

# Sobre a abundância de coisas, palavras e músicas

Cassiano de Almeida Barros  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
[cassiano.barros@ufrn.br](mailto:cassiano.barros@ufrn.br)

**Resumo:** Em 1606, o músico alemão Joachim Burmeister publicou em Rostock sua poética musical com o objetivo de sistematizar o processo criativo musical, constituir material didático para a escola latina onde atuava, difundir esse conhecimento e preservar as práticas musicais vigentes. Esse tratado é reconhecido pela originalidade da sistematização que propõe e que iniciou uma tradição especificamente luterana de escrita, leitura e interpretação musical, baseada na estreita relação entre poesia e música. Para a formulação dessa sistematização, Burmeister tomou como ponto de partida a ideia de que o espaço da elaboração musical seria aquele da *compositio* elocutiva das palavras e que essa mesma elaboração devia ser proporcional ao estilo das palavras, de maneira que a música resultante contribuísse para torná-las mais persuasivas. Nesses termos, podemos compreender que os diferentes estilos musicais se caracterizariam, em parte, por diferentes estilos poéticos e, em parte, pelas formas particulares de elaboração musical deles, codificadas retoricamente pela tratadística existente. Em seu *Musica Poetica*, Burmeister categorizou uma série de artifícios e técnicas musicais baseando-se nas referências mais próximas e comuns de seu tempo, dentre as quais destaco o *De utraque verborum ac rerum copia* (1512) de Erasmo de Roterdã. Assim como Erasmo reformulou e atualizou em seu tratado os preceitos relativos à abundância de pensamentos e palavras, Burmeister reformulou e atualizou, para o contexto luterano, os preceitos relativos à abundância de artifícios musicais. Neste artigo, proponho analisar as relações entre o tratado de Burmeister e o de Erasmo, investigar o caminho das ideias que os unem, suas aproximações e distanciamentos, e conhecer os fundamentos daquilo que se convencionou chamar desde o século XVII de retórica musical.

**Palavras-chave:** Joachim Burmeister, Erasmo de Roterdã, Poética Musical, Retórica Musical.

## On the abundance of things, words and music

**Abstract:** In 1606, the German musician Joachim Burmeister published his musical poetics in Rostock with the aim of systematizing the musical creative process, constituting didactic material for the Latin school where he worked, disseminating this knowledge and preserving current musical practices. This treatise is recognized for the originality of the systematization it proposes and which initiated a specifically Lutheran tradition of music writing, reading and interpretation, based on the close relationship between poetry and music. For the formulation of this systematization, Burmeister took as a starting point the idea that the space of musical elaboration would be that of the *elocutive compositio* of the words and that this same elaboration should be proportional to the style of the words, so that the resulting music would contribute to make them more persuasive. In these terms, we can understand that the different musical styles would be characterized, in part, by different poetic styles and, in part, by the particular forms of their musical elaboration, rhetorically codified by the existing treatises. In his *Musica Poetica*, Burmeister categorized a series of artifices and musical techniques based on the closest and most common references of his time, among which I highlight the *De utraque verborum ac rerum copia* (1512) by Erasmus of Rotterdam. Just as Erasmus reformulated and updated in his treatise the precepts relating to the abundance of thoughts and words, Burmeister reformulated and updated, for the Lutheran context, the precepts relating to the abundance of musical artifices. In this article, I propose to analyze the relations between Burmeister's and Erasmus' treatises, to investigate the path of ideas that unite them, their similarities and differences, and get to know the foundations of what has been conventionally called musical rhetoric since the 17th century.

**Keywords:** Joachim Burmeister, Erasmus of Rotterdam, Musical Poetics, Musical Rhetoric.

## Introdução

Joachim Burmeister (1564-1629) foi um músico alemão que viveu na cidade de Rostock, onde trabalhou como mestre de capela e professor na escola local (RIVERA; RUHNKE, 2001). Entre 1599 e 1609, Burmeister publicou cinco tratados dedicados à teoria, à prática e à poética musical, que se consolidaram como marcos importantes da tratadística germânica, especialmente aqueles dedicados à poética musical. Esses últimos se destacam pelas ferramentas de exegese da produção musical da época, concebidas para atender às demandas de formação musical para a vida religiosa de orientação luterana (BURMEISTER, 1993, p. 6, 7), alinhando o exercício religioso da música ao exercício religioso da Palavra. Em que pese ao elevado grau de especialização desses textos, eles poderiam tanto contribuir para a educação de novos músicos quanto para a educação das comunidades de fiéis, que tinham acesso à instrução musical por meio das escolas latinas luteranas [*Lateinschule*].

