

DOSSIER – Segunda parte

XII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

O *Paragone* em *Das Neu-eröffnete orchestre* (1713) de Johann Mattheson

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo

monicalucas@usp.br

Stéfano Paschoal

Universidade Federal de Uberlândia

stefanotranslatio@gmail.com

Resumo

Esta comunicação tem por objetivo a apresentação do *paragone* – a comparação entre pintura e música – realizada por Johann Mattheson em sua obra *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713). Não obstante a obra supracitada pertencer ao século XVIII, a comparação estabelecida por ele alinha-se ao legado clássico, referindo-se a uma tradição que surge na Antiguidade grega e chega ao século XVII, tendo como finalidade a disputa acerca da hierarquia entre as artes. Veremos que o *paragone* apresentado por Mattheson utiliza lugares-comuns extraídos de retóricas gregas que serviram como modelo para escritos de louvor, e que figuram em textos escolares, como os *progymnasmata* de Hermógenes, que tiveram ampla circulação nas escolas reformadas. Finalmente, apresentaremos, de modo resumido, os nove tópicos usados por Mattheson, ao argumentar pela superioridade da música em relação às artes plásticas.

Palavras-chave: Johann Mattheson; *paragone*; *progymnasmata*; música; pintura.

Abstract

The Paragone in Das Neu eröffnete Orchestre (1713) by Johann Mattheson

This communication aims to present the *paragone* – a comparison between painting and music – performed by Johann Mattheson in his *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713). Although this work belongs to the 18th century, the comparison established by him is aligned with the classical legacy, referring to a tradition that arises in Greek Antiquity and reaches the 17th century, with the purpose of disputing the hierarchy between arts. We will realize that the *paragone* presented by Mattheson uses commonplaces extracted from Greek rhetoric school texts that served as a model for writings of praise, like the *progymnasmata* by Hermogenes, which had wide circulation in the reformed schools. Finally, we will briefly present the nine topics used by Mattheson when arguing for the superiority of music over the visual arts.

Keywords: Johann Mattheson; *paragone*; *progymnasmata*; music; painting.

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Lucas, M.; Paschoal, S. (2021). Os quatro elementos e suas representações e influências na pintura e na música francesa do século XVIII. *Revista 4'33"*. XIV (22), pp. 109-123.

Introdução

Esta comunicação tem por objetivo a apresentação do *paragone* – a comparação entre artes – realizada por Johann Mattheson em sua obra *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713).

Iniciaremos nossa proposta com uma breve exposição sobre o *paragone* em períodos culturais diversos. Não obstante a obra supracitada pertencer ao século XVIII, o *paragone* contido nela, como veremos, alinha-se à tradição clássica: uma matéria polêmica que atravessa diversos períodos da história, formando uma tradição coesa entre Antiguidade e século XVII, em cujo âmbito sua finalidade era manifestamente a hierarquização das artes.

Termo originalmente italiano, o *paragone* não se define como mera comparação amigável entre as artes: trata-se, ao contrário, de uma severa disputa por um status privilegiado. Ulrich Pfisterer, no verbete correspondente no *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (“Dicionário Histórico de Retórica”), designa-o como

a disputa pela posição e a competição das artes plásticas, e, para ser preciso, tanto sua concorrência em relação às artes liberais – aqui prioritariamente à poesia, retórica e música – quanto a concorrência entre pintura, escultura, arquitetura e, raramente, jardinagem e dança.¹ (Pfisterer, 2003: p. 528).

Paragone – termo raro no século XVI, porém corrente em títulos de obras no século XVII – é matéria mais frequente entre a Antiguidade e o século XVII, períodos em que – respeitadas as devidas peculiaridades – se destacava a comparação entre pintura e poesia no tocante a seus recursos e objetivos artísticos (*ut pictura poesis*).

