



Decoro na música do séc. XVIII

Decorum in 18th Century Music

Mônica Lucas* 

Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP)
monicalucas@usp.br

* Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Pós-doutorado em Música pela FFLCH-USP

Submetido em: 31/03/2025.
Aceito em: 13/10/2025.

Resumo

O presente artigo recupera acepções do conceito de Decoro em textos da Antiguidade e em suas emulações humanistas, discorrendo sobre sua acepção no âmbito da moral e da técnica retórica. O artigo concentra-se na emulação deste conceito em preceptivas musicais, em especial o tratado *O Mestre-de-Capela Perfeito* [*Der vollkommene Capellmeister*], de Johann Mattheson (1739). Com base em Mattheson, discorreremos sobre o decoro no âmbito dos gêneros e estilos musicais e no domínio da invenção melódica, apresentando as possibilidades do decoro “natural”, que mostra conveniência entre os elementos do discurso, e do decoro “ridículo”, em que a falta de adequação serve para representar o vício e educar pela oposição.

Palavras-chave: Decoro. Retórica. Cômico. Música do séc. XVIII.

Abstract

This article explores the concept of Decorum in texts from Antiquity and its humanist emulations, discussing its meaning within the realms of morality and rhetorical technique. The study focuses on the application of this concept in musical preceptive writings, particularly in Johann Mattheson's treatise *The Perfect Master-of-Chapel* [*Der vollkommene Capellmeister*, 1739]. Based on Mattheson, we examine decorum in the context of musical genres and styles as well as in the domain of melodic invention, presenting the possibilities of “natural” decorum, in which there is a harmonious correspondence among the elements of the discourse, and “ridiculous” decorum, in which the lack of adequacy serves to represent vice and educate through contrast.

Keywords: Decorum. Rhetoric. Comic. 18th Century Music.

1 Introdução: decoro e perfeição moral

Decoro (*aptum*, conveniência) é entendido, em textos da Antiguidade e em suas emulações humanistas, como o princípio básico da convivência civil. Trata-se da dignidade de comportamento ante as circunstâncias sociais, considerando o lugar, o público, a ocasião etc. Desta forma, Rutherford e Mildner (1994) afirmam que o predicado “decoroso” é utilizado quando uma ação é considerada adequada, dentro de um certo conjunto de valores, estando, assim, na base de um ideal de perfeição moral.

Aristóteles leva este ideal para a arte retórica, ao propor uma relação indissociável entre o caráter moral do orador e a eficácia do discurso. Esta preocupação volta a estar presente nas duas mais importantes retóricas latinas da Antiguidade: o diálogo *Sobre o Orador* [*De oratore*, I a.C.] de Cícero e a *Instituição*

Oratória [*Institutio Oratoria*, c. 91 d.C.] de Quintiliano. Explicitamente baseado em Catão, Quintiliano apresenta a famosa noção de que o orador perfeito é um *vir bonus dicendi peritus*. "seja, portanto, o orador que descrevemos, como aquele definido por M. Catão: um homem bom, hábil na fala [...]. Não apenas afirmo que o orador ideal deve ser um bom homem, mas afirmo ainda que nenhum homem pode ser um orador, a menos que seja um homem bom" (Quintiliano, 2016 [91 d.C.], XII, I, 4, p.354-356).

As retóricas de Cícero e Quintiliano foram redescobertas no início do séc. XV, e se encontram entre os primeiros textos publicados no humanismo, com a grande inovação de Gutenberg, respectivamente em 1465 (*Sobre o Orador*) e 1470 (*Instituição Oratória*). A partir da leitura destas obras, considerando a centralidade da retórica no programa de educação humanista, o ideal do *vir bonus* aparece, nos sécs. XVI, XVII e XVIII, reformulado no gênero literário conhecido como *institutio aulica* - escola de corte -, que compreende manuais devotados à descrição das virtudes do príncipe ou do cortesão, a partir de sua atuação decorosa na vida civil¹.

