

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
UNESP
INSTITUTO DE ARTES**

**ÓPERA INGLESA DO SÉCULO XVIII EM DEBATE: OS VÁRIOS
SENTIDOS DO CONCEITO DE IMITAÇÃO**

RODRIGO LOPES

**SÃO PAULO
2019**

RODRIGO LOPES

**ÓPERA INGLESA DO SÉCULO XVIII EM DEBATE: OS VÁRIOS
SENTIDOS DO CONCEITO DE IMITAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência parcial para a obtenção do grau de “Doutor em Música”.
Área de concentração: Música.

Orientadora: Profª. Dra. Lia Tomás.

**SÃO PAULO
2019**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

L864o Lopes, Rodrigo, 1976-

Ópera inglesa do século XVIII em debate: os vários sentidos do conceito de imitação / Rodrigo Lopes. - São Paulo, 2019.

191 f. : il. color. + anexo

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Lia Vera Tomás.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Ópera inglesa – séc. XVIII. 2. Música – expressão estrutural.
3. Imitação na arte. I. Tomás, Lia Vera . II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.44

Rodrigo Lopes

**ÓPERA INGLESA DO SÉCULO XVIII EM DEBATE: OS VÁRIOS
SENTIDOS DO CONCEITO DE IMITAÇÃO**

Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do grau de Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP.

São Paulo, 15 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.a. Dra. Lia Tomás (orientadora)
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

Prof.a. Dra. Yara Borges Caznok
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

Prof.a. Dra. Graziela Bortz
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

Prof.a. Dra. Carin Zwilling
Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes – ECA
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Mário Videira
Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes – ECA
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira (Suplente)
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Lutero Rodrigues (Suplente)
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (Suplente)
Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes – ECA
Universidade de São Paulo

Para
Marcos Ivan de Mello Júnior
Bárbara Rodrigues Lopes (*in memoriam*) e
Mara Rossi (*in memoriam*)
Pelo que me significam, pelo que me são.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Lia Tomás pelas indicações de todas as coisas boas que este trabalho poderia ter se tornado.

Aos meus amigos pelo incentivo, principalmente nos momentos difíceis: Mara Rossi, Daniel Steiner e Maria Eugênia Sacco.

Ao pessoal da secretaria da Pós-Graduação, sempre atento e prestativo, principalmente nos momentos de esclarecimentos para viagens e participação de congressos.

Ao meu companheiro de vida Marcos Ivan de Mello Júnior, por trazer tanta luz e alegrias em minha vida!

À Profa. Dra. Yara Caznok, Profa. Dra. Graziela Bortz, Prof. Dr. Marcos Pupo, Profa. Dra. Carin Zwilling, Prof. Dr. Mário Videira, pelas composições das mesas de qualificação e defesa de doutorado.

Aos “meus filhos”, amados e queridos: Isolda, Fellini, Ulysses (*in memoriam*), Fedora, Deméter, Demétrius e Ingrid (Pequena), agradeço pelo amor constante e infinito.

O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES - COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR.

Meu muito obrigado.

Queria apenas tentar viver tudo aquilo que brotava espontaneamente de mim. Por que isso me era tão difícil?

(Hermann Hesse – Demian)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir os vários sentidos do conceito de imitação relacionados à ópera inglesa do século XVIII. Através do exame de textos britânicos do século XVIII quanto à estética musical e de teóricos como Thomas Rymer, John Dennis, Thomas Twining, dentre outros, que se referiram à imitação e expressão em música, nos perguntamos: quais concepções imitativas e modelos miméticos foram de uso corrente na Inglaterra daquele período? De que modo as teorias imitativas foram estabelecidas e utilizadas como critério de julgamento estético para a ópera e porque esse critério foi visto com ressalvas por autores como Daniel Webb e John Hawkins? O que podemos derivar dos ataques e defesas feitos a elas? Em que medida a Inglaterra dialoga (ou não) com a França sobre esse problema? Para responder a essas questões, consideramos o modo como a música, a ideia de natureza e razão foram compreendidas no século XVIII, e como essa compreensão atuou na concepção estética da música. Procurou-se seguir a trajetória da imitação como prerrogativa para a execução da ópera, e como ela se perdurou no decorrer desse século, mesmo em meio às polêmicas e à instauração da ideia de expressão em música, que trouxe possibilidades autônomas para a música, tornando-se independente das teorias imitativas em música. Os resultados a que se chegou foram que a estética musical vinculada aos sentimentos como critério de gosto e de valoração da música a partir da expressão musical foi suplantando o poder das teorias imitativas, fazendo com que a música se adaptasse aos sentimentos do ouvinte e não mais este se adaptando a sentimentos predeterminados pelas teorias imitativas em música.

Palavras-chave: Imitação, Ópera inglesa, expressão em música, Século XVIII.

Résumé

Cet article vise à discuter des différentes significations du concept d'imitation lié à l'opéra anglais du 18ème siècle. En examinant des textes britanniques du XVIIIe siècle sur l'esthétique musicale et des théoriciens tels que Thomas Rymer, John Dennis, Thomas Twining, entre autres, qui ont évoqué l'imitation et l'expression en musique, nous nous sommes posé la question suivante: quelles conceptions imitatives et quels modèles mimétiques étaient utilisés en Angleterre de cette période? Comment les théories imitatives ont-elles été établies et utilisées en tant que critère de jugement esthétique pour l'opéra et pourquoi ce critère a-t-il été interprété avec réserve par des auteurs tels que Daniel Webb et John Hawkins? Que pouvons-nous tirer des attaques et des défenses qui leur ont été faites? Dans quelle mesure l'Angleterre dialogue-t-elle (ou pas) avec la France sur ce problème? Pour répondre à ces questions, nous examinons comment la musique, les notions de nature et de raison ont été comprises au XVIIIe siècle et comment cette compréhension a agi dans la conception esthétique de la musique. Nous avons cherché à suivre la trajectoire de l'imitation comme une prérogative pour la représentation de l'opéra et comment elle a duré tout au long de ce siècle, malgré les controverses et l'instauration de la notion d'expression dans la musique, qui a apporté des possibilités autonomes de l'indépendance des théories imitatives en musique. Les résultats ont été que l'esthétique musicale liée aux sentiments en tant que critère de goût et d'appréciation de la musique à partir d'une expression musicale supplantait le pouvoir des théories imitatives, permettant à la musique de s'adapter aux sentiments de l'auditeur et non plus à celle de l'auteur. Cette adaptation à des sentiments prédéterminés par des théories imitatives en musique.

Mots-clés: imitation, opéra anglais, expression musicale, XVIIIe siècle.

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo I

A Inglaterra entre música e poética literária nos séculos XVII e XVIII

- 1.1. A situação da música perante a Razão e o conceito de Natureza: suas relações com a Ciência, a poesia e o drama. p. 30
- 1.2. O que é imitar: a *opera seria* inglesa em comparação com a *tragédia lírica* francesa nas relações entre música, literatura e teatro. p. 39
- 1.2.1. Sobre poesia e literatura p. 39
- 1.2.2. Sobre o drama e a ópera p. 43
- 1.2.3. A *opera seria* na Inglaterra do século XVIII e suas comparações com a Tragédia Lírica Francesa p. 52
- 1.2.4. O drama não pode se conciliar com a ópera p. 58
- 1.2.5. Purcell e Händel p. 75
- 1.3. A *Ballad Opera* e a sua representante *The Beggar's Opera*. p. 82
- 1.3.1. As discussões em torno da música e suas relações com o drama p. 82

Capítulo II

A indução das paixões humanas em música e os preceitos do gosto e da Natureza

- 2.1. As emoções, as paixões humanas e os sentimentos em música. p. 92
- 2.1.1. O papel das emoções entre os séculos XVII e XVIII p. 92
- 2.2. O gosto e o prazer musical: a educação do gosto. p. 96
- 2.2.1. O gosto em comunhão com as emoções na Inglaterra do século XVIII p. 121
- 2.3. Conceitos de 'Simpatia' e 'Imaginação' em Música. p. 128

Capítulo III

As belas artes não são reduzidas ao mesmo princípio: os níveis imitativos em música e a expressão musical.

- 3.1. Da imitação em música em geral p. 151

3.1.1. Paralelos entre Antigos e Modernos: o que pensavam alguns autores ingleses quanto à capacidade imitativa da música.	p. 154
3.2. Da Expressão Musical.	p. 163
Considerações finais	p. 174
Referências bibliográficas	p. 179
Anexos	p. 187

Introdução

Para discutirmos os vários sentidos do conceito de imitação na ópera inglesa do século XVIII, é necessário pontuarmos o significado das doutrinas imitativas na história da música e observarmos as exigências, valorações e prerrogativas estéticas agregadas em sua constituição. A imitação pretendia ser diretamente uma representação verossímil da natureza tal como se via, com a intenção de trazer diante do espectador a cena real; pretendia ser a representação do universo perceptível, e constituiu-se por muito tempo como fundamento para a produção artística e princípio para a reflexão estética.

As teorias imitativas tinham tal importância no século XVIII que para se ter razão naquele período a natureza deveria ser invocada, como comentou Jean Starobinski:

Imitar a natureza: o preceito transmite-se de geração em geração. Mas o que é imitar? E o que é a natureza? Natureza: a palavra tem mil facetas, recebe todas as acepções. Quem quer ter razão no século XVIII invoca a natureza, põe a natureza ao seu lado... Trata-se do universo material? Do conjunto das coisas criadas, do “sistema dos objetos dados no seio do mundo” (Sulzer)? O século tem dela uma nova consciência. Os físicos, os geômetras, os filósofos da idade barroca ganharam seu combate. A ideia do Universo infinito triunfou. O telescópio de Galileu fez recuar os limites do Universo. Acabou a imagem tradicional de um Universo esférico, circunscrito, rodeado pelo empíreo e pelo “motor móvel” (STAROBINSKI, 1994, p. 133).

Não bastava imitar a natureza. O artista na realização do procedimento imitativo deveria fazer com que o objeto falasse ao sentimento, mas, antes de atingir o sentimento, o objeto deveria satisfazer a razão¹.

As teorias imitativas se tornaram regras para o procedimento literário e artístico a partir do resgate dos gêneros poéticos e literários² no período do Renascimento, e já haviam sido largamente utilizadas na Antiguidade greco-latina, e assim passaram a fazer parte de uma tradição que operou o pensamento sobre o lugar, a divisão e a distinção

¹ Procurar a natureza, segundo essa doutrina, era, a princípio, retirar todos os detalhes que individualizam a fim de perceber a forma, o tipo para os quais tende a natureza – por um esforço que a inércia material, a moda e o capricho humanos têm o desagradável poder de contrariar (STAROBINSKI, 1994, p. 137)

² Dentre os gêneros poéticos circulantes na Antiguidade Clássica, e retomados como modelos e formas para a escrita literária a partir do Renascimento estão a *Epopéia*, o gênero teatral da tragédia (o nosso principal gênero de estudo naquilo que concerne à ópera), as *Bucólicas* de Virgílio, poemas pastoris, com mitologia e temática campestres, e que tiveram influência na estruturação do gênero da *Pastorale* no Renascimento; o gênero da *Epístola*, que se tratava de cartas escritas de acordo com regras literárias, levando-se em consideração o nível social do destinatário e o assunto tratado, dentre outros.

dessas práticas³. Esses gêneros poéticos passaram a ser imitados e se tornaram modelos de procedimentos para a realização artística, regulamentando assim as execuções musicais e as artes em geral enquanto práticas imitativas desde o século XVI até fins do século XVIII. As teorias imitativas em música se estabeleceram no século XVII e tornaram-se regras para as produções operísticas.

Dessas formas literárias serviram de referência para a estrutura da ópera no século XVIII os textos teatrais dramáticos como as tragédias greco-latinas, a tragédia clássica francesa do século XVII e o teatro de vingança inglês – estes também constituídos a partir das fontes da Antiguidade Clássica. As doutrinas imitativas na ópera e para as produções artísticas tiveram primeiramente como modelo a *Poética* de Aristóteles, traduzida do original grego apenas no Renascimento⁴. Dessa maneira, a música, e em especial, a música vocal, pautava-se e articulava-se conforme as várias etapas da escrita de um texto literário trágico, de acordo com as regras das teorias

³ A divisão dessas práticas consiste nos gêneros *cômico* e *dramático*, e para nossa pesquisa, interessa-nos em grande parte, o gênero dramático. Para a estruturação da *opera seria* no século XVIII, foi considerada como seu modelo a composição dramática da tragédia por ser o melhor gênero que se adequava à aplicação das teorias imitativas em música. Para a realização dramática deveria de ser observada a ‘regra das três unidades’, derivadas do estabelecido na *Poética* de Aristóteles, que consistia nas unidades de tempo, lugar e ação. Essas unidades, constituintes da ‘teoria da verossimilhança’, nada mais eram do que o grau de impressão de verdade que a ficção conseguiria provocar no espectador e o nível de credibilidade de seus elementos demonstrado em relação ao mundo fictício; são elas então: a ‘unidade de tempo’, em que uma ação deveria de se desenvolver no prazo de tempo de no máximo 24 horas. Pensava-se assim que a atenção da plateia seria mais bem capturada, pois daria a sensação de imediatismo; a ‘unidade de lugar’, em que a ação deveria de ser realizada sob um único cenário, pois se pensava que o constante movimento de um local para outro poderia provocar confusão no espectador, e assim distraí-lo da trama dramática. O fluxo da ação deveria ser evidente, e seria um risco quaisquer outros elementos cênicos minimizarem seu impacto. Já a ‘unidade de ação’ se referia à argumentação da peça, a qual deveria conter e apresentar apenas um tema central; ela deveria ter início, meio e fim, apresentando em sua ação uma sequência de causas e efeitos com muita clareza. As cenas do drama deveriam anunciar totalmente a trama, evitando-se, assim, divagações por parte do público. Nas recomendações da *Poética* de Aristóteles, o ideal no final de uma tragédia seria a existência de uma intervenção divina para esclarecer os problemas criados pelas personagens ou resolver a situação, retirando as mesmas do problema insolúvel. Posteriormente, nas representações de tragédias, essa divindade seria chamada de *deus ex machina*.

⁴ Segundo BRANDÃO (1990, p. 01-02) “[...] A trajetória de sua importância começa efetivamente no século XVI, pois mal conhecida durante a Idade Média, através de compilações siríacas e árabes, só em 1498 sai a público a primeira edição latina feita sobre o original grego cuja impressão aparece apenas em 1503. A partir desse momento sua influência e seu poder estimulante são cada vez maiores. (...) [Os humanistas do Renascimento] “praticamente estabeleceram a doutrina aristotélica da literatura que se difundiu nos países ocidentais, traduzindo, comentando, interpretando, e, em muitos casos, recriando a Poética. Desde 1527 Marco Girolamo Vida, quando publicou sua “de arte poética”, até 1570, quando sai uma das mais importantes obras do renascimento italiano, a “*Poetica d’Aristotile vulgarizzata e sposta de Castelvetro*”, a visão renascentista da teoria aristotélica da literatura já apresentava seus contornos definitivos. Foram seus artífices, entre outros, Vida (1527), Robortello (1548), Segni (1549), Maggi (1550), Vettori (1560), Giraldo Cinthio (1554), Minturno (1559), Scaliger (1561), Trissino (1563), Castelvetro (1570). O papel deste último foi decisivo no sentido de “recriar” a Poética aristotélica. René Bray diz que ele “não se contenta em explicar seu texto, como haviam feito Vettori e Robortello, ele deduz, acrescenta, modifica mesmo, e constrói assim sobre as bases fragmentárias da Poética toda uma poética pessoal”. Cf. também MARTINS COSTA (2008, p. 81).

imitativas, e ele atribuiria forma e significados à ópera, sujeitando sua execução a uma escuta literária. Esse texto na representação seria o meio para satisfazer a Razão⁵, porém, a música intensificaria o significado das palavras, potencializando assim o movimento das paixões humanas no espectador, com a finalidade de induzi-lo a determinados efeitos emocionais de acordo com o significado dessas palavras. Ou seja, somente o texto literário realçado pela música poderia direcionar racionalmente os sentimentos durante a representação da ópera.

A imitação como regra envolvia imitar ações de personagens elevadas, como as da mitologia greco-latina. Essas personagens e suas ações deveriam ser reconhecidas durante a representação da ópera por aquele ouvinte considerado de bom gosto, e para isso ele deveria ser bem educado, culto e refinado. A educação do Gosto e dos sentimentos também se daria através de modelos. Pensava-se que o reconhecimento da hierarquia das personagens em cena, assim como do significado de suas ações e de suas emoções, pudesse induzir e suscitar no próprio espectador os sentimentos delas próprias, gerando empatia ou repulsa de sua parte, e mais eficaz e mais intenso seriam esses sentimentos quanto mais ele conhecesse o enredo daquela história e estivesse em comunhão com o destino das personagens. A finalidade desse reconhecimento e dessa empatia era a de aperfeiçoar os costumes e o comportamento social do ouvinte.

No entanto, as teorias imitativas em música atribuídas à ópera na Inglaterra no século XVIII tinham disposições diferentes quando comparadas com as da França, e a principal delas se relacionava à visão de cada país quanto à noção dos conceitos de Natureza e Razão, bases das teorias imitativas em música. No mundo britânico o Empirismo como teoria epistemológica afirmava que o conhecimento era formado a partir da experiência sensorial, sendo, portanto, uma consequência dos sentidos, fazendo com que os conceitos de Natureza e Razão fossem observados por essa via; ou seja, a Natureza é enxergada através de uma concepção analítica, por ser o mundo aquele que fornece as experiências apreendidas pelo ser humano, e cabe a este, através de sua percepção, extrair sua sabedoria. Somente pela experiência é que poderiam ser estabelecidos a origem, os limites e o valor do conhecimento. Na França, pensava-se ser o conhecimento alcançado pelas lentes das ciências exatas, através de uma visão cartesiana. Para ela, o bom uso da Razão permitiria alcançar o conhecimento, não se

⁵ O uso de letras maiúsculas para os termos Natureza e Razão será sempre uma referência aos seus conceitos.

levando em consideração os sentidos, pois estes poderiam estar enganados, e assim o conhecimento ser construído sobre bases falhas⁶. Ou seja, as diferentes mentalidades de cada nação à época do Iluminismo fizeram com que a imitação em música não tivesse o mesmo valor, uso e importância nos dois países, embora algumas semelhanças e mesmas origens literárias.

Ao observarmos as visões de pensamento da Inglaterra sobre as teorias imitativas quando comparadas com as da França, devemos considerar as condições em que a *Poética* de Aristóteles chegou e foi divulgada no mundo britânico. Na Inglaterra a *Poética* foi muito reverenciada, porém pouco lida, e assim mesmo as versões que existiram àquela época normalmente eram ‘traduções de traduções’, como por exemplo, a versão inglesa a partir da tradução francesa realizada diretamente do grego pelo helenista francês André Dacier (1651-1722)⁷, cuja supremacia se manteve nos estudos aristotélicos ingleses por muito tempo, dominando esse campo até quase fins do século XVIII quando apareceu em 1789 a versão inglesa direta do grego antigo pelo classicista e estudioso inglês Thomas Twining (1732-1804)⁸. A partir de sua tradução já haviam se desenvolvido estudos mais aprofundados sobre a *Poética* e as teorias imitativas em música, porém, em fins daquele período, a imitação já havia perdido espaço como referência para a música e para as artes com muita rapidez⁹. Até então, a ideia que se

⁶ O Iluminismo dará maior importância à Razão, contrária ao Empirismo, mobilizando seu poder a partir do pensamento sobre temas relacionados à liberdade, o progresso e o Homem. E apesar do apelo à Razão, o desenvolvimento do método científico tradicional se deu através do Empirismo Filosófico, cujas teorias científicas são baseadas na observação do mundo.

⁷ André Dacier (1651-1722) foi um estudioso e classicista francês, filólogo e tradutor, e bibliotecário do rei Luís XIV. Traduziu a *Poética* de Aristóteles diretamente do grego, fonte de referência para as artes durante muito tempo, e nesse sentido a versão de sua tradução foi usada largamente como parâmetro para os estudos aristotélicos na França e também na Inglaterra, em versão traduzida para o inglês. Foi casado com Anne Dacier (1647-1720), famosa helenista do período e tradutora da *Iliada* e *Odisseia* de Homero. Sua esposa esteve envolvida na *Querela entre antigos e modernos*, na qual os dois foram partidários dos antigos, e dela é a publicação de 1714 de *As Causas da corrupção do gosto*, demonstrando ponto de vista favorável aos antigos.

⁸ Thomas Twining (1732-1804) foi também um músico que tocava cravo e violino. Foi amigo de Charles Burney (1726-1814), - cravista, organista, compositor e historiador da música, - que o ajudou a escrever sua *História da Música*, tal sua proximidade com o músico.