1. *Paragone*

Da Antiguidade ao início do século XIX, as comparações são agrupadas de modo diverso: suas reflexões abordam a dignidade, a relevância epistemológica e a perfeição. Segundo Pfisterer (2003: p. 530), as estratégias de argumentação para a discussão sobre as artes (e sua “disputa”)

¹ Der italienische Begriff des *Paragone* (Vergleich) bezeichnet den Rang- und Wettstreit der Bildenden Künste, und zwar sowohl ihre Konkurrenz zu den *artes liberales* – hier vorrangig zu Dichtung, Rhetorik und Musik – als auch die Konkurrenz von Malerei, Skulptur bzw. Plastik, Architektur sowie seltener auch von Garten- und Tanzkunst untereinander. (HWR, vol.6, p.528)

dividiam-se em diversos argumentos, dentre os quais a origem da arte, o critério da verdade, julgamento das artes segundo o modelo do *prodesse, movere e delectare* da teoria retórica antiga: nesse ponto, as artes são julgadas em relação à sua utilidade (efeito emocional e regozijo); critérios para seu status social.

De acordo com Pfisterer (2003: p. 530),

as comparações entre artes ao longo dos séculos contribuíram não apenas para a valorização do artista e da união entre as artes (pintura, escultura, arquitetura, poesia e música, no século XVIII), mas também para que se formasse um aparato conceitual para a descrição estética e o julgamento de obras de arte e dos diferentes gêneros artísticos.²

Na Antiguidade, a comparação entre língua e as artes plásticas era frequente. Os parâmetros para a comparação eram fornecidos, segundo Pfisterer (2003), pela afirmação – transmitida indiretamente – de Simônides de Ceos (556 a.C. – 468 a.C.), de que a pintura era a poesia sem palavras e a poesia era a pintura com palavras.³ Em relação ao veredito platônico contra as artes miméticas – que deveriam ser expulsas do estado ideal – Aristóteles justifica a base de comparação definitiva do *paragone*, à medida que declara a imitação da natureza (*imitatio naturae*) um objetivo comum à poesia, à retórica, às artes plásticas, à dança e a alguns tipos de música.

A transição para o Cristianismo, segundo Pfisterer, centrado no *logos*, confirma, no Ocidente, a primazia da palavra em relação à imagem; contrária a isso, a Igreja do Oriente busca equiparar no culto palavra e imagem, procedimento condenado veementemente nos *libri carolini*, segundo os quais as imagens – de acordo com Gregório Magno – deveriam servir, como *litterae laicorum*, ao ensino, à lembrança (memória) e à admoestação dos leigos ou daqueles que não sabiam ler⁴ (Pfisterer, 2003: p. 531)

² Als Resultat der jahrhundertlangen Paragonediskussionen ist nicht nur die gesellschaftliche Aufwertung des Künstlers und der im 18. Jh. erfolgte Zusammenschluß von Malerei, Skulptur, Architektur, Dichtung und Musik in der von den Wissenschaften und artes mechanicae unabhängigen Kategorie der <Schönen Künste> zu sehen. Der Diskurs trägt auch dazu bei, daß sich seit der Frühen Neuzeit ein Begriffsapparat für die ästhetische Beschreibung von Kunstwerken entwickelt und die verschiedenen künstlerischen Gattungen präzise definiert und unterschieden werden. (Pfisterer, vol.6, p.530)

³ Die Parameter des Vergleichs bringt das indirekt überlieferte Diktum von SIMONIDES VON KEOS von der Malerei als stummer Dichtung und der Dichtung als sprechender Malerei [...] (Pfisterer, vol.6, p.530)

⁴ Der Übergang zum Christentum mit seiner logos-Zentrierung bestätigt im Westen den Vorrang des Wortes vor dem Bild. Dagegen führt der Versuch der Ostkirche, beide Medien im Kult annähernd gleichberechtigt einzusetzen, [...] [Vielmehr] sollen nach Gregor d.Gr. Bilder allein als *litterae laicorum* das Belehren, Erinnern und Ermahnen der Laien bzw. Leseunkundigen übernehmen. (Pfisterer: 2003: vol.6, p.531)

O tratado *De remediis utriusque fortunae*, Francesco Petrarca (1304-1374), que dá início à literatura humanista sobre as artes, prefere a escultura à pintura, por causa de sua tridimensionalidade e por aparentar estar viva. Entretanto, é a pintura – considerando o retrato de Laura, pintado por Simone Martini, e uma *Madonna*, de Giotto – que Petrarca considera comparável com as obras da Antiguidade.