No mundo luterano, estes manuais foram traduzidos do italiano para o latim e para o alemão, sendo utilizados no programa pedagógico escolar. Eles influenciaram diretamente a escrita dos livros didáticos musicais utilizados neste âmbito - Listenius, Fink, Orydrius, Burmeister, Nucius, Ahle etc. - cujas definições do *musicus poeticus* contemplam a figura do músico perfeito, que domina tanto o âmbito especulativo da *musica theórica* quanto a composição e a prática instrumental e do canto. Este ideal aparece também reproduzido em livros de música dedicados a homens de letras do séc. XVIII, como são as publicações de Johann Mattheson (1761-1764), dentre as quais destacamos seu último tratado musical, *O Mestre-de-Capela Perfeito* [*Der vollkommene Capellmeister*], de 1739, que abordaremos mais detalhadamente no presente artigo. Antes, vale lembrar que se trata do mais abrangente tratado retórico-musical publicado no séc. XVIII².

Mattheson deixa claro, desde o início de seu livro, que não visa descrever um indivíduo subjetivo, mas sim um tipo ideal: o mestre-de-capela que, em

¹ Para uma discussão detalhada sobre este programa, cf. Kristeller (1979).

² Para uma discussão mais ampla sobre o ideal do músico perfeito, cf. Lucas (2016).

essência, é uma emulação do *vir bonus* de Catão, tal como descrito por Quintiliano. Com efeito, no prefácio de seu livro, Mattheson compara o músico perfeito a outros tipos igualmente passíveis de perfeição – o diplomata, o general, o sábio – descritos “de acordo com o conceito mais perfeito” que tinham destes personagens.

Esta preocupação ética está manifestada em diversos pontos da extensa obra teórica musical de Mattheson. Em sua *Orquestra Investigativa* [*Das forschende Orchestre*], de 1721, ele afirma:

Aristides Quintiliano, 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 Virtude³ (Mattheson, 2004 [1721], p. 174, tradução nossa).

Os efeitos morais da música são também discutidos por Mattheson no prefácio a uma coleção de sonatas para violino ou traverso acompanhadas de baixo-contínuo, que tem o curioso título *O virtuoso útil* [*Der Brauchbare Virtuoso*], de 1727. No texto que antecede as peças, Mattheson apresenta a etimologia do termo italiano virtuose, advindo do latim *virtus*, e conclui que somente poderá ser chamado virtuose, no verdadeiro sentido da palavra, aquele que unir bons hábitos à excelência técnica, opinião que novamente tem como base o ideal do *vir bonus* proposto por Quintiliano⁴.

Deste modo, a noção ética antecede as discussões técnicas, balizando o ideal do decoro, que ocorre em diversos níveis, como veremos.

³ “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 vorgesetzte Zweck ist der Nutz zur Ergreifung der Tugend.” (Mattheson, 2004 [1721], p. 174).

⁴ Para maior detalhamento sobre este texto de Mattheson, cf. Lucas e Held (2023).

2 Decoro e retórica

No âmbito técnico do discurso retórico, Aristóteles resume a questão à sua essência, afirmando a centralidade do decoro para o sucesso do discurso: “a expressão será adequada sempre que expresse as paixões e os caracteres e guarde analogia com os faltos estabelecidos, suscite as paixões corretas e represente o caráter do orador” (Aristóteles, 1991, 1408a10). Cícero expande a proposição, conferindo-lhe um teor mais técnico, ao dizer que “o decoro inclui as ideias e as palavras” e que “o conveniente depende tanto do tema, quanto das pessoas que falam e das que escutam” (Cícero, 1991, I, 74, p. 66).

Esta mesma noção aparece no livro I de *O Mestre-de-Capela Perfeito*:

O princípio básico de toda a música, sobre o qual devem ser construídas todas as demais conclusões desta ciência e arte, consiste nas quatro palavras seguintes: Tudo deve soar adequadamente. Pela palavrinha adequadamente, como dela depende a maior robustez deste princípio, entendemos, aqui, o quão fácil é avaliar todas as circunstâncias agradáveis e verdadeiras características do cantar e do tocar, tanto no que se refere à comoção do ânimo (dos sentimentos) quanto às formas de compor, às palavras, à melodia, à harmonia etc. [...]. Neste princípio fundamental é que se assenta toda a finalidade da essência musical, e dele emana, necessariamente, tal qual de límpida fonte, todo [os assuntos] restantes⁵ (Mattheson, 1991 [1739], p. 4, tradução Stéfano Paschoal).