⁹ Era comum, nas traduções de obras, principalmente as que se conhecia da Antiguidade, o tradutor colocar seu próprio pensamento e considerações nos textos traduzidos como sendo a voz do autor. Ou, nas traduções, determinados vocábulos serem traduzidos com um significado díspar em relação ao texto original. Esse tipo de tradução gerou muitos equívocos quanto à interpretação desses textos, já que muitos deles se tornaram cânones para o fazer musical e fundamentação estética. Exemplo de controvérsias sobre traduções é a citada na tese de doutorado em música de Marcello Stasi, intitulada *Palavra, Harmonia e o Platonismo Ficiniiano na Monodia Dramática da Seconda Pratica*, (STASI, 2009, p. 02, 24 e 27), quando disse ser Platão conhecido no Renascimento através da tradução latina e comentários interpretativos de Marsilio Ficino (1433-1499). A aceitação de Ficino foi tão acentuada que seus comentários foram citados como sendo os de Platão, como explanados na controvérsia Artusi-Monteverdi, a respeito da monodia dramática da *seconda pratica*; naquele período seguir Platão era seguir a tradução, e mais ainda a

tinha a respeito da imitação era mais a do sentido de cópia, fosse a de ações e objetos ou de obras mestras da Antiguidade, e não uma reflexão aprofundada sobre o sentido da “*mímesis*”. Assim, sua interpretação dependia quase sempre de fontes secundárias. Os estudiosos ingleses se debruçaram sobre os aristotélicos franceses e italianos, e simplesmente traduziram o termo “*mímesis*” por imitação. Seu termo e utilização para os aspirantes a escritor e dramaturgos serviam mais para a imitação de grandes escritores da Antiguidade, no sentido de forçá-los a uma disciplina e educação na escrita, e quando se tratava da “imitação” de objetos e ações, seu significado era quase sempre compreendido como a imitação de quaisquer objetos e ações, maneira esta não aceita pelos estudiosos franceses.

Os britânicos tinham uma visão da Natureza como uma ‘Natureza metodizada’, e esta era a que deveria ser imitada e não a “natureza em si”¹⁰. A ópera desse período era produto e reflexo desse ponto de vista sobre a Natureza.

Os conceitos de Natureza e Razão são as bases estruturais da imitação em música naquele período, e a partir da perspectiva que os britânicos tinham das teorias

interpretação de Ficino para os textos platônicos. A tradução de Ficino foi republicada em diversas cidades da Europa nos séculos XVII e XVIII, alcançando grande penetração na elite cultural europeia, sendo fundamental para o ressurgimento do platonismo no Renascimento. As divergências puderam ser identificadas a partir de um detalhado índice remissivo elaborado pelo teólogo e linguista alemão Simon Gryanaeus (1493-1541), na edição *Platonis Opera Omnia*, de Ficino, publicada em 1532, em que modificou alguns termos da tradução e realizou um minucioso trabalho de compilação dotando essa nova edição com esse índice, e assim, localizar as disparidades da tradução ficiniana. Uma tradução que serve como referência adotada por seus defensores pode trazer consequências relevantes à investigação dos preceitos que regiam o modo de entender a música daqueles que se identificavam com seu movimento, incluindo implicações estéticas e até mesmo éticas. Assim, quando explanamos sobre a tradução da *Poética* de Aristóteles utilizada pelos britânicos no século XVIII, devemos observar se existiam implicações e disparidades quanto à interpretação de sua mensagem, e, assim, saber o porquê das diferenças de determinadas considerações sobre as teorias imitativas em música, quando comparadas com a França, por exemplo.

¹⁰ A ‘natureza metodizada’ é aquela que demonstra a ação transformadora da técnica, a que fornece um método para a análise dos fenômenos, diferentemente da Natureza no Racionalismo francês, cujo espaço cartesiano é neutro, isótropo e homogêneo, e a Natureza calculável, mecânica e geométrica, com o espírito do sistema matemático. A geometria vai sendo deixada de lado, renunciando à tradução de cada fenômeno através de uma forma matematizada em detrimento de um inventário minucioso de suas qualidades. A geometria não pode mais penetrar os fenômenos da Natureza, e o que se busca então são as ‘ciências da natureza’, libertando a prática e a experiência científicas dos domínios da autoridade. A Natureza é então ordem científica, e o propósito cartesiano de torná-la calculável e mecânica passa para o propósito empírico da ordem; assim, os problemas de medidas (matemática) passaram para os da ordem (método): a ‘análise’ é o método universal da ordem, e conseqüentemente provocando o aparecimento das disciplinas empíricas. A atividade do espírito agora é sistemática, procurando estabelecer unidades e diferenças, não se movendo mais no terreno das semelhanças. Logo, o conteúdo e a forma dos objetos são separados do conhecimento, e as ciências, destinadas à Razão, são também separadas da História - esta ligada à Memória. O conhecimento no século XVIII se transformou em ordenação: ordenação cronológica, ordenação quantitativa e articuladora dos objetos, taxonomia, gênese e juízo. É essa a Natureza que será imitada, e seu objeto deve então falar ao sentimento. A simples imitação não passa apenas de um trabalho mecânico. Para ser arte, deve provocar paixão, e somente pelo método podem-se penetrar as paixões.

imitativas em música, este trabalho se propõe a investigar e elucidar o problema da natureza do conceito de imitação na ópera do Iluminismo Britânico. Procuramos responder às seguintes questões: quais concepções imitativas e modelos miméticos foram de uso corrente na Inglaterra daquele período? De que modo as teorias imitativas foram estabelecidas e utilizadas como critério de julgamento estético para a ópera e porque esse critério foi visto com ressalvas por parte de alguns autores, tais como Daniel Webb e John Hawkins? O que podemos derivar dos ataques e defesas feitos a elas? Em que medida a Inglaterra dialoga (ou não) com a França sobre esse problema? Para responder a essas questões, consideramos o modo como a música, a ideia de Natureza e Razão foram compreendidas no século XVIII, e como essa compreensão atuou na concepção estética da música.

Além de essa ópera ter sido estruturada segundo as teorias imitativas, foi também modelada por uma concepção de Gosto igualmente orientada e respaldada pelos conceitos de Natureza e Razão. A concepção de Gosto abarcava regras cuja finalidade se destinava ao controle do movimento das paixões humanas, objetos das teorias imitativas em música, ou seja, dentre seus fundamentos estava a orientação do comportamento social do ouvinte, e, conseqüentemente, se tornou um meio para educar os costumes e direcionar o prazer musical.

Nossa pesquisa se pautou pelo exame e análise de uma escolha representativa de textos de autores britânicos como compositores, críticos musicais, teóricos e literatos, que tiveram as teorias imitativas como discussão, e desses textos selecionamos trechos aqueles que se ocuparam dessas reflexões em música.

Traçado nosso panorama, sustentamos duas teses em nosso trabalho: a primeira é a das teorias imitativas em música na Inglaterra do século XVIII apresentarem níveis imitativos diferentes permitidos, e por vezes suas regras não serem aplicadas tão rigorosamente, possuindo até mesmo alguma flexibilidade, já que, como mencionado anteriormente, o conhecimento dessas teorias se instalou no mundo britânico através de outros estudos, como por exemplo os dos franceses, como um conhecimento adquirido de segunda mão, e talvez menos aprofundado, o que tornava por momentos a aplicação dessas teorias na música apenas uma tentativa de imitação dos sentimentos humanos ou de sons naturais; a segunda tese é a da transformação desse conceito durante o século XVIII em associação com a noção de ‘expressão em música’: a partir da imitação desses mesmos sentimentos humanos, a noção de “expressão em música” foi se tornando mais

evidente e mais aceita, pois a inclusão do sentimento como objeto da imitação aliviou grandemente a obrigatoriedade do estigma da representação, embora esse matiz sentimental não fosse inerente a Aristóteles, nem de acordo com a *verdade universal*¹¹. Ou seja, as teorias imitativas na ópera inglesa do século XVIII aceitavam critérios em sua constituição que afrouxavam suas regras quando comparadas com as da França do mesmo período, e em nada ou pouco se assemelhavam aos Antigos nem mesmo aos Modernos¹².

Partindo da segunda tese, sustentamos a hipótese de que a ideia de ‘expressão em música’ serviu como um meio transformador das teorias imitativas na ópera inglesa do século XVIII, e na música em geral, e com isso, gradativamente, a música foi se emancipando do texto literário, fazendo com que o paradigma mimético aos poucos fosse sendo abandonado em prol de uma afirmação da autonomia da música instrumental, colocando em xeque a imitação como critério de valor estético para a elaboração e representação da ópera. A ideia de ‘expressão’ permitiu a aceitação da verossimilhança na música instrumental, pois esta não precisava ser justificada como uma forma de ‘cópia’.

Observamos paralelamente à discussão do conceito de imitação a discussão do conceito de ‘expressão em música’, esta muitas vezes confundida com a própria imitação, a própria mimesis; a noção de ‘expressão’ serviu de questionamento à natureza das teorias imitativas, o que permitiu, como mencionado anteriormente, se pensar e aceitar níveis imitativos em música, mesmo que isso se distanciasse em alguma medida das regras. A justificativa da comparação das teorias imitativas da ópera inglesa

¹¹ Segundo Abbagnano, existe uma concepção de Verdade considerada como uma revelação ou manifestação, e dentre as suas formas fundamentais, a forma empirista consiste em admitir que a Verdade é o que se revela imediatamente ao homem, sendo, portanto, sensação, intuição ou fenômeno. Na sensação está a evidência das coisas. As doutrinas que confiam à sensibilidade o conhecimento das coisas tendem a discernir na sensibilidade a revelação da natureza das coisas e identificam com tal revelação a própria verdade ou o critério de verdade (ABBAGNANO, 2007, p. 996); quanto ao Universal, ele é aquilo que deve ser válido para todos. O conceito de Universal nasceu no domínio da análise dos sentimentos estéticos (2007, p. 983). Já para Lalande, o Universal é aquilo que tem um caráter de universalidade lógica, em oposição àquele que é apenas especial ou é particularmente considerado (LALANDE, 1968, p. 1172-1173, vol. 2). Quanto à verdade, Lalande exemplifica com Malebranche (*Entretiens sur la Métaphysique*, I, 1 [Discussões sobre Metafísica, I, 1]): “Digamos que nada nos impede de consultar nosso mestre comum, a Razão Universal; pois é a Verdade Interior que deve prevalecer em nossas discussões (LALANDE, 1968, p. 1198). Ou seja, a verdade universal é a verdade absoluta, aquela que não pode ser refutada nem anulada por quaisquer argumentos. Embora a evidência das coisas seja obtida pela sensação, a verdade universal é a verdade matemática, obtida pela Razão, a única válida para todo o universo dentro de nosso sistema filosófico de raciocínio, a que serve para todos. O matiz sentimental é particular, não universal, porém serviu de alternativa para se colocar a ‘expressão em música’ como discussão filosófica, e assim dar um caráter valorativo à música, como um conceito passível de discussão filosófica.

¹² Os paralelos entre Antigos e Modernos serão discutidos no terceiro capítulo deste trabalho.

com as da França no século XVIII é o fato de que o estabelecimento dessas teorias na Inglaterra ocorreu por intermédio francês¹³. E quanto à ideia de ‘expressão em música’, esta foi por vezes comum aos dois países, embora essa noção tenha se desenvolvido mais rapidamente na Inglaterra, e tenha sido discutida tardiamente no mundo francês. As comparações com a França neste trabalho foram feitas apenas na medida em que as teorias imitativas no mundo britânico dependessem do mundo francês para nossa discussão.

Muitas das discussões a respeito das teorias imitativas em música na Inglaterra tinham origem no conhecimento de obras francesas que circularam no mundo britânico no século XVIII. Para citar algumas, temos a obra *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [As Belas-Artes reduzidas ao mesmo princípio] (1746), de Charles Batteux (1713-1780), de grande repercussão e conhecimento na Europa, influenciando até mesmo a David Hume (1711-1776), e outras obras traduzidas para o inglês, como as *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [Reflexões Críticas sobre a Poesia e a Pintura] (1719), do Abade Dubos (1670-1742), traduzida para o inglês e publicada em 1748 pelo historiador Thomas Nugent (1700-1772), e o *Dictionnaire de Musique* [Dicionário de Música] (1768), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), traduzido por William Waring, e que obteve uma segunda edição em 1779.

Como mencionado anteriormente, a *Poética* de Aristóteles circulou largamente na Inglaterra daquele período através da versão inglesa da tradução francesa direta do grego por André Dacier, a qual foi referência para os estudos aristotélicos por muito tempo. A imitação em obras francesas recebia, por vezes, a consideração de ser uma aplicação necessária ao artista “sem gênio”, interpretação esta dada à imitação na obra do Abade Dubos, pois se compreendia que neste caso o artista precisava de uma espécie de “fórmula” para as suas realizações. A imitação neste caso, então, era considerada um procedimento que tornava a realização artística correta, mas não excelente. Já a imitação na obra de Batteux significava para os britânicos apenas uma cópia de modelos, fossem eles retirados do mundo existente, do mundo histórico ou do mundo fabuloso.

A imitação é fundamentalmente um conceito literário e uma exigência estética para a ópera, e por isso para a investigação e discussão neste trabalho foram

¹³ A importância da língua francesa no século XVIII, no que se refere à Estética, está em ela ter sido a língua dos eruditos após o declínio do latim, e através dela ser estabelecida uma cultura intelectual de escrita e teorização. Ela foi o acesso à cultura culta antes do crescente domínio do inglês. Por isso o conhecimento de obras francesas em solo britânico naquele período.

consideradas as relações entre música e palavra. Observamos as funções desempenhadas pelas teorias imitativas bem como as suas críticas. Por vezes, de maneira mais distante e apenas o suficiente, consideramos também as relações da música com o teatro, a pintura e a dança, naquilo em que estas artes justifiquem a utilização das teorias imitativas em música.

Durante o século XVIII o conceito imitativo foi sofrendo transformações, e estas ocorreram na medida em que o conceito de Razão e a concepção de Natureza em sua base foram se modificando. Acompanhamos por esse viés um tema que foi se articulando no decorrer do século XVIII na Inglaterra, e por isso este trabalho se propõe como ‘temático’, cuja discussão é realizada a partir do esclarecimento que nos dão autores selecionados que se ocuparam da música, e não um autor em si, levando-se em consideração a teoria mimética como valor estético. Os textos que trataram de estética musical, em seu conjunto, foram inseridos numa tentativa de reconstrução de uma questão e mentalidade de época, e por isso o espírito da escolha de um percurso mais amplo. Devemos considerar que as discussões em torno do princípio mimético colocaram em destaque sua dívida com a Antiguidade Clássica, como veremos em alguns textos.

Para responder às questões desta investigação, estabelecemos o seguinte percurso neste trabalho: no primeiro capítulo trataremos das relações entre *opera seria* inglesa e literatura, e em que essa ópera se diferenciava da *tragédia lírica* francesa, e como a disposição das artes dramáticas teatrais, principalmente a do gênero da tragédia, serviu para que a ópera se tornasse um gênero autônomo por si mesmo. Cabe lembrar que essa ópera esteve inserida numa concepção de Razão e Natureza que influenciou seu modo de ser, o que será discutido neste trabalho. Sobre a ideia de ‘tragédia’, discutiremos a obra *A Short View of Tragedy: it's Original, Excellency, and Corruption* [Uma Breve Visão da Tragédia: sua Originalidade, Excelência e Corrupção] (1693), de Thomas Rymer (1643-1713), em que tratou da importância dos antigos como referência para a tragédia teatral, discorrendo sobre os gêneros literários clássicos; obra esta que por sua vez influenciou a *opera seria* inglesa¹⁴.

¹⁴ Thomas Rymer, defensor dos clássicos, realizou e publicou em fins do século XVII uma tradução do francês para o inglês das *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [Reflexões sobre a Poética de Aristóteles e sobre as obras dos poetas antigos e modernos] (1674), do jesuíta francês René Rapin (1621-1687), cujo prefácio defende as regras clássicas para a unidade do drama.

Trataremos também das reflexões de John Dennis (1658-1734), a partir da obra *An Essay on the Opera's after the Italian Manner, which are about to be establish'd on the English Stage: with some Reflections upon the Damage which they may bring to the Publick* [Um Ensaio sobre a Ópera depois dos Costumes Italianos, que estão prestes a ser estabelecidos no palco inglês: com algumas reflexões sobre os danos que eles podem trazer ao público] (1706). Dennis tratou dos perigos do caráter licencioso que algumas *opere serie* italianas poderiam provocar ao público inglês, e de como isto deveria de ser combatido e banido dos palcos ingleses. No mesmo período na França, Lecerf e Raguenet discutiram sobre a influência da ópera italiana naquele país, através dos seus 'paralelos'; na Inglaterra a ópera italiana era combatida por receio de se manchar os preceitos morais e os costumes do público.

Discutiremos também sobre a *Ballad Opera*, gênero operístico cômico e popular que satirizava a *opera seria*, principalmente a importada da França e Itália. Ao satirizar a *opera seria* daqueles países, temos ideia de quais gêneros estrangeiros estiveram em solo inglês, e deles o que foi e não foi aceito pelo público. Enquanto na França se assistiu as *querelles*, relacionadas à aceitação ou não da *opera buffa* italiana, os ingleses criaram eles mesmos um gênero operístico cômico para combater a *opera seria* estrangeira. E nisso encontramos ataques e apoios às teorias imitativas em música, e assim observamos quais 'imitações' e níveis imitativos eram aceitos ou não por aquele público. O gênero da *Ballad Opera* acabou por se tornar um meio emancipatório do palco musical e da música popular inglesa.

No capítulo seguinte verificamos como os ideais imitativos da ópera inglesa estiveram ligados a uma concepção de Gosto, e quais critérios e valorações esse gosto deveria possuir e se adequar para se julgar corretamente os objetos do sentimento. A educação do gosto deveria modelar a formação do juízo estético, universalizando os sentimentos de prazer como uma espécie de senso comum, devendo, portanto, oferecer subsídios para que se pudesse identificar o sentimento específico de cada beleza, e ao mesmo tempo, saber identificar os defeitos da obra de arte, caso existissem. O bom gosto é um sentimento que deve estar aliado à prontidão do discernimento, é a naturalização de um sentimento purificado pelas regras, e deve estar em conformidade com o princípio da imitação da natureza. O gosto como imitação se daria através da observação de modelos, refinando os meios de obtenção de prazer musical e ao mesmo tempo induzindo o movimento das paixões humanas, através de uma visão empírica da música.

Diante dessa visão, o gosto poderia ser também adquirido pela experiência. A educação do gosto permitiria que o prazer musical referente à imitação fosse completo ao espectador perante a representação da ópera. Para esse tema, discutiremos o que escreveram David Hume (1711-1776), acerca do 'padrão do gosto', John Gilbert Cooper (1722-1769), com sua obra *Letters concerning Taste* [Cartas Relativas ao Gosto] (1755) e de Alexander Gerard (1728-1795), com seu *Essay on Taste* [Ensaio sobre o Gosto] (1759), James Harris (1709-1780), o *Discourse on Music, Painting and Poetry* [Discurso sobre Música, Pintura e Poesia] (1744). O real prazer musical envolvia controlar e direcionar as emoções e os sentimentos de maneira racional.

Também discutiremos os conceitos de 'Simpatia' e 'Imaginação' em música, e como esses conceitos tão caros à ópera inglesa eram considerados para o movimento dos sentimentos e das paixões dos espectadores; a 'simpatia' era o modo atribuído à música para despertar as paixões e assim alcançar seus efeitos, considerada o verdadeiro princípio comum entre a poesia e a música. Entendia-se ser a identificação do espectador com os sentimentos e experiências compartilhados pela personagem da ópera, fazendo com que o mesmo se imaginasse na ação vivenciada por ela. As situações de sofrimento como as demonstradas, por exemplo, pela representação da tragédia, eram mais propícias à simpatia, pois funcionavam com o mesmo objetivo da tragédia antiga, ou seja, a catarse, a de provocar terror e piedade ao mesmo tempo. A 'simpatia', mais do que educar os costumes, faria com que o espectador se visse como alguém que não estivesse ileso de passar pelas mesmas provações das personagens, desenvolvendo assim a compaixão pelos outros através de uma empatia (simpatia) realmente sensível. Sobre o conceito de simpatia discutiremos a obra de Lord Kames (1696-1782), *Elements of Criticism* [Elementos de Crítica] (1762), e o que pensavam Daniel Webb, David Hume e William Jones.

Já o conceito de 'imaginação' fora compreendido como a faculdade de formar imagens e a capacidade de reproduzir aquilo que fora percebido mentalmente e que antes era apenas um objeto da percepção; a 'imaginação' vem do antigo conceito de percepção; afetividade, lógica e realidade. A 'imaginação' em música, em nossa pesquisa, está subordinada então a este pensamento dependente das leis de afetividade, do raciocínio lógico e do princípio da realidade. A função da imaginação perante a representação da ópera implicava na transformação dos hábitos do pensamento e dos modelos formais de raciocínio do espectador, como veremos nas reflexões da obra de

Jospeh Addison (1672-1719), os *Pleasures of the Imagination* [Prazeres da Imaginação], obra publicada no periódico *The Spectator* (1711).

No último capítulo discutiremos as reflexões de Thomas Twining quanto às teorias imitativas propriamente ditas, e quais delas se aproximavam dos Antigos e quais aos Modernos, e quais discussões diferiam desses paralelos entre Antigos e Modernos.