O lugar específico reservado à poética e à retórica mostra seus primeiros reflexos na publicação do primeiro tratado da era moderna (*Neuzeit*), *De pictura* (1435), de Leon Battista Alberti, que apresenta, em seu primeiro livro, as regras de construção de imagem com perspectiva para, no segundo livro, após breve referência à dignidade da pintura – comprovável por fontes antigas – desenvolver uma teoria composicional da pintura que, apoiada em prescrições gramaticais e retóricas, deve introduzir manifestamente o critério de regras para a criação de imagens. Finalmente, o terceiro livro remete o pintor – para que encontre temas – a poetas e literatos.⁵

No início do século XVII, na Itália, depois de justificados e estabelecidos o status das artes plásticas e a posição social dos artistas, as discussões que envolvem o *paragone* passam a se concentrar sobre a disputa entre pintura e escultura e, cada vez mais, sobre “quais dessas disciplinas acarreta a maior ilusão artificial e engano”⁶ (Pfisterer, 2003: p. 535): o critério principal parece ser a dificuldade imitativa.

Na Alemanha, o início do *paragone*, bem como a culminação de seu ponto mais alto, é explicada por Pfisterer (2003: p. 536) do seguinte modo:

À exceção de alusões extraordinárias em N. Cusanus e nas reflexões de R. Agricola, escritas em Ferrara, incorporadas ao discurso italiano, as primeiras influências do *paragone* na Alemanha ocorrem por volta de 1500 nas obras de Dürer e dos humanistas de seu círculo.⁷

⁵ Cf. Pfisterer (2003: v. 6, p. 533): “In aller Konsequenz präsentiert dann er erste neuzeitliche Kunsttraktat von L.B. ALBERTI (<De pictura>, 1435) im ersten Buch die Regeln der zentralperspektivischen Bildkonstruktion, um im zweiten, nach kurzem Hinweis auf die aus antiken Quellen belegbare Würde der Malerei, erstmals eine Kompositionslehre der Malerei zu entwickeln, die nun in Anlehnung an die grammatischen und rhetorischen Vorschriften offenbar auch für den Aufbau von Bildern das Kriterium der Regelmäßigkeit einführen soll. Schließlich verweist das dritte Buch den Maler für die Themenerfindung an Dichter und Literaten”.

⁶ “welche der beiden Disziplinen (Malerei und Skulptur) die größere artifizielle Illusion und Täuschung erzeugt” (Pfisterer (2003: v.6, p.535).

⁷ Von einigen exzeptionellen Andeutungen bei N.Cusanus und den in Ferrara geschriebenen, dem italienischen Diskurs einzufließenden Überlegungen des R. Agricola abgesehen [64], zeigen sich erste Einflüsse einer Paragonediskussion in Deutschland in den Jahren um 1500 in Dürers Werken und bei den Humanisten seines Umkreises. (Pfisterer (2003: v.6, p. 536)

Um primeiro ponto alto do paragone na Alemanha – condicionado também às discussões reformistas sobre o uso de imagens – parece ter ocorrido no final dos anos de 1510 e início de 1520. Uma tradução de *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, já mencionada, disponibilizou-se a partir de 1532.

O ponto de partida do paragone no século XVIII (tardio) não busca mais produzir uma hierarquia das artes, mas, com o reconhecimento dos meios artísticos e com a tentativa de uma sistemática de gêneros fundamentada em termos semióticos, traz a dissolução do princípio *ut pictura poesis* e, com isso, o fim do paragone clássico: isto reforça que o paragone praticado por Johann Mattheson se alinha à tradição clássica.

Johann Mattheson contava apenas 32 anos quando escreveu *Das neu-eröffnete Orchestre* (“A orquestra recém-inaugurada”), em 1713. O livro contém um suplemento final, em que o autor traça uma longa comparação entre a música e a pintura (artes plásticas). Antes de adentrarmos o *specificum* do paragone matthesoniano, dedicar-nos-emos, ainda que brevemente, à tradição dos *Progymnasmata*, materiais que forneceram a Mattheson os lugares-comuns que ele emprega em sua argumentação.

