

Adam Smith e a autonomia da música instrumental: debates estéticos no século XVIII

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA8 - SUBÁREAS E INTERFACES DA MÚSICA: MUSICOTERAPIA, ESTÉTICA MUSICAL, MÍDIA, SEMIÓTICA

Mario Videira
Universidade de São Paulo
mario.videira@usp.br

Resumo. Esta pesquisa tem por objetivo explorar os debates estéticos do século XVIII em torno da ideia de música como arte imitativa, tomando como figura central o filósofo escocês Adam Smith. Utilizando a própria análise dos textos como base metodológica, o trabalho explora o impacto de sua tese inovadora para a época, ao defender que a imitação da natureza não seria essencial para a música instrumental pura. O ensaio de Smith pode ser considerado como um dos marcos da autonomia estética da música instrumental e já antecipa ideias que seriam retomadas e desenvolvidas pelos autores do primeiro romantismo alemão e, mais tarde, também por Eduard Hanslick em seu famoso ensaio “Do Belo Musical”, mais de meio século depois.

Palavras-chave. Adam Smith, imitação, autonomia estética, estética musical do século XVIII

Adam Smith and the Autonomy of Instrumental Music: Aesthetic Debates in the 18th Century

Abstract. The purpose of this research is to explore the aesthetic debates of the 18th century surrounding the idea of music as an imitative art, with a focus on the Scottish philosopher Adam Smith. Using the analysis of the texts as the methodological foundation, the study delves into the impact of Smith's innovative thesis for his time, which contends that the imitation of nature is not essential for pure instrumental music. Smith's essay can be regarded as a significant milestone in the aesthetic autonomy of instrumental music and foreshadows ideas that would be revisited and further developed by authors of the early German Romanticism and, later on, by Eduard Hanslick in his renowned essay “On the Musically Beautiful”, more than half a century later.

Keywords. Adam Smith, imitation, aesthetic autonomy, 18th-century musical aesthetics.

Introdução: a noção de *imitação* nas artes

A ideia de música como imitação dos sentimentos é um tema recorrente no âmbito da estética musical do século XVIII. Para melhor examinarmos a origem de tal conceito, cumpre analisar a concepção que norteava as produções artísticas da época: a ideia de arte como imitação da natureza. Tal conceito possui raízes muito antigas, e encontra-se presente nos textos de Platão e Aristóteles:

Encontramos, de início, nos textos platônicos, e, logo em seguida, nos aristotélicos, a palavra *mimesis*, que a tradição historiográfica traduziu pelo termo “imitação”. [...] Para Platão, *mimesis* detém uma carga negativa: é simulacro. Para Aristóteles, pode-se afirmar, é o próprio fundamento da obra de arte. [...] Dentro dessa perspectiva podemos dizer que a instalação do termo *mimesis*, por parte de Aristóteles, na reflexão estética, é a origem das questões conceituais da disciplina: *desempenhou o papel de fundamento da obra de arte* (KNOLL, 1996, p. 66, grifos nossos).

É interessante notar como esse conceito irá desempenhar um papel central nos debates estéticos do século XVIII, como podemos perceber através dos textos de alguns dos mais importantes filósofos do período. Na *Encyclopédie*, por exemplo, há um verbete escrito por Diderot, e que está voltado especialmente à defesa da concepção segundo a qual as belas-artes deveriam imitar a natureza:

Imitação é a representação artificial de um objeto. Se procede mediante vozes articuladas, a imitação chama-se discurso, e este é oratório ou poético. Se procede mediante sons, a imitação chama-se música. Se procede mediante cores, chama-se pintura. Se procede com a madeira, a pedra, o mármore ou outro material similar a imitação chama-se escultura. A natureza é sempre verdadeira. Por isso a arte só se arrisca a ser falsa em sua imitação quando se afasta da natureza, por capricho, ou por não conseguir se manter próxima a ela. [...] Os que criaram a arte não tiveram outro modelo além da natureza” (DIDEROT, 2015, p. 344).

Todavia, no caso da música, uma das principais discussões entre os filósofos do período deu-se em torno da questão a respeito de qual deveria ser a natureza da imitação nesta arte. Uma das soluções adotadas por muitos desses filósofos consistia em considerar a música como uma “imitação dos sentimentos ou das paixões” (BATTEUX, 2009, p. 136). Nesse sentido, a música vocal comumente ocupava um lugar de destaque, ao passo que a música puramente instrumental era vista como bastante problemática, em virtude de sua indeterminação semântica. Como não é capaz de compreender o sentido da música instrumental, o autor a compara a um idioma desconhecido e, por consequência, inútil:

[A música instrumental] pode perder-se em caprichos, onde os sons se entrecrocaram sem desígnio, [e] não se encontra ainda em seus limites legítimos. Para que seja o que deve ser, é preciso que retorne à imitação, que seja o quadro artificial das paixões humanas. É somente então que a reconhecemos com prazer e que ela nos dá a espécie e o grau de sentimento que nos satisfaz (BATTEUX, 2009, p. 28).

