

## O virtuoso útil

Marcus Held  
Mônica Lucas

Universidade de São Paulo (USP)

### Resumo

Nas práticas musicais contemporâneas, termos como *virtuoso* ou *virtuose* são, com frequência, empregados com vistas à qualificação de instrumentistas ou cantores cujas habilidades técnicas avançadas se destacam pelo aparente apelo do impossível, do inconcebível e do inexplicável. Tal conceituação de virtude coaduna-se às correntes de pensamento oitocentista, e está tradicionalmente associada à ideia de gênio. No presente texto, procuramos recuperar as acepções de virtude próprias ao século XVIII. Traçamos um histórico do termo, visando recontextualizá-lo no âmbito de escritos de dois teóricos musicais setecentistas: o alemão Johann Mattheson (1681-1767) e o ítalo-britânico Francesco Geminiani (1687-1762). Nesse sentido, fica claro que a ideia de virtuosismo não se restringe às habilidades no instrumento ou na voz, mas tampouco se refere à esfera do inexplicável: ela depende, sobretudo, das condutas morais em constante processo de aperfeiçoamento.

**Palavras-chave:** Virtude; Virtuoso; Retórica Musical; Johann Mattheson; Francesco Geminiani.

### Introdução

Em 9 de julho de 2020, o renomado periódico *The New York Times* publicou uma matéria anunciando o falecimento de uma das mais proeminentes e destacadas violinistas do século XX. Com o título “Morre Ida Haendel, violinista *virtuose* com ‘fogo e gelo’ em seu tocar<sup>1</sup>”, Corina da Fonseca-Wollheim descreveu as habilidades instrumentais da musicista, nascida em c.1923<sup>2</sup>, como “intangíveis<sup>3</sup>”. Haendel, que dizia ser o próprio violino, venceu inúmeros prêmios internacionais, gravou pelos principais selos fonográficos europeus e estadunidenses, bem como apresentou-se regularmente em diversos países em todos os continentes. A instrumentista, ressaltou a jornalista, nunca foi à escola e jamais se casou: dedicou-se exclusivamente à vida artística.

Nas práticas musicais contemporâneas, é frequente a utilização de termos como *virtuoso* ou *virtuose*, conforme exposto acima, para a caracterização de instrumentistas ou cantores detentores de habilidades técnicas avançadas, que se destacam pela aparência do

---

<sup>1</sup> Ida Haendel, Violin Virtuoso With ‘Fire and Ice’ in Her Playing, Dies.

<sup>2</sup> O ano de nascimento de Ida Haendel é incerto, sendo 1923 ou 1928.

<sup>3</sup> No original: “Unassailable”. Todas as traduções de textos originais foram realizadas pelos autores deste artigo. Todas as traduções de textos originais foram realizadas pelos autores deste artigo.

impossível, do inconcebível e do inexplicável. Tal concepção de virtude aplicada à música, no entanto, deriva de noções construídas ao longo do século XIX destinadas à qualificação da figura do gênio. Seja de Ida Haendel, que, “em passagens líricas, seu vibrato ardente e *portamento* arrebatador emprestavam à sua técnica um forte caráter vocal, enquanto sua articulação em passagens virtuosísticas podia ser nítida ao ponto da percussão<sup>4</sup>” (FONSECA-WOLFFHEIM, 2020), seja de Niccolò Paganini, que “criava as próprias dificuldades que executava, com vistas a variar os efeitos e a aumentar os recursos de seu instrumento – [...] tendo sido seu objeto [de busca] logo que foi capaz de refletir sobre seu destino final<sup>5</sup>” (FÉTIS, c.1880, p. 73), as diversas descrições sobre as propriedades técnico-interpretativas desde os expoentes oitocentistas carregam consigo elementos que aproximam a virtude musical ao plano do inalcançável.

Esta acepção, no entanto, é diametralmente oposta àquela que se lê em autores setecentistas, configurada pelos autores greco-romanos. No presente texto, traçamos um histórico do termo, visando recontextualizá-lo no âmbito de escritos de dois teóricos musicais setecentistas: o alemão Johann Mattheson (1681-1767) e o ítalo-britânico Francesco Geminiani (1687-1762). Abordaremos as opiniões destes autores, assim como suas diferenças de perspectiva e, a partir disto, traçaremos um paralelo com a noção de virtuosismo veiculada em textos do século XXI, como a crítica acima, referente à virtuose Ida Haendel (1923/8-2020).

## 1. Acepções de virtude em autores greco-romanos e seu eco nos *studia humanitatis*

“Ética a Nicômaco”<sup>6</sup>, de Aristóteles, teve enorme circulação no ocidente humanista a partir de sua primeira tradução latina por Leonardo Bruni (1416). O texto foi amplamente lido no mundo escolar, reformado e contrarreformado, e fundamentou os manuais de civilidade cortesã, assim como o pensamento sobre as artes durante o humanismo. Este escrito constitui, assim, a base para a compreensão do conceito de virtude, que subjaz à ideia de *virtuose*, que nos interessa.

Neste texto referencial, Aristóteles argumenta que a virtude é uma habilidade da alma, que tem conformação dupla: intelectual e moral. A primeira, explica o filósofo, refere-se à contemplação de princípios, e visa não apenas à instrução, mas também à sabedoria, à perspicácia e à prudência (1103a5). Com isso, é uma qualidade que requer experiência e tempo (1103a16-17). A segunda, por outro lado, diz respeito às ações humanas, e se refere tanto à generosidade e à

<sup>4</sup> No original: “In lyrical passages, her ardent vibrato and swooping portamento lent her playing a strong vocal character, while her articulation in virtuosic passagework could be crisp to the point of percussive.”

<sup>5</sup> No original: “He created the difficulties he performed, with a view of varying the effects and augmenting the resources of his instrument – [...] having been his object, so soon as he was capable of reflecting on his ultimate destiny.”

<sup>6</sup> Ἠθικὰ Νικομάχεια.

temperança, como também aos prazeres e às dores (1104b9-10). Ela se relaciona diretamente com a moral, na medida em que cabe ao sujeito o conhecimento de suas paixões e a justa conduta de suas ações. Neste sentido, a virtude moral consiste em um meio termo entre dois vícios, um pelo excesso e o outro pela falta (1109a20). Nesse sentido, depreende-se que a realização da beleza eficaz<sup>7</sup> numa obra de arte – entendida nesse contexto enquanto artesanaria – pelo artífice pressupõe a necessidade de sua aproximação aos fundamentos básicos da virtude:

Assim, um mestre de qualquer arte evita o excesso e a deficiência, procurando e elegendo o ponto mediano, a mediania, quer dizer, não da coisa ou objeto, mas relativamente a nós. Se, portanto, a maneira na qual toda arte cumpre eficientemente sua tarefa é se atendo à mediania e estimando seus produtos segundo ela (daí a observação corrente de que de uma perfeita obra de arte nada se pode tirar nem nada a ela adicionar, dando a entender que o excesso e a deficiência destroem a perfeição, ao passo que a mediania a preserva); se então, como dizemos, bons artesãos e profissionais norteiam-se pela mediania quando trabalham, e se a virtude, como a natureza, é mais exata e melhor do que qualquer arte, infere-se que a virtude possui a qualidade de visar à mediania (1106b5-15).