Também observaremos os questionamentos das capacidades imitativas e suas semelhanças e contraposições em relação à ‘expressão em música’. Inicialmente o termo ‘expressão’ foi um sinônimo para ‘imitação’, porém, posteriormente, ganhou uma definição independente, diferenciando-se da imitação. A gradativa emancipação da música do texto no século XVIII, como mencionado anteriormente, com a justificativa teórica da autonomia da música instrumental, trouxe discussões sobre as categorias ‘imitação’ e ‘expressão’, e salientou a necessidade do abandono do paradigma mimético como afirmação da autonomia da música instrumental. O gosto passou a se configurar como medida de juízo para o julgamento musical, não mais se submetendo às regras da Razão, e sob a influência do empirismo inglês, uma estética do gosto se tornou importante para a concepção da música como uma linguagem dos sentimentos. Charles Avison (1709-1770) e posteriormente Charles Burney (1726-1814) tenderão a se separar das premissas racionalistas em que se fundamentavam as teorias dos afetos. Darão lugar à voz dos sentimentos. Já na segunda metade do século XVIII na Inglaterra, os conceitos de ‘imitação’ e ‘expressão’ em música estarão presentes numa polêmica travada entre a concepção racionalista e a concepção sentimentalista, que se identificará com as correntes mais avançadas do Iluminismo.

A obra para nossa discussão nessa última parte de nosso trabalho é o texto de Charles Avison (1709-1770), o *An Essay on Musical Expression* [Ensaio sobre a Expressão Musical] (1752).

Neste trabalho terminamos por recolher fontes de informações quanto às teorias imitativas em música, e relacioná-las aos conceitos de ‘simpatia’, ‘imaginação’ e ‘expressão’ em música, e às ideias de gosto e sentimento, além de sua relação com a literatura.

Este trabalho se justifica devido a pouca existência de pesquisas e estudos dedicados às teorias imitativas em música do Iluminismo Britânico. E dentre os comentadores mais conhecidos e circulantes nos estudos de estética musical, devido ao caráter de um panorama geral de suas obras, desenvolveram por vezes poucos

aprofundamentos no que se refere à tradição da crítica britânica no âmbito estético filosófico musical.

Para citar alguns estudos, temos o artigo do início da década de 1920, de John Draper, intitulado *Mímesis Aristotélica na Inglaterra do Século XVIII*, em que explana o modo como os britânicos desse período enxergavam e consideravam a imitação nas artes e na música, e a maneira como a estudaram; menciona brevemente quais escritores e obras no século XVIII falaram sobre esse tema, com algumas considerações no que concerne à música. Devido ao caráter do artigo nos é dado um panorama geral a respeito da recepção mimética no mundo britânico, e detalhes superficiais a respeito das obras mencionadas.

Podemos mencionar os artigos do musicólogo Herbert Schueller, que entre os anos 1940 e 1950 examinou um grande número de fontes inglesas, e se dedicou aos conceitos de ‘imitação’ e ‘expressão’ na crítica britânica, além de analisar discussões em torno da ligação entre a música e as outras artes, assim como o que havia a respeito das avaliações do prazer veiculado pela música. Dele são os artigos *Imitação e Expressão no Iluminismo Britânico*; *O Uso e o Decorum na Música descritos na Literatura: 1700-1780*; *Correspondência entre a Música e as Artes Irmãs, de acordo com a Teoria Estética do Século XVIII*; e *Os Prazeres da Música: Especulação na Crítica Britânica Musical*. Assim como Draper, Schueller inaugurou um novo campo de pesquisas, mas, dado ao panorama geral de seus artigos, esse campo não foi devidamente desenvolvido, mencionando vários autores britânicos e seus escritos, e embora explique sobre o que esses autores consideravam sobre as teorias imitativas em música, faltaram aprofundamentos sobre esse tema, apesar de deixar clara a posição de muitos deles frente às teorias imitativas em música.

Os musicólogos John Neubauer e Enrico Fubini, autores consagrados nos estudos de Estética Musical, se voltaram mais para os estudos e discussão das fontes francesas do que para as inglesas, e para estas fontes há a necessidade de um maior aprofundamento. Autores como Charles Avison, James Beattie, Thomas Twining e Adam Smith precisariam de uma consideração e contextualização mais consistentes em suas propostas, se considerado o princípio mimético. No caso de Fubini, ele não menciona o nome de Adam Smith, que escreveu sobre as artes imitativas e dissertou sobre a música quanto ao aspecto imitativo. As obras desses dois musicólogos nos fornecem um panorama geral da estética musical, abrangendo vários períodos da história da música e

vários autores, e não falam somente da imitação em música, embora Neubauer possua um livro em que trata da emancipação da música dos princípios miméticos no século XVIII. Devido ao caráter didático de suas obras, não se deteram especificamente e somente na Inglaterra, mas se referiram também à França, Itália e Alemanha. O que está claro nesses pesquisadores são as diferenças entre imitação e expressão em música, e dos autores mencionados, seus papéis frente a essas questões; procuramos nos aprofundar em autores e obras discutidas por esses musicólogos, além de outros, quanto à imitação e expressão em música.

Temos os trabalhos de James Anderson Winn, intitulado *Eloquência Insuspeita: a história das relações entre poesia e música*, em que dedica um capítulo a falar sobre as 'imitações' em música, com um panorama geral de escritores e obras que trataram do tema nos séculos XVII e XVIII, abrangendo França, Inglaterra, Itália e Alemanha, e da musicóloga italiana Maria Semi, que escreveu a tese intitulada *Música como Ciência do Homem* (2009), há um capítulo sobre a imitação em música no mundo britânico, embora seu objetivo sejam as relações entre Música e Ciência e os caracteres do saber musical no Iluminismo Britânico.

Devemos nos atentar que até meados do século XVIII não havia especificamente uma área da estética musical, pois a música ainda não era considerada um objeto autônomo da Filosofia, embora sempre tivessem existido discussões filosóficas a seu respeito, como, por exemplo, em Pitágoras, Aristóteles, Platão e Boécio. Muitas vezes a música era discutida em comparação com as outras artes, e na hierarquia entre elas, a música era considerada a que possuía menos *status* nas categorias estéticas, sujeita às outras artes. As teorias imitativas, portanto, negavam autonomia à música e negavam autonomia até mesmo às outras artes, pois o objeto artístico deveria ser reflexo de um modelo externo, e sua função era torná-lo reconhecível; o modelo imitado tinha mais importância que o próprio objeto artístico em si, pois o prazer da imitação não estava no objeto, mas na finalidade de seu emprego, em ser um meio eficaz para atingir uma finalidade externa a ele.

O conceito de imitação sempre teve espaço nas discussões da literatura estética musical. Nosso foco e atenção se destinam grandemente na prevalência e análise dessas fontes. Muitas delas expressam que o princípio imitativo em música foi posto em xeque na medida em que a música passou a ganhar autonomia em relação ao texto literário e mais valorização na comparação com as outras artes; dessa comparação, já que a música

ganhava significados através das lentes do texto literário e/ou das outras artes, posteriormente derivaria o conceito de ‘expressão’ em música, inicialmente considerado um sinônimo para a ‘imitação’, e que posteriormente faria parte das discussões estéticas como um meio para elevar o papel da música na hierarquia entre as artes.

Para o contexto da época, as definições e a discussão sobre as teorias imitativas em música envolveram definições e discussões sobre o conceito de gosto, a ponto de se tornarem termos dependentes um do outro e incorporados posteriormente pela Estética Musical, que se estruturava como um campo do saber na segunda metade do século XVIII.

Pensava-se naquele período que as artes deveriam imitar a natureza e os antigos, e por natureza se pensava ser também a natureza humana, já que as teorias imitativas se preocupavam com a íntima relação entre a vida e a arte. E a música para ser uma arte imitativa deveria demonstrar essa relação, pois aquilo que Aristóteles havia dito em sua *Poética*¹⁵, quanto à imitação, não poderia ser desmentido.

Na literatura e na pintura a realidade poderia ser imitada através da palavra para o texto ou cores para a pintura, mas na música a exigência era diferente, pois num nível técnico poderia se pensar na repetição de uma frase melódica ou numa sentença para uma voz ou um instrumento. Na voz o texto estaria à frente da música, já no instrumento, a representação da vida era difusa, pois a ausência do texto literário impossibilitaria a música transmitir significados.

Na pintura e na literatura a representação da realidade era considerada mais precisa do que na música, pois a elaboração de seus objetos poderia tornar seus significados convertíveis prontamente em texto literário, o que era apreciado segundo as prerrogativas da racionalidade. A música, sem essa pronta possibilidade da conversão de seus significados em texto literário, mas, ao contrário, valendo-se dele para angariar significados a si, tornava sua classificação abaixo das outras artes quanto ao poder imitativo, pois tornava confusas as relações entre arte e natureza. Por conta dessa dificuldade, a consideração real das possibilidades imitativas da música estava em associar-se aos sons da água, dos trovões, dos ventos, dos animais; sua recriação imitativa se limitava então aos fenômenos da natureza, e não lhe era possível imitar

¹⁵ É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (catarse) dessas emoções (ARISTÓTELES, 1986, VI, 1449b 24).

ações completas e regulares da vida humana contidas, por exemplo, numa narrativa trágica ou num drama teatral. Os poucos sons, ruídos e movimentos que a música poderia imitar deveriam de ser coerentes com os princípios fundamentais da arte.

A imitação deveria de ser prontamente aparente, senão não seria imitação e não traria nenhuma consequência quanto à correção dos costumes¹⁶ quando não bem imitado, pois o efeito do movimento das paixões humanas nos espectadores, que permitiria essa correção, estaria comprometido. A imitação cumpriria sua função se prontamente colocasse na mente do espectador o objeto imitado, segundo os ingleses. A natureza também envolvia a natureza humana, e a imitação em música em associação com a palavra poderia imitar os “sentimentos dominantes”, que provocavam tristeza ou riso, por exemplo. Essa associação foi possível porque se acreditava no século XVIII que Aristóteles, quando disse em sua *Poética* que a música era a mais imitativa das artes, dizia que a mesma representava um caráter direto do indivíduo, pois somente através dos ritmos e melodias se poderiam representar imitações reais de brandura, coragem, raiva, assim como seus opostos.

Dessa maneira, por diversas vezes, as teorias imitativas em música foram confundidas com as teorias das paixões humanas, pois a música poderia imitar os sons da natureza que por sua vez despertavam as paixões que estavam em sintonia com esses sons, e, sendo provenientes da natureza, poderiam expressar a natureza humana. Então, a música vocal possuía maior consideração e maior excelência, pois a imitação se daria primeiramente a partir do texto literário, ficando a música em segundo plano, como um reforço dos aspectos do texto.

Pensava-se que para a imitação ocorrer, era necessário tomar o texto de um autor consagrado da literatura clássica, e o mesmo seria transformado num libreto de ópera e depois o compositor colocaria sua música nele; no caso dos franceses havia ainda a inserção dos passos de balé antes de se pensar na colocação da música, e normalmente as partes dialogadas tinham maior importância na ópera, pois o texto precisava ser compreendido pelo espectador. O conjunto da obra seguiria regras estritas da verossimilhança, constituintes das teorias imitativas; os pensamentos e as emoções deveriam de se apresentar em equilíbrio e serem demonstrados através da linguagem,

¹⁶ A imitação não poderia imitar quaisquer ações e objetos, mas sim, ações e objetos específicos. Deveria imitar as ações de personagens elevadas, como as das tragédias, e o enredo de uma tragédia grega ou de uma tragédia do século XVII deveria provocar um impacto no espectador, fazendo com que este tivesse naquele enredo uma referência para a melhoria de seu caráter e, por consequência, uma correção e educação de seus costumes.

tornando as paixões precisas e evidentes, com a finalidade de instruir o espectador através da transmissão de significados considerados universais.

Na hierarquia entre as artes, num período influenciado pela Razão e as Ciências, a música era considerada aquela a que mais apelava aos sentidos, inclinada aos caracteres do coração, com enfoque subjetivo. Ao apelar a estes componentes, a música era desvalorizada por não se dirigir à Razão. A consideração do aspecto semântico das outras artes, enquanto artes imitativas, satisfaria às exigências quanto a se submeter às condições da Razão, e neste caso a poesia era uma expressão da Razão. A música, para ganhar maior *status*, significados e elevação nessa hierarquia, fora associada à poesia, ao texto literário. A música, unida à poesia, poderia desempenhar um papel semelhante ao da pintura, pois esta forneceria a ela uma exatidão e determinação que somente os meros sons seriam incapazes de transmitir. E por isso a função da música na ópera ganhou valoração, e também se tornou motivo de reflexões e discussões no decorrer do século XVIII, apesar do desenvolvimento da música instrumental e dos debates quanto a esta possuir significados ou não.

Sendo assim, as teorias imitativas na história da estética musical são as relações entre música e palavra, entre a música e as outras artes, levando-se em consideração seu poder semântico; ou seja, o problema central nas reflexões sobre música foi o aspecto de sua semanticidade, que determinava sua hierarquia entre as artes e justificava então seu enfoque, valor e funções através de significados textuais incorporados a ela.

CAPÍTULO I

A INGLATERRA ENTRE MÚSICA E POÉTICA LITERÁRIA NO SÉCULO XVIII

1.1. A situação da música perante a Razão e o conceito de Natureza: suas relações com a ciência, a poesia e o drama

Para a discussão do nosso objeto de pesquisa - o conceito de imitação na ópera inglesa do século XVIII -, devemos inicialmente nos reportar ao conceito de Natureza do mundo francês, aos antecedentes do Iluminismo, para posteriormente nos reportar a esse conceito no mundo britânico, já que as teorias imitativas em música enquanto regras foram bem mais arraigadas e austeras na França, e por sua vez influenciaram essas teorias na Inglaterra. Como mencionado na introdução deste trabalho, após o declínio do latim, a língua e a cultura francesas serviram de referência aos eruditos de vários países por muito tempo, inclusive na Inglaterra, e por isso sua importância nesta discussão.

Entre os séculos XVII e XVIII a música na Inglaterra se viu afetada pelo crescimento de uma moralidade puritana que afetava as avaliações musicais, sendo até mesmo consideradas em termos de sua utilidade. E por isso as observações e discussões em nosso trabalho deverá levar em conta esse aspecto na sociedade britânica da época.

A estética musical até o século XVIII, antes de se tornar uma área específica do saber, pautava-se nas relações entre música e Natureza, como depreendemos das discussões dos textos dos autores aqui pesquisados. A imitação em música significava a imitação da 'natureza externa', observada através de uma visão matemática amparada pela Razão, em que a música, para ser capaz de satisfazer a esta, deveria se subordinar a uma mensagem, a uma representação de conteúdos, amparada pela linguagem verbal, para ganhar *status* de obra de arte.

Devemos ressaltar que a questão da Ciência perpassa o pensamento sobre música, e por isso a imitação da Natureza ser condição importante para a reflexão em música naquele período. Concordamos com Fubini (2005, p. 152) ao dizer que uma índole de cunho racionalista existente já no Renascimento e o encorajamento da ciência moderna foram dois fatores que propiciaram uma progressiva racionalização da linguagem utilizada pela música. A partir desses elementos, a simplicidade e a clareza respaldadas pela nova harmonia tonal, que compunha a melodia acompanhada, poderiam determinar de maneira eficaz a relação existente entre música e palavra. A melodia acompanhada, estruturada então de maneira racional, poderia cumprir com sua função de mover os afetos, pois se constituía de um mecanismo simples e racional, aportada por uma filosofia de cunho naturalista. Como bem disse Fubini:

A nova concepção racionalista nasce graças a Galilei, não de considerações teológicas ou metafísicas, senão técnicas e históricas, sobre o substrato aportado por uma filosofia de cunho naturalista. A monodia é mais verdadeira que a polifonia, não só porque os gregos a adotaram em seu tempo, senão, sobretudo, porque é mais natural, por assim dizer, de acordo com a natureza do homem. (...) A monodia é, portanto, a única via possível e autêntica que se brinda à música, enquanto que se é inerente à natureza do homem, e, por este motivo, eterna e imutável. Assim se conceberá tanto a harmonia como as leis por parte de todos os teóricos que sucederam a Galilei (FUBINI, 2005, p. 153).

A monodia acompanhada, então, diferentemente da intrincada trama polifônica¹⁷, seria a única capaz de manter tanto a individualidade do afeto como a sua força para comover o ouvinte, já que manteria de maneira equilibrada e clara num plano comum da racionalidade a linguagem musical e a linguagem verbal¹⁸. É o desenvolvimento da ciência moderna que trará uma polêmica contra a autonomia do processo musical, antepondo a música à palavra, reivindicando-se a independência da palavra perante a música. Subordinar a música à palavra, à lógica da linguagem verbal é dar àquela o *status* de ciência, pois para que a ciência exista, é necessário saber explicar seu processo, e a música sem o apoio da palavra estaria destituída de seu aporte racional.

Com o desenvolvimento da ciência moderna a partir do Renascimento, o conceito de Natureza também passaria a sofrer transformações, e no Iluminismo essas transformações trouxeram consequências para a produção e o pensar musical. Essa mudança de paradigma será a base para as mudanças das teorias imitativas em música, como demonstraremos em nossa pesquisa.

O conceito de imitação nada mais era do que um produto das posturas tomadas diante da Natureza e da cultura, e que posteriormente daria origem, mediante as transformações dessas posturas, a outras poéticas. A estética musical como uma área específica do saber se estabeleceria com bases numa estética do gosto, num discurso sobre arte, beleza e sensibilidades humanas, e não mais somente sob o crivo das teorias

¹⁷ A polifonia supunha fazer prevalecer os direitos da música sobre a palavra, convertendo a Razão em uma escrava de seus apetites (FUBINI, 2005, p. 154-155).

¹⁸ A polêmica que se desenvolve contra a polifonia se sedimenta, portanto, não só sobre o rastro que deixa a progressiva racionalização interna a que se submete a linguagem musical, senão também sobre o rastro que deixa a concepção que se generaliza sobre a música ser algo anti-hedonista e racionalista. (...) A expressão dos afetos não é mais que uma alternativa que se contrapõe à concepção de que a música como deleite auditivo, concepção esta encarnada pela polifonia, em que as palavras – o sustentáculo mais racional do ideal expressivo perseguido – se sufocavam e se inundavam num mar de sons e de harmonias de diversos significados (FUBINI, 2005, p. 155).

imitativas. Ou seja, essa estética musical se estabeleceu quando as teorias imitativas enquanto prerrogativas estéticas começaram a ruir. O mundo não seria mais uma ordem geometrizada absoluta, mas sim uma fonte de experiência sensível, o qual deveria ser observado através da análise, através de um método, o da investigação científica¹⁹.

No Iluminismo foram levantadas questões em relação à promoção da sociedade através de discussões em torno dos ideais de liberdade, democracia e investigação científica; e a Razão, até então vista como uma faculdade cujo propósito era o de identificar a verdade (e por isso a Natureza ser um sistema matemático na visão dos racionalistas franceses), vai se tornando uma faculdade cuja finalidade é avaliar e testar os juízos, e irá avaliar também os julgamentos de gosto, sentimento e individualidade. A partir dessa mudança de paradigma em relação à Razão, a música deixará de ser tão somente mero meio representativo e ganhará, na segunda metade do século XVIII, um significado importante para a sociedade, tanto quanto o pensamento científico, fazendo com que a relação entre música e ciência começasse a se desmoronar devido à crescente autonomia daquela, principalmente no que se refere à música instrumental.

Já ainda em fins do século XVII e início do XVIII, as obras filosóficas de René Descartes, Lord Francis Bacon e John Locke passaram a ser mais estudadas com maior enfoque no homem, que naquele momento havia se tornado o objeto desses estudos, cujas reflexões abrangeriam sua dimensão física, psicológica e social. A perspectiva Racionalista visava observar o mundo externo para descobrir suas verdades, mas a visão Empirista se focava também na observação de um mundo interno, de seus processos cognitivos e perceptivos, para alcançar e construir o conhecimento, visando estruturar a mente e os comportamentos humanos. Essa nova dimensão permitiu que a ópera inglesa tivesse personagens mais humanizadas, com falhas e virtudes mais definidas, embora já o fossem na antiga tragédia grega. Nesse sentido, quanto ao domínio metódico do homem e a sua capacidade transformadora do conhecimento, comentou Starobinski:

O espaço neutro oferece-se aos empreendimentos conquistadores do homem e ao domínio metódico da razão. O homem em sua “inquietação” experimenta continuamente suas forças, penetrando assim num

¹⁹ Para os racionalistas o conhecimento e seus conceitos seriam adquiridos independentes da experiência sensorial, pois o conteúdo desses conhecimentos e conceitos ultrapassaria a possibilidade de informações que a experiência sensorial é capaz de fornecer, enquanto que para os empiristas a experiência sensorial seria a única maneira de se adquirir o conhecimento e derivar seus conceitos. Sem a experiência, segundo os empiristas, não se tem como obter o conhecimento e seus conceitos, e condenavam os racionalistas por sustentarem a possibilidade de produção do conhecimento se valendo apenas da razão.

mundo que ele vai tentar orientar segundo sua vontade, articular segundo seus valores e seu interesse; nele, verá aumentar seu poder à medida que seus conhecimentos aumentarem. O espaço neutro é o espaço da técnica. É o que haviam anunciado os precursores – Bacon, Descartes – e é o que o século XVIII se dispõe a realizar. O comércio, a indústria vão lançar as bases sistemáticas de uma exploração da natureza. O lucro antecipado será tanto mais seguramente obtido quando, com a finalidade de coagir a natureza, se tiver tomado como armas as leis uniformes que a regem. Ainda que estivéssemos nós mesmos submetidos à causalidade natural, o conhecimento que delas nos confere a experiência dá-nos um domínio evidentemente limitado, porém suficiente para que tal poder se traduza por um acúmulo de riquezas e de bem-estar (STAROBINSKI, 1994, p. 134).