Adam Smith e as artes imitativas

Em 1777 o filósofo Adam Smith (1723-1790) escreve um dos mais significativos ensaios acerca do papel da imitação nas artes. Embora o texto somente tenha sido publicado postumamente em 1795 (SEIDEL, 2004, p. 19), as concepções defendidas por Smith podem ser vistas como precursoras da defesa da autonomia estética da música, que ocuparia lugar de destaque nas discussões entre filósofos, compositores e críticos por volta de meados do século XIX.

Smith (1982, p. 176) afirma que “a mais perfeita imitação de um objeto deve ser [...] um outro objeto do mesmo tipo, feito o mais exatamente possível de acordo com aquele modelo”. Ao utilizar o termo “modelo”, Smith remete à noção de imitação como sendo a “cópia” de algo “original”. No entanto, no caso da arte, a imitação é de natureza distinta, uma vez que, neste caso, ela raramente é feita a partir de objetos do mesmo tipo. No caso da pintura ou da escultura, por exemplo, que buscavam imitar modelos da natureza, Smith (1982, p. 185) afirma que o prazer proporcionado por essas artes estariam fundados “em nosso maravilhamento ao ver um objeto de um tipo determinado representar tão bem um objeto de natureza completamente distinta”.

No caso da música vocal, Smith considerava tratar-se de uma arte “essencialmente imitativa”, e que necessitava do suporte da poesia. Para o autor, a imitação na música vocal consistiria em delinear ritmo e melodia, de modo a “imitar o tom e a linguagem do conselho e da conversação, os acentos e o estilo da emoção e da paixão” (SMITH, 1982, p. 190). Sendo assim, tal imitação poderia dar-se, basicamente, de três maneiras, a saber: 1) música como imitação do discurso, na qual ainda há ritmo e melodia, mas ambos são moldados na forma “de um conselho moral ou de uma história interessante”; 2) música como expressão dos sentimentos, na qual as palavras expressam “a situação de alguma pessoa em particular, e os sentimentos e paixões que ela sente a partir daquela situação”; 3) a imitação do ator, que expressa por atitudes, gestos e movimentos, os sentimentos da pessoa cuja situação está sendo pintada na canção (SMITH, 1982, p. 190).

Smith ressalta que no caso da música vocal, são as palavras da poesia que determinam e explicam o significado da música. Segundo o autor, a música conseguiria imitar melhor os sentimentos e paixões “decentes, virtuosas e agradáveis”, que unem o homem em sociedade, uma vez que “seus sons naturais são todos claros, distintos e quase melódiosos” (SMITH, 1982, p. 192). Por outro lado, as paixões “indecentes, viciosas e anti-sociais” não podem ser imitadas

pela música de maneira fácil e natural: “a voz da raiva furiosa, por exemplo, é dura e dissonante, seus períodos são irregulares”, e a música que busca imitar tais paixões “não é [do tipo] mais agradável” (SMITH, 1982, p. 193).

Até esse ponto, as reflexões de Adam Smith parecem estar de acordo com a tradição clássica francesa acerca da imitação nas artes. Todavia, suas reflexões acerca da possibilidade de imitação na música instrumental certamente se destacam pela originalidade e, poucos anos após sua primeira publicação, irão exercer um relevante papel na reflexão dos jovens escritores do primeiro romantismo alemão.¹

Ao contrário da música vocal, Smith irá realçar a inaptidão da música instrumental para a imitação, ao negar que ela consiga imitar uma história em particular, que ela consiga imitar com clareza os sentimentos, e mesmo que ela consiga imitar outros sons ou movimentos da natureza (pintura sonora). Em todos esses casos, nota-se que a imitação é feita de maneira bastante insatisfatória pela música instrumental, de modo que o ouvinte sempre necessita de uma explicação para que possa identificar o que aquela música pretende imitar:

Os poderes imitativos da música instrumental são muito inferiores aos da músicas vocal. Seus sons melódiosos, mas inarticulados e desprovidos de significado [*unmeaning*] não podem relacionar distintamente as circunstâncias de nenhuma história em particular, nem descrever as diferentes situações produzidas por tais circunstâncias; tampouco podem expressar claramente, e de modo a ser compreendida por todo e qualquer ouvinte, os vários sentimentos e paixões que as partes envolvidas sentiram a partir dessas situações, tal como ocorre no caso da voz humana articulada. Até mesmo as imitações de outros sons são tão indistintas que, por si sós, e sem nenhuma outra explicação, não poderiam sugerir-nos o que seria o objeto imitado. Com efeito, sequer podemos afirmar que aqueles sons pretendiam imitar algo (SMITH, 1982, p. 195).