A virtude, portanto, não está na obra em si, mas na conduta de sua realização, no hábito (ἦθος), tarefa que deverá apoiar-se no aprendizado com base na observação de exemplos de referência. O mesmo valerá para a arte retórica<sup>8</sup>. Aristóteles, que relaciona essa premissa com a virtude moral, enfatiza que “[...] o agente é justo e moderado não quando realizar meramente esses atos, mas quando os realizar tomando homens justos e moderados como seu modelo” (1105b 5).

No contexto das poéticas musicais setecentistas, Barros (2020: 5) afirma que “a ação poético-musical cumpriria seu fim último e cobraria seu sentido na medida em que os movimentos da alma e do coração orientassem ações virtuosas e a elevação da alma, constituídas em hábitos por sua repetição e frequência”, enquanto Lucas (2016, p. 107) mostra que a perfeição moral “prega uma relação estreita entre ética e retórica”.

Esta relação estreita entre ética e retórica transparece no ideal do orador perfeito, que preconiza a honra e a boa reputação, apresentado por oradores latinos, como Cícero e Quintiliano, que tiveram ampla circulação nos círculos humanistas a partir de sua redescoberta no séc. XV. Observa-se, nesse contexto, que, além de dominar técnicas como entonação, correção gramatical e clareza discursiva, é necessário cultivar a honestidade:

[...] a virtude jamais deve ser abandonada; mesmo a dor, se é receada, e a morte, se é temida, são mais leves do que a desonra e a infâmia [...], a glória da virtude é ir além da morte; a sorte, além disso, costuma auxiliar a coragem; vive em segurança quem vive honestamente, não quem no presente está seguro; além disso, aquele que vive na torpeza não pode estar seguro para sempre. (Ret. Her. III,10).

<sup>7</sup> Ver mais sobre “beleza eficaz” em Hansen (2019).

<sup>8</sup> Segundo Vickers (1988, p. 341), um “sistema completo e integrado de comunicação”.

Quintiliano leva o assunto adiante. Para ele, trata-se do tema mais importante a ser discutido no ensino da retórica, uma vez que “nunca o homem mau será igualmente um bom orador” (XII,I,9). Além de reconhecer que Cícero fora perfeito nesses moldes<sup>9</sup>, o autor afirma que o orador perfeito é “o homem bom [*vir bonus*], perito na arte de falar” (XII,I,1), realça que a “parte moral, dita ética, é absolutamente indispensável ao orador” (XII,II,3) e estabelece, finalmente, que “o orador é um homem bom, exímio na arte de falar” (XII,I,44).

Esta acepção de virtude perpassa a concepção de arte a partir do humanismo, uma vez que o ideal do *vir bonus* foi reformulado no gênero literário conhecido como *institutio aulica*, ou escola de corte, que compreende os manuais devotados à descrição do príncipe ou do cortesão *perfeitos*. No mundo luterano, segundo Lucas (2016, p. 108), esse gênero de escritos foi amplamente utilizado no sistema de ensino dos ginásios; no mundo britânico, segundo Held (2021, p. 197), consolidou-se uma forte tradição no desenvolvimento da música secular e na constituição do estilo inglês. Nesses contextos, o objetivo das poéticas musicais ia além do ensino da música, já que elas também se concentravam, sobretudo, na descrição das qualidades próprias do músico perfeito, emulando o ideal do *vir bonus*.

Neste artigo, discutiremos o conceito de virtude aplicado às práticas musicais setecentistas amparando-nos em textos de dois referenciais modelares: Johann Mattheson (1681-1764) e Francesco Geminiani (1687-1762), respectivamente. Estes autores se destacam não apenas por serem amplamente representativos do pensamento musical luterano e britânico, respectivamente, mas ainda por dialogarem entre si, considerando o trânsito de ideias e música que se deu entre as cidades de Londres e Hamburgo no séc. XVIII.

Neste artigo, recuperaremos as acepções de virtude nas esferas germânica e britânica com base, além das preceptivas desses dois autores, em dicionários e léxicos publicados nesse cenário entre 1656 e 1786, compreendendo o campo de significados para as gerações anterior e ulterior aos dois músicos. Em seguida, procuraremos aproximar os modelos propostos por Mattheson – particularmente em *Der Brauchbare Virtuose* (“O Virtuoso Útil”, Hamburgo, 1720) – e por Geminiani – em especial *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (“Tratado sobre o bom gosto na arte da música”, Londres, 1749) e *The art of playing on the violin* (“A arte de tocar violino”, Londres, 1751) – para, finalmente, verificarmos em que medida ocorre a associação de tais autores em suas representações do músico ideal, perfeito e, seguramente, virtuoso.

## 2. Acepções de Virtude nas esferas britânica e germânica (1656-1786)

A vinculação de saberes extrínsecos aos conhecimentos musicais – teóricos e práticos – é imperativa para a edificação do modelo do artífice perfeito. Por meio do exercício de regras,

---

<sup>9</sup> Cf. Quintiliano XII,I,19

propagadas por transmissão oral e escrita, a prática cotidiana conduz ao aperfeiçoamento das habilidades do sujeito, sejam elas pré-dispostas naturalmente ou adquiridas pela experiência.

A noção aristotélica, que compreende a virtude no âmbito da instrução e da prática (sabedoria-intelectual), bem como no da conduta e do hábito (temperança-moral), é reapresentada pelo filósofo John Wilkins (1668) como *habit perfective*, ou hábito perfeito. O autor, referindo-se ao segundo tipo de virtude, aproxima-se do verbete apresentado no dicionário inglês de John Kersey (1702), que determina o mesmo termo (*virtue*) como relativo aos bons princípios e à honestidade, opondo-se ao vício (*vice*). Ele complementa o conceito qualificando o termo com ideias como eficácia, energia, força e excelência – também presentes no compêndio médico de Thomas Willis (1684) e no dicionário de Benjamin Defoe (1735). Ademais, Defoe define “virtude” como uma disposição da alma pela qual o sujeito se inclina ao bem, à honestidade moral e aos bons princípios, indicando que a prudência, a temperança, a justiça e a força moral constituem as virtudes cardinais. A discussão é complementada no dicionário de Nathan Bailey (1737):

Virtude [...]: um firme propósito de fazer as coisas que a razão nos diz serem as melhores.

Virtude *Moral* (em *Ética*): é um hábito voluntário [*elective*] posicionado em uma mediania, determinada pela razão e como um Homem prudente a determinaria.