A compreensão desses textos de Burmeister a partir de seus próprios termos, ou mais precisamente, a partir de uma perspectiva hermenêutica, é uma tarefa desafiadora, pois demanda a recuperação de seu contexto de produção, referências e horizonte de sentido. De fato, os textos trazem poucas referências textuais a outros músicos e agentes sociais e culturais de seu tempo, mesmo estabelecendo diálogo com eles, o que torna essa tarefa de compreensão mais difícil. Dentre as referências implícitas e explícitas apontadas pelo musicólogo Benito V. Rivera (1936-2020), que traduziu o tratado Poética Musical [*Musica Poetica*] (1606) de Burmeister do latim para inglês, destaco aquela que talvez seja a menos explorada e desenvolvida, a do teólogo Erasmo de Roterdã (1466-1536), pela contribuição que ela pode aportar para a compreensão dos textos e ideias de Burmeister e para a compreensão do repertório musical a que ele se refere. Dentre as diversas obras de Erasmo que circularam no ambiente luterano no final do século XVI, cabe destacar o Sobre a abundância de palavras e de coisas [*De utraque verborum ac rerum copia*] (Paris, 1512), cuja trajetória de recepção a situa nos currículos das escolas latinas, especialmente por meio de contrafações como aquela escrita pelo teólogo Lucas Lossius (1508-1582), professor de Burmeister na escola latina de Lüneburg, denominada Questões dialéticas e retóricas de Felipe Melancton e os Preceitos de Erasmo de Roterdã [*Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*] (Nuremberg, 1545).

Enquanto o texto de Erasmo e suas contrafações tratam da variedade e da abundância [*copia*] das formas de expressão verbal, Burmeister trata da variedade e da abundância das formas de expressão musical, codificando procedimentos, técnicas e artifícios. Em ambos os casos, o emprego das técnicas produtoras de variedade e abundância tinha como fim a

representação da elegância na comunicação, que se materializava numa certa equivalência entre a forma da comunicação e a dignidade dos interlocutores, da coisa comunicada e das circunstâncias da comunicação. Essa forma, definida nos termos de uma convenção social, era escolhida pelos interlocutores a partir do conjunto dos verossímeis válidos difundidos em manuais e livros de instrução utilizados nos processos de ensino, como os livros de Lossius, Erasmo e Burmeister. Em essência, ambos buscavam codificar os usos válidos e possíveis das linguagens que operavam, habilitando seus leitores e aprendizes para as práticas sociais vigentes. O que dizia Erasmo sobre essa variedade e abundância [*copia*] na comunicação verbal? E o que dizia Burmeister sobre essa mesma variedade e abundância [*copia*] na música associada a essa comunicação verbal em seu tratado Poética Musical [*Musica Poetica*]? Como as ideias de Erasmo e Burmeister se relacionam? São essas perguntas que esta reflexão busca responder. Parto da consideração da música no contexto luterano seiscentista como forma de reconstituir o contexto de origem das ideias para, em seguida, tratar propriamente delas a partir das formulações de um e outro autor, suas relações e possibilidade de compreensão.

## A música no contexto luterano seiscentista

O tratado Poética Musical, publicado em Rostock em 1606, é o terceiro e último de uma série de publicações de Burmeister dedicadas à descrição dos processos criativos da música. Por sua posição nessa série, ele representa a última versão das ideias formuladas pelo autor sobre esse tema e, por isso, servirá de referência para as considerações dessa reflexão. Trata-se de um texto de natureza escolar, concebido para a formação inicial em composição musical de estudantes da Escola Latina [*Lateinschule*] da cidade de Rostock. Considero importante destacar, dessa proposta de ensinar, os princípios da criação musical, os valores que lhe subjazem, em particular, o valor da música e de sua poética no contexto das Escolas Latinas luteranas.

Inicialmente, recupero de seu horizonte de sentido o manifesto escrito por Martinho Lutero (1483-1546) dirigido “Aos Conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs”, publicado em 1524, no qual o autor propôs que as escolas oferecessem aos jovens e crianças atividades prazerosas, que os cativassem e lhes proporcionassem prazer. Dentre essas atividades, destaca o cantar e estudar música (LUTERO, 1995, p. 319). Certamente, o prazer a que ele se referia deveria ser edificante e formador do espírito. E a música não é destacada como uma espécie de atividade lúdica dentre tantas outras, mas sim como aquela de maior valor, porque trazia consigo as palavras

de origem divina, se oriundas das Sagradas Escrituras, ou inspiradas nelas, e que determinavam o sentido e a finalidade da expressão artístico-musical.

A consideração de Lutero pela música, especificamente aquela de natureza vocal e religiosa, e o lugar que ela ocupou nos âmbitos social e religioso da Reforma, resultam, em parte, da associação dessa música com a Palavra e o valor dessa última como único meio de acesso, promoção e exercício da fé cristã, sintetizado no epíteto latino *sola Scriptura* (cf. BARROS, 2020, p. 7). Por outro lado, essa consideração se fundamenta na reconhecida capacidade da música de penetrar a alma humana e afetá-la fortemente, ou seja, de promover a persuasão (BARROS, 2020, p. 20-21).

Se, como nos lembra Hansen, “a tese luterana da *sola scriptura* foi materialmente condicionada pela imprensa” (HANSEN, 2019, p. 57) e reforçou o valor da palavra como símbolo gráfico, acessível por meio da leitura e estudo solitários, o valor da palavra como símbolo sonoro, acessível por meio de preleções, pregações, cultos, celebrações e outras atividades sociais coletivas, não foi negligenciado. Pelo contrário, foi deliberadamente enaltecido e empregado em favor da causa religiosa, especialmente quando associado à música.