A originalidade de Adam Smith consiste em sua tese de que *a imitação não seria essencial para a música instrumental*, e que esta poderia agradar mesmo *não sendo* uma arte propriamente imitativa. A modernidade de Smith reside justamente na defesa da *autonomia da música instrumental* que, diferentemente das demais artes, conseguiria manter seu valor mesmo sendo uma arte não imitativa:

Não é propriamente por imitação que a música instrumental produz seu efeito: a música instrumental não é capaz de imitar uma pessoa alegre

¹ A primeira tradução alemã do texto de Adam Smith foi publicada já no ano de 1801, em Leipzig, no jornal "Geist der neuesten Philosophie des In- und Auslandes" (2. Bd, p. 182-228).

ou melancólica, tal como a música vocal, a pintura ou a dança o fazem; ela não é capaz de nos contar uma história agradável, séria ou melancólica tal como as demais artes. O que quer que sintamos a partir de uma música instrumental, trata-se de um sentimento *original* (SMITH, 1982, p. 198).

“Na melhor música instrumental”, dentre as quais o autor inclui as aberturas de Händel e os concertos de Corelli, “há pouca ou nenhuma imitação, e onde há alguma, ela é muito diminuta diante do mérito dessas composições” (SMITH, 1982, p. 203). É devido a este caráter abstrato que se requer “toda a capacidade de julgamento, todo o conhecimento e toda a invenção do mestre mais consumado” para a composição de uma obra instrumental que consiga produzir seu efeito estético, a saber, um prazer de natureza altamente intelectual e cujo significado reside inteiramente na própria obra de arte musical e em suas relações intrínsecas.

É notável que, mais de meio século antes da publicação do célebre ensaio *Do Belo Musical*, de Eduard Hanslick, o filósofo Adam Smith já defendia que “a imitação não é, de forma alguma, essencial à música instrumental” e que o assunto [*subject*] da música instrumental é a própria combinação de sons com os quais a peça é composta - como podemos perceber a partir da passagem a seguir, que demonstra de maneira clara a originalidade das ideias do filósofo escocês acerca da música instrumental:

Um concerto bem-escrito [*well-composed*] de música instrumental, pelo número e variedade de instrumentos, pela variedade de vozes [*parts*] executadas por estes e pela perfeita concordância ou correspondência entre todas essas diferentes vozes; pela exata harmonia ou coincidência de todos os diferentes sons que são ouvidos simultaneamente [...] apresenta um objeto tão agradável, tão grandioso, tão variado e tão interessante que, por si só e sem sugerir qualquer outro objeto, seja por imitação ou por outra forma, pode ocupar [...] completamente a capacidade da mente. Na contemplação daquela imensa variedade de sons agradáveis e melodiosos, arrançados e compilados tanto em sua coincidência [isto é, em sua harmonia] como em sua sucessão [ou seja, em sua melodia], em um sistema tão completo e regular, a mente desfruta não apenas de um grande prazer dos sentidos, mas também de um enorme prazer intelectual, não muito diferente daquele que deriva da contemplação de um grande sistema em qualquer outra ciência. [...] Tal música raramente deseja contar qualquer história, imitar algum evento ou sugerir em geral qualquer objeto em particular, distinto daquela combinação de sons das quais ela é composta. Seu significado, portanto, pode ser considerado completo em si mesmo [*complete in itself*] (SMITH, 1982, p. 204-205).

Considerações finais

Pouco a pouco, ao longo do século XVIII, as concepções estéticas em torno do conceito de imitação vão se transformando, e a concepção que começa a se formar e ganhar força por volta do final do século XVIII é expressa de forma lapidar nos *Fragmentos e Estudos* (1797-98) de Novalis, no qual ele afirma que “o músico toma a essência de sua arte a partir de si mesmo - nenhuma acusação de imitação [*Nachahmung*] pode ser-lhe imputada” (NOVALIS, 1962, p. 363).