2. *Progymnasmata*

Progymnasmata (προγυμνάσματα) são exercícios preparatórios (o termo em latim é *prae-exercitamina*), i.e., exercícios retóricos preliminares que preparavam os alunos para as declamações depois dos estudos de gramática. Originam-se na Grécia, para, depois, alcançarem Roma. São conhecidos autores de *progymnasmata* Aftônio da Antioquia, Hermógenes de Tarso, Élio Téon e Nicolau, o Sofista, dos quais nos interessa particularmente Hermógenes, considerando a grande circulação que teve no âmbito pedagógico das escolas luteranas, pelas quais Mattheson também passou, e a semelhança argumentativa encontrada entre os textos do autor grego e de Mattheson.

Vale notar que Mattheson menciona especificamente o texto de Hermógenes, em sua *Grosse General Bass Schule oder Der exemplarischen Organisten-Probe* (1731: p. 444): “se Hermógenes tivesse tido uma vida mais longa, teria escrito ido mais longe do que eu na escrita de livros”.⁸

⁸ Hiernächst würde ich (...) wol eben nicht läugnen (...) dass Hermogenes, wenn er länger gelebet hätte, es auch mit Bücherschreiben höher gebracht haben mögte als ich. (Mattheson, 1731: p. 444)

Os *progymnasmata* atribuídos a Hermógenes, englobam, além de uma introdução, exercícios de composição textual enfocando os seguintes gêneros narrativos: fábula, narrativa, creia, máxima, refutação, confirmação, lugar-comum, encômio, diatribe, síncrese, etopeia, écfrase, tese e introdução de uma lei.

Pela natureza de nossa investigação, interessam-nos sobretudo os exercícios do encômio e da síncrese: o encômio, por apresentar os lugares-comuns a serem empregados na composição de textos de louvor (ou no vitupério) e a síncrese, por abrigar os tópicos relativos à comparação entre duas ou mais artes. Os lugares apresentados nestes dois exercícios foram fontes de argumentação comumente utilizadas em escritos paragonísticos, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Para Hermógenes, o encômio é uma exposição das boas qualidades de uma pessoa ou coisa, e pode ser realizado considerando-se um objeto individual ou coletivamente. Ele menciona, como objetos de elogio, pessoas ou personagens, plantas, animais e coisas inanimadas, como ofícios e lugares.

Hermógenes afirma que, ao se realizar um elogio (ou um vitupério) de pessoas ou personagens, devem ser empregados argumentos relativos à sua origem e família, a ocorrências especiais do nascimento (como sonhos e signos premonitórios), à sua criação e sua educação e aos dons do corpo e da alma (como força ou inteligência). Devem, ainda, ser descritas as qualidades desejáveis da função que a pessoa ou personagem ocupa (como, por ex., a sabedoria para o general) e mencionados os atos por ela realizados, no exercício desta função. Finalmente, devem ser descritas circunstâncias externas (família, parentes, possessões, servos, sorte etc.) e relativas ao tempo (seja a brevidade ou longevidade da vida ou sua posteridade). Hermógenes afirma, ainda, que as comparações são excelentes fontes de argumento para os encômios.

Ao realizar o encômio de ofícios, Hermógenes recomenda, além do emprego dos tópicos acima, o uso de argumentos relativos a seus inventores (como, por exemplo, a invenção da caça pelo Deus Apolo) e a seus praticantes (evidenciando qualidades do corpo ou da mente). Hermógenes afirma que a comparação constitui uma rica fonte de argumentos para o encômio.

O capítulo seguinte ao do encômio é devotado à síncrese, ou *comparatio*, o que certamente se deve à semelhança argumentativa presente nos dois tipos de exercícios. O autor grego descreve-a como um duplo elogio ou vitupério, ou então como um elogio somado a um vitupério.

Com isso, ele prescreve a consideração dos objetos a partir dos mesmos lugares prescritos para o encômio, e sua comparação, a partir de elementos análogos. Hermógenes afirma que o exercício da comparação é mais exigente do que o do encômio, pois requer o tratamento simultâneo de dois assuntos.

3. O paragone em *Das Neu-Eröffnete Orchestre* de Johann Mattheson

Em seu paragone, o autor alemão utiliza nove *tópicos*: música e pintura são comparadas em relação (i) a sua respetiva origem e princípio; (ii) a sua antiguidade e a seu tempo de descoberta; (iii) a seu embevecimento, autoridade, testemunha, louvor e prestígio; (iv) a seu uso e a sua utilidade; (v) a sua duração; (vi) a sua matéria; (vii) a sua essência; (viii) a sua honra, dignidade e preciosidade e finalmente (ix) a número e a obras de mestres famosos em ambas.