Virtude *Intelectual* (em *Ética*) é um hábito da alma racional, pelo qual ela concebe ou diz a verdade tanto ao afirmar quanto ao negar.<sup>10</sup>

Constata-se, acima, a aproximação entre Bailey e o modelo aristotélico. Vale destacar, também, a noção de virtude intelectual como um hábito; no caso, pertencente à faculdade da razão. A enciclopédia germânica editada por Johann Heinrich Zedler entre 1731 e 1754, por outro lado, identifica-a como uma habilidade:

A virtude é uma habilidade da alma. Estas habilidades ou capacidades da alma dividem-se em dois tipos: algumas se referem à razão e outras ao desejo. Este último gênero, que consiste em uma habilidade de agir de acordo com o direito da natureza, é chamado *Tugend* [virtude] em alemão.<sup>11</sup> (ZEDLER, 1731-1754, v. 48, p. 1789).

Virtude [*Tugend*]: uma habilidade que o homem adquire a partir de suas qualidades naturais, e, como se trata de habilidades tanto do corpo quanto da alma, estas são divididas em *virtutes corporis* ou *animi*, sendo esta última referente ao entendimento e ao desejo da alma, e novamente dividida em *virtutes intellectus* ou *voluntatis*.

<sup>10</sup> No original: “Virtue [...]: a firm purpose of doing those things that reason tells us are best. Moral Virtue (in Ethicks) is an elective habit placed in a mediocrity, determined by reason, and as a prudent man would determine. Intellectual Virtue (in Ethicks) is a habit of the reasonable soul, whereby it conceives or speaks the truth either in affirming or denying.”

<sup>11</sup> No original: “Virtus [...] ist eine Fertigkeit [...] die in dem Gemüth ihrer Sitz hat. Dergleichen Gemüths-Fertigkeiten oder Eigenschafften theilen sich in zwey Arten ab, einige betreffen den Verstand; andere gehen den Willen an. Diese letztere Gattung, welche eine Fertigkeit ist, seine Handlungen nach dem Recht der Natur anzustellen sird eigentlich auf deutsch Tugend genannt.”

Estas últimas são as virtudes, que denominamos, no sentido estrito do termo, *moralis*.<sup>12</sup> (ZEDLER, 1731-1754, v.45, p. 1471).

Enquanto o dicionário alemão publicado por Johann Adelung (1781, p. 717-718) compreende a virtude como um hábito, afirmando que, “no sentido moral mais estreito, a virtude é o estado em que uma criatura sensata age de acordo com sua intenção”<sup>13</sup>, é válido recordar que, para Quintiliano (XII,II,1), a virtude moral não está desvinculada do aprendizado:

Portanto, quando o orador é um homem bom, não pode ele ser assim considerado, porém, se não dispuser da virtude; essa virtude, ainda que vinda de certas inclinações naturais, precisa ser aperfeiçoada pelo aprendizado: antes de tudo, os bons costumes devem ser cultivados pelo orador através dos estudos e toda a matéria sobre o que é honesto e justo precisa ser pesquisada a fundo, porque sem ela ninguém pode ser um homem bom nem exímio na arte oratória.

Zedler se refere, ainda, às virtudes intelectuais como razão, ciência, sabedoria, arte, agudeza, artifício inventivo, arte investigativa, engenho, conhecimento e profundidade da língua (ZEDLER, 1731-1754, v. 45, p. 1504). Verifica-se, finalmente, que o conceito de virtude entre os germânicos, assim como entre os britânicos, parte dos gregos e assimila os romanos.

Por outro lado, o termo *virtuoso*, que se vincula à honestidade no glossário de Thomas Blount (1656), aparenta relacionar-se com frequência à virtude intelectual. Segundo o mesmo autor, o vocábulo significa, igualmente, uma pessoa instruída. Para o lexicógrafo Elisha Coles (1677), refere-se à engenhosidade, enquanto o dicionário anônimo assinado por B. E.” (1699) alude ao “filósofo experimental, um negociante de novas invenções e descobertas”<sup>14</sup>. No século XVIII, o já mencionado John Kersey (1702) atribui ao termo “virtuoso” o sentido de instruído e engenhoso. Esta acepção está próxima à de Defoe (1735), que o descreve como “um sujeito instruído, um estudioso de filosofia, aquele que é habilidoso nos segredos da natureza. Também [representa] um curioso que coleta raridades, medalhas, pedras, plantas etc.”<sup>15</sup>

Não obstante, Zedler expande o debate ao afirmar que “virtuoses significam, no entendimento moral, pessoas virtuosas; no sentido político [prático], entretanto, [refere-se a]

---

<sup>12</sup> No original: “Tugend: [darunter versteht man] eine jede Geschicklichkeit, die der Mensch über seine natürliche Fähigkeiten erlangt, und weil er sowohl Fähigkeiten des Leibes, als der Seele hat, so sind solche Tugenden entweder virtutes corporis oder animae, welche letztere in Ansehung des Willens, womit die Seele versehen, wieder entweder virtutes intellectus oder voluntatis sind. Diese letzten sind die eigentliche, und im engen Verstandenen sogenannten Tugenden die man auch die moralischen nennet.”

<sup>13</sup> No original: “In engerer moralischer Bedeutung ist die Tugend der Zustand, da ein vernünftiges Geschöpf seiner Bestimmung oder Absicht gemäß handelt”.

<sup>14</sup> No original: “experimental Philosopher, a Trader in new Inventions and Discoveries, a Projector in Philosophy”.

<sup>15</sup> No original: Virtuoso: a learned ingenious Man, a Student in Philosophy, one that is skilled in the Secrets of Nature; also a Person who is curious in collecting of Rarities, as Medals, Stones, Plants, &c.

peças que são excelentes em uma certa arte ou ciência, como a música, pintura, escultura etc. e nisto superam as outras”<sup>16</sup> (ZEDLER, 1731-1754, v. 48 p. 1789).

Dessa maneira, é possível observar que essas noções de virtude perpassam os universos da antiguidade grega e romana e chegam em obras humanistas de gêneros distintos, dicionários, enciclopédias, obras morais, tratados de cortesia, manuais médicos e preceptivas musicais, tanto no âmbito da Inglaterra quanto no mundo germânico reformado. Entretanto, a conformidade de entendimento do termo virtude nesses dois contextos não é apenas fruto de uma herança cultural comum, mas do rico trânsito de ideias entre a Inglaterra e a Alemanha. Com relação aos dois autores selecionados para o presente estudo, vale lembrar que Mattheson, que se dedicou à carreira de adido diplomático, travou contato permanente com figuras inglesas importantes para a difusão dos *studia humanitatis* nos países de língua alemã (LUCAS, 2016) e que as preceptivas inglesas de Geminiani circularam naquele território na segunda metade do século XVIII (HELD, 2017). Nesse sentido, é importante considerar que a proximidade desses autores de origens, formações e atuações distintas, porém contemporâneos entre si, apresentam grande correspondência, no que diz respeito ao conceito do músico-orador perfeito. Além disso, vale ressaltar, esse conjunto de ideias constitui a base do conhecimento circunscrito pela *Musica Poetica*.