Trata-se, portanto, de uma mudança radical na concepção acerca da essência da arte: até então, o princípio fundamental era o de que as artes deveriam ser essencialmente imitativas. Esse conceito era interpretado basicamente segundo duas correntes: seja como uma espécie de cópia da realidade; seja como uma imitação dos modelos da Antiguidade (como, por exemplo, em Winckelmann). A partir do primeiro romantismo alemão, muitos autores buscarão estabelecer em bases firmes a autonomia da arte como uma esfera oposta à da realidade. Isso se aplica também no caso da música, como podemos perceber a partir dos textos do teórico pós-kantiano C. F. Michaelis. Num artigo publicado na *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1799, por exemplo, Michaelis afirma textualmente que “a música não representa nenhum objeto cujo original corresponda a algo da natureza exterior” (MICHAELIS, 1997, p. 254). A chamada “pintura sonora” [*musikalische Malerei*], que procura copiar os sons da natureza mediante a analogia dos movimentos é considerada por Michaelis apenas uma parte inferior da arte musical. Com exceção desse caso específico, Michaelis considera que a música “não representa nada que possa ser definido através de conceitos”:

Uma vez que a música, de acordo com sua essência, não pode ser considerada nem como cópia [*Kopie*], nem como imitação [*Nachahmung*]², mas [...] somente pode ser compreendida em si e a partir de si mesma [*aus und in sich selbst*], seu espírito não é tão facilmente compreendido como ocorre entre as demais artes, cujo material é tomado de empréstimo do mundo real. Estaria equivocado aquele que afirmasse que a música é originalmente uma imitação da expressão natural dos sentimentos humanos. A música não possui um “original” fora de si mesma. [Ela é uma arte] autônoma. *Essa música pura e autônoma agrada por si mesma, sem significar, sem descrever,*

² A caracterização da música, feita por Michaelis, como uma arte não-mimética possui pontos em comum com a concepção da música instrumental pura apresentada no ensaio de Adam Smith “*Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called the Imitative Arts*”. Sabe-se que Michaelis trabalhou como colaborador no jornal de Leipzig que publicou a primeira tradução alemã do ensaio, de onde se depreende que, muito provavelmente, ele conhecia o texto de Smith.

sem imitar e sem expressar algo determinado. (MICHAELIS, 1997, p. 254-56)

Em Wackenroder e Tieck essa defesa de uma autonomia das artes - e também da música - irá ocorrer de forma ainda mais radical. Segundo eles, o artista passaria a trilhar um caminho completamente distinto daquele estabelecido pela natureza comum, agindo de maneira não-descritível racionalmente, de maneira misteriosa [*geheimnisvolle Weise*]. No primeiro dos ensaios dos *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Desabafos do coração de um monge amante da arte]³, por exemplo, os autores mostram através do exemplo do pintor Rafael que o artista não se orienta pela realidade, mas por um princípio superior. Em última análise, ele age por iluminação divina, e não por imitação da realidade da natureza. No conto “*Der Schüler und Raffael*”, os autores escrevem que as obras dos outros artistas podem e devem servir de modelo ao jovem discípulo. Mas isso não basta que o discípulo se aproxime do verdadeiro gênio uma vez que a verdadeira arte é inimitável e incognoscível. Se a primeira parte do livro trata principalmente da arte da pintura, a segunda parte será inteiramente dedicada à arte dos sons. Se até então o narrador se dedicara sobretudo à narração de crônicas de pintores do Renascimento Italiano e Alemão, temos que o artista moderno será (não por acaso) um músico: Joseph Berglinger. Nele estarão figurados temas que viriam a influenciar a produção literária posterior (sobretudo de E.T.A. Hoffmann, através do personagem do *Kapellmeister Kreisler*).

É interessante notar que, diferentemente dos debates tradicionais a respeito do tema, a questão da imitação da natureza já nem se coloca mais como verdadeiro problema nas *Herzensergießungen*. A arte não é mais mera reprodutora da natureza, mas sim, ela *produz* algo novo. Também a música – e sobretudo a música instrumental pura – será encarada como a arte que menos imita, portanto a mais criadora, a mais autônoma — verdadeiro modelo para todas as demais artes.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. Trad. E. Souza, In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

³ Considerado por muitos comentadores como a primeira obra do romantismo literário, o livro foi publicado anonimamente em Berlim no final de 1796 (com indicação de ano de 1797).

BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad. N. Maruyama. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

DIDEROT, D. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Vol. 5: Sociedade e artes. Trad. M. G. Souza et al. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

KNOLL, V. Sobre a questão da *mimesis*. *Discurso*, v. 27, p. 61-81, 1996.

MICHAELIS, C. F. Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln (1806), in: SCHMIDT, L. (Hrsg.). *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schiften*. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 1997 (=Musikästhetische Schriften nach Kant Bd. 2).

NOVALIS. *Werke und Briefe*. München: Winkler, 1962.

SEIDEL, W. Absolute Musik. in: FINSCHER, Ludwid (Hrsg). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 2004.

SEIDEL, W. Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith. In: FRICKE, J. (Hg.) *Festschrift K. W. Niemöller*. Regensburg: 1989, p. 495-511.

SMITH, A. Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts. In: *Essays on philosophical subjects*. Indianapolis: Liberty Fund, 1982.

WACKENRODER, W. H.; TIECK, L. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hrsg. M. Bollacher. Stuttgart: Reclam, 2005.