A noção de decoro é, ainda, objeto de um verbete específico no dicionário musical publicado em partes nos fascículos de 1768 e 1769 da revista *Notícias Semanais e Observações Concernentes à Música* [*Wöchentliche Nachrichten und*

⁵ “Der allgemeine Grund-Satz der gantzen Music, auf welchem die übrigen Schlüsse dieser Wissenschaftt und Kunst zu bauen sind, in folgenden vier Wörtern bestehe: **Alles muß gehörig singen**. Unter dem Wörtlein **gehörig**, als worauf die meiste Stärcke dieses allgemeinen Grund-Satzes ankömmt, begreifen wir hieselbst, wie leicht zu ermessen, alle angenehme Umstände und wahre Eigenschafften des Singens und Spielens, sowohl in Ansehung der Gemüths-Bewegungen, als Schreib-Arten, Worte, Melodie, Harmonie, usw. [...]. Auf sothanem Haupt-Grund-Satze beruhet der gantze Zweck des musicalischen Wesens, und es fließet daraus, gleichsam als aus der reinen Quelle, alles folgende nothwendig” (Mattheson, 1991 [1739], p. 4, grifo do autor).

Anmerkungen an die Musik betreffend]. Para o autor anônimo, *Schicklich, convénable* [decoroso]

[...] é, na música, tudo aquilo que a concordância das partes num todo determina, de forma que nada recaia no empolado ou no ridículo. O compositor deve escolher todas as partes de uma peça musical com sabedoria e gosto; sejam elas tomadas por si próprias ou em relação umas com as outras⁶ (Hiller, 1769, p. 343, tradução nossa).

Desta forma, no âmbito sistemático da retórica, o decoro diz respeito tanto aos elementos intrínsecos ao discurso (verbal ou musical) quanto à relação entre o discurso e as circunstâncias de proferimento. Quando a adequação entre estes aspectos é bem sucedida, Mattheson, assim como Hiller, descrevem o efeito da música sobre o ouvinte como “natural”. De maneira diversa, a justaposição inadequada gera uma afetação considerada como “empolamento” ou “ridículo”. Vale considerar que ambas as situações podem ser calculadas visando produzir efeitos específicos, sejam eles entendidos como naturais, sejam antinaturais. Discorreremos neste artigo sobre estes efeitos do decoro, no ambiente do discurso retórico-musical.

3 Decoro natural

Mattheson descreve cuidadosamente a conveniência “natural” entre os elementos do discurso em diversos pontos de seu tratado. O assunto assume especial predominância na discussão sobre gêneros e estilos musicais, que encerra o Livro I do tratado (capítulo I, 10), e na discussão sobre a invenção melódica no Livro II (capítulo II, 4), como veremos a seguir.

No capítulo dedicado aos gêneros e estilos musicais (I, 10), Mattheson discorre sobre os estilos elevado, medíocre e humilde, explicando sua conveniência

⁶ “*Schicklich (convenable) “Heisst in der Musik alles dasjenige, was die Zusammenstimmung der Theile zu einem Ganzen so bestimmt, dass es nicht ins Unnatürliche oder ins Lächerliche verfällt. Alle Parthien einer Tonstück muss der Componist mit Klugheit und Geschmack wählen; sie mögen nun beziehungsweise oder absonderlich genommen worden”* (Hiller, 1769, p. 343).

natural em relação à matéria do discurso. Desta forma, Mattheson afirma que assuntos nobres, grandiosos, sublimes requerem expressão solene e ornamentada, para que soem, como prescreve Mattheson, “esplendorosamente”. De forma contrária, temas simples e cotidianos devem ser tratados de maneira clara e direta, evitando, na medida do possível, ornamentos. Mattheson afirma que quando estes temas são tratados de maneira artificiosa, resultam em expressão empolada. E por oposição a estes extremos, o gênero medíocre, cujos assuntos são intermediários entre os dois contrários, requer expressão equilibrada e elegante, ou, como deseja Mattheson, fluente. Ele resume a questão, afirmando que os estilos soarão de forma natural – ou decorosa – quando “estiverem em conformidade com as pessoas, coisas, ideias e funções no ato de apresentação” (Mattheson, 1739, I, 10, 21, p. 71). Quando esta conveniência não existir, o resultado será “empolado”, “afetado” ou mesmo “ridículo”.