### 3. A Virtude em Johann Mattheson e em Francesco Geminiani

Johann Mattheson (1681-1764) foi cantor, compositor, diplomata e homem de letras. Atuou também como crítico e escritor de obras teóricas musicais, tendo sido autor de quatro tratados, considerados referenciais para o estudo da música setecentista, sobretudo aquela composta no mundo reformado.

Em sua autobiografia, Mattheson se apresenta como um tipo educado nas escolas reformadas (*Lateinschulen*) e conhecedor das principais habilidades galantes: dança, desenho, cálculo, equitação, esgrima. Além das línguas estudadas no ginásio, a saber, latim, grego e hebraico, Mattheson afirma ainda ter dominado línguas modernas: italiano, francês e inglês. Ele menciona ainda o estudo da história, direito e política inglesas, e do direito, comércio e política internacionais. Mattheson afirma, ainda, ter se exercitado “no estilo da corte”. Esta descrição não deve ser lida de modo subjetivo, já que ela corresponde perfeitamente à descrição do *galant-homme*, que Mattheson menciona diversas vezes em seus escritos musicais como o destinatário de suas preceptivas musicais.

O tratado mais extenso de Mattheson, e também o último, dentre estes escritos musicais, é intitulado *Der vollkommene Capellmeister* (“O mestre-de-capela perfeito”, 1739).

---

<sup>16</sup> No original: “Virtuosen heissen in sittlichen Verstande tugendhafte Personen; im politischen Verstande aber solche Leute die in einem gewissen Kunst oder Wissenschaft, als in der Musick, Mahlerey, Bildhauerey, u. d.g. fürtrefflich sind, und andere übertreffen.”

No frontispício, lê-se o título completo: *DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER / Dass ist / Gründliche Anzeige / Alle derjenigen Sachen / Die einer wissen, können, und vollkomen inne haben muss Der **einer Capelle** / Mit Ehren und Nutzen vorstehen will: / Zum Versuch entworfen von / MATTHESON. HAMBURG, 1739* (“O MESTRE-DE-CAPELA PERFEITO, / Isto é / Registro metuculoso / De todas as coisas / Que deve saber, conhecer e ter completamente interiorizadas aquele que deseja dirigir / **Uma Capela** / com dignidade e utilidade: / concebido como ensaio por / MATTHESON. HAMBURGO, 1739”).

Vimos anteriormente que a ideia do orador perfeito, como um tipo eloquente e eticamente comprometido permeia as escolas de corte humanistas e, já no século XVI, aparece também nas poéticas musicais. Sendo assim, Mattheson, ao descrever o mestre-de-capela perfeito, faz referência a uma tradição longeva. Ao ser retomada por *Der Vollkommene Capellmeister*, a transposição do ideal do *vir bonus* para o âmbito musical constitui um lugar-comum com um histórico de quase dois séculos.

Mattheson deixa claro, desde o início, que seu mestre-de-capela não se refere a uma pessoa subjetiva, e sim, um tipo ideal, que, em essência, é uma reciclagem do *vir bonus* latino. Com efeito, no prefácio de sua grande obra, ele principia por explicar seu título.

Mattheson lança mão de exemplos, apresentando outras obras devotadas à releitura do *vir bonus*, em especial a influente escola de corte *L’Ambassadeur et ses fonctions* (1682), do diplomata holandês Abraham de Wicquefort. Ele afirma, ainda, que este tipo perfeito aparece ainda em outros contextos: o diplomata, o general, o sábio estoico, ao estilo de Sêneca. Para Mattheson (1739), todos estes autores descreveram coisas e pessoas segundo o conceito que possuíam de perfeição. Estes exemplos justificam a preocupação de Mattheson em redigir uma obra dedicada ao mestre-de-capela *perfeito*.

Oradores romanos, que servem de exemplo para Mattheson, ao se deterem no orador perfeito, não descartam a possibilidade de ele vir a existir, ainda que isto jamais tenha ocorrido. Mattheson, na chave cristã, nega a possibilidade de isto acontecer, uma vez que a perfeição é atributo divino. Ele contorna esta diferença, afirmando que a ideia de perfeição só pode ser usada em comparação com outras coisas da mesma espécie ou em oposição à imperfeição que nelas aparece: “por exemplo, honesto não é o homem absolutamente honesto, mas que age de maneira mais íntegra do que as pessoas comuns” (MATTHESON, 1739, p. ii).

O direcionamento ético pressuposto está claramente apresentado já no próprio título: a obra que descreve o mestre-de-capela perfeito promete uma “descrição das coisas necessárias àquele que deseja dirigir uma capela **com dignidade e utilidade**” (grifo nosso).

Em diversos pontos de sua extensa obra referente à música, Mattheson reforça esta preocupação ética. Na *Orquestra Investigativa*, um tratado de juventude publicado em 1717, ele afirma:



Aristides Quintilianus, quando discorre sobre a finalidade da música, mostra de certa forma seu sentido. Ele não é contrário a todo prazer que se deriva da música, mas afirma que este prazer não é a verdadeira intenção da música. O prazer é, por acaso, uma recreação do espírito. Mas seu sentido verdadeiro é a utilidade e a compreensão da Virtude.<sup>17</sup> (MATTHESON, 1717, p. 174).

A mesma preocupação transparece em uma coleção de artigos intitulada *Der musikalische Patriot* (“O patriota musical”) publicada por Mattheson em 1728: “somente um homem virtuoso e de bons modos [...] poderá ser um bom músico. [...] Todas as doutrinas melopoéticas [apresentadas em *Der musikalische Patriot*] [...] não têm outro interesse que a melhoria do desejo e do juízo humanos.” (MATTHESON, 1728, p. 4).

Embora a vinculação ética da música transpareça em todos os escritos musicais de Mattheson, a obra que chama mais atenção neste sentido é uma série de sonatas para violino ou traverso acompanhado de baixo-contínuo, intitulada *Der Brauchbare Virtuoso* (“O virtuoso útil”), publicada em 1720. As sonatas possuem um prefácio surpreendentemente longo, no qual Mattheson se detém em questões morais.