Nesses termos, diz Lutero que os profetas e patriarcas “produziram muitos hinos e salmos nos quais a palavra e a música se unem para mover as almas dos ouvintes” (LUTERO, 1979, p. 323) e que o exemplo deles deveria ser seguido pelos fiéis de sua igreja. Além disso, destacou que “o dom da linguagem combinado com o dom da música foi dado apenas ao homem para que ele soubesse que ele poderia louvar a Deus com palavras e música, isto é, proclamar a Palavra de Deus por meio da música e ministrar doces melodias com palavras” (LUTERO, 1979, p.324). A professora Mônica Lucas acrescenta que:

foi na pena de escritores luteranos do início do século XVII que a música e a palavra se aproximaram de maneira sistemática, de modo que a primeira passou a ser entendida como arte instrutiva, deleitável e comovente, sujeita a regras gramáticas e retóricas. Nesse processo, obras antigas revalorizadas durante o humanismo, em especial a Retórica aristotélica, o *De Oratore* de Cícero e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano passaram a ser entendidas como fontes normativas também para a composição e a interpretação musicais (LUCAS, 2014a, p. 130).

Por essas razões, a música ocupou lugar de destaque no ofício e nas escolas luteranas, como forma simbólica de representação dos discursos e narrativas religiosas e como instrumento de formação e persuasão a serviço da conversão, do catecismo e do bem comum. A esse respeito, Lucas esclarece ainda que:

Após as línguas clássicas, a disciplina mais estudada nas escolas luteranas setecentistas era a música. Não há dúvida de que os estudos de música nestas

instituições seguiram a mesma orientação das letras, tendo sido, como estas, fortemente influenciados por ideias humanistas. No currículo das *Lateinschulen*, a música estava relacionada à teologia, à ética e à retórica, que constituíam - como mostram as ordenanças escolares - as bases do ensino luterano (LUCAS, 2014b, p. 81-82).

Lutero incentivou a produção e a prática musical em sua igreja, assim como a circulação dessa produção e os meios para sua compreensão, seja através de publicações, seja através de atividades escolares e religiosas. Nos currículos das Escolas Latinas, encontramos diretrizes claras, ainda que sucintas, para o ensino da música, como aquelas presentes na Ordenança que Johannes Bugenhagen (1485-1558) formulou para o principado de Braunschweig, e naquela que Phillip Melanchton (1497-1560) formulou para o principado da Saxônia, ambos em 1528. Aí, aparecem indicações de que as atividades musicais fossem diárias, em grupos mistos formados por crianças e jovens, dirigidas à prática do canto polifônico, simples e figurado, de repertório em latim e alemão (VORMBAUM, 1860, p. 6, 8, 16).

Ainda que essas referências não fossem rigorosamente e uniformemente seguidas em todas as escolas, como assevera Schünemann (apud BUTT, 1994, p. 2), essa inserção da prática musical no currículo escolar fomentou sistematizações do conhecimento musical e a produção de muito material didático para ensiná-lo, e é no conjunto dessa produção que encontramos o *Poética Musical* de Burmeister.

O aparecimento dos tratados sobre poética no conjunto da formação em prática musical ocorre ainda no século XVI, com textos de Johannes Galliculus (ca. 1490- ca. 1550), Heinrich Faber (ca. 1500-1552), Andrianus Petit Coclico (1499-ca. 1562), e Gallus Dressler (1533-ca. 1580), dentre outros. Esses tratados delimitam âmbitos específicos para a teoria, a prática, e a poética musical, como podemos constatar na definição de Dressler:

[A poética musical] é a arte de compor um poema musical. Distingue-se das partes restantes da música. A *theorica* examina atentamente, a *practica* canta. Esta [a poética] verdadeiramente compõe novas harmonias, e resta a obra completa mesmo depois de morto seu autor. A poética musical é dupla, evidentemente o contraponto improvisado e a composição. O contraponto improvisado (como o mesmo nome indica) é a pronúncia improvisada por diferentes vozes, extemporânea e instigada sobre o canto de alguém. Esta é a mais usual junto aos estrangeiros do que conosco, e que depende mais dos usos/costumes do que das regras [originadas a partir da composição] e que carece de menos vícios [deixada aqui para se tratar da composição], pois não se registra por escrito e não é comum transmiti-la aos estudantes<sup>1</sup> (DRESSLER, apud FORGÁCS, 2007, p. 70-73, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> Original: “[Quid est musica poética?] Est ars fingendi musicum carmen Differt a reliquis Musicae partibus. Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel auctore mortuo post se

Nesta definição, Dressler especifica a poética musical pelo ato produtivo sistemático – uma vez que se trata de uma arte –, e pela qualidade do produto, pois se trata de um poema musical formado de harmonias, completo e acabado, que se registra por escrito, é orientado por preceitos e, no contexto das escolas luteranas, é também ensinado.

Cerca de 40 anos depois de Dressler, Burmeister atualiza esta definição, de acordo com seus propósitos, nos seguintes termos:

A poética musical, que Euclides chama de melopoeia, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos<sup>2</sup> (BURMEISTER, 1993, p. 16-17, tradução nossa).

Nesta definição, a poética musical é concebida como um tratamento harmônico, ou, a partir das convenções de Burmeister, como uma elaboração polifônica formada a partir da combinação de diferentes vozes. Essa elaboração depende do conhecimento das regras de sintaxe musical, que orientam as combinações de sons e a formação e caracterização de distintas linhas melódicas, conjugando sons melódicos em harmonias [*coniungendo sonos melodiarum in harmoniam*]. Além disso, essa elaboração harmônica cumpre a função de adornar a poesia a que ela é associada e, nessa condição de ornamento, seu uso é regulado pelo princípio do decoro, ou seja, pela proporção entre a dignidade da ideia, sua representação verbal e seu ornamento musical, relacionadas com as condições de recepção da obra. A causa final dessa ornamentação musical é o movimento da alma e do coração, mais especificamente, a persuasão para as causas pretendidas, neste caso, de natureza religiosa.