Em seu texto, Mattheson visa realizar o encômio da música. No sentido de amplificar sua argumentação, ele segue a prescrição de Hermógenes: utiliza a comparação como recurso de fortalecimento das qualidades da arte, realizando uma síncrese constituída de um elogio e um vitupério.

Apresentaremos a seguir, de modo resumido, os principais argumentos de Mattheson que colocam a música em posição superior às artes plásticas em cada um dos tópicos utilizados em seu paragone.

Mattheson toma o primeiro argumento diretamente da prescrição de Hermógenes, ao discutir a origem e o princípio da música. Ele afirma que a origem autêntica da música deve ser buscada, primeiramente, em Deus e, em segundo lugar, na verdadeira natureza.⁹ Ele aponta, ainda, que, em relação à pintura, trata-se de uma origem humana, já que foi a sombra que deu ocasião à sua descoberta. Desta maneira, a pintura se deduz de uma sombra vazia; a música, contudo, da primeira e mais alta essência, como também da natureza soberana.¹⁰

⁹ [...] Ist demnach / primo loco / in Gott selbst / secundo in der eigentlichen Natur der rechte wahrhafftige Ursprung der Music zu finden (Mattheson, 1713: p. 306).

¹⁰ Es läst sich auch endlich etwas hören [...] wie so gar sehr der Ursprung der Mahlerey von dem Ursprung der Music unterscheiden sey / sintemahl jener nur aus einem leeren Schatten / dieser aber /aus dem Ersten und allerhöchsten Wesen /auch aus der selbständigen Natur deduciret werden kan (Mattheson: p. 307).

No tocante à sua invenção e antiguidade, argumento de louvor também prescrito por Hermógenes, o autor alemão menciona a dedicatória do editor e tradutor Meibomius à Rainha Cristina da Suécia: “Antiquissimam disciplinam, quae mortalium ingenia primis mundi seculis ad virtutem & humanitatem excitavit”, ou seja, a mais antiga ciência, que bem no início do mundo incitava os sentidos do homem à virtude e à humanidade¹¹ (Mattheson: 1713, p. 308). Depois de uma pequena equiparação da pintura à escultura, atribuindo a ela entre 1000 e 2000 anos de idade, conclui que a música, sem objeção, é bem mais antiga que a pintura.¹²

No que se refere a sua nobreza e às circunstâncias maravilhosas que a envolvem, tópicos que também estão em conformidade com Hermógenes, Mattheson busca evidenciar sua autoridade, através de testemunhos de seu louvor e prestígio. Ele menciona a autoridade de Terêncio, ao lado “dos melhores e mais notáveis poetas”, além da história de Orfeu, bem como os importantes testemunhos de Agostinho, Plutarco e Estrabão acerca do poder da música sobre as feras¹³ ou sobre os próprios deuses (caso do mito de Orfeu). Aponta que todas as maravilhas em relação à pintura, por outro lado, consistem apenas no engano que as uvas pintadas por Zêuxis causaram aos pássaros, ou na pintura do reposteiro por Parrásio, que logrou iludir os homens, uma referência às histórias narradas por Plínio, o Velho.¹⁴ A música, mais uma vez, figura em um âmbito sobre-humano, o que não acontece com a pintura.

No que diz respeito a seu uso e a sua utilidade, Mattheson aponta o uso de música e pintura em ambientes diversos, quais sejam nas igrejas, na corte, em tempos de guerra, em tempos de paz, em eventos alegres e no luto. Apontaremos aqui, por questões de delimitação, o exemplo das artes na Corte, em que, mais uma vez, a música ocupa posição superior. O autor alemão afirma que, na Corte, não há nenhum banquete sem música, mas que a maioria deles (à exceção de peças de teatro e espetáculos de iluminação) ocorre sem a presença da pintura¹⁵. Além disso,

¹¹ Antiquissimam disciplinam, quae mortalium ingenia primis mundi seculis ad virtutem & humanitatem excitavit. i.e. Die älteste Wissenschaft/ welche so gleich im Anfange der Welt der Menschen Sinnen zur Tugend und Leutseeligkeit angereizt hat (Mattheson:1713, p. 308).