Ele inicia seu texto mostrando como o termo italiano *virtuose* advém do latim *virtus*. Embora o termo se refira, em sua opinião, primeiramente à *virtus intellectualis*, ou seja, à força do juízo, ele é indissociável da *virtus moralis*, a retidão nos costumes. Para ele, o *virtuose*, aquele que se destaca por sua excelência artística, deve possuir ambas as qualidades, intelectual e moral:

*Virtuosi* significam, entre os italianos (a quem este termo pertence) aqueles que se destacam [*excellieren*] em uma determinada arte, por ex. na música, na pintura, etc. Mesmo que esta denominação tenha sua origem propriamente na *virtute intellectuali*, derivando da força ou da virtude do entendimento, nem por isso, a *virtus moralis*, ou a essência virtuosa nos hábitos deve ser descartada. Ela é presumida ou pressuposta como algo inevitável em um *virtuose*, apesar de, lamentavelmente, frequentemente faltar-lhe, e desta falta, crescerem, em parte, os mais imprestáveis *virtuoses*. Aquele que sabe o que significa se sobressair [*excellieren*] e excelência no mundo pode facilmente decidir se ele merece o nome de *virtuose* ou não. (MATTHESON, 1720, p. 4).

Desta forma, para Mattheson, não basta, para o músico, destacar-se tecnicamente em sua arte. A música é uma ação e, como tal, deveria espelhar a virtude moral. Sendo assim, só será considerado *virtuose*, no sentido amplo do termo, o músico cuja atividade profissional seja útil para a vida em sociedade: “uma pessoa pode ser um *virtuose*, mas no geral, ser inútil e vergonhosa”. Sendo assim, após se deter na definição de *virtuose*, Mattheson passa a discutir quais músicos, dentre estes, seriam úteis e quais, imprestáveis para a sociedade.

---

<sup>17</sup> No original: “Aristides Quintilianus, wenn er von dem Endzweck der Music redet, gibt seinen Sinn ungefehr also zu erkennen: Est ist weder alle Lust, die man aus der Music schöpfet, zu tadeln, noch auch diese Lust die eigentliche Absicht bey der Music. Die Lust ist zwar zufälliger Weise eine Gemüths-Ergötzung. Aber der recht vorgesezte Zweck ist der Nutz zur Ergreifung der Tugend.”

Ele lembra que a virtude, como atributo da alma, visa à tomada de ações corretas. Diante disto, ele institui uma divisão qualitativa: virtuosos úteis e inúteis, de acordo com seu valor para a sociedade.

Para Mattheson, os músicos teóricos (*musici theoretici*) são aqueles que estão ligados à reflexão musical, e, com isso, à virtude intelectual. Ele afirma que a utilidade destes reside em sua capacidade de “transformar criaturas rudes, não polidas e ignorantes em pessoas habilidosas, polidas e artificiosas”. Os vícios relacionados à virtude intelectual são, para ele, a soberba, a inveja, a pedanteria e o egoísmo. Sendo assim, Mattheson afirma que estes vícios levam-nos a se recusarem a compartilhar seus conhecimentos com outras pessoas, e, por isto, estes *virtuosos* se tornam imprestáveis no âmbito social.

Mattheson entende que a virtude moral é uma qualidade a ser buscada nos músicos práticos (*musici practici*), ou seja, em compositores, cantores e instrumentistas. Este tipo de *virtuose*, segundo ele, é capaz de cultivar os bons hábitos para sua própria paz interna, ou, ao menos para mantê-la em sua alma e na de outros músicos. No que diz respeito ao externo *more politicorum*, ele deve aplicá-lo da melhor maneira, pois de outro modo ele se torna, de um ou outro modo, certamente imprestável. Desta maneira, ao praticar a virtude, o músico prático “deve levar os bons hábitos (*Sitten*) para o íntimo de sua alma” e, ao praticar a civilidade nos costumes, será útil para a sociedade. Entre os vícios que impedem que um músico seja considerado, de fato, *virtuose*, ele aponta “a glotonaria, a bebida, a insolência, o fedor de tabaco, a falta de cortesia, a falta de limpeza, a falta de Deus, o uso de palavrões, a difamação, a repreensão, as palavras e atos desagradáveis, a falsidade, o desperdício, a preguiça, a ociosidade e similares.” (MATTHESON, 1720, p. 3).

É possível perceber, nos escritos de Mattheson, uma preocupação forte em vincular a atividade musical ao comportamento moral. Esta preocupação está evidentemente fundamentada na concepção do *vir bonus* e em suas emulações humanistas, e é fruto desta herança cultural aristotélica. Como diz Mattheson (1720, p. 2), “aquele cuja arte não é útil, também não deveria ser chamado Virtuoso”.

Johann Mattheson nunca esteve na Inglaterra, e tampouco conheceu as traduções alemãs dos textos de Francesco Geminiani, que só foram realizadas em 1782. Entretanto, vale lembrar que Mattheson trabalhou, durante toda sua vida, como secretário do enviado diplomático inglês. Sua função consistia em revisar os periódicos ingleses e na escrita de cartas. Neste contexto, embora não tenhamos encontrado, até o momento, evidências concretas de que o autor alemão tenha chegado a conhecer os tratados de Geminiani, é possível supor que este conhecimento tenha se dado, principalmente, porque Geminiani era um autor referencial na Inglaterra e frequentemente citado nos jornais setecentistas, que Mattheson lia.

Francesco Geminiani, discípulo de Arcangelo Corelli (1653-1713), que foi modelo de autoridade reconhecido nos países de língua alemã e na Inglaterra ao longo do século XVIII, atuou ativamente na consolidação do estilo da música instrumental britânica a partir de 1714 e tornou-se modelo de referência entre os anglófonos<sup>18</sup>. Além de sua atuação como instrumentista nos principais círculos britânicos e parisienses, foi professor de figuras notáveis como os ingleses Joseph Kelway (c.1702-1782), Matthew Dubourg (1703-1767), Michael Christopher Festing (1705-1752), Charles Avison (1710-1770) e o escocês Robert Bremner (c.1713-1789). Inserido nos estudos musicológicos hodiernos sobretudo em razão de seu tratado “A arte de tocar violino”<sup>19</sup> (1751), Francesco Geminiani foi autor de um conjunto amplo de preceptivas que congregam, além de *theoria* e *praxis*, discussões extensas sobre gostos musicais, relacionando-os também ao ideal do músico perfeito.

Sua abordagem sobre virtude é, ao mesmo tempo, extensa e indireta, e atravessa todos os seus escritos. Para que se possa compreender a profundidade conceitual de suas preceptivas, é importante notar que o tratadista se insere deliberadamente na tradição didascálica britânica iniciada por John Playford, em 1651, com a publicação de *The English Dancing Master* e *The Musickall Banquet*, e que terá seu apogeu no século XVIII. Diferentemente do que ocorre nos países de língua alemã, vale dizer que, no que se refere aos textos instrutivos insulares, embora intencionalmente menos detalhados e pormenorizados, as emulações retóricas neles identificadas nos permitem afirmar que caminham, em certo nível, entre instrução e poética. A aparente simplicidade revela, verdadeiramente, o ensejo do registro de memória cultural, do aprimoramento da relação de ensino-aprendizagem musical, bem como de sua fácil e rápida difusão. Playford, desta maneira, não apenas consolidou uma prática, mas também instituiu um modelo.