A ideia da música como ornamento da palavra não é uma invenção de Burmeister, mas sim uma constante nesses tratados, senão de forma explícita, pelo menos de forma implícita. De fato, encontramos já nos prefácios de Lutero para os hinários protestantes a ideia de que as formulações polifônicas, mesmo aquelas elaboradas em contraponto simples, isto é, à proporção de nota contra nota, seriam já consideradas ornamentações de uma forma mais simples de canto, a monodia (LUTERO, 2016a, p. 481; 2016b, p. 482). Da mesma forma,

---

relinquit. Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsa supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros [magis] usitatior est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat [et oriatur ex compositione] minimeque vitiis careat [omissa hac ad compositionem accedamus] nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.”

<sup>2</sup> Original: “Musica Poetica, quam Euclides melopoeia nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.”

poderíamos considerar essa mesma monodia como uma espécie de primeira ornamentação musical, que substituiria a melodia resultante da pronúncia do texto por uma outra para tornar esse texto mais persuasivo. Assim, tomando a melodia da pronúncia como modelo, o compositor poderia produzir novas melodias e, dessas, poderia conjugar novas harmonias, de acordo com as ideias presentes nos textos, amplificando proporcionalmente a dimensão sonora deles conforme as aparências de verdade consideradas válidas.

Em seu *Compedium Musices Descriptum*, publicado em Nuremberg em 1552, Adrianus Coclico descreve um elevado gênero de músicos como aquele que sabe ornamentar:

Existem músicos excelentes, e que reinam entre todos os demais, que não se limitam às atividades do ensino, mas que reúnem ótima e douta teoria com a prática, e que conhecem todas as virtudes do canto e todos os sons da composição, e sabem verdadeiramente ornamentar canções, e nelas representar todos os afetos, e que são considerados os melhores músicos e são reconhecidos como elegantíssimos e que recebem a admiração de todos, e cujas canções são as únicas dignas de admiração<sup>3</sup> (COCLICO, 1552, p. 15-16, tradução nossa).

Nesta passagem, Coclico sintetiza o ideal humanista de músico na figura daquele que domina a teoria, a prática e a poética, que domina as técnicas de ornamentar os textos que são vertidos em música, ou seja, as canções, e que dominam os códigos sociais de representação, associados à noção cortesã de elegância. Disso resultaria a admiração desses músicos e de suas obras.

Nesse contexto, Burmeister se destaca pela forma com que desenvolve essas ideias e as apresenta. Em seu segundo tratado, intitulado *Musica autoschediastike* [Compilação improvisada sobre música], publicado em Rostock em 1601, Burmeister constata uma aparente falta de vocabulário musical para tratar das questões de natureza elocutiva que ele desenvolve em seu texto (BURMEISTER, 1993, p. 236-239). De fato, não encontramos terminologia específica dedicada a essas mesmas questões em publicações anteriores às dele, particularmente no campo da música. Diante dessa aparente “pobreza de linguagem”, ele propõe então uma terminologia, transpondo vocabulário do campo da retórica para o da música, ressignificando os termos selecionados conforme as estruturas e procedimentos musicais que eles passam a designar. Este processo, nos lembra o sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), ocorre entre os diversos campos que coexistem num determinado contexto histórico e resulta no compartilhamento de conceitos e modos de pensamento comuns,

---

<sup>3</sup> Original: “Sunt Musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges, qui non in arte docenda haerent, sed theoriam optime et docte cum practica coniungunt, qui cantuum virtutes, et omnes compositionum nervos intelligunt, et vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, et quod in Musico summum est, et elegantissimum vident, et in omnium admiratione sunt, quorum cantilena, vel solae sunt admiratione dignae.”

derivados de propriedades gerais características do próprio contexto que os interliga. As relações de permuta linguística entre esses campos devem ser pensadas “como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais linguísticos ou culturais dos interlocutores ou dos seus grupos” (BOURDIEU, 1989, p. 68-69). Assim, reconhecemos que a própria construção desses objetos de conhecimento exige e fundamenta a transferência conceitual e terminológica entre campos, conforme as homologias estruturais estabelecidas, eliminando de sua compreensão a ideia descontextualizada da metáfora meramente explicativa.

Nesses termos, ao dar nome a coisas antes inominadas, Burmeister amplia as possibilidades de percepção e racionalização delas, constituindo um modo “luterano” de perceber e pensar a música que se alinha à tendência também luterana de ampliação e qualificação do acesso à educação como forma de se promover o exercício da fé e a boa manutenção do Estado.