¹² Daraus klärlich erfolget / daß die Music ohne Gegenrede so viel älter als die Mahlerey sey. [...] (Mattheson, 1713: p. 310)

¹³ Will man Afri Carthaginensis, nebst der ansehnlichsten und besten Poëten ihre Autorité nicht gelten lassen / und die Geschichte des Orpheus, Amphion &c. in Zweifel ziehen? will man des Augustini, Plutarchi und Strabonis wichtige Testimonia in Puncto der Musicalischen Kräfte über die wilden Thiere / auch für suspect halten? [...] (Mattheson: pp.311-312).

¹⁴ Alle Wunder hingegen so die Mahlerey jemahls verrichtet / bestehen etwann in den Trauben des Zeuxis und in dem Vorhang des Parrasius, womit jener die Vögel / dieser aber den Mahler Zeuxis selber betrogen. Und das ist auch fast alles (Mattheson, 1713: pp. 312-313).

¹⁵ Es erstreckt sich ferner der eigentliche Gebrauch und Nutzen der Music bey Hofe mercklich weiter / als den daselbst die Mahlerey immer haben mag. Denn es kan kein Festin ohne Music / die meisten aber (Schauspiele und Illuminationes ausgenommen) ohne Mahlerey gehalten werden (Mattheson, 1713: p.316).

em termos de utilidade, a pintura, segundo ele, é apenas um móvel, enquanto uma música é um verdadeiro *actus*.¹⁶ Mais uma vez, o lugar-comum da utilidade já está prescrito por Hermógenes, ao tratar do elogio de ofícios.

No tocante à duração, a argumentação de Mattheson vem mais uma vez de Hermógenes: embora num primeiro momento possa parecer que a pintura dure muito mais que a música, já que o som se perde no ar, enquanto uma pintura bem conservada pode durar de 100 a 1000 anos, é necessário considerar a música de outro ponto de vista, já que ela é, de certa forma, infinita, pois sempre eternamente recriada.

Os argumentos seguintes para a superioridade da música em relação às artes plásticas no que se refere à matéria e à essência guardam relação com a prescrição de Hermógenes, acerca dos atributos do objeto do encômio. Primeiramente Mattheson define a matéria de cada uma das artes e, em seguida, qualifica cada uma dessas matérias: a matéria da pintura é a cor e a matéria da música é o som.¹⁷ Em relação aos predicativos da matéria, o autor classifica a cor, que pode ser vista e sentida, como uma matéria terrena, com um corpo rude. O som, ao contrário, não pode ser visto nem sentido, mas apenas ouvido e, por isso, não é algo material, mas muito mais espiritual, inconcebível.¹⁸

O discurso sobre a essência dessas duas artes está relacionado à matéria e à origem: como a matéria da pintura é densa, terrena, ela é menos nobre que a música, imaterial, cuja substância (ou essência) é divina. O próprio Mattheson faz referência ao tópico sobre a origem dessas duas artes em sua argumentação. Em resumo: a essência da música é divina, viva e natural; a da pintura, terrena, morta e artificial.¹⁹

Em relação à honra, dignidade e preciosidade, Mattheson afirma que é claro para todos que os músicos são providos de maior honra e dignidade que os excelentes pintores. E aponta, à guisa de exemplo, que os músicos são, por essa razão, mais bem recompensados financeiramente que os pintores.

¹⁶ Ein Gemälde ist doch nur ein meuble; eine Music aber ein würcklicher Actus (Mattheson, 1713_: p. 316).

¹⁷ Kurtz von der eigentlichen Materie so wol der Music als Mahlerey zu reden / so ist bekandt / daß diese die Farbe / jene aber den Klang zu bearbeiten hat (Mattheson, 1713: p. 320).

¹⁸ [...] der Klang kan aber weder gesehen noch gefühlet / sondern allein gehöret werden / und ist dannenhero so zu reden nichts materielles, sondern vielmehr gantz spirituelles, und propriè genommen / was unbegreifliches. Ergò. (Mattheson, 1713: p. 320).

¹⁹ Daß das Wesen der Music, Göttlich / lebendig und natürlich sey / mag theils auch aus der täglichen Erfahrung leicht abgenommen werden; daß aber im Gegentheil das Wesen der Mahlerey irrdisch / todt / und gemacht sey / wird auch schwerlich jemand widersprechen wollen / der /was von beyder Ursprung gesaget worden /wol eingenommen (Mattheson, 1713: p. 320-321).