Mattheson (1739, I, 10, 9, p. 69) subscreve estes modos de escrita a diferentes circunstâncias de proferimento: a igreja, o teatro e a câmara. Vale lembrar que estas circunstâncias não se referem a lugares físicos, mas sim às finalidades que eles simbolizam: “o que tempo e lugar[físico] têm a ver com a essência das coisas?”. Desta forma, ele define o gênero sacro pela finalidade espiritual, o gênero de câmara pela função moralizante e o gênero teatral, pelo propósito de diversão.

Por oposição a estas conveniências “naturais”, Mattheson (1739, I, 10, 21, p. 71) apresenta exemplos do “empolamento”, ou o “estilo empolado”: “[...] uma elevação e um enobrecimento em certo lugar onde não deveriam estar”. Em um dos exemplos apresentados por Mattheson (1739, I, 10, 21, p. 71), estas afetações ocorrem quando “[...] se ornamentam coisas mesquinhas, encobrendo aquilo que é essencial, já que se atribui a coisas indignas um esplendor inútil”.

O decoro retorna ao centro do debate de O Mestre-de-Capela Perfeito no capítulo dedicado à invenção melódica (capítulo II, 4). Este texto ganha ainda mais importância, ao se considerar que se trata de uma das raríssimas fontes musicais setecentistas que discorrem sobre a etapa da invenção musical, e sem dúvida a que apresenta o assunto de modo mais abrangente, a despeito do tratamento sintético.

Nesse capítulo, Mattheson apresenta uma relação de lugares-comuns - procedimentos musicais genéricos que, com base em considerações de decoro, podem ser aplicados a discursos musicais particulares, e que servem, portanto, como fontes para a invenção. Ele propõe derivar ideias "naturais" para a invenção melódica a partir das próprias possibilidades melódicas (lugar-comum da notação); da qualidade das paixões representadas (lugar-comum da descrição); das particularidades dos gêneros musicais (lugar-comum do gênero e espécie); das vozes particulares em relação à totalidade da composição (lugar-comum do todo e da parte), e descreve, ainda, os lugares-comuns das causas, dos efeitos, das circunstâncias, dos adjuntos, dos exemplos e das citações, como veremos a seguir⁷.

O lugar da notação reúne procedimentos essenciais no trabalho de composição no contraponto: variação rítmica, inversão, repetição e cânone. Mattheson mostra como estes artifícios, que também pertencem à etapa da disposição e elaboração, podem ser empregados na invenção do tema ou frase principal, considerando que a complexidade técnica deve ser, por princípio, adequada à finalidade do discurso: ensinar, agradar ou comover.

O lugar da descrição propõe a conveniência natural entre a tonalidade escolhida e a matéria a ser tratada. Com base nas potencialidades afetivas das tonalidades (descritas no capítulo I, 3 do mesmo livro), Ao considerar que as tonalidades deixam a alma propensa a diferentes paixões, a escolha adequada do tom é um elemento importante para garantir a eficácia da música, considerando o público, o tempo e a matéria do texto (caso este esteja presente).

O lugar-comum do gênero-espécie considera a adequação entre o tema musical e as restrições impostas pelos tipos de discurso, considerando a conformidade das melodias a diferentes gêneros musicais, levando em conta, também, a condição idiomática do(s) instrumento(s) empregado(s). Estes critérios podem ser entendidos como um tipo de decoro técnico, interno à composição musical. Mattheson apresenta, como exemplos, o gênero do contraponto e

⁷ Para um tratamento mais detalhado do decoro na invenção melódica em Mattheson, cf. Lucas e Paschoal (2021).

algumas de suas espécies: a fuga, o *ricercare* e o coral. Cada uma destas deve sua eficácia a um tipo particular de invenção melódica.

