artigo **NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO**, a autora **Priscila Loureiro Reis**, discute a essência da música em sua unidade com o ser e o silêncio, apontando para uma musicalidade que desvela o ser e em tal desvelamento faz desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória. No artigo **NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS**, os autores **Fernando Emboaba de Camargo e José Eduardo Fornari Novo Junior**, propõem-se uma solução parcial para esse problema com base na fragmentação de longos trechos de ambiente sonoros associados à narrativa e uma posterior randomização temporal do conjunto de fragmentos sonoros. No artigo **NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER**, a autora **Helen Silveira Jardim de Oliveira** busca compartilhar

algumas reflexões de nossa tese de doutorado defendida no ano de 2014 cujo título foi: Ensinar e aprender música: negociando distâncias entre os argumentos de alunos, professores e instituições de ensino. **No artigo NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL**, o autor Breno Raphael de Andrade Pereira sugere a execução da peça Noite de Lua de modo mais fiel ao áudio original. Essa nossa transcrição diferencia-se das demais pela semelhança com a gravação deixada pelo compositor, contrastando com os demais arranjos disponíveis no grave desvio com relação à *forma*, baixos e ritmo. **O artigo O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO**, o autor José Leandro Silva Martins Rocha, Discute os resultados de uma pesquisa de mestrado (ROCHA, 2015), que teve por objetivo investigar a aprendizagem criativa na aula de piano em grupo, por meio de uma pesquisa-ação com alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No artigo **O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPÇÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)**, o autor Marcus Vinícius Sant’Anna Held Neves 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).

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA	
Solange Aparecida de Souza Monteiro	
Karla Cristina Vicentini de Araujo	
Carina Dantas de Oliveira	
Viviane Oliveira Augusto	
Gabriella Rossetti Ferreira	
Paulo Rennes Marçal Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.0531905021	
CAPÍTULO 2	10
EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: <i>RELIEF STATIQUE</i> (1955) E <i>VOCALISM AI</i> (1956) DE TORU TAKEMITSU	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905022	
CAPÍTULO 3	18
FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS	
Jackson Colares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0531905023	
CAPÍTULO 4	34
<i>FEEDBACK</i> EM MUSICOTERAPIA GRUPAL	
Marcus Vinícius Alves Galvão	
Claudia Regina de Oliveira Zanini	
DOI 10.22533/at.ed.0531905024	
CAPÍTULO 5	47
GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER	
Márcio Luís Marangon	
DOI 10.22533/at.ed.0531905025	
CAPÍTULO 6	60
GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL	
Alexandre Siles Vargas	
DOI 10.22533/at.ed.0531905026	
CAPÍTULO 7	76
IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA ESCUTA	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira	
André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0531905027	

CAPÍTULO 8	85
INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE <i>JOURNEY</i> (2012)	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905028	
CAPÍTULO 9	95
JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS	
Natália Búrigo Severino	
Mariana Barbosa Ament	
DOI 10.22533/at.ed.0531905029	
CAPÍTULO 10	102
LUIZ BONFÁ: UMA BREVE TRAJETÓRIA, PARCERIAS E APONTAMENTOS DO ESTILO	
Tiago de Souza Mayer	
DOI 10.22533/at.ed.05319050210	
CAPÍTULO 11	111
MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE	
Marcos Vinícius Ferreira da Silva	
Leila Adriana Baptaglin	
DOI 10.22533/at.ed.05319050211	
CAPÍTULO 12	121
MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO	
Silvia Cordeiro Nassif	
DOI 10.22533/at.ed.05319050212	
CAPÍTULO 13	130
MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL	
Jovenildo da Cruz Lima	
DOI 10.22533/at.ed.05319050213	
CAPÍTULO 14	135
NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO	
Priscila Loureiro Reis	
DOI 10.22533/at.ed.05319050214	
CAPÍTULO 15	152
NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER	
Helen Silveira Jardim de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.05319050215	
CAPÍTULO 16	160
NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL	
Breno Raphael de Andrade Pereira	

DOI 10.22533/at.ed.05319050216

CAPÍTULO 17 175

O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO

[José Leandro Silva Martins Rocha](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050217

CAPÍTULO 18 189

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

[Marcus Vinícius Sant'Anna Held Neves](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050218

CAPÍTULO 19 205

O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN

[Alexandre Siles Vargas](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050219

SOBRE A ORGANIZADORA..... 220

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

Marcus Vinícius Sant’Anna Held Neves

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo - SP

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 capítulo, 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.

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.

1 | INTRODUÇÃO

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), *Guida Armonica* (1756/8), *A arte do acompanhamento* (1756/7), *A Miscelânea harmônica* (1758) e *A arte de tocar guitarra ou cistre* (1760).

Neste capítulo, 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 alinou-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.

2 | RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA

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 artista deseja afetar seu público, despertando seus sentidos. Estudiosos da música do século XVIII podem testemunhar esta inteiração nas palavras de Johann Joachim Quantz (2001 [1752], p. 119; trad. nossa):

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.

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). 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 (I, x - 9, 32, 33) 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 frígia 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.

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) Do trinado 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) Do *mordente*: 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) Do vibrato: 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).

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:

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).

Isto está de acordo, também, com os princípios de um discurso *coerente da retórica clássica* de Quintiliano (II, viii, 15)

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.

3 | 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 capítulo. 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). 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 (BATTEUX, 2009 [1746], p. 49-50).

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 (1708, p. 78; trad. nossa): “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” -, 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 intermediário 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 (2009 [1739-1740], p. 142-143) 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. **Extraí 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 conjunção 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 (**grifos nossos**).

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 ideia 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 ideia geral, o de ver um grande número de coisas etc., o de comparar, associar e separar ideias. Esses prazeres são inerentes à natureza da alma, independentemente dos sentidos, porque pertencem a todo ser que pensa (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 13).

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). 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).

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 (2011, p. 25) 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.

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). 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.

Em relação ao gosto natural, ou seja, um senso de beleza e de harmonia inerente ao ser, teóricos como Ussher em *Clio: or, A discourse on taste* (1772 [1769]) 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 razão (USSHER, 1772 [1769], p. 3-4 apud PAOLIELLO, 2011, p. 27).

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). 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). 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 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).

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).

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).

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 (2009 [1753], p. 69) 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.

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] 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).

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 ocorreria 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).

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).

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 verdadeiro 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). 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). 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. nossa). 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 (VI ii, 26-28) 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 queremos que também o juiz assim a considere e nos emocionemos antes de emocionar a outrem.

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 transmiti-lo judiciosamente 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 nosso).

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).

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).

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 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).

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). Dessa maneira, o tratadista alinha-se com os preceitos de Quintiliano (I ii, 29):

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.

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) Do tenuto: 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) Do *staccato*: 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 conjunto (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 (I x, 22-25):

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 Aristóxeno 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 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.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente capítulo 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 capítulo.

REFERÊNCIAS:

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 música poética**. 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** [*Versuch einer gründlichen Violinschule*]. Oxford [Augsburg]: Oxford University Press [Johann Jacob Lotter], 1985 [1756]. Trad. E. Knocker.

NEVES, Marcus Vinícius Sant'anna Held. **Francesco Geminiani (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, Marcus Fabius. **Instituição oratória** [Institutio Oratoria]. Campinas [Roma]: Editora da Unicamp, 2015 [c. 95]. v. 1-4. Trad. B. Basseto.

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

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

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-105-3



9 788572 471053