Os estudos que se centralizavam no homem foram divididos em disciplinas individuais, e cada uma delas, por sua vez, se desdobrou em ramificações que envolveram estudos sobre música, a qual começou a participar na configuração do conhecimento completo e sistematizado dos fenômenos que envolviam o homem, deixando de ser apenas uma mera subalterna da linguagem verbal para se tornar um fenômeno da natureza que deveria ser estudado. Essa subdivisão do conhecimento pode ser observada nas organizações das enciclopédias na Inglaterra e na França no século XVIII, em que o conhecimento foi classificado e as faculdades humanas distinguidas e relatadas. O conhecimento passou a ser construído de acordo com a observação da Natureza, e dela se buscou realizar um inventário de suas ciências, deixando de ser vista tão somente como a tradução de fenômenos por formas matematizadas (número e razão).

O que se depreendeu do exame das fontes musicais críticas e filosóficas inglesas do século XVIII foi o período ter sido regido por um espírito cuja indagação filosófica e científica foi o homem, em que a construção do conhecimento foi concebida como um meio para se alcançar a melhoria da condição humana; a síntese entre opostos, como razão e emoção, objetividade e relatividade, unidade e multiplicidade, são então partes integrantes de um todo que não vislumbra mais o conhecimento como um fim em si mesmo.

A música estava então circunscrita nesse espírito indagatório, participando da construção do conhecimento, o que observaremos nas fontes estudadas aqui.

Para situarmos com maior clareza o papel da música no pensamento do século XVIII, devemos retroceder no tempo e verificar que na passagem da Idade Média para o Renascimento assistiu-se na música a passagem de um sistema centralizado no *Trivium*

e *Quadrivium* para o paradigma do sistema moderno das artes²⁰; naquele sistema, a música fazia parte do *Quadrivium*, discutida juntamente com Matemática, Geometria e Astronomia. No sistema moderno das artes, a música viria a ser discutida juntamente com poesia, pintura, arquitetura e escultura, embora a poesia estivesse em posição privilegiada em relação às outras artes.

Com o deslocamento da música das matemáticas para o mundo da poesia, uma categoria estética então recuperada da Antiguidade pelo sistema moderno das artes foi a da 'beleza'. A busca do conhecimento sobre a beleza guiou o uso seletivo da imitação da natureza, e somente ela justificaria a harmonia da composição do objeto artístico, a concordância e união entre as suas partes, em quantidade e delimitação, sem adicionar ou remover, sem nada alterar, pois se pensava que a beleza seria uma exigência da natureza.

A transferência da música de um sistema ao outro trouxe uma mudança de paradigma em seu conceito e significado, pois se procurou encontrar um novo nome para esse estudo particular da música, cujo objeto era o próprio som. Essa mudança ocorreu de maneira gradativa, e a música assim coexistiu durante certo tempo nos dois sistemas, e nos ensaios dedicados a ela ora foi considerada como pertencente ao antigo sistema, ora pertencente ao sistema moderno.

Existia um tipo de literatura a respeito da música que trilhava nas discussões entre os dois sistemas, nem sempre voltada especificamente para a música; essa literatura secundária sobre música fazia parte do conjunto de outras discussões, como por exemplo os escritos voltados para a matemática ou para a literatura. A música era discutida na medida em que se visava expor um problema em que a música possuiria um papel mais privilegiado em relação aos demais temas. Quando, enfim, o sistema

²⁰ Segundo Paul Oskar Kristeller (KRISTELLER, 1951, p. 496-498), no sistema moderno das artes as artes foram comparadas entre si e discutidas levando-se em consideração princípios comuns; anteriormente cada uma das artes, como a pintura, escultura, arquitetura, música e poesia representavam ramos distintos de escrita sobre elas, se ocupando principalmente de preceitos técnicos. As belas artes compreenderiam então essas cinco artes, com algumas adições a esse esquema, com maior ou menor aceitação entre os comentadores, dependendo das diferentes visões dos autores e de seus interesses, como a jardinagem, a gravura, as artes decorativas, a dança, o teatro e às vezes a ópera. Ainda são acrescentadas a esse grupo a eloquência e a prosa literária. A noção básica de que as cinco "grandes artes" constituem uma área só, e claramente distintas e separadas por características comuns dos ofícios, das ciências e de outras atividades humanas, foi concedida pela maioria dos escritores sobre estética a partir de Kant. Esse sistema moderno das cinco artes principais que fundamenta a estética moderna é recente na história estética, e não tinha essa forma antes do século XVIII, já que eram tratadas individualmente, fato este negligenciado por muitos historiadores da estética e das teorias literárias, musicais e artísticas.

moderno das artes foi estabelecido, foi-se sedimentando uma tradição da escrita voltada para a música.

Com o advento do novo sistema, a música caminhou por duas vertentes, sendo a primeira ligada aos estudos da *especulação filosófica natural*, atualmente dividida em física, acústica, química e biologia, cujo desenvolvimento de suas ciências influenciaria posteriormente a Filosofia Iluminista, visando explicar os fenômenos humanos e culturais através do estudo da Física e das Matemáticas; e a segunda vertente, a que nos interessa neste trabalho, embora também influenciada pelas ciências, que são os estudos estético-filosóficos em música.

As áreas e os estudos do saber foram se sistematizando, influenciadas pelas indagações dos filósofos. O termo 'filósofo' no século XVIII não era mais tão somente destinado aos próprios filósofos, como por exemplo, Descartes e Locke, porém seu termo se destinava também a um novo grupo de teóricos capazes de combinar análise intelectual literária e comentários sociais, com o mesmo poder de influenciar as ciências e as artes. As transformações na área do conhecimento trouxeram novas concepções de mundo, que por sua vez foram modificando os conceitos de Razão e Natureza, cujas mudanças influenciaram as exigências das práticas musicais, afetando as regras e as exigências das teorias imitativas em música, como podemos observar em meu trabalho anterior²¹:

(...) O conceito de imitação, no que se refere à música, também sofreu modificações por conta dessa nova concepção de mundo. A imitação seguia regras bem definidas, baseadas em modelos da natureza. O próprio conceito de natureza se transformou, a ponto das produções musicais, mais especificamente a ópera, terem passado a demonstrar, a partir do século XVIII, essa mudança no dispositivo imitativo, até seu efetivo desuso enquanto regra atendesse os moldes clássicos, o que se revelou nos gêneros poéticos circulantes no período e nas críticas feitas à não observância e ao não cumprimento das regras pertinentes às teorias imitativas (LOPES, 2015, p. 17).

Ou seja, concepções mecanicistas da Natureza influenciaram o Iluminismo através do desenvolvimento das Ciências, e a descrição dos fenômenos da Natureza pela Física também serviu como meio de descrição da mentalidade e dos comportamentos humanos e da sua produção cultural.

²¹ O trabalho é a dissertação de mestrado intitulada *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII* publicada em livro no ano de 2015.

Neste trabalho, deve ficar claro que, em relação às teorias imitativas na ópera inglesa do século XVIII, que essas teorias, quando inicialmente estabelecidas, se configurarem numa discussão circunscrita à individualidade das cinco artes, como o era até a chegada do século XVIII. Anteriormente a esse século a ópera fora tratada como uma adição ao conjunto dessas cinco artes, mesmo com as opiniões contrárias quanto a música fazer parte do gênero dramático. Quando as artes passaram a ser comparadas no século XVIII, e as cinco artes consideradas como um “todo” a ser discutido conjuntamente, com traços comuns entre elas, esse “bloco” ou grupo foi tratado com o termo de ‘belas artes’; porém, o princípio imitativo seria o princípio comum que ligaria a todas elas, visão esta discutida e estabelecida pelo Abade Dubos e Charles Batteux. No entanto, mesmo com o princípio imitativo estabelecido e usado como critério para as ‘belas artes’, apesar de se fundamentar inicialmente para explicar e direcionar as artes individualmente, a imitação já começava a perder sua importância e relevância para a configuração da ópera, como veremos nas discussões apresentadas nos textos discutidos em nosso trabalho. No conjunto das ‘belas artes’ a estética musical acabaria por se estabelecer numa estética calcada no gosto e nas definições da natureza do gosto, crivo este que acabaria por se sedimentar no século XIX.

Quanto à noção de Natureza, a mais comum foi a que começou a se estabelecer no século XVII como podemos observar em Galileu Galilei, Robert Boyle e René Descartes, Kepler, sem a necessidade de uma explicação divina a respeito de seus fenômenos e aceita pelos estudiosos. Muitos autores diziam não compreender essa nova noção de natureza, e diziam não compreenderem mais a Natureza em Aristóteles, pois não mais retomavam cientificamente significados antigos, como os aristotélicos ou os estoicos.

A Física em Descartes transformaria esse mundo novo em um mundo inventado, substituindo a visão de mundo anterior, além de ser uma chave para a compreensão do mundo antigo e de suas capacidades de funcionamento; na Física seria possível conhecer as leis, expressas em termos matemáticos e articuladas entre elas, de tal forma que poderíamos ver claramente e com precisão os princípios de ordenação do funcionamento dos fenômenos da natureza. Pensava-se que os fenômenos diante dos olhos poderiam ser explicados mais facilmente, e interpretá-los seria inventar um substituto que os compreendessem através das leis matemáticas, e funcionaria como uma lente para a observação do mundo real, uma compreensão inteligível do mundo, com uma explicação suficiente de seus fenômenos.

No desenvolvimento da Física instalou-se a noção moderna da Natureza, como observado na obra *O Mundo ou o Tratado da Luz*, de Descartes, e diferentemente do período anterior, não atribuiu mais aos fenômenos naturais uma vontade divina, e, mesmo que o atribuísse, consideraria a existência de uma lei da natureza passível de ser observada pelo ser humano:

Por Natureza não entendo aqui nenhuma deusa ou alguma outra sorte de poder imaginário; mas eu me sirvo dessa palavra para significar a Matéria mesma, na medida em que a considero com todas as qualidades que lhe atribuí, todas juntas, e sob a condição de que Deus continue a conservá-la com a mesma forma que a criou. E, por causa disso, para que continue a preservá-la, segue que necessariamente deve haver várias mudanças em suas partes, as quais não podem, parece-me, serem propriamente atribuídas à ação de Deus, porque Ele não muda, e eu as atribuo à Natureza; e as regras pelas quais essas mudanças são feitas, eu as nomeio de Leis da Natureza (DESCARTES, 2009, p. 28)²².

Para a mentalidade da época, havia dificuldades em se classificar a música como uma arte que satisfizesse à Razão a partir dessa noção de Natureza; pois, como uma arte que apelava às emoções poderia ser explicada pelas leis da Física?

A música, enquanto fenômeno físico sonoro poderia ser explicada através das leis da Física e da Matemática, e por essa via satisfazer à Razão, porém, ao mesmo tempo, a

²² Sobre a noção de Natureza em Descartes, comenta o filósofo Jean-Pierre Cléro (CLÉRO, 2016, p. 03): “Para entender a palavra *Natureza*, Descartes sintetizou duas coisas que, muitas vezes, coexistiram, mas que também, não menos frequentemente, serão separadas pelos autores: a natureza é uma coleção de objetos - com a dificuldade de saber quais são - e é um conjunto de leis articuladas entre elas (ou que seja possível de se articular entre elas) pelas matemáticas e graças aos novos meios que elas oferecem de se servir da álgebra para resolver os problemas da geometria e para praticar a análise. Alguns autores insistem no agrupamento de duas funções; outros as separam. Quando as liga muito fortemente, a possibilidade de falar da *natureza* para explicar os fenômenos psíquicos e invocar uma natureza humana, por exemplo, é um problema, especialmente se alguém mantiver a natureza como uma coleção de objetos materiais; quando são separados (o que Descartes não faz, mas que farão os newtonianos, por exemplo), então, é possível falar do funcionamento natural do espírito [da mente], no sentido de que seus fenômenos obedecem às leis; é assim que será promovido na sequência dos Newtonianos, sob a noção de natureza humana, as leis das associações das impressões, das ideias, da dupla associação das paixões”. (*Pour entendre le mot nature, Descartes fait la synthèse entre deux choses qui, souvent, coexisteront, mais qui aussi, non moins souvent, seront séparées par les auteurs : la nature est une collection d’objets – avec la difficulté de savoir lesquels – et elle est un ensemble de lois articulées entre elles (ou qu’il est possible d’articuler entre elles) par les mathématiques et grâce aux nouveaux moyens qu’elles offrent de se servir de l’algèbre pour résoudre les problèmes de géométrie et de pratiquer l’analyse. Certains auteurs insistent sur la colligation des deux fonctions ; les autres les séparent. Quand on les lie trop fortement, la possibilité de parler de nature pour rendre compte des phénomènes psychiques et d’invoquer une nature humaine, par exemple, fait problème, surtout si l’on tient la nature pour une collection d’objets matériels ; quand on les sépare (ce que ne fait pas Descartes, mais ce que feront les Newtoniens, par exemple), il est alors possible de parler de fonctionnement naturel de l’esprit en ce sens que ses phénomènes obéissent à des lois ; c’est ainsi que seront promues dans le sillage des Newtoniens, sous la notion de nature humaine, des lois d’associations des impressions, des idées, de double association des passions*).

música apelava ao ‘coração’, ao caráter ‘subjetivo’ dos sentimentos, e não à Razão de fato, o que diminuía sua importância. Numa tentativa de valoração, a música foi associada à palavra como meio de apelo ao espírito e à Razão. Um dos problemas enfrentados pela música para angariar possibilidades imitativas enquanto arte estava em que tudo deveria ser passível de explicação, como se fosse a leitura de um texto literário. Essa explicação deveria funcionar do mesmo modo como ocorria com a explicação dos fenômenos da natureza. Mas, sem o aspecto verbal, a música poderia ser um objeto confuso quanto a se determinar e se fazer compreender cada um de seus elementos, de acordo com as exigências das teorias imitativas.

Assim, num panorama geral, as transformações sofridas nas ciências buscavam explicar racionalmente as ocorrências e os fenômenos da Natureza; para os racionalistas, a Razão identificaria a verdade contida na natureza, e para os empiristas, a análise da natureza e a experiência com ela forneceriam as bases do conhecimento, vertentes estas que influenciaram as reflexões filosóficas quanto às teorias imitativas em música.

Em nossa cronologia temos uma noção de Natureza como sinônimo de Razão a partir das reflexões sobre a Física em Descartes e seu vínculo às leis matemáticas como princípio para a explicação da Natureza. No campo musical, embora a música já fizesse parte do grupo das belas artes (pertencentes ao sistema moderno das artes) ela individualmente não possuía o *status* de arte, e por isso as teorias imitativas provenientes da poesia seriam apropriadas pela música para que esta se estabelecesse como uma arte de maior elevação, e assim posteriormente ser discutida no conjunto das ‘belas artes’, em comparação com as outras artes, em que o princípio imitativo seria o traço comum entre elas.

As matemáticas tiveram um papel importante na Física Moderna, e permitiram organizar os fenômenos da Natureza segundo uma construção de leis, e como uma espécie de legalidade, essas leis foram vistas como o próprio sistema da Natureza, trazendo então mudanças nos domínios estéticos da música.

Além da noção de Natureza como sinônimo de Razão, outras noções e concepções desse conceito no decorrer do século XVIII serão expostas no conjunto deste trabalho, e são a noção de Natureza como sinônimo de Sentimento, a partir da ideia de Natureza Humana depreendida de Isaac Newton, a qual foi se configurando nas artes imitativas ainda na primeira metade do século XVIII, e também a noção de Natureza como

sinônimo de Expressão das paixões humanas, proeminente na segunda metade do século XVIII.

1.2. O que é imitar: a *opera seria* inglesa em comparação com a *tragédia lírica* francesa nas relações entre música, literatura e teatro.

1.2.1. Sobre poesia e literatura

O celeiro das teorias imitativas em música no século XVIII se relacionava com a poesia e literatura, e esta deveria ser evidenciada e representada na ópera, e nesta a música seria um suporte, um reforço, uma intensificação de seus aspectos literários. Assim, as poéticas entre os séculos XVI e XVIII, chamadas de clássicas, retomavam elementos da Antiguidade Clássica, pautando-se pela noção de imitação como pressuposto para sua elaboração. Nesse período pensava-se que, obrigatoriamente, as artes eram imitativas. Desde os antigos gregos a *mimesis* se constituiu como fundamento para a criação artística, ganhando destaque no decorrer da história; entrou no âmbito da filosofia e também no da poética; porém, foi posta à prova no século XVIII. A partir do Renascimento, não somente seu conceito foi resgatado da Antiguidade Clássica como também os gêneros poéticos em que essas teorias eram realizadas e concretizadas, assim como as mitologias envolvidas nessa literatura. A noção imitativa foi ganhando vários sentidos e pontos de vista, além de estabelecimentos de seu uso, fazendo com que essa noção passasse por várias transformações.

Como mencionado anteriormente, a Natureza se tornou uma Razão no conceito de imitação, uma formulação lógica, até a chegada do século XVIII. A partir desse momento, esse conceito, aos poucos, foi deixando de ser uma referência plena para a criação musical, e gradativamente, seu lugar foi sendo tomado pela noção de sentimento, que associado ao gosto na formulação da estética musical como área do saber, passaria para o campo das 'belas artes' como um modelo a ser seguido.

Como modelo, a natureza forneceria uma lógica racional que deveria ser verossímil na representação imitativa. A obra poética ganharia autonomia em relação às coisas naturais, pois que aperfeiçoaria os traços retirados da natureza. Desta maneira, a partir de meados do século XVI, a lógica da natureza seria o novo ideal perseguido pela poesia, e a esse processo de imitação da natureza seria dado o nome de

‘verossimilhança’²³, definida então como de caráter técnico e operacional, oposta ao caráter ontológico, pois não se preocupava em absoluto com a verdade. A imitação tornava o objeto poético semelhante à verdade.

Segundo Adma Fadul Muhana, na relação entre imitação, verossimilhança e natureza, deve ser esclarecido o seguinte:

Se tanto a natureza como o poema são frutos de leis e proporções oriundas da *ratio*, e se a imitação é um processo de fazer como o da natureza, sem ser o mesmo ou cópia dela, a obra do poeta será uma semelhante à que existe na natureza, independentemente de nela existir ou não. É o que significa verossimilhança, conceito que corresponde à autonomia da obra poética em relação às coisas naturais (MUHANA, 1997, p. 44).

A noção de natureza foi deixando de ser absoluta como referência, tornando-se um modelo para as artes imitativas, não mais como um procedimento de cópia, mas como uma razão; por isso a natureza ter sido considerada inicialmente um sinônimo para ‘Razão’. A partir do Renascimento a natureza como modelo se deslocaria para o âmbito da arte, e a visão filosófica desse conceito em Platão e Aristóteles se tornaria objeto de reflexão; os próprios objetos tidos como obras de arte e considerados como aperfeiçoamentos dos traços da natureza passariam a ser usados como modelos para a imitação, como é o caso dos textos das tragédias greco-latinas.

A natureza então foi tomada como um modelo lógico de procedimento para as artes imitativas, porém, o produto acabado da obra de arte deveria sempre visar e espelhar um tema mitológico imitado, e não só isso, deveria ser demonstrada “a maneira” como um determinado autor da Antiguidade escrevia e emulava²⁴ as poéticas, e o prazer dessas escolhas pelo escritor estava em fazer o espectador descobrir quais traços eram referências à Antiguidade e quais eram de sua autoria. Posteriormente, como veremos nas discussões sobre antigos e modernos, não só as obras da Antiguidade Clássica iriam servir como modelos imitativos para as poéticas, mas também as obras dos modernos, que haviam imitado os antigos.

²³ A teoria da verossimilhança foi explicada em nota de rodapé na introdução deste trabalho.

²⁴ Na emulação, um escritor, além de imitar e seguir o exemplo de um autor consagrado e considerado grandioso literariamente procurava igualar-se a este ou superá-lo, como se fosse uma competição, em caráter de disputa; a emulação tem sempre esse caráter de aperfeiçoamento da escrita a partir de um modelo literário consagrado; nela são retomados elementos utilizados pelos autores consagrados, tornando-os reconhecíveis, porém, com o acréscimo de novos elementos que por sua vez identificam o escritor que os escreveu.