O lugar do todo e da parte refere-se à elaboração da frase principal, observando, a partir do texto ou da intenção da obra, quantas vozes (ou partes) ela deve conter, e quais seus requisitos, ou seja, a qualidade timbrística das vozes e dos instrumentos que devem compor a frase principal. Desta forma, Mattheson considera a adequação melódica às qualidades expressivas nos instrumentos musicais, e informa que a escolha dos mesmos já faz parte da invenção do tema ou frase principal.

Mattheson apresenta, ainda, quatro lugares-comuns derivados das causas aristotélicas: eficiente, material, formal e final. Nesse contexto, “causa” é entendida como uma ação que gera um efeito. Esses quatro lugares determinam, segundo Mattheson a relação decorosa, ou natural, entre elementos como o texto, a matéria e as paixões e sua adequação à música, considerando as particularidades da harmonia, da melodia e do estilo de escrita, as capacidades técnicas dos intérpretes, as qualidades sonoras e técnicas dos diversos instrumentos e sua diferença em relação à voz humana (assunto que é objeto de um capítulo completo do tratado: II, 12).

Para Mattheson, a causa eficiente é a sede de argumentos musicais da música vocal, propondo-se que o sentido do texto pode guiar a invenção de temas diversos, tanto a partir do próprio texto, quanto de um impulso ou um acidente fornecido pela narrativa poética. Este assunto é objeto de discussão detalhada no tratado de composição publicado por Johann David Heinichen (1728), com o qual Mattheson dialoga em seu tratado de 1739.

A causa material consiste em pensar o som por suas qualidades internas, a partir da oposição consonância – dissonância, ou seja, considerando a adequação da harmonia à ideia representada pela música (causa material *ex qua*), ou a partir da paixão representável pelo texto (causa material *in qua*) ou, ainda, pela inspiração trazida pelas qualidades expressivas e técnicas de intérpretes que o compositor tenha em mente ao escrever sua peça (causa material *circa quam*).

Ao considerar a causa formal como fonte de argumentos para a invenção musical, Mattheson discorre sobre as especificidades das melodias, considerando o instrumento ou a voz à qual elas serão destinadas.

Finalmente, a causa final refere-se à invenção musical considerando especificamente sua finalidade: instruir, deleitar e comover os ouvintes.

O lugar-comum do efeito é descrito por Mattheson como aquele que leva em consideração os critérios técnicos para se atingir o propósito desejado pelo compositor, adequando-se às circunstâncias de lugar e público. Sendo assim, a invenção depende do conhecimento dos tipos de escrita exigidos pelos estilos sacro, camerístico ou teatral. Com relação a estes, Mattheson volta a lembrar que estes adjetivos não descrevem espaços físicos, mas sim ocasiões distintas, ou seja, conjunções específicas de tempo, lugar e tipo de público, como já vimos anteriormente.

O lugar-comum das circunstâncias refere-se à representação de acidentes de tempo e lugar, entendidos a partir do texto dramático em obras vocais. Este tipo de conveniência é descrito detalhadamente por Heinichen (1728), que, embora se concentre na invenção de música vocal, também afirma que, além do próprio texto dramático que dá origem à invenção, os textos antecedentes ou posteriores na narrativa dramática também podem fornecer argumentos úteis para a invenção melódica e devem, portanto, ser levados em consideração, para que haja conveniência entre a invenção e a narrativa, em sentido mais amplo.

O lugar-comum dos adjuntos refere-se à representação de qualidades físicas ou morais na música vocal ou instrumental, como meio de mover o ouvinte pela *evidentia*, ou seja, realizando uma representação tão nítida que faça o ouvinte sentir como se estivesse presente à cena descrita ou vislumbrasse o personagem representado. Desta forma, a escolha de elementos adequados na invenção melódica pode colaborar para criar uma representação verossímil de um lugar físico ou de um caráter. Vale lembrar que estes são procedimentos extremamente usuais na música instrumental francesa.

Finalmente, os lugares-comuns do exemplo e da citação referem-se à emulação de compositores autoritativos no que se refere ao gosto ou ao estilo,

como por. ex. Corelli (para a música italiana), Lully (para o gosto francês), Orlando de Lassus (para o estilo antigo) etc. A citação, de modo diverso, diz respeito ao emprego de temas de outros compositores, reconhecíveis pelo público.