Os artifícios elocutivos da música que foram sistematizados por Burmeister em seus tratados de poética foram designados como figuras musicais. No capítulo XII de seu *Musica Poetica*, Burmeister as define como ornamentos melódicos e harmônicos que se efetuam pelo distanciamento da “razão composicional simples” para “vestir” as ideias de maneira virtuosa (BURMEISTER, 1993, p. 154-157). Essa noção de figura musical, Burmeister a constrói a partir de referências próprias de seu tempo, dentre as quais destaco o professor do Ginásio de Lüneburg, Lucas Lossius (1508-1582), com quem Burmeister teve contato durante sua formação e cujas obras certamente ele conheceu, como as Questões dialéticas e retóricas de Felipe Melanchton e os Preceitos de Erasmo de Roterdã [*Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*] publicada pela primeira vez em Nuremberg, em 1545, e adotada naquela escola como material didático. Nessa obra, Lossius define as figuras retóricas “à maneira de Quintiliano”, como “alguma forma inovadora de se dizer com arte<sup>4</sup>” (LOSSIUS, 1569, p. 221). E dela, trazemos as referências de Quintiliano e Erasmo para ampliar a compreensão das proposições de Burmeister.

Em sua obra intitulada Sobre a abundância de palavras e de coisas [*De utraque verborum ac rerum copia*], publicada pela primeira vez em 1512, Erasmo explica a elocução verbal fazendo uso de uma analogia equivalente àquela proposta por Burmeister:

O que o vestido é para o nosso corpo, a elocução é para as frases. De fato, da mesma forma que se arruma ou estraga a beleza e a elegância do corpo com o porte e o vestido, assim também o faz a frase com as palavras. De maneira que se equivocam muito aqueles que pensam que não importam as palavras com as quais se expressam as ideias, acreditando que estas serão entendidas de qualquer maneira. E não é diferente a norma

---

<sup>4</sup> Original: “Quid est figura? Est, quem ad modum Quintilianus definit, arte aliqua novata dicendi forma.”

para mudar o vestido da norma para variar o discurso. A primeira providência é que o vestido não esteja sujo e nem pouco adaptado ao corpo ou que seja mal confeccionado. Com efeito, seria indigno que um corpo belo por si mesmo se tornasse desagradável pela sujeira do vestido que porta. É ridículo também que um homem se mostre publicamente vestido de mulher; também que se use o vestido do avesso. Se alguém pretende escrever com abundância sem antes se munir de conhecimentos abundantes da língua latina, este, na minha opinião, atuará não menos ridiculamente do que o pobre que, não tendo nem ao menos um vestido que possa vestir decentemente, troque de roupa e se vista ora com um pano, ora com outro, e se exiba pelo fórum ostentando sua pobreza ao invés de suas riquezas<sup>5</sup> (ERASMO DE ROTTERDAM, 2011, p. 12).

Essa explicação de Erasmo, em certa medida, complementa aquela de Burmeister, uma vez que esclarece, por meio da analogia, as referências que fundamentam a atividade elocutiva. Destaco aqui a relação das noções de elocução e de abundância [*copia*] e a relação da abundância com o conhecimento da linguagem. Erasmo parte do princípio de que subjaz a todo discurso a ideia daquilo que se pretende comunicar e que essa ideia se dará a conhecer de forma mais ou menos eficiente de acordo com as palavras que o orador escolher para representá-la. Nesse sentido, as palavras “vestem” as ideias e as comunicam. Mas essa comunicação se dá sempre numa situação concreta de interlocução, com objetivos específicos e delimitados. E nesse contexto particular, diz Erasmo, nem todas as palavras produzirão o mesmo efeito. Por isso, o conhecimento da linguagem e suas formas válidas de uso são fundamentais, pois, sem eles, incorre-se no vício da “ostentação da pobreza”.

Quintiliano, em sua Instituição Oratória [*Institutio Oratoria*] referida por Lossius, Erasmo e também conhecida de Burmeister, faz uso da mesma metáfora para advertir seus leitores sobre a importância da escolha das palavras para enunciar uma ideia:

Também a maneira de se vestir, usual e do bom gosto, confere respeitabilidade aos homens, conforme atesta um verso grego; ao contrário, roupagem efeminada e suntuosa não embeleza o corpo, mas revela fragilidade da mente. De modo semelhante, a elocução diáfana e variada de alguns torna efeminados os próprios assuntos, que são revestidos com aquela roupagem de palavras. Portanto, desejo atenção com as palavras e preocupação com os assuntos tratados nas causas (QUINTILIANO, 2016, p. 201).

---

<sup>5</sup> Original: “Lo que es el vestido para nuestro cuerpo, eso mismo es la elocución para las frases. En efecto, de la misma forma que la belleza y elegancia del cuerpo se arregla o estropea con el porte y el vestido, así la frase lo hace con las palabras. De manera que se equivocan mucho quienes piensan que no importan las palabras con las que se expresan las ideas, con tal de que éstas se entiendan de la manera que sea. Y no es diferente la norma para cambiar el vestido que la norma para variar el discurso. La primera providencia es que el vestido no esté sucio ni esté poco adaptado al cuerpo o esté mal confeccionado. Sería en efecto indigno que un cuerpo bello por sí mismo fuera desagradable por la suciedad del vestido. Es ridículo también que un varón se pasee públicamente vestido de mujer; y también que lleve el vestido puesto al revés. Si alguien pretende escribir con copia sin antes pertrecharse de conocimientos abundantes de la lengua latina, ése, en mi opinión, actuará no menos ridiculamente que el pobre que, no teniendo ni un solo vestido que pueda ponerse decentemente, se cambia de ropa, se viste ahora de un paño, luego de otro, y se pasea por el foro haciendo ostentación de su pobreza, y no de riquezas.”