A partir do Renascimento, os autores da Antiguidade e da Modernidade haviam se tornado cânones consagrados pela tradição para o fundamento das artes e da música, e deveriam ser seguidos como modelos para as teorias imitativas²⁵, embora determinados modelos de escrita sempre tivessem estado presentes no decorrer da história; os antigos eram escolhidos como modelos porque tinham sido eles os primeiros que haviam imitado a natureza, e os modernos, por terem imitado aos antigos, escolhas essas que por sua vez se tornaram alvo de disputas, como as querelas entre antigos e modernos, a serem discutidas no terceiro capítulo deste trabalho, em que havia, de um lado, a posição de que somente os antigos deveriam ser imitados, enquanto que de outro havia aqueles que consideravam que não somente os antigos, mas também os modernos poderiam servir de modelos imitativos para as artes.

A imitação ganhou então o *status* de ser aquela a que imitava escritores consagrados ou canônicos, cuja linguagem, gênero e estilo deveriam de ser imitados por muitos autores, e essa maneira foi a mais corrente nas produções poéticas a partir do Renascimento. Ainda com Muhana:

(...) se a poesia é imitação de algo que está na natureza (as ações humanas), e se na natureza em que o homem existe encontra-se também a poesia como efeito de uma ação humana, imitar na poesia a poesia é imitar a natureza (MUHANA, 1997, p. 41).

Além dos autores antigos e modernos servirem de modelos para a imitação, outro fator deve ser observado: a relação entre as línguas vernáculas e as antigas, como o latim e o grego; embora não fosse mais útil aos escritores, o latim era tido como uma língua de excelência, e de grande valia para a organização lexical dos idiomas de então, e imitá-lo em sua estrutura e expressão daria a esses novos idiomas um prestígio de língua de cultura. O latim serviu como meio para que as línguas formassem uma renovação em suas estruturas, e a língua antiga serviria para trazer o interesse no estudo das línguas clássicas, devido à necessidade de se conhecer a literatura e filosofia antigas com o propósito de que estas servissem de modelos à literatura moderna, e para o conhecimento da ciência e do homem. Posteriormente a língua culta utilizada pelos eruditos seria a língua francesa, utilizada em muitas cortes europeias, e servindo de

²⁵ Dentre os autores da Antiguidade podemos citar Eurípides, Sófocles, Ésquilo, Sêneca, e da Modernidade Racine e Corneille, e Shakespeare na Inglaterra.

referência até mesmo para os ingleses, como mencionado anteriormente, embora o estudo acadêmico continuou sendo o latim.

Antes da ópera houve o nascimento do verdadeiro teatro inglês; Shakespeare já incorporava música no texto. Portanto, pode-se dizer que o drama em música tem seu lastro no teatro shakespeariano.

Imitar a natureza significava uma escolha de 'lugares' na tradição poética e sua utilização deveria estar conforme a conveniência dos gêneros literários²⁶.

Quando transportamos a literatura para a ópera, esta se torna um evento literário, e como tal, também regida pelas teorias imitativas, porém, configurada nas relações entre palavra e música. Na ópera era considerado seu poder semântico com o apoio das outras artes. Nas relações entre música e palavra o texto literário é quem dava valorização e *status* à música. Na ópera também a natureza e os antigos deveriam ser imitados. A imitação lidava com a questão da representação da realidade e com o foco narrativo da literatura. Partindo inicialmente da imitação de textos da cultura da Antiguidade Clássica como modelos imitativos, posteriormente fez uso também de obras literárias dos séculos XVII e XVIII. As artes imitativas pretendiam ser diretamente uma representação da realidade, da natureza, daquilo que se via, com a intenção de se levar à cena o original, aquilo tal qual se apresentava diante de nossos olhos. A imagem dos objetos deveria corresponder ao tamanho dos objetos reais. Como dito anteriormente, tudo nas artes imitativas deveria ser passível de explicação como na leitura de um texto literário, e as obras de arte deveriam possuir a capacidade de descrever, não só os objetos da natureza, mas, principalmente, descrever as ações humanas, como as que ocorriam nas tragédias greco-latinas.

Na comparação entre as artes, a atuação teatral era considerada a mais imitativa e literal de todas as artes, por corresponder à representação dramática de uma tragédia; em seguida estaria a escultura, que funcionaria como um momento concretizado, paralisado, de um traço da ação dramática; num próximo grau de importância, estaria a pintura, que copiaria a cor e os objetos da natureza com o auxílio da perspectiva, observando-se a proporção entre os objetos e o direcionamento eficaz da luz e sombra para o delineamento da cor; a pintura deveria de ser uma representação da natureza

²⁶ A literatura em conjunto com a música representava uma expressão da atividade cultural; uma participante ativa no século XVIII em todas as áreas do saber, com funções e reflexões na criação e propagação de ideias, sentimentos e programas que constituíam a cultura, incluindo lutas, contestação de ideias, valores, entremeada nos domínios do pensamento, em situações sócio- históricas particulares e nas ideologias pelas quais se pensava ser importante lutar.

real. Já a música, considerada como a que tinha o menor grau de possibilidades imitativas, quando não apenas restrita à imitação dos fenômenos da natureza, era validada pelo texto literário. A função da música era intensificar e realçar as palavras ou frases importantes da ação dramática, e, por isso mesmo, participativa na indução das paixões humanas, das emoções e sentimentos; sua primazia na ópera estava em se agregar ao componente visual da atuação dramática, às ações consideradas elevadas, à intensidade de significados que as palavras continham e com elas atuar na movimentação do espírito do ouvinte e espectador.

A imitação, portanto, era a representação do universo perceptível, o ato de se assemelhar, imitação verossímil da natureza que se constituiu, de acordo com as estéticas aristotélica (também platônica) e clássica, e por muito tempo, o fundamento de toda arte. Os filósofos e homens de letras encontraram na música uma percepção e compreensão de seu mundo circundante, em que os sons eram percebidos como geradores de sensações, de ideias, de emoções, por isso seu vínculo com a literatura e o teatro.

1.2.2. Sobre o drama e a ópera

São duas as linguagens envolvidas na arte do drama musical: a linguagem verbal e a linguagem musical; a linguagem verbal, ligada à Razão, foi considerada superior à linguagem musical; esta, naturalmente ligada à sensibilidade, aos sentimentos e às emoções, ocupava degrau inferior em sua relação com a Razão, pois o mundo dos sentimentos, até o século XVIII, dado ao seu descontrole, era considerado inferior e deveria de se sujeitar à Razão. As duas linguagens foram consideradas inconciliáveis, tanto que as relações entre a música e a linguagem verbal trouxeram polêmicas, como por exemplo, as querelas entre música francesa e italiana²⁷, se a música deveria se subordinar à linguagem verbal ou se esta deveria servir à música.

²⁷ As primeiras polêmicas notadamente estéticas ocorreram no início do século XVIII, entre os anos de 1702 e 1704, com o francês Abade Ragueneau e Jean Laurent de La Viéville, em que Ragueneau, encantado com a música que ouviu na Itália, depois de realizar uma viagem a esse país, reconheceu nas óperas italianas uma musicalidade preferível à da ópera francesa, embora do ponto de vista literário as francesas eram superiores àquelas. Ragueneau escreveu então o *Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à música e às óperas*, exaltando a musicalidade da ópera italiana, e exaltando o aspecto literário da ópera francesa, e que a língua francesa não conciliava com o aspecto musical como ocorria com a língua italiana quando musicada. Ragueneau reconhecia na música um divertimento estranho à razão, e apesar disso, se permitiu levar pelo sabor das sensações produzidas pelo aspecto puramente musical. Colocou em

O melodrama envolvia essas duas linguagens, e seu surgimento foi um fenômeno que colocou a música como espetáculo teatral, pois ele implicava num acompanhamento musical com favorecimento do desenvolvimento temporal de seus diálogos e ações, orientado pela poesia. Apesar da fusão da linguagem verbal com a música, ancorada pela poesia, era o aspecto verbal que direcionava a linearidade musical, configurando o melodrama como uma linguagem dos afetos, exercendo efeitos emocionais no espectador.

O melodrama então implicava numa melodia com um acompanhamento harmônico, e frequentemente se associava o surgimento de seu aspecto harmônico com o surgimento da ciência e da filosofia modernas, assim como com o surgimento do método científico; nessas relações estavam o espírito racionalista e a simplificação racional do mundo, cuja multiplicidade poderia ser reduzida em poucas leis fundamentais²⁸.

Pensava-se que a única linguagem válida ao homem era a da Razão, aporte da linguagem verbal, e para a mentalidade da época, poesia e música eram incompatíveis, pois a poesia ocupava o topo da hierarquia entre as artes, e a música ocupava o posto mais baixo, caminhando por direções diferentes, excluindo-se mutuamente, sem possibilidade de um liame efetivo entre elas.

Na procura por definições entre música e poesia, o melodrama, embora ocupasse um lugar de honra na sociedade europeia, havia sido condenado pela cultura oficial, e apesar da atitude hostil de filósofos e teóricos, o melodrama se afirmou como elemento fundamental na vida social e ganhou um crescente êxito entre o público aristocrático e mesmo burguês.

destaque o aspecto puramente agradável da música, o que para a exigência estética da época era algo inaceitável. Frente a essa publicação, Lecerf em resposta publicou em 1704 sua *Comparação da Música Italiana e da Música Francesa*, como maneira de rebater os argumentos de Ragueuet, acusando os italianos de se deixarem levar pelo mero prazer produzido pelo som da música, e com isso, se deixando seduzir pelos sentidos. Para ele a música italiana era o símbolo do mau gosto, pois chocava o coração. A ópera deveria ser captada e compreendida pela razão, através dos ouvidos, e prontamente o ouvinte deveria reconhecer a natureza ali imitada segundo as regras da verossimilhança. Ou seja, Ragueuet considerava que o ouvinte poderia se deixar levar pelo aspecto emocional da música, enquanto Lecerf considerava que o aspecto verbal deveria de ser evidente, produzindo assim uma das primeiras polêmicas sobre as relações entre música e linguagem verbal.

²⁸ Em exemplos relacionados aos fundamentos da filosofia moderna estavam a tentativa de Gioseffo Zarlino em reduzir o mundo plurimodal da polifonia renascentista em dois únicos modos: o Maior e o menor. Esse direcionamento para dois modos, o Maior e o menor, não se tratava tão somente de uma simplificação dos modos, mas sim de uma racionalização do universo sonoro, e assim mesmo o modo menor subserviente ao modo Maior, legitimando a este último uma autoridade que considerada a própria natureza do som.

No século XVIII não somente o melodrama foi condenado, mas condenado também toda e qualquer forma de arte que vislumbrasse alguma autonomia, como algo que significasse a arte pela arte. A arte e o sentimento não desfrutavam de nenhuma autonomia, e nem cumpriam função essencial alguma na vida humana; eram consideradas tão somente formas inferiores de cognição. Na classificação das artes, a música ocupava o último posto, enquanto a poesia ocupava o primeiro. O reconhecimento privilegiado da poesia não se devia ao seu mérito artístico, mas sim, ao seu caráter intelectual e didático. Os sentidos se deixavam seduzir facilmente, e por isso a música se dirigia a eles; a poesia representava a razão sendo realidade, a que dominava os sentidos e os orientava, e por isso sua supremacia sobre a música.

Ou seja, entre os séculos XVII e XVIII, devido às razões da poesia e às razões das emoções, o gênero dramático se viu em polêmicas mais de fundo moralista do que estética, pois o aspecto musical sem o suporte da linguagem verbal seria apenas um deleite para os sentidos, para os ouvidos, e a falta de conteúdo moral, este sim ligado à racionalidade, faria a razão permanecer inerte. Devido ao apelo dos sentidos, a música no gênero dramático era considerada prejudicial aos costumes, um espetáculo vil e com poder de despertar a lascívia, e quanto mais a música estivesse distante da linguagem verbal, mais intenso era esse poder sobre os sentidos, como era também atribuído à música instrumental, em que se considerava não haver elemento racional algum. Quanto mais rico do ponto de vista literário fosse o drama musical, mais distantes do descontrolo emocional estariam os espectadores, e mais próximos estariam dos deveres intelectuais, morais e comportamentais, como o decoro e a cortesia.

Dentre os pensamentos existentes estava que os extremos opostos ocupados pela poesia e pela música, quando unidas para se configurarem numa única arte, só poderiam gerar um produto absurdo e sem sentido, incoerente e inverossímil, capaz apenas de colocar a perder o gosto do público, abrandando-o mediante a fascinação exercida pelos sons, apartando-o dos reais significados do espetáculo trágico. A tragédia apenas se tornaria corrompida quando associada à música, pois esta arruinaria a poesia, considerada a maior beleza desse espetáculo, a única capaz de ordenar o ânimo e a formação do espírito. Mesmo diante das condenações, o melodrama foi o espetáculo que mais triunfou e ganhou êxito nos teatros europeus.

Pesava mais sobre o melodrama uma censura moral do que estética. A censura moral no sentido de que a música não dizia nada ao espírito humano nem à razão, e não

comunicava nada devido à ausência de linguagem. Pensava-se que quando os sentidos humanos fossem adulados pelo prazer dos sons, a razão permaneceria inerte, e quando muito era também distraída pela sedução do mundo dos sons. A linguagem da razão era a única linguagem de expressão da verdade, e se a arte se propusesse a realçar a verdade racional, então ela poderia ser admitida, caso contrário, seria simplesmente uma vaga combinação de sons e palavras.

Ou seja, sem o recurso da linguagem verbal, a música jamais poderia significar algo, jamais possuiria algum aspecto de moralidade. Ela não significava nada por si mesma. Sua redenção estava em ser apenas uma mera subserviente da poesia, admitida com severas limitações. Ou seja, para uma mente racionalista, música e poesia eram irreconciliáveis, por caminhar em direções opostas, e jamais deveriam de se encontrar, pois que se excluía reciprocamente. A música impede que se sinta, saboreie e que se julgue o entendimento correto de uma autêntica tragédia.

A ausência de conteúdo verbal parecia ter reduzido a música a um mero entretenimento, a um prazer fácil para os sentidos ou um passatempo para a mente. Paralelamente às discussões sobre se a música tinha ou não algum significado, e sobre o valor do melodrama, esse gênero se desenvolvia vertiginosamente, provocando cada vez mais interesse ao público, e, paralelamente, a música instrumental também foi se desenvolvendo, apesar desses protestos que o período se viu obrigado a reavaliar de forma importante a estética, cujas implicações ultrapassaram os limites da própria música.

A supremacia da poesia sobre a música estava em sua tradição, em uma teoria literária já formulada desde sempre, e que sempre foi objeto de discussões estéticas e filosóficas. As artes eram estabelecidas e executadas em conformidade com as maneiras de se escrever ligadas a uma formulação literária. O mesmo não se dava com a música, pois não se poderia dizer da existência de uma teoria musicológica, por assim dizer, para ela, como ocorria com as teorias das outras artes, até que em meados do século XVIII a Estética Musical se estabeleceu como um campo específico do saber. As práticas literárias estabeleceram uma teoria sobre suas formas de escrita e seus temas, enquanto que na música suas teorias e crítica foram sendo formuladas a partir do momento em que as formas da música instrumental foram se sedimentando, ou, na melhor das hipóteses, até que foram sendo aceitas, pois eram deixadas de lado por conta da

ausência do aspecto verbal, e que somente no limiar do Romantismo essa música sem a palavra terminaria por se tornar objeto privilegiado das discussões filosóficas.

A *opera seria*, como gênero melodramático, e estruturada a partir do melodrama, deveria ser orientada pela racionalidade e ser direcionada pela verossimilhança cênica, o que traria maior veracidade em suas ações perante o público. A *opera seria* havia se tornado uma peça fundamental na sociedade e na cultura, obtendo grande sucesso perante a aristocracia.

Para que a música fosse retirada de sua posição subalterna em relação à poesia, e ganhasse o *status* de ciência, com linguagem significativa e analisável de acordo com os preceitos racionalistas, deveria possuir princípios claros e sólidos, pois somente vinculada aos significados das palavras ela poderia ser capaz de satisfazer à Razão²⁹. A ciência própria da música é a da harmonia, que ao mesmo tempo permitiria que ela estivesse de acordo com a ordem da natureza³⁰; a música como ciência harmônica é ao mesmo tempo considerada um sistema matemático, porém, sem excluir o prazer do ouvido e sem deixar de ter relações com os sentimentos, com os estados de afeto. Para esse pensamento, o prazer da música advém da harmonia, pois ela expressa a ordem da natureza. O conhecimento científico da natureza da música permitiria então direcionar o maior efeito possível sobre o espírito do ouvinte, suscitando afetos, provocando a catarse – terror e piedade ao mesmo tempo – que somente o melodrama poderia realizar.

Sobre a relação entre natureza e música escreveu o musicólogo italiano Enrico Fubini:

Rameau, à semelhança de todos os teóricos e críticos da época, também nos fala de imitação da natureza a propósito da música; mas por natureza entende não os quadros idílicos e pastorais a que geralmente se referiam os filósofos, mas sim um sistema de leis matemáticas, associando-se assim mais ao mecanicismo da concepção newtoniana do mundo de que à estética sensualista e empirista (FUBINI, 2008, p. 117).

²⁹ Esta aspiração de cunho cartesiano voltado para a música pode ser encontrada no tratado de Jean-Philippe Rameau, o *Traité de l'harmonie reduite à son principe naturel* [Tratado de Harmonia Reduzido a seu Princípio Natural], de 1722, em que Rameau defende que a música é uma ciência que deve possuir regras reveladas somente com a ajuda da matemática, e foi através dessa defesa que Rameau tentou entrar para a Academia.

³⁰ A natureza representa a fonte de toda legitimidade, e as leis da harmonia são da maneira que são porque pertencem à natureza, escritas em leis matemáticas, que são as leis eternas que regulam o mundo dos sons (FUBINI, 2005, p. 173).

Para Fubini em Rameau a música significava uma linguagem universal, pois sendo a matemática absolutamente racional e tida como universal, somente da harmonia musical se poderiam extrair regras precisas e lógicas como nas ciências matemáticas, e esta harmonia daria origem às outras qualidades da música; elevando-se ao patamar da matemática, a música, sob o respaldo da harmonia, ganhou um *status* de linguagem universal nesse pensamento.

A concepção sobre música de Rameau frente ao debate com Jean-Jacques Rousseau deu continuidade à tradição do pitagorismo, diferente da concepção da música como uma linguagem dos sentimentos, que só teria voz no período Romântico, em que a música ganhará uma concepção de linguagem privilegiada frente às outras artes³¹.

No entanto, embora a música vocal contasse com o apoio da poesia, a música instrumental foi se aproximando daquela em grau de importância, e mesmo sem o apoio da linguagem verbal, ela também iria ganhar a capacidade de mover os afetos, embora sem o direcionamento específico determinado pela Razão; apesar dessa aproximação, os teóricos e filósofos abririam uma questão entre os dois tipos de música: a música vocal, com o apoio do texto literário, tem o poder de mover e comunicar afetos de maneira determinada e específica, ou seja, ela possui significados que justificam essa comoção determinada; já a música instrumental, sem o auxílio da palavra, gera no ouvinte uma comoção indeterminada, considerada então inadequada para essa função por não possuir significados que satisfizessem à Razão. Desta maneira, a música instrumental era considerada insignificante, e por este motivo, carente de autonomia. O intelectualismo humanístico exigiu da música o aspecto da linguagem verbal, maior do que qualquer outra linguagem, perspectiva esta que começaria a mudar na segunda metade do século XVIII com as discussões sobre a 'expressão em música', e assim a música instrumental passaria a ganhar mais relevância entre os teóricos.

No Iluminismo, razão e coração terminariam por se influenciar reciprocamente, mas somente a razão poderia incidir controladamente sobre o coração. A mecânica ou geometria dos afetos compunha o melodrama como um espetáculo dos afetos, embora

³¹ Apesar de no Iluminismo se considerar a música como uma linguagem dos sentimentos, e a poesia uma linguagem da razão, sendo então linguagens antagônicas, Rameau afirmou a música como uma linguagem racional, desde que amparada pela harmonia, condizente com a razão matemática. Já para Jean-Jacques Rousseau, a música tem a mesma origem da poesia, que fundida com o canto primitivo dos homens, realizava uma forma autêntica de expressão. Somente o mundo moderno, a seu ver, separou as duas linguagens, fazendo com que o melodrama se aproximasse mais de uma linguagem verbal mais árida.

esse espetáculo precisasse do aparato cênico e da fusão da música com a poesia para dar mais veracidade às narrativas dramáticas. Seu objetivo então era mover os afetos³².

No plano matemático científico o homem também é considerado natureza, e sendo o homem natureza, o espírito humano é sensível às suas leis, e se o músico é capaz de conhecer estas leis, saberá usá-las na produção de efeitos para extrair os afetos da natureza humana. A natureza humana e a natureza dos sons são então consideradas a mesma natureza. A eficácia do drama musical ou da ópera estaria em saber movimentar os afetos, em saber comover através da música, e para isso deveria fazer seu público se sentir atraído por ela. Para isso, no entanto, a linguagem da poesia sobre uma base harmônica deveria ser clara e plena de racionalidade, segura de suas regras, e o músico saber calcular com exatidão a eficácia que essa linguagem exerceria sobre o espírito do ouvinte. Somente a racionalidade fundamentada na natureza, e sua simplicidade poderiam dar uma proporção segura de suas leis.