Desta forma, ao discorrer sobre a invenção, Mattheson mostra como produzir melodias adequadas às circunstâncias e à finalidade do discurso. Esta adequação, quando alcançada, torna o discurso natural.

Entretanto, curiosamente, a falta de decoro também é um procedimento passível de cálculo, quando os efeitos desejados são a aparência de empolamento ou de ridículo. Estes efeitos, ao serem intencionalmente produzidos e considerando sua compreensão pública, são responsáveis pelo efeito cômico, conforme veremos adiante.

4 Decoro ridículo

Conforme lemos no verbete do dicionário de Hiller, acima, a falta de conveniência entre aspectos do discurso gera extremos viciosos e destorcidos que podem incorrer em empolamento (ou incompreensibilidade) ou em ridículo. Estes efeitos, quando involuntários, são próprios de incultos, mas sua forma proposital é calculada, e resulta em procedimentos compositivos que distorcem intencionalmente o equilíbrio do decoro, no sentido de representar paixões ou disposições viciosas, como pedanteria, covardia, fanfarronice, bufonaria, mesquinhaaria etc., gerando, como efeito, o riso da audiência.

Nesta chave, o cômico é entendido como um gênero que prescreve a mistura de estilos, incorrendo, com isto, em falta de decoro: matéria alta recebendo tratamento baixo, ou vice-versa.

Desta forma, o efeito deformado, na representação cômica, resulta de uma desproporção calculada, que, mentalmente corrigida por homens discretos e agudos, acaba por reiterar a moral virtuosa. Segundo Hansen, (1992, p. 9), “o cômico deforma, proporcionalmente, de modo que seu público possa ver, nos efeitos, a contradição entre o conhecimento que tem das matérias [...] e a deformidade com que as mesmas são representadas”. Nesta chave de compreensão, a percepção do

vício reitera o público o padrão da virtude, edificando-o por oposição: a percepção da covardia reitera a virtude da coragem; a avareza, da generosidade; a bufonaria, da espirotuosidade etc.

Com isto, mesmo quando representa o vício, o cômico repousa nos critérios de decoro, pressupondo, antes da distorção, o conhecimento prévio da adequação natural entre os elementos. Com uma receita pré estabelecida, o cômico musical prega a deformação dos protocolos acima descritos: o próprio Mattheson descreve situações deste tipo ao discorrer sobre gêneros e estilos: "ninguém esperaria haver mendigos num minueto vivaz; ou escravos, num alegre rigaudon; covardes numa entrada triunfal; almas desesperadas em uma gavota alegre; e almas vis em uma chacona esplendorosa"⁸.

Com respeito à invenção melódica, o cômico também pode ser produzido a partir de receitas que distorcem lugares-comuns acima descritos: o uso de tonalidades consideradas patéticas para tratar de paixões inocentes (lugar-comum da descrição); o uso de melodias inadequadas aos gêneros escolhidos, como linhas exigentes e com grandes tessituras como tema de tramas polifônicas, ou, inversamente, temas limitados para grande árias vocais (lugar-comum do gênero-espécie); temas inadequados à textura, ao número de vozes ou ao caráter dos instrumentos ou dos registros vocais (lugar-comum da parte e do todo); o tratamento repleto de dissonâncias para representar uma matéria amigável ou pacífica ou, inversamente, tratamento consonante para matérias violentas; peças exigentes escritas para intérpretes limitados ou vice-versa; peças inadequadas ao idiomatismo das vozes ou dos instrumentos (lugar-comum das causas); uso do estilo teatral em ocasião sacra ou vice-versa (lugar-comum dos efeitos); falta de concordância entre música e texto (lugar-comum das circunstâncias) ou entre música e caráter do personagem representado (lugar-comum dos adjuntos); uso de exemplos ou citações inadequadas (lugares-comuns do exemplo e da citação). Todos estes procedimentos poderão suscitar, de acordo com seu emprego, a frieza

⁸ "[...] so würde dennoch wol niemand in einem lebhaftigen Menuet die Bettler, in einem freudigen Rigaudon die Slaven, in einer heroischen Entree die feigen Memmen, in einer lustigen Gavotte die trostlosen, oder in einer prächtigen Chaconne die niederträchtigen Seelen suchen" (Mattheson, 1739 I, 10, 30, p. 72-73).