Em relação à elocução musical, isso não seria diferente, uma vez que essa operaria como uma camada de ornamentação sobreposta àquela já produzida pelas palavras, ou seja, o corpo das ideias receberia uma veste verbal e, sobre esta, o compositor depositaria uma veste musical, que reforçaria ou modificaria as qualidades sonoras da primeira veste para tornar a ideia mais atraente, interessante e persuasiva. Para este trabalho, o conhecimento das técnicas musicais e dos códigos e costumes de uso da linguagem musical é também fundamental, porque era esse conhecimento o que garantia a construção de verossímeis válidos de acordo com as demandas de cada caso. Nesses termos, um discurso religioso de louvor à Virgem certamente deveria receber música distinta daquela dedicada a um discurso cortesão de galanteio amoroso, por exemplo, seja pela qualidade da matéria de que tratam, seja pela circunstância e condições de tratamento e pronúncia de cada discurso. Essa medida de proporção entre a veste musical e aquela verbal era definida pelo princípio do decoro que, segundo Burmeister, impunha ao compositor a exigência de interpretar os textos, e produzir a partir deles a construção musical mais ornada e agradável que representasse seu sentido<sup>6</sup> (BURMEISTER, 1601, p. Dd1).

A partir dessa perspectiva, podemos também compreender a analogia que relacionava o músico ao poeta e compreender ainda o que significaria, para o músico, a atividade da composição [*compositio*], concebida retoricamente como o método de alterar as palavras para se produzir uma expressão nobre, agradável, diversificada e que parecesse “fluir espontaneamente” (cf. QUINTILIANO, 2016, p. 615), e concebida musicalmente como o método de conjugar melodias em harmonias para produzir uma expressão ornada e eficiente (BURMEISTER, 1993, p. 16-17).

## Sobre a abundância

Em sua *Poética Musical*, Burmeister descreve modos convencionais de variar a elaboração musical, tanto de forma apenas melódica ou harmônica quanto de forma melódica e harmônica, e compila ocorrências dessas variações a partir da leitura de obras do repertório corrente para ilustrar seus usos. Ao todo, nos apresenta vinte e seis possibilidades de variação e esclarece que existem muitas outras, que podem ser conhecidas pelo exame atento da literatura musical (BURMEISTER, 1993, p. 156-159). Essas figuras, tal como ele as designa, outorgam variedade e elegância à música e poderiam ser aprendidas por meio da imitação. Burmeister indica aos seus leitores que conheçam essas ocorrências, investiguem

---

<sup>6</sup> Original: “Poeticum decorum est contextus, qui harmoniae ultra suavissonantem & harmonicam syntaxin ornatum ex textus explicandi exigentia harmoniae addens.”

a relação entre a música e a poesia, e considerem aplicar os mesmos ornamentos na produção de novas músicas para poesias congêneres (BURMEISTER, 1993, p. 158-159).

Esses preceitos definem as possibilidades de abundância da produção musical, como propõe Erasmo em seu tratado *Sobre a abundância de palavras e de coisas*. Neste texto, assim como em tantos outros do mesmo tipo que encontramos publicados no século XVI, Erasmo ensina aos seus leitores como fazer um uso considerado abundante e elegante do latim, atualizando o referencial de elegância para além dos limites definidos pela produção de Cícero, o orador romano. Nesse sentido, expõe os recursos que servem para se produzir essa abundância, com sucintas definições e uma grande quantidade de exemplos. Erasmo distingue dois tipos de abundância, aquela relacionada com as palavras e aquela relacionada com as coisas, ou ainda, para retomar a metáfora anteriormente utilizada, aquela relacionada com as vestes e aquela relacionada com os corpos. O primeiro tipo produz variedade e, o segundo tipo, ampliação, pois a abundância de coisas ou ideias enriquece e aumenta os enunciados.

De forma análoga, poderíamos agrupar as figuras de Burmeister em duas grandes categorias, aquela que substitui a forma mais simples de expressão por outra produzindo variedade e aquela que substitui a forma mais simples de expressão amplificando o discurso. Na primeira categoria, poderíamos situar figuras de licença (*hyperbole, hypobole, symblema, pathopoeia, syncope, pleonasmos, parrhesia, congeries, fauxbourdon*), figuras de alteração ou variação (*noëma, aposiopesis, parembole*) e figuras de representação (*hypotyposis*). Na segunda categoria, poderíamos situar as figuras de repetição (*mimesis, anadiplosis, climax, fuga realis, fuga imaginaria, anaphora, metalepsis, hypallage, apocope, analepsis, auxesis, anaploke, palillogia*).