Quanto ao número de mestres famosos e de suas obras, em ambas as artes, Mattheson se ampara na tópica estabelecida por Hermógenes acerca dos praticantes preclaros dos ofícios musical e pictórico. Ele pergunta se é o músico ou o pintor que tem a oportunidade de eternizar o seu nome por meio de sua arte. Ele aponta, ainda, o número de autores que escreveram sobre música, bem superior a mil, sem mencionar os que se dedicaram à composição. Mostra que, por outro lado, dificilmente seria possível enumerar mais de trezentos pintores que tenham escrito algo sobre a pintura.

Considerações finais

A comparação entre artes tem se tornado mais frequente nas últimas décadas, entretanto, com um viés apoiado na Semiótica e, portanto, absolutamente diverso da comparação alinhada à tradição clássica, a que damos o nome de *paragone*. Não são raros os trabalhos que intitulados “interartes”. Entretanto, poucos buscam a origem da comparação e se perguntam se a comparação entre as artes sempre teve o intuito da complementação. A resposta é negativa. Como vimos nesta breve amostra, o *paragone* alinhado à tradição clássica – que desponta mais fortemente entre artistas da Renascença e do Barroco italianos – não busca explicitar qualquer complementação, mas sim, por meio da oposição entre um elogio e um vitupério, conferir a determinada arte a superioridade em relação à outra, ou seja: trata-se de uma hierarquização da arte e dos artistas.

O meio utilizado por Mattheson em sua comparação remete ao texto de Hermógenes, como foi demonstrado: sua influência se faz notar especialmente pelo uso do encômio e da síncrese. A relação se torna ainda mais clara ao considerarmos a referência feita por Mattheson a Hermógenes em uma de suas obras principais, *Grosse General Bass Schule oder der exeplarischen Organisten-Probe*.

No presente texto visamos abordar o texto de Mattheson sob o prisma retórico, alinhado ao gênero do *paragone* e utilizando a argumentação apresentada pelos *progymnasmata* de Hermógenes. Esta contextualização permite compreender o texto de Mattheson não como um discurso subjetivo, mas como um elogio à música, absolutamente conveniente a um texto musical, destinado a leitores cortesãos e conhecedores dos procedimentos empregados pelo autor alemão.

Bibliografia

- Mattheson, Johann (2004 [1713]). *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: Benjamin Schiller, 1713). Laaber [Hamburg]: Laaber [Benjamin Schiller).
- Mattheson, Johann (1991 [1739]) *Der Vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg], Deutschland: Bärenreiter.
- Mattheson, Johann (1731). *Grosse General Bass Schule oder der exeplarischen Organisten-Probe... bestehend in dreien Classen, als: einer gründlichen Vorbereitung, in 24 leichten Exempeln, in 24 schweren Prob-Stücken*. Hamburg, Deutschland: Johann Christoph Kisser. Disponível em https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598495_00007.html. Acesso em 2 out. 2021.
- Kennedy, George A. (2010) *Progymnasmata: Greek Translations of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta, USA: Society of Biblical Literature.
- Pfisterer, Ulrich. (2003). Paragone. Em Gert Ueding. (Ed.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (p. 528-546). Tübingen, Deutschland: Max Niemeyer Verlag. v. 6.

MÔNICA LUCAS: Graduou-se em Música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga (flauta doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia, Holanda. Sua pesquisa acadêmica, desde o doutorado, envolve o repertório do séc. XVIII pela perspectiva poético-retórica. É professora associada do Departamento de Música da ECA-USP e diretora artística da orquestra barroca Eos – Música Antiga USP.

STÉFANO PASCHOAL: Graduou-se em Letras Português-Alemão na Universidade Estadual Paulista (Assis – SP). Sua dissertação de Mestrado na área de Língua e Literatura Alemã, USP-SP, contém a tradução anotada e comentada de *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750) de Friedrich W. Marpurg. Professor do Bacharelado em Tradução e do Mestrado em Música da Universidade Federal de Uberlândia, dedica-se atualmente a pesquisas que privilegiam a relação entre música e retórica.