(no caso da incompreensibilidade pelo público) ou o ridículo (voluntário ou involuntário) e, deste modo, constituem receitas para produzir o efeito cômico.

5 Conclusão

No presente artigo discorremos sobre a noção de decoro, traçando brevemente seu percurso desde sua compreensão no âmbito da ética até sua chegada em textos musicais. Mostramos como o ideal moral, advindo das retóricas gregas e emulado no modelo latino de Cícero e Quintiliano, chega ao humanismo, quando a retórica e a ética passam a se situar na base do programa educacional humanista.

Evidenciamos, ainda, como este ideal chega aos tratados musicais, em especial, aqueles publicados por Johann Mattheson, centro da presente discussão. Evidenciamos sua preocupação com a ligação entre ética e retórica, assim como a discussão técnica a respeito da conveniência interna dos elementos do discurso e a adequação entre a obra musical e seu público, conforme a discussão apresentada no capítulo sobre gêneros e estilos musicais (I, 10) e na exposição sobre a invenção melódica (II, 4) de seu principal tratado musical, *O Mestre-de-capela perfeito* (1739). Mostramos como esta conveniência, quando plenamente harmônica, produz, segundo Mattheson, o efeito considerado “natural”. Finalmente, revelamos que a mesma receita pode ser invertida, de modo a produzir o efeito cômico, quando o propósito é aquele de descrever disposições viciosas, levando o público ao riso edificante.

Ao acompanhar a noção de decoro desde a retórica clássica até sua aplicação na teoria musical de Johann Mattheson, foi possível compreender como um princípio originalmente ético e retórico se transforma em critério estético e técnico musical, revelando a permanência da preocupação humanista com a noção de decoro. Em Mattheson, o decoro não apenas regula a coerência interna da obra, mas também garante a eficácia do discurso, seja reafirmando o elo “natural” entre música e virtude, seja pela representação (deliberadamente distorcida) das disposições viciosas.

Referências

ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Gredos, 1991.

CÍCERO. **El orador [Orator]**. Madrid: Alianza, 1991.

HANSEN, João Adolfo. Uma Arte Conceptista do Cômico: O 'Tratado dos Ridículos' de Emanuele Tesauro. *In*. TESAURO, Emanuele. **Tratado dos Ridículos**. Campinas: CEDAE, 1992.

HEINICHEN, Johann David. **Der Generalbass in der Composition**. Hildesheim [Dresden]: Georg Olms, 1994 [1728].

[HILLER, Johann Adam]. Decorum. *In*: HILLER, Johann Adam (ed.). **Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen na die Musik betreffend**. Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 44. p. 343, 1769. Disponível em: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271143_00007.html. Acesso em: 10 jan. 2024.

KRISTELLER, Paul Oskar. **Renaissance Thought and Its Sources**. New York: Columbia University Press, 1979.

LUCAS, Mônica; HELD, Marcus. O Virtuoso Útil. **Art Research Journal**, v. 10 n. 1, p. 1-18, 2023. <https://doi.org/10.36025/arj.v10i1.31798>. Acesso em: 15 ago. 2024.

LUCAS, Mônica. Johann Mattheson e o ideal do Músico Perfeito. **Per Musi**, v. 35, n.1. 20, p. 100-123, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/permusi20163506>. Acesso em: 15 ago. 2024.

LUCAS, Mônica; PASCOAL, Stefano. Lugares-comuns e decoro interno na invenção melódica segundo Johann Mattheson (1739). **Opus**, v. 27, n. 3, p. 1-32, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2720>. Acesso em 15 ago. 2024.

MATTHESON, Johann. **Das Forschende Orchestre**. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter, 2004 [1721].

MATTHESON, Johann. **Der Vollkommene Capellmeister**. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter, 1991 [1739].

QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituição Oratória [Institutio Oratoria]**. Campinas: Edunicamp, 2016.

RUTHERFORD, Ian; MILDNER, Ursula. Decorum. //: UEDING, Gert (ed.). **Historisches Wörterbuch der Rhetorik**. Tübingen: Max Niemeyer, 1994. v. 2, p. 423-452.