Apesar do aspecto matemático e racional da harmonia, havia no melodrama uma valorização da melodia, terminando assim por vincular o destino da música com a palavra, embora a melodia fosse considerada menos científica que a harmonia. Os mitos da tragédia grega do período clássico resgatados no Renascimento tornaram mais sólidas a unificação da poesia com a música com o objetivo de potencializar o movimento dos afetos. O recitativo então deveria destacar e realçar os acentos das palavras, seu significado poético e semântico, potencializando a produção de seus efeitos sobre o ouvinte. A música sem palavras, então, não passaria apenas de uma aventura vazia, direcionada a um prazer superficial dos ouvidos, incapaz de inflamar o coração com sentimentos legítimos e específicos.

³² Vale lembrar que para Rousseau o encantamento da ópera estava ligado exclusivamente ao sentimento. Em seu artigo 'ópera' no *Dicionário de Música*, ele equipara o tripé 'tempo, espaço e lugar' com o tripé 'espírito, olhos e ouvidos', tornando assim a ação da trama dependente da paixão, e não o inverso, como definido no verbete 'ópera' da *Encyclopédie*, por Jaucourt. Para Rousseau, o foco da ópera é a representação de uma ação apaixonada, em que a poesia fala ao espírito, a música ao ouvido, e a pintura aos olhos, cujo todo deve comover o coração. Na arte da ópera, todos os seus elementos devem ter a capacidade de produzir efeitos concordantes, em equilíbrio. E nesse caso, o recitativo conduz a narrativa e a ação, enquanto as árias servem para pintar as emoções do coração. Melodia e declamação constituem a ação apaixonada na ópera. Quanto ao aspecto teatral da ópera, Rousseau prefere que o elemento mimético seja atrelado aos sentimentos. E para Starobinski (2010, p. 24), "a tarefa da música para Rousseau é imitar a natureza como nós a conhecemos, a verdadeira música se esforçará por reproduzir os sentimentos como nós os vivemos. Só então estaremos aptos a apreciar a justeza da imitação e a nos emocionar com ela. A música deve desembaraçar-se do fantasma dos deuses celestes ou dos demônios saídos do abismo (essas "criaturas da razão, ou, antes, da loucura"). Sua tarefa é mostrar seus próprios poderes, oriundos da alma do músico e sensíveis à alma dos espectadores. O encantamento, então, passaria a repousar inteiramente sobre o efeito da música, sobre o despertar da emoção".

Na nova linguagem melodramática, baseada no teatro grego, que por fim daria origem à ópera, o mito do teatro grego como modelo originário de uma determinada ligação entre música e poesia serviria para legitimar essa nova linguagem, assim como as novas formas de espetáculo adotadas por essa linguagem. O mito guardava uma conexão com um acontecimento histórico específico, como os acontecimentos das tragédias clássicas, embora o que se soubesse acerca dessas tragédias fosse vago e impreciso. Pensava-se que o mito guardava em si a linguagem originária e primária dos homens, e o que se intentava nesse melodrama era restaurar essa linguagem primitiva, com a aspiração de reconduzir sua expressão na direção de uma unidade perdida, sob a égide da linguagem verbal. O ideal humanístico de realização tinha na linguagem verbal a potencialização de todos os elementos musicais, expressivos e teatrais e somente ela poderia expressar de forma absoluta o papel que lhe era próprio, o de mover os afetos.

A música então deveria ser parte integrante da palavra para possuir valor, e não seu inverso. Pensava-se que música era um complemento expressivo de seu significado, tolerada como seu ornamento. O perigo para esse pensamento estava em colocar a música à frente da palavra, e isto ocorrendo, ela seria a causa da corrupção da essência trágica e poética do texto literário, corrompendo também o gosto e o efeito do movimento dos afetos por parte do público. Mesmo com o perigo eminente quanto ao apelo superficial do coração, os teóricos intentavam ordenar racionalmente o mundo dos sons, porém, em correspondência com o mundo dos afetos. Segundo Fubini (2005, p. 177), Descartes, na teoria das paixões da alma, se inclinou a uma sistematização racionalista e laica do mundo dos sons e de seus efeitos, excluindo toda a metafísica relativa de seus vínculos com a alma. Descartes se indagou acerca do poder dos sons a partir da construção de um mecanismo de causa e efeito. No entanto, uma sistematização mais racional do universo sonoro a partir de uma investigação de suas leis intrínsecas, teria por objetivo explicar os efeitos que os sons exerciam sobre o espírito humano, e esse era o fim da música.

A música encarnava a ideia de um ponto de encontro entre o universo harmônico e a harmonia da alma. Para esse ponto de encontro se tornar mais preciso e essas correspondências se fixar melhor, era necessário a existência de figuras vinculadas a

essa nova linguagem musical, associadas com efeitos específicos de produção no espírito humano, chamada teoria dos afetos³³.

A dimensão teatral e espetacular da música havia se imposto rapidamente como uma nova linguagem, e essa dimensão foi capaz de absorver a linguagem verbal, estabelecendo uma nova concepção de tempo e espaço, uma nova lógica dos afetos e uma nova atitude frente ao público e toda a fruição musical. Apesar da fusão da linguagem verbal com a música, essa coexistência de duas linguagens tão distintas, com características e gramáticas tão específicas, acabaria por fim com o objeto de debates no século XVIII e também em disputas estéticas nas relações entre música e poesia; e a música ainda tinha um agravante dentre essas discussões, a de sofrer uma severa desvalorização de sua música instrumental, apesar desta ter se desenvolvido paralelamente com uma linguagem específica.

Quando discutimos sobre teorias imitativas em música, devemos observar que essas teorias em música foram utilizadas enquanto a música esteve na esteira da poesia, ligada à tradição clássica, e tratada como um objeto literário. Por isso a composição da ópera junto com o libretista tinha uma trajetória e caráter literários. Na medida em que a música instrumental foi ganhando mais atenção dos estudiosos e pensadores, mais a música foi sendo vista em seu aspecto individual, por ela mesma, sem o aparato da tradição literária; quanto mais a música em si foi ganhando evidência, mais as teorias imitativas foram deixando de ter importância na composição musical. A própria música foi uma das causas do distanciamento do caráter mimético, e não a literatura em si. A literatura continuou trabalhando a questão da representação, e na medida em que a música foi se libertando da linguagem verbal, o caráter representativo foi sofrendo transformações e deixando de ter importância suprema nas composições. Cabe lembrar que no século XVIII a atenção dada a questões culturais mais amplas, e que envolviam a música, criaram uma ressonância que direcionou a música instrumental, desprovida do aspecto da linguagem verbal, a encontrar um equilíbrio com a poesia no século seguinte.

³³ Embora no decorrer do nosso trabalho falemos sobre a ideia de sentimento em música, não nos focaremos na teoria dos afetos, por não fazerem parte de nossa pesquisa; essa teoria tendia a se fixar a uma retórica da linguagem harmônico-melódica, estabelecida em figuras musicais que se ajustavam a modelos formais que se aderiam a efeitos psicológicos respectivos, teoria esta que foi se configurando em fins do século XVI e durante o século XVII.

1.2.3. A *opera seria* na Inglaterra do século XVIII e suas comparações com a Tragédia Lírica francesa

Por volta de 1640 a ópera italiana dominava cada vez mais os ramos da música, inclusive na música instrumental, não só na Inglaterra, mas na Europa em geral, a ponto de já em 1700 esse gênero fazer parte do progresso musical³⁴. A ópera em estilo italiano inicialmente teve pouco apoio na Inglaterra, pois o drama falado em inglês em Shakespeare já estava arraigado nessa cultura e não poderia se tornar um equivalente menor perante a ópera que chegava ali. A chegada da ópera não poderia realizar uma transformação drástica dos movimentos emocionais de seus ouvintes.

A partir da Restauração, as peças teatrais com música se tornaram comuns em solo britânico até mais ou menos 1700, com novas obras escritas com música, ou mesmo realizando a representação de obras antigas com inserção de composição musical nova para elas. O estilo francês era aceito na Inglaterra, desde que o libreto traduzido para o inglês. Em muitas situações, tudo era simplesmente falado como uma peça teatral, e em algumas partes da representação a interpretação era realizada por cantores e dançarinos; nem sempre os ingleses chamavam essa maneira de interpretação de 'ópera', pois a história 'não era cantada'³⁵.

A ópera enquanto drama é um evento que revela a reação humana diante das ações, e ao proporcionar essa revelação, ela nos coloca no contexto de seus acontecimentos. Para provocar reação, pensava-se que as ações da ópera precisavam ser ordenadas como as ações de uma tragédia clássica com o objetivo de atingir e provocar efeitos emocionais no público, e nesse sentido, uma *opera seria* deveria seguir os moldes aristotélicos determinados para a tragédia na *Poética*.

De Cláudio Monteverdi até o século XVIII a ópera se desenvolveria vertiginosamente, a ponto do termo 'drama' se tornar um sinônimo para 'ópera', e conseqüentemente, fazendo florescer os teatros de ópera na França e Inglaterra, principalmente por via da ópera italiana. Muitos compositores italianos e mesmo

³⁴ Com a influência da ópera italiana, as casas de ópera nacionais foram se desenvolvendo, porém, prevalecendo o estilo italiano nos países. As casas de ópera trouxeram as considerações de bilheteria, pois em Londres e Paris, os concertos públicos atraíam um público que fazia questão de pagar para assistir a representação da ópera e de outros gêneros musicais, a ponto da quantidade de apoio financeiro demonstrar a aprovação ou desaprovação do que haviam assistido.

³⁵ Por certo tempo o drama na Inglaterra era considerado uma espécie de drama com decorações musicais, sendo o 'recitativo' ridicularizado nos teatros da Restauração, daí posteriormente na ópera inglesa o recitativo ocorrer menos vezes e ter menos importância do que as árias de ópera.

libretistas, como Pietro Metastasio³⁶, tiveram grande influência nesses países, e sua *opera seria* era comum em seus teatros.

O estilo italiano penetrou gradualmente a música inglesa ainda no século XVII até quase o fim do século XVIII, e neste último século os compositores seguiram bastante os modelos italianos, fortalecidos pela influência da *opera seria* italiana e o reforço que Händel dava a ela³⁷.

Sobre o princípio da ópera, Joseph Kerman se referiu a Edward T. Cone, que disse:

É um princípio importante do drama musical que toda motivação importante deva, em um certo ponto, ser traduzida em termos musicais. Não pode ser meramente falada ou interpretada: precisa ser ouvida como música... Sua compreensão [do drama musical] não pode se derivar apenas de uma leitura do texto. Em qualquer ópera podemos descobrir que as mensagens musicais e verbais parecem reforçar ou contradizer umas às outras; mas, num caso ou outro, devemos sempre nos apoiar na música como nosso guia para uma compreensão da concepção que o compositor tem do texto. É essa concepção, não o texto em si, que tem a força de definir o significado final da obra (KERMAN, 1987, p. 14).

A ópera tinha a função de renovar as relações da palavra com a música, e para isso era necessário recobrar a cultura de um período rico da Grécia antiga vivida com plenitude; e junto à busca desse passado glorioso acompanhava-se ao mesmo tempo um espírito de inovação, fazendo com que já em fins do século XVI se multiplicassem toda uma ordem de ensaios que procuravam justificar a boa maneira de “recitar cantando”; sobre isso, discutiu Jean Starobinski:

(...) O ensaio foi para Montaigne uma maneira de “recitar” a si mesmo, do fundo de uma “biblioteca”, para seus amigos (III, 4). De maneira bem distinta, no palácio do conde Giovanni Maria Bardi em Florença, eruditos e amadores tentaram reinventar a “recitação cantada” dos antigos. A maneira justa de se executar o teatro antigo foi o grande desafio que atraiu aqueles músicos e poetas. Poderíamos pensar que eles desejaram que as personagens míticas pintadas e esculpidas dos ornamentos mudos de seus palácios e jardins também se tornassem corpos vivos, vozes vibrantes (STAROBINSKI, 2010, p. 17).

³⁶ Metastasio escrevia libretos mais realistas e verossimilhantes, observando rigorosamente as unidades de tempo e espaço, e, assim, dava mais clareza no desenvolvimento do enredo da ópera.

³⁷ Dentre as óperas de Händel, *Semele* e *Hercules* são as suas “duas óperas inglesas”, embora não fossem destinadas ao palco.

Na ópera havia uma busca pela integridade no que se refere à informação transmitida ao espectador, e essa informação se relacionava com a tradição, perpetuando-se um padrão quanto aos valores dramáticos. A forma dramática do texto deveria então ser articulada pela poesia:

A função da poesia dramática é fornecer certas espécies de significado ao drama, significados que enriquecem incomensuravelmente, enriquecem dramaticamente, e que não podem ser apresentados de nenhuma outra forma. O que está essencialmente em questão aqui é a reação dos personagens da peça aos elementos da ação. Neste campo a poesia pode fazer mais do que a discussão em prosa ou a colocação dos atores em relações físicas e psicológicas. O particular aspecto ou peso de tais relações, de eventos ou episódios, é determinado pela quantidade dos versos; e, no sentido mais amplo a forma dramática é articulada pela poesia em conjunção com a estrutura do drama. O mesmo se aplica à música (KERMAN, 1987, p. 24)³⁸.

Com o libreto de ópera baseado em versos, a poesia então determinava e fornecia os sentimentos como uma obra de arte, com estes, porém, ressaltados pela música. Ou seja, a poesia intensificada pelo aspecto musical poderia suscitar e intensificar sentimentos, e as palavras na representação poderiam sugerir ao drama musical uma flexibilidade mental e uma vivacidade intelectual ao espectador que para se obter esse resultado, o poeta deveria pensar em seus detalhes de maneira organizada em função do tema dramático central. O uso da poesia se dava em função de sua precisão para tratar da narrativa e da discussão do enredo, assim como do desenvolvimento da ação das personagens no decorrer do drama, porém, nos limites possíveis para a ópera.

Além disso, havia um gosto pela imagem surgida em consequência do conjunto da representação da ópera; os seres fabulosos tinham seu lugar no conjunto das ações, e tinham espaço para demonstrar suas paixões, contando com a ajuda de uma caracterização apropriada conforme a hierarquia social e temperamento, assim como de figurinos que realçassem suas características, além de um acompanhamento com instrumentos musicais considerados adequados à sua condição. Starobinski (2010, p. 18) comentou que essas figuras fabulosas personificavam seres perdidos ou mesmo desejados, e que eram as figuras da perda e do desejo humanos frustrados, como por exemplo, Dafne, que na mitologia procurou escapar da perseguição de Apolo ao

³⁸ Mais profundamente ainda, uma passagem poética extensa pode determinar de forma crítica todo o decorrer de um drama, através de sua qualidade de sentimento. Em tal caso, a poesia se torna o elemento vital da ação (KERMAN, 1987, p. 24).

transformar-se em loureiro, ou Eurídice, na tentativa de retornar do reino dos mortos, se não fosse o fato de Orfeu olhar para trás:

Elas davam a perceber o que não se pode possuir, a presença do desejo deplorando a ausência do bem que o teria satisfeito. Esses perseguidores enganados e essas bem-amadas fugazes encontravam, no recitativo e no canto, fiadores consubstanciais (STAROBINSKI, 2010, p. 18).

E também com Kerman:

(...) a ópera não era apenas um concerto com figurinos, ou uma peça com destaque e um clima geral fornecido pela música, mas sim uma forma de arte com sua própria consistência e intensidade, e sua própria esfera de expressão. A ópera é um tipo de drama cuja existência integral é determinada, do começo ao fim, e no total, pela articulação musical. *Dramma per musica*. Não apenas a teoria operística, mas também a realização operística corrobora isto (KERMAN, 1987, p. 28).

Ou seja, no aspecto poético a sensibilidade poderia ser expressa com reservas emocionais, porém, com a música, a emoção seria tomada com mais intensidade e menos controle, pois o espectador se entregaria a essa sensibilidade, diferente de quando ele está diante de uma peça teatral, em que é chamado a pensar o tempo todo, e, diante dela, o controle emocional é maior e mais preciso. Quando o teatro é declamado, seu aspecto é mais afeito a arroubos emocionais, semelhante à representação da ópera. No drama musical, a música e a poesia em comunhão estimulam a imaginação, e juntas definem a reação das personagens perante às ações vivenciadas, e, no melhor dos casos, fazem o ouvinte sentir as mesmas paixões das personagens trágicas do drama. “Como a poesia, a música pode revelar a qualidade da ação, e assim determinar a forma dramática em seu estado mais sério” (KERMAN, 1987, p. 28).

Os críticos de ópera no século XVIII eram de uma pronunciada inclinação literária, e o drama então seria questionado muitas vezes pelo caráter não verbal, ou seja, pela música, que por si só tenderia a dissolver a eficiência dramática da ópera. Como dito anteriormente, a música sem uma referência detalhada não seria capaz de qualificar as ideias, e, então, não seria capaz de definir precisamente o significado do drama operístico. E como o teatro, a ópera estaria subordinada às palavras, pois a música, por si só, seria incapaz de realizar a descrição do mais simples universo do

pensamento conceitual. A música, sem o uso da palavra, seria incapaz de traçar paralelos complexos, assim como traçar os contrastes existentes no drama.

Pensava-se nos séculos XVII e XVIII que os sentimentos descritos na ópera só poderiam ser precisamente descritos e transmitidos através das palavras; porém, esses sentimentos tinham limites estabelecidos, sem tanta expansão, controlados pela força das palavras, revelando sua natureza e seu desenrolar na experiência humana. Somente a palavra poderia expor um argumento forte, somente ela tornaria a representação de conflitos a mais clara possível. Na medida em que as personagens trágicas vão perdendo o controle de sua razão perante às suas próprias ações diante de seus rivais, os sentimentos vão suplantando e dominando a razão, mas somente a palavra pode dizer o grau de intensidade do sentimento perante o descontrole de cada personagem.

O drama a partir de seu aspecto literário, ou seja, com a trama como seu elemento racional, poderia lidar com as qualidades da experiência humana e com suas ideias. Os sentimentos, as atitudes e os significados gerenciavam as emoções e a queda do ser humano, e estas deveriam ser limitadas a motivos classificáveis e nomeáveis conforme a vida humana. Desta maneira, a ópera seria então um drama articulado pela palavra apreendida pela percepção, de acordo com o molde e a estrutura da tragédia clássica.

A ópera em sua ação retomou uma ficção literária de prestígio, como a tragédia, porém, projetando em sua arte um poder musical nessa fábula consagrada. Se as artes plásticas possuíam atrativos imaginários para seduzir seus espectadores, a ópera também explorou esses horizontes, com a possibilidade de expressar a paixão e mesmo seus excessos sob a égide da beleza. A literatura trágica e os antigos eram consagrados, conhecidos, e a associação dessa literatura e teatro com a música era a novidade inserida nessa tradição, ocupando as três dimensões de um palco – tempo, lugar e espaço; a representação da realidade, do mundo real, então, acabaria por receber, através da música, o acréscimo de um outro mundo.

A *opera seria* francesa, que por muito tempo serviu de modelo a outros países, até mesmo à Inglaterra, era reacionária e provinciana, porém, intensamente tenaz, e parte de sua força vinha da solidez com que evidenciava e seguia rigorosamente o texto literário da tragédia clássica. O compositor Jean-Baptiste Lully, no clima de suas óperas, preservou um nobre espírito classicizante dos humanistas florentinos, já que a *opera seria* francesa se desenvolveu graças à influência da ópera italiana, embora posteriormente a França viesse a repudiar aos italianos, principalmente sua *opera buffa*.

Os temas das óperas francesas do século XVIII eram tirados da mitologia grega e da tragédia clássica do século XVII, e manipulados com a simplicidade majestosa da ação dramática greco-latina.

O diferencial da ópera estava em ser uma arte que ao mesmo tempo encantava não somente aos ouvidos, mas também aos olhos. E por se destinar também aos olhos, as maravilhas da ficção contariam com o auxílio de máquinas, que exaltavam as opulências mitológicas, com carros e aparelhos que serviam para embelezar essa ficção, provocando no espectador a doce ilusão de que era o teatro na ópera que promovia a maravilha desse espetáculo, embora Lully, por exemplo, tivesse reduzido bastante seu uso em suas óperas³⁹.

Quanto às origens italianas na ópera francesa, tecnicamente as óperas de Lully eram semelhantes ao *Orfeo* de Cláudio Monteverdi, cujos elementos básicos da convenção dramática são um tanto quanto similares: os recitativos de Lully comportam o centro climático das atenções, e o papel do coro tem importância quanto ao diálogo com os recitativos ou mesmo quando relata os estados de alma do herói da tragédia; as árias, no entanto, para essa concepção possuem um atrativo mais decorativo, ocupando um degrau inferior, com menor valor que os recitativos.