A partir dele, Geminiani, que já estava radicado em Londres há mais de três décadas, dedicou-se, quase que integralmente, à *didascalia* entre c.1748 e 1760: *Rules for Playing in a True Taste* (“Regras para tocar com verdadeiro gosto”, c.1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (“Tratado sobre o bom gosto na arte da música”, 1749), *The Art of Playing on the Violin* (“A arte de tocar violino”, 1751), *The Art of Accompaniament* (“A arte do acompanhamento”, 1756/7), *Guida Armonica* (“Guia harmônico”, 1756/8), *The Harmonical Miscellany* (“A miscelânea harmônica”, 1758) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (“A arte de tocar guitarra ou cistre”, 1760).

Em “A arte de tocar violino”, Francesco Geminiani demonstra, logo no prefácio, a correspondência entre música e virtude moral. Ao afirmar que “a intenção da Música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar

---

<sup>18</sup> Inclusive os Estados Unidos da América – Ver Eddy (1990).

<sup>19</sup> *The Art of Playing on the Violin*. A obra tratadística completa de Francesco Geminiani foi traduzida, pela primeira vez ao português, por Marcus Held (2017).

a mente e comandar as paixões” (GEMINIANI, 1751 apud HELD, 2017, p. 228), o autor se aproxima da concepção aristotélica da conduta virtuosa, principalmente no que se refere ao comando das emoções:

Para Aristóteles, contudo, não se trata de permanecer imune ou resistente às emoções, mas de encontrar a cada emoção o ponto correto, determinado racionalmente, de sua realização. As paixões devem ser realizadas segundo uma justa medida, que é obtida pela razão, elas não devem ser impedidas ou meramente toleradas. (ZANGONI, 2008, p. 167).

Visto de outra forma, Geminiani, semelhantemente a Mattheson, exercita suas emulações humanistas na transposição do ideal do *vir bonus* ao âmbito das atividades musicais. No “Tratado sobre o bom gosto da arte da música” (1749), lemos:

Finalmente, como o principal objetivo que tenho em vista é contribuir – tanto quanto minhas habilidades permitirem – para o aperfeiçoamento de uma arte que amo, bem como para resgatar o caráter do músico da desgraça e do desdém causados pelas loucuras de fingidores pretensiosos e ignorantes, espero que nenhum mestre reconhecido empreste sua permissão para as peças mal construídas que esses fingidores pensam ser de seu interesse passar adiante. (GEMINIANI, 1749 apud HELD, 2017, p. 4).

Nota-se, acima, a proximidade entre o conceito de virtude utilizado por Geminiani e as descrições propostas por Willis (1684), Kersey (1702) e Defoe (1735), verificadas anteriormente. Dois anos mais tarde, o autor publica “A arte de tocar violino” (1751), advertindo o leitor:

[...] uma vez que a imitação do galo, do cuco, da coruja e de outros pássaros; ou da percussão, da trompa, da tromba-marina e de similares; e, também, repentinas mudanças de posição de uma extremidade do espelho à outra, acompanhadas de contorções da cabeça e do corpo e todos outros truques desta espécie são mais próprios a professores de malabarismo e a charlatões do que à arte da Música, os amantes dessa arte não devem esperar encontrar nada desta natureza neste livro. (GEMINIANI, 1751 apud HELD, 2017, p. 228)

É válido destacar que, no pensamento de Geminiani, o músico deve atentar tanto para as potencialidades quanto para as funcionalidades do instrumento, conhecimentos que configuram parte da virtude intelectual. Em ‘Regras para tocar com verdadeiro gosto’ (1748 apud HELD, 2017, p. 155), o autor já havia frisado que “aqueles que estudam com o intento de agradar deveriam conhecer a *força* e a *fraqueza* de seu instrumento [...]”. No lado da virtude moral, a demanda pelo cultivo da honestidade, que, em seu vocabulário, opõe-se aos *truques*, foi corroborada por alguns de seus contemporâneos, a exemplo de Charles Avison (1707-1770):

[Esse tipo de] *intérprete* é ainda mais culpável, pois é diligente para reduzir um instrumento bom ao estado de um mau ao esforçar-se para torná-lo subserviente a uma *mímica* ainda mais insignificante. São todas [as] imitações do flautim [*flageolet*],

das trompas, das gaitas de fole etc. no violino, um tipo de artifício inferior [*low*], calculado simplesmente para surpreender, e que, mesmo para o ouvido comum, não pode prevalecer sobre o amor natural pela harmonia. [...] O canto do *cuco* e o cacarejo da galinha têm, de fato, sido introduzidos nas interpretações musicais. Vivaldi, em suas estações, ou supostos concertos, imita o latido de um cão, além de muitas outras invenções estranhas, aventurando-se, inclusive, a descrever, bem como a imitar, as diversas mudanças dos elementos.<sup>20</sup> (AVISON, 1752, p. 95-96).

Críticas desse tipo são comuns nos escritos de Avison, que, tendo se formado com Geminiani, defende que o músico deve conduzir sua instrução e sua ação pelo ideal do bom gosto musical, diferentemente daquele “que, tendo se esforçado para conseguir cantar, tocar e dançar três melodias de uma só vez, foi apresentado como alguém digno de admiração a Luis XIV”. O rei, comenta Geminiani, “após ter assistido à sua performance, disse: ‘o que este homem fez pode ser muito difícil, mas não é agradável’” (GEMINIANI, 1748 apud HELD, 2017, p. 155-156). Em outras palavras, “a mão foi levada mais em consideração que a cabeça; a performance, mais que a composição, e assim seguiu-se que, em vez de trabalhar para cultivar um gosto, que parecia ser tudo o que faltava, o público se contentou em nutrir insipidez” (GEMINIANI, 1749 apud HELD, 2017, p. 194-195). Trata-se, nestes exemplos, de um virtuose inútil.

Avison atribui esse tipo conduta aos vícios da vaidade e do orgulho:

A esta vaidade tola, podemos atribuir aquela ligação estranha com certas composições inexpressivas, sobre as quais muitos de nossos intérpretes fluentes declararam: suas maiores ambições são descobrir uma mão *rápida*, em vez de *judiciosa* e *graciosa*. Aqueles intérpretes deste gosto têm tanto poder que, de uma só vez, [possuem] a desventura e a desgraça da música, pois, seja qual for o mérito que uma composição pode ter em outros aspectos, ainda que a partir de uma determinada função em relação à construção da harmonia e [de suas] fugas, todas as partes são dispostas em um nível e, por assim dizer, o orgulho supremo e o prazer de um solo tedioso não são admitidos. Esta é uma razão suficiente para condenar o todo.<sup>21</sup> (AVISON, 1752, p. 30).

O conceito de gosto, a “perfeição suprema do homem completo”, segundo Joseph Addison (1672-1719), é um elemento essencial na formação do artífice do século XVIII, uma vez que é por meio dele que se depreende a recepção e a correta compreensão de uma obra.