A primeira categoria comporta artifícios que operam como desvios das regras morfológicas e sintáticas mais elementares, viabilizando a introdução de dissonâncias, uma conjugação variada de harmonias e uma relação variada entre elas. Podem ser chamadas de licenças porque operam no campo das regras que definem a correção do uso da linguagem, transgredindo-as ou reafirmando-as. Nessa categoria podemos considerar também aquelas figuras que produzem alteração da relação entre os elementos presentes no período de um discurso, tal como no caso da *parembole*, ou a alteração na forma de representação das ideias, tal como no caso da *noëma* e da *aposiopesis*, que efetuam a mudança no fluxo do discurso ou a suspensão desse, por vezes rompendo com a expectativa do ouvinte. E finalmente podemos considerar também a figura que, dentre todas, talvez seja a mais estimada pelo efeito que seu uso produz no ouvinte. Burmeister define a *hypotyposis* como a representação sonora do sentido do texto, de tal maneira que pareça que a ideia representada

seja trazida à vida e colocada diante dos olhos da audiência, produzindo vidência, ou melhor, evidência, prova favorável à causa do discurso (BURMEISTER, 1993, p. 174-175).

A segunda categoria comporta os diversos artifícios que se caracterizam pela repetição literal ou variada de melodias numa mesma voz e em vozes diferentes, ou pela repetição literal ou variada de harmonias entre grupos de vozes e, por essa razão, são utilizadas para a amplificação do discurso musical, considerando que essas repetições tornam os períodos mais extensos. Além disso, essas repetições reforçam as ideias do discurso, produzindo, como efeito, a ênfase e o destaque.

Certamente, a linguagem musical não se relaciona com as ideias que ela representa da mesma forma que a linguagem verbal. De fato, as relações de sentido entre música e ideia são construídas de forma objetiva apenas por intermédio da linguagem verbal e, por essa razão, essa noção de abundância de coisas e palavras, quando transposta para a música, restringe-se à matéria que a música opera, neste caso, o som. Por isso, Burmeister acertadamente categoriza as figuras por aquilo que elas modificam, a saber, a melodia, ou a harmonia ou ambas simultaneamente. Mas, isso não impede que reconheçamos nessas figuras a abundância que elas produzem ao substituírem uma forma mais simples de expressão por outra forma, não necessariamente mais complexa, mas obrigatoriamente mais eficiente.

As possibilidades de figuração musical são bastante variadas, conforme podemos verificar nos exemplos fornecidos por Burmeister e no repertório referenciado por ele, e representam especificamente o conjunto das aparências de verdade consideradas válidas pelas instituições sociais a que ele servia. Além disso, essas aparências podiam ser não apenas verossímeis, mas também elegantes, na medida em que orientavam a adaptação das produções musicais aos diferentes espaços e círculos sociais da vida cortesã, ajustando-as proporcionalmente à dignidade da matéria tratada, dos interlocutores e das circunstâncias de pronúncia. Assim, podemos retomar de Coclico a ideia de que os músicos “elegantíssimos” seriam dignos de admiração e que suas obras seriam dignas de imitação, ideia que é contrafeita por Burmeister numa extensa lista de compositores, reconhecidos como autoridades em estilos específicos pelo sucesso recorrente no cumprimento de determinadas causas e cujas obras poderiam ser emuladas (BURMEISTER, 1993, p. 208-211). Se, no *Compedium Musices Descriptum*, Coclico contrasta passagens simples e “elegantes” de pronúncia da linguagem musical, como forma de colocar diante dos olhos de seus leitores as possibilidades atuais de uso dessa linguagem (COCLICO, 1552, p. 61-64), Burmeister dá um passo adiante, atualiza as referências, sistematiza suas formas de elaboração em diferentes categorias, dá nome a cada uma delas e aponta suas ocorrências

concretas no repertório. Seja como for, ambos, assim como outros tantos ocupados com os estudos poético-musicais, parecem seguir os passos de Erasmo e a tendência de sua época, dedicando suas produções ao estudo das formas de abundância na produção musical.

## Considerações finais

Benito V. Rivera, musicólogo que traduziu o *Musica Poetica* para a língua inglesa, aponta aproximações e distanciamentos entre os campos da retórica e o da música com o objetivo de explicar a maneira com que Burmeister constituiu suas descrições das figuras (RIVERA, *in*: BURMEISTER, 1993). A partir de suas considerações, é possível constatar que não há um processo sistemático de apropriação terminológica e nem um compromisso expresso pelo músico alemão de preservar as definições e artifícios do campo de partida para o campo de chegada, ou seja, do campo da retórica para o campo da música. No campo da música, os termos retóricos adquirem definição própria, que designam artifícios sonoros específicos reconhecidos como recorrentes no repertório vigente e, por isso, dignos de atenção e sistematização. Nessa perspectiva, as aproximações entre definições de diferentes campos, assim como os distanciamentos, não desqualificam os artifícios em si, seja como técnica ou como efeito, pela maneira com que podem ser produzidos ou percebidos, mas revelam apenas a condição histórica do caminho das ideias que lhes deram origem. Tampouco desqualificam a própria sistematização em si. Nesse processo, a natureza retórica desses artifícios é preservada, uma vez que o processo criativo permanece condicionado pelo processo de recepção das obras produzidas, em atendimento às demandas das instituições a que a música servia. Nesse contexto, a codificação de retóricas musicais não se constitui como um fenômeno extraordinário, mas sim como uma consequência possível e até certo ponto esperada, tendo em vista os códigos, estruturas, referências e práticas sociais vigentes, das quais a prática musical cobra seus sentidos.