Apesar da convenção das regras, havia uma ou outra dificuldade em se escrever os recitativos de ópera na atmosfera dramática dos trágicos Racine e Corneille, ou mesmo de Boileau, pois na França havia uma ordem e uma limitação dadas ao recitativo que, nas composições de Lully, eram cuidadosamente controlados, com uma paixão canalizada, com limites estabelecidos, e uma nobreza estereotipada, forçada. A declamação era precisa, com uma economia em sua expressão caracteristicamente francesa.

O papel dramático estava centralizado no recitativo, pois, equiparado à Razão, ele não poderia ser abandonado em detrimento de uma expressão puramente lírica, como a contida nas árias de ópera. A ária era considerada artificial, e por isso foi desprezada. Na escrita trágica Racine e Corneille eram considerados tão formais, que Lully, na música, foi equiparado aos dois poetas, tal o seu rigor na composição, e no valor dado ao

³⁹ Segundo Starobinski (2010, p. 19), a máquina do teatro, assim como as máquinas hidráulicas nos parques, marcava a entrada em cena da mecânica nas sociedades modernas, antes mesmo que ela entrasse em ação na revolução industrial e contribuísse pouco a pouco para o desencantamento do mundo. Em verdade, Lully não fizera nada além de moderar a despesa. Ele também devia amenizar o conflito entre seus vilões e os rangidos das máquinas de palco.

recitativo. Quinault, libretista de Lully, esteve atrelado no mesmo rigor do compositor, pois se produzisse algo diferente, sofreria uma crítica severa de seu entorno.

O que se via na ópera era então uma tentativa de conciliação do desejo de inovação com o prazer do reconhecimento, recorrendo à linguagem da música para a representação, acrescentando, assim, um elemento de surpresa a cada recordar de passado como se fosse a primeira vez que essa ação ocorresse no palco. O maravilhoso na ópera era a diversidade, os conflitos, os acordos, e eram esses elementos constituintes das ações que os compositores manipulavam para se chegar às paixões⁴⁰.

1.2.4. O drama não pode se conciliar com a ópera

Em fins do século XVII, o historiador e antiquário inglês, Thomas Rymer (1643-1713), cujas atividades eram principalmente literárias, além de envolvido na escrita historiográfica na corte real inglesa, escreveu em 1693 *A Short View of Tragedy: it's Original, Excellency, and Corruption* [Uma breve visão da tragédia: sua originalidade, excelência e corrupção], em que defendeu a importância dos antigos como modelos para escrita da tragédia teatral. Ele fez nessa obra uma explicação sobre os gêneros literários, principalmente o da tragédia, defendendo a tradição clássica e suas regras para a unidade do drama através de exemplos de autores e obras da Antiguidade Clássica, como Homero e Virgílio, e também autores franceses como Racine e Corneille. Ele deu maior enfoque a questões morais em sua obra, muitas vezes ligadas à corrupção dos costumes e envoltas em matizes de cunho religioso. Por sua visão tradicionalista da literatura, ele teve atritos e disparidades com o inglês John Dryden (1631-1700)⁴¹, que procurou popularizar os clássicos. Para Rymer o drama não poderia se conciliar com a ópera, e fez severas críticas à ópera francesa, dizendo que o poder depurador da

⁴⁰ Mas somente o canto apaixonado, sem sair da natureza e sem acontecimentos miraculosos, pode proporcionar prazeres extremos, e são os cantores, poetas e compositores que serão vistos como encantadores. Podemos adivinhar que a transição é quase sempre insensível entre o encantamento em sentido literal, isto é, entre o poder exercido por algumas personagens da ficção, e o encantamento em sentido figurado, o “êxtase, o entusiasmo, a embriaguez dos sentimentos” que animam a obra inteira e que se comunicam ao espectador. Uma ópera sem divindades nem feiticeiros, mas na qual as paixões são grandes e nobres, também pode responder à expectativa de encantamento (STAROBINSKI, 2010, p. 23).

⁴¹ John Dryden foi um poeta, crítico literário e dramaturgo inglês que dominou a vida literária na Inglaterra no período da Restauração. Seu papel na Restauração inglesa foi principalmente o de ser tradutor de obras literárias em língua clássica para torná-las acessíveis ao público e leitor inglês. A popularidade instaurada por ele viria a tornar as óperas inglesas mais populares, com menos rigor e menos severidade do que as óperas francesas do período, embora o aspecto moral fosse de grande importância na literatura da época.

tragédia era enfraquecido quando suas personagens eram colocadas para cantar seus infortúnios, ou que a intensidade dramática era minimizada quando associada à música. De Rymer discutimos alguns trechos de sua obra no que se refere à literatura clássica e à ópera francesa:

Que reforma podemos esperar agora, já que na França eles veem a necessidade de um coro para as suas tragédias? Boyer, Racine, ambos da Academia Real, lideraram a Dança; eles tentaram o sucesso nas últimas peças apresentadas por eles. O coro era a base original, e é certamente a parte mais necessária da tragédia. Os espectadores, dessa maneira, estão assegurados, desde que seu poeta não faça malabarismos, nem coloque sobre eles a questão do Lugar e do Tempo, a não ser que seja justo e razoável para a representação. E o poeta tem esse benefício: o coro é o bom espetáculo, e desse modo ele não precisa divagar sobre seu assunto a partir de algum brinquedo estrangeiro ou um cavalo de pau, para alegrar a multidão (RYMER, 1693, p.01-02)⁴².

Na ópera, assim como na tragédia grega, o coro era o elemento essencial para dialogar com o recitativo. E Rymer comentou que os grandes escritores, ao escrever tragédias, deveriam sempre usar o conhecido, mesmo que esse escritor fosse um Racine. O coro, em sua concepção, e seguindo uma tradição, tinha o papel de direcionar o caminho do herói nos recitativos, representava a sociedade que tudo observa no desenvolvimento das ações das personagens. Rymer questionou o motivo de se utilizarem um coro na ópera francesa, já que a dança era o elemento mais importante na corte de Luís XIV, e de certa forma atacando, assim, a ópera daquele país, mais preocupada com os passos de dança, segundo ele, do que com a instrução que a tragédia poderia trazer para a correção dos costumes de seus espectadores, embora os franceses afirmassem a importância da tragédia para a correção e educação dos costumes.

Ao recitativo cabia então esse papel central, desde que em diálogo com o coro.

Rymer ainda fez mais considerações sobre a ópera francesa:

O que ele teria dito sobre a ópera francesa tardiamente em voga? Que há algo para enfeitiçar seus olhos e encantar seus ouvidos. Há uma taça de encantamento, há música e máquinas; Circe e Calipso em conspiração

⁴² *What reformation may not we expect now, that in France they see the necessity of a chorus to their Tragedies? Boyer, and Racine, both of the Royal Academy, have led the Dance; they have tried the success in the last Plays that were Presented by them. The chorus was the root and original, and is certainly always the most necessary part of tragedy. The spectators thereby are secured, that their Poet shall not juggle, or put upon them in the matter of Place, and Time, other than is just and reasonable for the representation. And the Poet has this benefit; the chorus is a goodly show, so that he need not ramble from his subject out of his wits for some foreign toy or hobby-horse, to humor the multitude (RYMER, 1693, p. 01-02).*

contra a natureza e o bom senso. Esta é a corrupção a mais insinuante, e a mais perniciososa; ninguém pensaria que a ópera e a razão civil deveriam crescer sobre um mesmo clima. Mas devemos nos admirar por qualquer coisa por um sacrifício ao grande monarca? Tal adoração, tal ídolo! Toda bajulação para ele é insípida, a menos que seja prodigiosa: nada razoável, ou com uma bússola, para aproximar-se do assunto. Tudo deve ser monstruoso, enorme e escandaloso para a natureza, para ser como ele, ou dar qualquer eco a seu apetite (RYMER, 1693, p. 09)⁴³.

Rymer estava preocupado com a questão moral contida nas representações operísticas, e embora fosse a favor dos clássicos, ou dos antigos, conforme as querelas da época entre antigos e modernos, fez críticas à influência da ópera francesa nos palcos ingleses, demonstrando ser contra qualquer traço de licenciosidade contida em suas representações; a crítica a essa ópera se dava também a um questionamento de que não é porque algo é do gosto do monarca que se deve ser do gosto de todos, e que tal atitude é apenas uma adoração infundada. Para ele a ópera e a razão deveriam caminhar e se desenvolver num mesmo clima. Como para Rymer o teatro era um instrumento de moralização e de ensino, a preocupação com caracteres licenciosos é que estes poderiam conspirar e corromper o espírito do ouvinte. Então, mesmo que a ópera francesa seguisse linhas tradicionais de representação, deveria se ter o cuidado de transmitir determinados assuntos para o público ouvinte e ter em mente quais reflexões seriam suscitadas e quais pensamentos seriam despertados.

Por ser a favor da tradição clássica, e sustentar que a música estava em posição inferior à literatura, para Rymer uma voz poderia desviar o ouvinte da inteligência e do bom senso, e, com isso, surpreender o julgamento do espectador quanto ao aspecto dramático; como a ação do enredo e a pronúncia dos diálogos no espetáculo têm poder sobre o público, a música associada ao aspecto verbal poderia seduzir até mesmo aos sábios, e, conseqüentemente, confundi-los quanto a um julgamento que poderia ser apressado e sem fundamento quanto à correção dos costumes sociais. A música em nada poderia ser boa para a apreensão das lições que um drama pode nos proporcionar;

⁴³ *What would he have said to the French Opera o late so much in vogue? There it is for you to bewitch your eyes, and to charm your ears. There is a cup of enchantment, there is musick and machine; Circe and Calipso in conspiracy against Nature and goos Sense. "This a Debauch the most insinuating, and the most pernicious; none would think an Opera and Civil Reason, should be the growth of one and the same Climate. But shall we wonder at anything for a sacrifice to the grand monarch? Such worship, such Idol. All flattery to him is insipid, unless it be prodigious: nothing reasonable, or within compass can come near the matter. All must be monstrous, enormous, and outrageous to Nature, to be like him, or give any Eccho on his Apptite* (Rymer, 1693, p. 09).

apenas serviria para confundir os julgamentos, que poderiam ser diferentes devido ao apelo passional da música.

Ainda sobre a crítica à ópera francesa, Rymer relatou:

A raça supera o pensamento dos poetas: a Academia Real pode arrumar seus modos, métodos, e “pensamentos engenhosos”; os “Racines” e “Corneilles” devem agora dançar sob a afinação do Baptiste⁴⁴. Aqui está a ópera, aqui está a máquina e o Baptiste, despedindo Apolo e as Musas. Afastados do teatro com sua ópera, eles se tornaram os templos pagãos: para os sacerdotes coribantes, e os antigos capões da Gália, que um povo que finge descender de Carlos Magno, ou descender dos Loyns da Germânia, ou dos conquistadores normandos. Nos franceses, não muitos anos atrás, foi observado o apetite vicioso e a paixão imoderada pelos versos burlescos. Eles eram correntes na Itália cem anos antes, porém foram passados para esse lado dos Alpes; mas, quando chegou a sua vez na França, tão adequados para o seu humor, dominaram tudo. Nada de sábio ou sóbrio pode ficar em seu caminho. Todos possuímos o espírito do burlesco, desde a boneca dos laticínios às matronas da corte e às aias de honra (RYMER, 1693, p. 10)⁴⁵.

Neste trecho, observamos que Rymer, de maneira irônica, fez outra crítica aos franceses e ao que ocorre na sua ópera, e quanto a essa representação ser uma imitação da opulência da nobreza francesa. Mais do que seguir a tradição clássica, esta quase que era usada como meio para a realeza se expressar, demonstrar seus desejos e vê-se representada e atendida no palco. Por isso a ideia de mencionar de que os franceses se sentissem como descendentes de figuras ilustres do passado e importantes para a história, como o rei Carlos Magno. Ao mesmo tempo em que disse que os versos burlescos⁴⁶, que na verdade são de temática vulgar, terem se estabelecido naquele país, e que eles verdadeiramente representavam o caráter francês. Seria a união de

⁴⁴ Rymer aqui faz referência ao compositor Jean-Baptiste Lully.

⁴⁵ The race excels the poets thought. The academy Royal may pack up their Modes and Methods, & penses ingenieuses; the Racines and the Corneilles must all now dance to the Tune of Baptista. Here is the Opera; here is Machine and Baptista, farewell Apollo and the Muses. Away with your Opera from the Theatre, better had they become the Heathen Temples; for the Corybantian Priests, and (Semiviros Gallos) the old Capons of Gaul, than a People that pretend from Charlemagn, or descend from the undoubted Loyns of Germain and Norman Conquerons. In the French, not many years before was observed the like vicious appetite, and immoderate Passion for vers Burlesque. They were currant in Italy an hundred years, are they passed to this side the Alps; but when once they had their turn in France, so right to their humour, they over-ran all; nothing wise or sober might stand in their way. All view possessed with the Spirit of Burlesk, from Doll in the Dairy, to the Matrons at Court, and Maids of Honour (RYMER, 1693, p. 10).

⁴⁶ O termo ‘burlesco’ é proveniente do latim, e consistia originalmente na paródia de textos clássicos com assunto sério, como as epopeias, tragédias, e tratados com zombaria, com linguagem exagerada, com a finalidade de ridicularizar o texto clássico. Também era comum a utilização de motivos burlescos ou de assuntos de menor importância serem tratados com a importância e a gravidade de um assunto solene, em estilo elevado.

contrastes, ao mesmo tempo tão nobres e tão especiais, mas, vulgares com uma poesia que os representa. Assim, ao criticar a ópera francesa, Rymer criticou também a sociedade francesa da época.

Se se pretende respeitar a tradição clássica, e se pensar como se portava uma audiência da sociedade grega perante uma representação trágica, cujo fundamento é desenvolver o amor dos gregos pelo seu país e honrar a glória e a virtude de seus ancestrais, a representação operística francesa afetaria o comportamento e a predisposição do ouvinte perante a apreensão do conteúdo e das lições do drama.

Rymer ainda mencionou que a influência francesa na ópera trouxe prejuízos para o drama na Inglaterra, e sugeriu que os franceses fizessem uma representação baseando-se em sua própria história, porém, direcionou esse enfoque para uma situação vergonhosa de sua história, expondo-os ao ridículo:

Se uma tragédia seguisse esse modelo e fosse moldada para o nosso palco, a Grécia e a Pérsia estavam muito longe de nós assim como o Louvre⁴⁷: e em vez de Xerxes, poderemos escolher levar João, rei da França, e a *Batalha de Poitiers*⁴⁸. Assim, os alemães e os espanhóis deveriam compor uma peça sobre a *Batalha de Pavia*⁴⁹, e o rei Francisco ser feito prisioneiro lá, e a cena não deveria ser colocada em Viena ou em Madri, mas, sim no Louvre! Ali a tragédia aconteceria, e, principalmente, todas as linhas estariam naturalmente centralizadas (RYMER, 1693, p. 13)⁵⁰.

No início do século XVI, segundo Rymer, (1693, p. 51), a Itália teve uma vantagem sobre o resto da Europa, pois ali as obras de Aristóteles vieram à luz e foram traduzidas e comentadas pelos mais sábios dentre eles, e a *Poética* foi comentada e usada com cuidado e aplicação. A partir de Hardy, as tragédias começaram a ser escritas, e posteriormente Corneille começou a escrever para o palco. Então, para Rymer, o teatro

⁴⁷ O Louvre era então a residência do monarca.

⁴⁸ A Batalha de Poitiers foi uma batalha travada entre o exército franco, liderado por Carlos Martel, da dinastia carolíngia, e os mouros, do exército do califado de Córdoba, em 732. Essa batalha é considerada o marco do fim da expansão muçulmana na Europa medieval. O ataque muçulmano foi rechaçado, com a morte de seu comandante, junto à cidade de Poitiers.

⁴⁹ Na Batalha de Pavia na Guerra Italiana (1521-1526), o exército habsburgo sob o comando de Carlos de Lannoy atacou os franceses sob o comando pessoal de Francisco I. Em poucas horas o exército francês foi derrotado, e tiveram elevadas baixas, incluindo muitos nobres franceses. O rei Francisco I foi capturado e forçado por Carlos V a assinar o Tratado de Madri, cedendo assim territórios significativos ao adversário.

⁵⁰ *Were a tragedy after this model to be drawn for our stage, Greece and Persia are too far from us: as the Louvre; and instead of Xerxes we might take John, king of France, and the battel of Poitiers. So in the Germans or Spaniards were to compose a Play, on the Battel of Pavia, and king Francis there taken prisoner, the scene shou'd not be laid at Vienna, or at Madrid, but at the Louvre. For there the tragedy woud'd principally operate, and there all the lines most naturally centre* (RYMER, 1693, p. 13).

francês deveria se elevar para se igualar à glória dos romanos e antigos gregos, que corrobora para isso o encorajamento do governo, por parte do cardeal Richelieu que fundou a Academia Real e providenciado o estabelecimento de teatros na França. No entanto, para Rymer, nem com esta cautela os franceses deixaram de usar palavras lascivas em suas representações, e nunca encenaram o 'homem honesto' em seus palcos, mantendo assim um baixo nível em suas representações, mesmo com as condições para se fazer algo melhor. Para ele esses detalhes jamais escapariam da audiência, e eram merecedoras de censura.

Para Rymer, apesar dessas considerações relacionadas ao teatro, e de considerar essas influências no palco inglês como corruptíveis para os costumes de seu tempo, os franceses possuíam assim mesmo alguns pontos de decência, sendo até mesmo delicados e louváveis:

Em [alguns] pontos de decência, os franceses certamente são muito delicados e louváveis. O nobre encorajamento que eles encontraram e sua singular aplicação os levou muito longe no aprimoramento do drama. Nem a audiência foi taxada pelos aplausos apressados às peças sem grande mérito. Assim tem sido em todas as nações (RYMER, 1693, p. 61)⁵¹.

Porém, apesar de elogiar o drama teatral francês (que em determinados momentos também o condenou), Rymer comparou os franceses aos gregos, fazendo uma menção à música no teatro grego, e que os mesmos nunca fizeram esforço algum em transformar o drama trágico teatral em uma ópera, e nem tampouco o tema do amor diminuiu a majestade da tragédia. A música, segundo ele, era mantida dentro dos limites aceitáveis.

Outro autor de fins do século XVII e início do século XVIII foi John Dennis (1658-1734)⁵², dramaturgo e crítico inglês que escreveu em 1706 a obra *An Essay on the*

⁵¹ *In points of decency the French are certainly very delicate, and commendable. The noble encouragement they met withal, and their singular application have carried them very far in the improvement of the drama. Nor were the audience to be taxed for the hasty applause, they have often given to plays of no great merit. It has been so in all nations* (RYMER, 1693, p. 61).

⁵² John Dennis (1658-1734) foi um dramaturgo e crítico inglês, que viajou pela França e Itália, porém se estabeleceu em Londres, familiarizando-se com John Dryden e suas ideias, além de se relacionar com as principais figuras literárias britânicas de sua época. Dedicou-se intensamente à literatura. Dennis é recordado como um dos principais críticos de sua geração, e também considerado um pioneiro da discussão do conceito de 'sublime' como uma qualidade estética. Para ele a beleza da natureza deveria de ser consistente e condizente com a razão. Seu *Essay on Italian Opera...* [Ensaio sobre a ópera italiana...], de 1706, argumenta que a sensualidade da música, mais particularmente a da ópera italiana, encoraja uma

Opera's after the Italian Manner, which are about to be establish'd on the English Stage: with some Reflections upon the Damage which they may bring to the Publick [Um Ensaio sobre a Ópera segundo a maneira italiana, que está prestes a ser estabelecida no palco inglês; com algumas reflexões sobre os danos que ela pode trazer ao público], em que discutiu ser a música, mais precisamente a ópera italiana, um malefício para o espírito do público. Para ele o drama não deveria de ser representado com música, pois a música tiraria o foco do espectador de seu verdadeiro fundamento. Ele colocou nessa obra suas razões para ser contra a música e principalmente contra a ópera italiana, que já exercia sua influência em solo britânico. Como mencionado, ele defendeu o exemplo dos antigos e fez julgamentos de cunho moral ao dizer que as óperas despertavam um caráter pernicioso prejudicial até mesmo ao governo.

Em seu prefácio, Dennis se baseia em uma descrição do palco como instrumento de “bom governo”, e exorta o governo britânico a monitorar as artes do entretenimento. Para ele “reasonable diversiment” remetem ao drama, aquele gênero que tinha o poder de inspirar o homem à virtude e à coragem. A partir disso segue enfatizando a ligação da natureza do drama e do governo.

Desta maneira, ele era contra as óperas inteiramente musicais; pois o aspecto que apagaria o efeito dramático, conforme os antigos. Desta maneira, o palco inglês estava em perigo com a aceitação do progresso dessas novas óperas, principalmente a ópera italiana, que também exercia sua influência em solo francês.

Dennis ainda fez críticas ao governo inglês, pois considerava que este não estava preocupado em fornecer uma arte concreta sem desvios. Para ele essa arte não deveria fornecer informações e representações dessas óperas para seus ouvintes, pois não existia uma razão para isso. Para Dennis, a sociedade deveria observar e não focar nas óperas consideradas perniciosas para a população, e sim evitá-las em seus palcos, e que “o razoável é o mais vantajoso para o governo”; pois o prazer dos sentidos que as óperas proporcionam, é excessivo, deixando então a razão de ser um prazer, desviando os espectadores de seus deveres tanto públicos quanto privados.