---

<sup>20</sup> “So, that performer is still more culpable, who is industrious to reduce a good instrument to the state of a bad one, by endeavouring to make it subservient to a still more trifling mimicry. Such are all imitations of flageolet, horns, bagpipes, &c. on the violin; a kind of low device, calculated merely to amaze, and which, even with the common ear, cannot long prevail over the natural love of harmony. [...] The singing of a cuckoo and the cackling of a hen, have, in fact, been often introduced into musical performances. Vivaldi, in his seasons, or concertos, so called, has imitated the barking of a dog; besides many other strange contrivances; attempting even to describe, as well as imitate, the various changes of the elements.”

<sup>21</sup> “To this silly vanity we may attribute that strange attachment to certain unmeaning compositions, which many of our fluent performers have professed; their chief ambition being to discover a swift, rather than a judicious or graceful hand. That performers of this taste have so much in their power, is, at once, the misfortune and disgrace of Music: for, whatever merit a composition may have in other respects, yet if, from a due regard to the construction of the harmony and fugues, all the parts be put upon a level, and, by that means, their supreme pride and pleasure of a tedious solo be not admitted, it is with them a sufficient reason of condemning the whole”.

Trata-se da faculdade da alma que discerne as belezas de um autor com prazer e as imperfeições com desprazer. Nesse contexto, o termo “faculdade” está relacionado a uma habilidade ou, ainda, a uma propensão, tendência ou, no sentido aristotélico, a uma predisposição. Somos capazes de discernir belezas e imperfeições por intermédio do gosto, ou faculdade de julgar. Para mais, é termos a habilidade, ou gosto, para discernir a beleza e, portanto, deleitarmo-nos; assim como para sua escassez e, por isso, afligirmo-nos. Trata-se, por fim, de discernir e julgar o belo, o feio, o bom, o ruim, o verdadeiro e o falso. Para Paoliello (2017, p. 44), “quanto maior o grau de conhecimento, mais apurada será a percepção de algo e mais claro e acertado será o discernimento e julgamento sobre a obra de arte”.

A ideia de conhecer, adquirir e aperfeiçoar uma habilidade – tal como a virtude – era lugar-comum no pensamento iluminista e, como prática, é passível de ser adquirida, apreendida, exercitada e aperfeiçoada. Trata-se, então, de um *habitus perfective*, como vimos em Wilkins (1668), e corroborada pelo britânico Bailey (1737) e pelo germânico Adelung (1781). Neste sentido, é possível supor uma relação entre gosto e *virtus intellectualis*, competência fundamental para a distinção entre o bem e o mal nas ações humanas (*virtus moralis*). O filósofo britânico Roger North expõe:

[...] os estados da Humanidade são infinitamente variados e admitem todos os graus de bondade e maldade, importância ou frivolidade, sanidade ou loucura. Além disso, deve-se garantir que a música que melhor incita, sobretudo, o pensamento e a ação sensatos, é, no verdadeiro julgamento, a melhor música. [Essa constatação] cairá sobre o estilo eclesiástico [da *chiesa*, estilo alto], que já possui o sufrágio dos músicos mais habilidosos. [...] E muitas pessoas que não distinguem apropriadamente o verdadeiro bem do mal, mas que se apressam pelo capricho, como em um redemoinho, pensam que tal música é a melhor, menosprezam aquele que não compartilha a mesma opinião e (como a turba), choram. É um esporte valente, mas não é a qualidade. (NORTH, 1726 apud WILSON, 1959, p. 293)

North conclui que a melhor música é aquela que mais se aproxima das boas ações e dos hábitos civilizados. Para percebê-la, será da responsabilidade do avaliador engenhoso, habilidoso e com gosto aperfeiçoado. Geminiani (1749 apud HELD, 2017, p. 189-190) condensa:

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 pelo 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 à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode praticamente estampar a expressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes].

Como vimos, Geminiani afirma que a música é capaz de comandar as paixões de seus ouvintes e tem como prova disso o efeito que uma interpretação virtuosa, “com propriedade e delicadeza de expressão” (GEMINIANI, 1751 apud HELD, 2017, p. 33) – portanto, 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.

Gosto, que pode ser natural ou adquirido (assim como a virtude em Zedler, citada anteriormente)<sup>22</sup>, relaciona-se com virtude intelectual também no aspecto formativo. Paralelamente ao que vimos nos britânicos Blount (1656), Coles (1677), B.E. (1699), Kersey (1702) e Defoe (1735) e no germânico Zedler (1731-1754), pode-se pressupor que gosto é uma habilidade própria à engenhosidade e à excelência, que requer aperfeiçoamento constante. Justamente por esta razão, aferimos, Geminiani redigiu e publicou seu conjunto de preceptivas. Em diversos aspectos, todas elas instruem e oferecem diversos exercícios para a prática cotidiana do 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 apud HELD, 2017, p. 193).

Geminiani deixa claro que o exercício e o hábito são condições inegociáveis para as boas práticas musicais. Para ele, a habilidade de interpretar com elegância e força eloquente “é o que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada à sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência” (GEMINIANI, 1749 apud HELD, 2017, p. 182). O autor estabelece o vínculo moral e intelectual como norteador do exercício das virtudes.

## Considerações finais

Neste artigo, verificamos que a aplicação hodierna do conceito de virtude às práticas musicais está, frequentemente, reduzida a uma noção estritamente técnica. Neste sentido, trata-se de uma concepção vinculada a mecanismos de descrição de instrumentistas e cantores cujas habilidades acima da média impressionam os críticos e os ouvintes, levando-

---

<sup>22</sup> É válido considerar a proximidade conceitual entre gosto adquirido e virtude, igualmente, na leitura do verbete sobre esta última na “Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios” (editada por Diderot e d’Alembert e publicada entre 1751 e 1766): “A virtude é apenas um hábito feliz que é preciso adquirir, como todo hábito, por atos reiterados. O prazer de ter agido bem aumenta e fortifica em nós o desejo de agir bem. A visão de nossas boas ações inflama nossa coragem, elas são os compromissos que estabelecemos com nós mesmos, com nossos semelhantes, e é aqui, mais do que em qualquer outro lugar, que se verifica a máxima: é preciso avançar sem cessar se não queremos regredir” (ROMILLY, 2015 [1756-1766], v. 5, p.177).

os a ponderações que circundam ideias românticas, que situam o artista no patamar do intangível e do inexplicável. Este entendimento, que subjaz à representação de gênio desenvolvida desde o século XIX, diferencia-se da compreensão de músicos setecentistas, demonstrada em escritos de Johann Mattheson e de Francesco Geminiani.

Foi possível identificar que a presença constante do ideal do *vir bonus* nas preceptivas humanistas modelou o conceito de músico perfeito, paradigma tomado como referência por ambos os autores e extensamente trabalhado em seus tratados musicais. Desenvolvido por Aristóteles em “Ética a Nicômaco”, a concepção de virtude e suas espécies – intelectual e moral – foi mantida na latinidade e perpassou o Renascimento, voltando a ser mencionada nas obras de Mattheson e Geminiani, ainda que os autores não citam diretamente o texto do filósofo grego.