Pelas referências musicais que adota, podemos compreender que Burmeister se limita ao repertório vocal conhecido hoje pelo epíteto da *prima pratica*, ou seja, o repertório vocal centro-europeu circunscrito entre a segunda metade do século XVI e o início do século XVII. Nesse sentido, podemos compreender o alcance da proposta de Burmeister de forma restrita, dedicada ao atendimento específico de demandas de formação profissional de compositores e de formação geral de ouvintes oriundas de instituições luteranas religiosas e políticas de seu tempo e lugar. Tendo em vista o reconhecimento dessa obra e sua publicação, podemos compreender que ela atendia plenamente aos seus objetivos e que os demais repertórios e usos da música eventualmente não contemplados estariam fora do escopo de regulação dessas instituições e do campo de atuação de Burmeister. Por outro lado, podemos

compreender a não consideração desses demais repertórios e usos como uma iniciativa deliberada de apagamento ou silenciamento deles em relação à ideia geral de tradição que essas mesmas instituições representavam.

A proposta de Burmeister não foi formulada com a pretensão de ser uma síntese unitária e unívoca de um sistema retórico-musical coerente e coeso, mas sim de ser um instrumento de formação musical de compositores e de ouvintes baseado nos usos e práticas vigentes, em diálogo com as referências correntes e, nesse sentido, configurou-se como uma espécie de marco regulatório da produção musical local, que buscava responder às questões emergentes de seu próprio tempo e contexto. Nesse sentido, deve ser considerada como uma poética musical dentre tantas outras de natureza retórica que foram elaboradas ao longo dos séculos XVII e XVIII no universo luterano, representativas de modos particulares de produzir, perceber e compreender a música vigente em cada tempo e lugar. As divergências entre elas ilustram a riqueza de referências – musicais, retóricas, poéticas e culturais – a partir das quais cada autor se posicionava para definir as possibilidades de produção e leitura musical válidas no lugar onde atuava.

Essa poética musical, na medida em que define no campo da música a terminologia para tratar os artifícios elocutivos da linguagem, coloca-os à disposição da percepção, do pensamento, da cognição e do serviço, para serem usados de forma deliberada para produzir variedade e ênfase, a fim de alinhar proporcionalmente a produção musical à produção textual que a ela se associava. Se a iniciativa de formular essa poética não pode ser considerada propriamente original, é possível enaltecer a forma como Burmeister o elabora, criando termos e definições e atualizando modelos a partir das referências que adota. Suas figuras musicais estabelecem no campo da música aquilo que, no campo da linguagem verbal, estava consolidado como a abundância [*copia*] tal qual definida por Erasmo, responsável por produzir variedade e amplitude nos discursos e representar decorosamente distintos graus de elegância, signos de distinção dos oradores, públicos e circunstâncias. Numa sociedade estratificada como aquela na qual viviam esses indivíduos, as marcas discursivas dos lugares e funções sociais eram fundamentais para representar as diferenças e perpetuar os valores, princípios, lugares sociais e instituições. Nesse sentido, a capacidade de produzir discursos musicais abundantes, que amplificassem de forma proporcional os textos variados e extensos concebidos pelos oradores de seu tempo seria exigida, por um lado, dos compositores, a serviço das instituições de poder, e de outro lado, dos ouvintes, submetidos a essas mesmas instituições. Para além das produções poético-musicais, a relação entre ambos estava também mediada pelos tratados de poética musical, de retórica, gramática e outros tantos, como aqueles escritos por Burmeister e Erasmo, que eram empregados nas instituições

escolares como material didático. As relações entre ambos não são casuais ou fortuitas, mas sim deliberadas, sistemáticas e profundas, construídas no campo da cultura que compartilham e da qual emergem.

## Referências

- BARROS, Cassiano de Almeida. Fundamentos teológico-políticos da *Musica Poetica* alemã. *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 8, n. 2, set. 2020. ISSN 2317-9937. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3816>>. Acesso em: 18 Mar. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica autoschediastike*. Rostock: Christophorus Reusnerus, 1601. Disponível em <<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN773029176>>. Acesso em 10 Mar 2023.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven & London. Yale University Press, 1993.
- BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ERASMO DE ROTERDAM, Desiderio. *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso [De copia verborum ac rerum]*. Madrid: Cátedra, 2011.
- FORGÁCS, Robert. *Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e outros Ensaíos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- LOSSIUS, Lucas. *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*. Lipsiae: Rhamba, 1569. Disponível em: <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10192012>>. Acesso em: 11 Mar 2023.
- LUCAS, Mônica. Imitação de Retóricas Latinas na Concepção de Gêneros e Estilos da Musica Poetica. *Revista Música*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 129-143, 2014a. DOI: 10.11606/rm.v14i1.115250. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/115250>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014b.
- LUTERO, Martinho. *Preface to Georg Rhau's Symphoniae lucundae*. In: LEHMANN, Helmut. *Luther's Works* – volume 53 – Liturgy and Hymns. Philadelphia: Fortress Press, 1979.
- LUTERO, Martinho. *Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs*. In: LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas* – volume 5. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1995. pp. 302-325.
- LUTERO, Martinho. *Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524*. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016a. pp. 480-481.
- LUTERO, Martinho. *Prefácio ao Hinário de Babst de 1545*. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016b. pp. 481-482.
- QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória* - tomo III. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2016.
- VORMBAUM, Reinhold (Org.). *Die evangelischen Schulordnungen des sechszehnten Jahrhunderts*. Gütersloh: C. Bertelsmann, 1860.