Destacamos que ambos entendem o substantivo virtude, assim como o adjetivo *virtuoso* no contexto moral, resultando numa concepção muito mais ampla do que aquela que se circunscreve apenas ao intérprete tecnicamente hábil, conforme se emprega atualmente. Observamos que este sentido estrito aparentemente já circulava no século XVIII, mas era fortemente criticado pelos autores que citamos neste estudo, conforme também notamos em North e Avison.

Tanto para Mattheson quanto para Geminiani, a prática musical, como atividade com finalidade moral, é passível de vícios e virtude. O primeiro constrói seus textos a partir desta dicotomia, que também aparece, embora de modo não tão explícito, no segundo. Vale lembrar que Geminiani, como emulador das tradições didascálicas britânicas, aborda tais preceitos de maneira extensa, embora indireta, atravessados em todos seus escritos. Logo, é possível concluir que ambos compartilham das mesmas ideias relacionadas à virtude e ao *virtuoso*, ainda que com abordagens distintas, devido à diferença de contexto religioso de ambos.

Aferimos que Mattheson insere-se no contexto luterano, e tem uma perspectiva teológica que impacta sua representação do conceito de virtude, o que não transparece em Geminiani. As discussões do autor ítalo-britânico, vale ressaltar, inclinam-se mais ao âmbito da *virtus intellectualis*, uma vez que aprimora e direciona a *virtus moralis*. Apesar da diferença de orientação religiosa, a mesma indissociabilidade também é endossada por Mattheson.

Neste sentido, averiguamos que o gosto, habilidade considerada central na formação do artífice setecentista, pode ser compreendido como uma virtude intelectual que aprimora e norteia as condutas morais. Além disso, tendo em vista o apelo de Geminiani à necessidade de seu constante exercício e aperfeiçoamento, razão última de suas obras instrutivas, a aproximação entre gosto e virtude no autor é corroborada pelas definições expostas nos dicionários e *léxicons* britânicos e germânicos. A mesma visão é compartilhada nos escritos de Mattheson.



Finalmente, este artigo procurou demonstrar que a virtude, na música do século XVIII, compreende diversos fatores extrínsecos que circunscrevem os saberes e as práticas musicais. Nesta perspectiva, a ideia de virtuosismo não se restringe às habilidades no instrumento ou na voz, mas tampouco se refere à esfera do inexplicável: ela depende, sobretudo, das condutas morais em constante processo de aperfeiçoamento. Tal qual a beleza eficaz, o modelo do músico-orador requer, portanto, a constituição do *virtuoso* cujas qualidades se revelem tanto no âmbito intelectual quanto moral – qualidades que o tornam tão perfeito quanto útil.

## Referências

- ADELUNG, Johann Christoph. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1774-1786.
- ADDISON, Joseph. Os prazeres da imaginação. In: *Cadernos de Anglística 4*. Tradução de Alcinda Pinheiro de Souza et al. Lisboa: Edições Colibri, 2002.
- ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea I 13-III 8*: tratado da virtude moral. Tradução, notas e comentários de Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008.
- AVISON, Charles. *Essay on Musical Expression*. London: Lockyer Davis, 1752.
- BAILEY, Nathan. *The Universal Etymological English Dictionary*. London: Thomas Cox, 1737.
- BARROS, Cassiano. Apontamentos sobre as categorias analíticas de Joachim Burmeister (1564-1629). *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 7, n. 1, p. 1-25, 2020.
- B.E. *A New Dictionary of the Terms Ancient and Modern of the Canting Crew*. London: W. Hawes, P. Gilbourne e W. Davis, 1699.
- BLOUNT, Thomas. *Glossographia or a dictionary*. London: T. Newcomb, 1656.
- COLES, Elisha. *An English Dictionary*. London: P. Parker, 1677.
- DEFOE, Benjamin Norton. *A NEW English Dictionary*. London: John Brindley, Olive Payne, John Jolliffe, Alexander Lyon, Charles Corbett, e Richard Wellington, 1735.
- EDDY, Alexandra. American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr. *American Music*, v. 8, n. 2, p. 167-209, 1990.
- FÉTIS, François-Joseph. *Biographical note of Niccolò Paganini, with an analysis of his compositions and a sketch of the history of the violin*. London: Schott & Co., c.1880.
- FONSECA-WOLLHEIM, Corina da. Ida Haendel, *Violin Virtuoso With 'Fire and Ice' in Her Playing, Dies*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/07/08/arts/music/ida-haendel-dead.html>. Acesso em: 16 de maio de 2022.
- HANSEN, João Adolfo. Ut Pictura Poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. In: CUNHA, Cilaine Alves.; LAUDANNA, Mayra. (Org.). *Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019.
- HELD, Marcus. *Francesco Geminiani (1687-1762): tradução e comentários da obra teórica completa*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- HELD, Marcus. *O caminho para a emulação: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762)*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

- LUCAS, Mônica. O lugar comum do humor em Haydn. *Música Hodie*, v. 1, n. 6, p. 1-11, 2006.
- LUCAS, Mônica. Johann Mattheson e o ideal do Músico Perfeito. *Per Musi*, n. 35, p. 100-123, 2016.
- MATTHESON, Johann. *Der Brauchbare Virtuoso*. Hamburg: Schiller e Kissler, 1720.
- MATTHESON, Johann. *Der Musicalische Patriot*. Hamburg: s.e., 1728. Disponível em <http://archive.org/details/DerMusicalischePatriot1728> (Acesso em 10/10/2012).
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1991 [1739].
- PAOLIELLO, Noara. *Gosto e Estilo na Música do Século XVIII*. São Paulo: Annablume Editora: 2017.
- QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória*. Tradução de Bruno Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- ROMILLY, Jean-Edme. Virtude, 1756-1766. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. (ed.) *Enciclopédia: sociedade e artes*. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento e Thomas Kawache. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- VICKERS, Brian. *In Defence of Rhetoric: Classical Rhetoric in English Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- WILLIS, Thomas. *Dr Willis's Practice of Physick*. London: T. Dring, C. Harper, J. Leigh, 1684.
- WILKINS, John. *An Essay Towards a Real Character, And a Philosophical Language*. London: Samuel Gellibrand e John Martyn, 1668.
- WILSON, John. *Roger North on Music: being a selection from his essays written during the years c.1695-1728*. London: Novello and Company LTD, 1959.
- YOUNGER, John Kersey, the. *A New English Dictionary*. London: Henry Bonwicke e Robert Knaplock, 1702.
- ZEDLER, Johann Heinrich. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle e Leipzig: Jacob August Franckenstein, Paul Daniel Longolius e Carl Günther Ludovici, 1731-1754.