“Dentre todas as diversões que de fato seriam razoáveis para o público”, disse ele, o drama era o que melhor havia sido inventado, pois que encanta e instrui o mundo, já que as nações que mais se desenvolveram e se demonstraram ser mais corajosas e

introspecção prejudicial ao espírito do público. Foi criticado por Joseph Addison no periódico *Spectator* e também por outros autores da época.

prósperas, foram aquelas em que o drama floresceu, pois dele vinha boa parte da virtude do povo, e sua compreensão faria até mesmo o governo recebê-lo como modelo de liderança. Isso era familiar a todos que escreveram sobre a arte de governar, por isso escreveram peças ou regras para o palco, de Platão a Harrington.

Os monarcas e ministros foram sábios quando encorajaram a representação de peças dramáticas, e não só isso, foram sábios também quando encorajaram a sua escrita; a importância do drama foi tal que até mesmo os filósofos discutiram sobre ele, e que alguns homens, de senso comum, se esforçaram para contradizer sua importância, desencorajando assim sua produção, e, no lugar, propondo que a ópera reinasse como entretenimento para o público.

O cerne da questão de Dennis está em outro ponto: “a música deveria estar subordinada à nobre arte da razão, para não se degenerar da antiga severidade e sacra solenidade” (p. 02).

As óperas, para ele, demonstraram ser prejudiciais para o público, pois elas fingem ser um drama que não são, causando assim danos indescritíveis em todas as partes, trazendo, inclusive, uma quantidade grande de publicações contra o palco, contra o drama inglês, falindo, assim, até mesmo os teatros ou colocando em seus lugares um sem número de cornetas que se apoderam de todo o espetáculo.

A ópera para Dennis faria com que os homens se tornassem familiares aos seus personagens, removendo o temor que a natureza colocou entre os homens, tornando-os até mesmo rudes com as mulheres. Desta maneira, Dennis se colocou:

Esforçamo-nos em mostrar no seguinte tratado, pela força da razão, que a ópera italiana, como entretenimento, está prestes a ser estabelecida nas peças de teatro; é um desvio de consequências das mais perniciosas, pois que são as peças mais licenciosas que aparece nos palcos. Não seria um assunto de bardo apoiar essas provas pelas autoridades de alguns dos autores mais célebres entre os antigos e modernos, mas nos contentaremos com Boileau, por ser igualmente famoso pelo seu julgamento e sinceridade, com exceção de assuntos que se referem ao rei, ele é conhecido por todo o mundo por ser um perfeito mestre no assunto. Vejamos o que esse célebre autor, que aprovou peças de teatro, que as informou solenemente e publicamente, diz em relação à ópera. A passagem está em sua *Décima Sátira*, que foi enviada por carta a um amigo, para aconselhá-lo a não se casar (DENNIS, 1706, p. 03, prefácio)⁵³.

⁵³ *We have endeavour'd to shew in the following treatise, by the force of reason, that the Italian Opera, another entertainment, which is about to be establish'd in the roons of plays, is a diversion of more pernicious consequence, that the most licentious plays that ever has appear'd upon the stage. It would be no bard matter*

Quando Dennis mencionou a *Décima Sátira* de Boileau para validar seu argumento, ele disse que embora use de uma autoridade no assunto, que nos faz chegar à conclusão de que Platão e Cícero eram da mesma opinião, tal necessidade não precisaria ser usada, pois a própria experiência com a ópera italiana demonstrava que as mentes e os costumes dos homens foram abrandados e suavizados. Para ele era impossível dar qualquer razão aos italianos modernos, que possuíam o mesmo sol que os romanos antigos, porém, com maneiras tão diretamente opostas; e a maior diferença entre antigos e modernos, para ele, devia-se aos italianos modernos que admiravam apenas o luxo, já que havia se tornado reinante em toda Itália, representada por uma música macia e afeminada cujo modelo era a ópera italiana. Dennis ainda disse que a ópera italiana moderna não tinha a mesma natureza de influência entre os franceses, pois a música francesa não se fundiu com o tipo italiano devido ao efeito de seu charme não permitir que tal influência se manifestasse naquela nação. O próprio caráter nacional francês retardaria em alguma medida a influência daquela música.

O mal da ópera era uma febre tão comum em todos os lugares que Dennis observou ela ser nos últimos anos um entretenimento comum em todos os palcos, e não só isso, ela também influenciou a sociedade como um todo. O sentido do drama no palco para a vida do espectador foi substituído pelo som, tomando lugar nas conversas familiares, ocupando o espírito de todos os níveis de pessoas, e, seja na cidade ou na corte, entre os homens de bom senso ou os mais limitados, a ópera sempre ocupou o interesse maior, a que ocupava mais tempo nas conversas de todos.

O desprezo de Dennis pela ópera italiana era tal que ele mesmo chegou a dizer que dar endosso a ela era o mesmo que contar com os inimigos para lutar por si:

Parece ter havido nos últimos anos uma combinação de todos os tipos de pessoas para se montar óperas e entretenimentos de ‘cantar’ e ‘dançar’ na sala dos poemas dramáticos. Numa época em que estamos lutando com nossos inimigos pelo nosso próprio ser; estamos apressadamente imitando seus luxos e seus vícios, dos quais negligenciamos ou desprezamos quando estávamos em plena paz com eles, como se por uma certa ilusão de pressentimento estivéssemos nos

to support those proofs by the authorities of some of the most celebrated authors among the ancients and moderns, but we shall content our selves with that of Boileau, because he is equally fam'd for judgment and sincerity, excepting matters in which his king is concern'd, and is known by all the world to be perfectly master of the subject. Let us see them what this celebrated author, who has approv'd of plays, info solemn and publick a manner, says in relation to opera's. The passage is in his Tenth Satyr, which is writ by way of Letter to a friend to advise him not to marry (DENNIS, 1706, p. 03, prefácio).

preparando para a escravidão, e nos esforçando para nos tornar agradáveis aos nossos novos senhores (DENNIS, 1706, p. 01)⁵⁴.

E assim ele continua:

Mas que tantas pessoas de grande qualidade, e em sua maior parte, amantes de seu país e incentivadoras da arte, e da poesia particularmente, se mostrem tão zelosas no encorajamento e promoção dos entretenimentos, que em detrimento das artes tendem a expirar a poesia; entretenimentos que são tão diretamente contrários a seguir seus prazeres mais nobres e seus reais interesses, que não podem proceder do nada, mas somente do peso dos assuntos que os oprimem, e privá-los do tempo e do lazer para considerarem deliberadamente essas coisas (DENNIS, 1706, p. 01)⁵⁵.

Para Dennis, os homens deveriam se orgulhar de seus dons naturais e adquiridos, e seu dever era o de elevá-los, promovendo uma veneração maior por seus esforços incansáveis na promoção do bem real do país, e não se ocuparem da ópera:

Eu dependo dessas grandes qualidades, do seu extraordinário discernimento, da sua exata justiça e do seu magnânimo espírito de liberdade, quando pretendo opor-me a um capricho popular e prevalecente, e defender o palco inglês, que, juntamente com nossas liberdades inglesas descenderam de nossos ancestrais para defendê-la contra o dilúvio ou inimigos mortais que surgiram do continente, para expulsar as musas, seus antigos habitantes e colocá-los em seu lugar, para que as armas inglesas não possam ser vencidas e oprimidas em casa pela invasão do luxo estrangeiro (DENNIS, 1706, p. 02)⁵⁶.

⁵⁴ *There appears to have been of late years, a combination of all sorts of people, to set up opera's, and entertainments of singing and dancing in the room of dramattick poems. At a time when we are contending with our enemies for our very being; we are awkwardly aping their luxuries and their vices, which we neglected or contemn'd while we were at full peace with them; as if by a certain foreboding delusion we were preparing our selves for slavery, and endeavouring to make our selves agreeable to our new masters (DENNIS, 1706, p. 01).*

⁵⁵ *But that so many people of great quality, and of greater parts, lovers of their country, and encouragers of art, and of poetry more particularly, should prove so zealous in the encouraging and promoting entertainments, which tend so detriment of arts, and specially of expiring poetry; entertainments which are so directly contrary to their nobler pleasures, and their real interests, can proceed from nothing but from that weight of affairs which oppresses them, and deprives them of time and leisure to consider deliberately of these things (DENNIS, 1706, p. 01).*

⁵⁶ *And I depend upon those great qualities, upon their exquisite discernment, their exact justice, and their magnanimous spirit of liberty, when I presume to oppose a popular and prevailing caprice, and to defend the English stage, which together with our English liberties has descended to us from our ancestors, to defend it against that deluge or mortal foes, which have come pouring in from the continent, to drive out the muses, its old inhabitants, and feat themselves in their stead; that while the English arms may every be vanquish'd and oppress'd at home by invasion of foreign luxury (DENNIS, 1706, p. 02).*

Assim como fizeram os franceses, Dennis defendeu uma ancestralidade clássica na Inglaterra, procurando defender o palco teatral inglês das investidas da ópera italiana, que nada mais fazia do que expulsar as musas de suas terras em detrimento desse luxo estrangeiro. Ele também apoiava a subserviência da música à poesia, à razão, pois sem a palavra, a música seria incapaz de informar o entendimento ou reformar a vontade:

Não há homem vivo que esteja mais convencido do que eu sobre o poder da harmonia ou mais penetrado pelos encantos da música. Eu sei muito bem que a música ocupa parte considerável da eloquência e da poesia; e, portanto, esforçamo-nos em condená-la plenamente, o que seria também uma tarefa tola, ingrata, pois os próprios esforços que deveríamos fazer contra ela serviriam apenas para declarar a excelência, sendo impossível ter sucesso neles, mas que servem de suprimentos que devemos emprestar de sua própria harmonia. A música pode-se tornar proveitosa e prazerosa se estiver subordinada a alguma arte mais nobre e subserviente à razão; mas se presume não apenas degenerar de sua antiga severidade, de sua sagrada solenidade, mas, de se estabelecer, por si mesma, e crescer independente, como ocorre com nossa ópera tardia, que se tornou um prazer mais sensual, totalmente incapaz de informar o entendimento, ou de reformar a vontade; e por isso mesmo completamente inadequada para ser um entretenimento público, e quanto mais ela cresce em encanto, mais pernicioso ela se torna. Desde quando se tornou habitual, devaneia agora nas mentes dos homens, a ponto de torná-los incapazes daqueles desvios razoáveis, que tem a posse justa do palco (DENNIS, 1706, p. 02-03).

A música era, assim, aquela que degenerava a arte da poesia, salvo quando subserviente a ela, ao seu aspecto racional. A poesia transformava a índole humana, sua vontade, corrigindo seu comportamento, enquanto a música tornava as mentes humanas incapazes de se transformar e se pautar na virtude. A música no palco não deveria degenerar a severidade da poesia, sua retidão; deveria, portanto, associada à poesia, se tornar uma arte nobre. Dennis ainda afirmou que nos países em que a ópera italiana tinha se estabelecido a poesia acabara sendo expulsa do meio daquele povo; tal a força da música, que fez até mesmo com que os poetas desaparecessem da Itália.

No começo desta guerra, talvez fôssemos as únicas pessoas na Europa que poderiam se gabar da liberdade ou da poesia. De fato defendemos bravamente nossas liberdades, mas ao mesmo tempo abandonamos nossa poesia às próprias nações que atacam as outras, e não sei por qual capricho do destino, enquanto no campo batemos na cabeça de seus

homens mais corajosos, nós os acariciamos e os abraçamos em nossa casa (DENNIS, 1706, p. 03)⁵⁷.

Ainda quanto à desaprovação da influência italiana em palco inglês, Dennis indagou:

Se esta poesia for como a do progresso da música, e tiver o mesmo destino na Inglaterra que teve na França e na Itália, temos boas razões para acreditar, quando consideramos que nos últimos anos aqueles que têm algum talento para escrever, em sua maior parte, ainda escrevem pior e pior, e, quando aquilo que tem sido bem escrito, tem sido pior recebido pelo nosso público; dificilmente esse público sofrerá com essas peças, quando não interligadas com canto e dança, considerando que estas se tornam entretenimentos teatrais, sem nada do drama, enquanto nosso pessoal de qualidade negligencia totalmente a comédia e a tragédia inglesas, dando tal encorajamento à música italiana, como se dessem aos mesmos entretenimentos apropriados ao palco, os ingleses infalivelmente superariam aos antigos e modernos (DENNIS, 1706, p. 03-04).

Para Dennis, o poder da música de ópera era tal que chegou ao ponto de alterar a escrita dos escritores e o desejo do público em detrimento do progresso da música, sem ter uma causa conhecida ou mesmo fruto da pura fantasia, mas que a inconstância do povo abriu brechas para aceitá-la, em detrimento da poesia, da tragédia e do poema épico:

(...) Agora, quanto maior for a ação que alguém projeta, mais se requer de tal motivo impetuoso na execução; mas a escrita de uma tragédia, ou de um poema épico, sendo talvez a maior coisa que homem pode projetar, é impossível de ser feita sem entusiasmo, o épico, o trágico, e de fato todos os poetas que aspiram à poesia maior, tem ocasião para um motivo tão entusiástico como o amor da glória (...) (DENNIS, 1706, p. 04)⁵⁸.

⁵⁷ *In the beginning of this war, we were perhaps the only people in Europe, who could justly boast of freedom or of poetry. We have indeed very bravely defended our liberties, but we have at the same time abandon'd our poetry to the very nations who have attack'd the other, and by I know not what whimsy of fate, while in the field we have been knocking their bravest men on the head, we have been caressing and hugging the off-scouring of them at home* (DENNIS, 1706, p. 03).

⁵⁸ (...) *Now the greater the action is that any one designs, the more is requir'd of so impetuous a motive to execute it; but the writing a tragedy, or an epick poem, being perhaps the greatest thing that a man can design, and it being impossible to succeed in poetry without enthusiasm, the epick, the tragick, and indeed all poets who aspire to the greater poetry, have occasion for so enthusiatick a motive as the love of glory; (...)* (DENNIS, 1706, p. 04).

A defesa da pátria é o argumento de Dennis contra a invasão estrangeira da ópera, e para ele a música provocou uma mudança tão grande na maneira de escrever dos escritores e teve um impacto tão grande no público, que por fim terminou por ser triunfante sobre ambos. Para ele, um traço negativo para a aceitação da música é a generalidade da audiência, a ponto de se familiarizar mais com um prazer dos sentidos do que com o prazer da razão. A música não subserviente à razão toma então profundamente os sentimentos, e uma vez dominado pelos sentidos, difícil é o caminho de retorno à razão, difícil retomar o prazer das severas delícias da razão, e essa dificuldade está em o homem naturalmente fugir da dor e buscar o prazer, procurando a felicidade com o mínimo de esforço possível, e, a debilidade de força do caráter faz com que os prazeres dos sentidos sejam preferíveis aos prazeres razoáveis, que somente a razão poderia exercer. Para Dennis, a alma recebe os prazeres dos sentidos sem esforço algum, enquanto que os prazeres promovidos pela razão exigem uma preparação para a sua satisfação. Somente uma audiência voltada para os prazeres sensuais poderia aceitar o prazer promovido pela música de ópera, pois que os mesmos se tornaram habituais; a reputação do indivíduo só poderia ser garantida pelos prazeres racionais, e para isso, devem-se assumir seus riscos e dificuldades.

E em relação à música e a arte dramática, e os prazeres promovidos por elas, Dennis mencionou:

Talvez também o orgulho e a vaidade que existem na humanidade possam determinar a generalidade que se dá à música a expensas da poesia. Os homens adoram desfrutar plenamente de seus prazeres, e não tê-los restringidos pelo temor, ou refreados pela mortificação. Agora, existem poucos espectadores judiciosos em nossas representações dramáticas, uma vez que ninguém pode ser assim, mas que com os grandes dons da natureza tiveram uma educação generosa, e os demais frequentemente são mortificados pelos julgamentos tolos; mas na música o caso é muito diferente, a julgar pelo que requer apenas o uso e o bom ouvido, que o laçaiio muitas vezes o tem mais fino que seu mestre. Em suma, um homem sem bom senso pode muito bem julgar um homem sem bom senso [que por sua vez] pode muito bem julgar o que um homem escreve sem bom senso, e compor sem o senso comum (DENNIS, 1706, p. 06)⁵⁹.

⁵⁹ *Perhaps too the pride and vanity that is in mankind, may determine the generality to give into musick at the expence of poetry. Men love to enjoy their pleasures entirely, and not to have them restrain'd by Awe, or curb'd by mortification. Now there are but few judicious spectators at our dramattick representations, since none can be so, but who with great endowments of nature have had a very generous education, and the rest are frequently mortify'd by passing foolish judgments; but in musick the case is vastly different, to judge of that requires only use and a fine ear, which the footman often has a great deal finer than his master. In short,*

A aceitação da música implicou em consequências tais que, ao ser um entretenimento para os ingleses, a poesia acabou sendo banida de seu meio, e uma de suas consequências foi fragilizar a reputação e os interesses da Inglaterra. A poesia, segundo a percepção de Dennis, eleva o espírito onde quer que o indivíduo se encontre, e é capaz de criar aquilo que não existia. A música, principalmente a da ópera italiana, está longe de criar esse espírito e gerar o que antes existia. Desta maneira, os entretenimentos que envolvem música e poesia são incompatíveis, e, se um deles deve ser banido, que o bom senso então considere razoável banir a ópera e não a poesia. E assim Dennis se expressou:

Se o entretenimento que temos de nossa ópera é um prazer mais sensual, que não nos diz nada para iluminar o entendimento ou converter a vontade é impossível conceber como ela pode elevar as paixões para serem corrigidas, ou infundir sentimentos generosos na alma, ou exaltar e confirmar a razão, ou inspirar o espírito público, a virtude pública, e elevar as noções de liberdade (DENNIS, 1706, p. 07)⁶⁰.

Havia uma preocupação com a reputação e o aspecto moral do público, e um intuito de se expurgar qualquer elemento que maculasse esses dois aspectos; a virtude do espírito estava em sua fortaleza, e a ópera era seu oposto, demonstrando apenas a fraqueza da expressão e dos sentimentos, atuando para modificar o espírito da audiência, aquebrantando sua força moral. A ópera trouxe uma escolha cujas consequências não foram das melhores, ou a audiência se deixava levar pela perdição da suavidade dos sons melodiosos, ou ficava atenta para cumprir com seu dever racional e moral, para o qual bastava serem honestos e perceberem qual é a sua afinidade. Para Dennis, a escolha foi pela perdição.

Que a decadência da poesia deveria pressagiar a decadência do império não é sem boa razão. Porque ela demonstra o espírito público, e um aumento da corrupção universal, que prepara o destino dos impérios, como uma mortificação se espalha antecipando o destino dos homens. (...) Pelo que foi dito, manifesto que nos convém pensar, antes de nos decidirmos em absoluto em banir um entretenimento tão útil como o

a man without common sense may very well judge of what a man without common sense may very well judge of what a man writes without common sense, and without common sense composes (DENNIS, 1706, p. 06).

⁶⁰ *If the entertainment which we have from our opera's is a meer sensual pleasure, which says nothing either to enlighten the understanding or to convert the will, it is impossible to conceive, how it can either raise the passions to correct them, or infuse generous sentiments into the soul, to exalt and confirm the reason, or to inspire publick spirit, and publick virtue, and elevated notions of liberty* (DENNIS, 1706, p. 07).

drama, em detrimento da pernicioso diversão da ópera (DENNIS, 1706, p. 11)⁶¹.

Dennis deu a mesma importância para o drama como se dava na Antiguidade, em que o mesmo era tido como um elemento fortificador do caráter humano, em que dava vigor aos governos que sabiam se aproveitar de suas lições, e com isso direcionando o destino dos homens. A música tão somente contribuiria para a decadência dos governos ao suplantando a poesia, e, assim, provocando sua decadência. A ópera italiana, principalmente, era, para Dennis, tão pernicioso e absurda, que ele tinha a preocupação com que os estrangeiros pensariam dos ingleses, ao verem que deixavam de lado um entretenimento tão instrutivo e importante como a tragédia para se dedicarem à ópera, considerada por ele como 'bárbara e gótica', e que isso iria contra o verdadeiro gosto; como na Itália uma ópera é mais avançada que uma tragédia, segundo ele, ninguém mais era capaz de escrever em versos ou prosa, e menos ainda havia alguém que pudesse julgá-los. Tal era a decadência da ópera para Dennis:

Se isso [a ópera] é ser verdadeiramente o mais gótico, que é o mais oposto ao antigo, nada pode ser mais gótico do que uma ópera, já que nada pode ser tão oposto à tragédia antiga do que a tragédia em música, porque uma é razoável, a outra é ridícula; o que uma tem de ardiloso, a outra tem de absurdo; de benéfico, a outra pernicioso; em resumo, uma é natural, e a outra monstruosa. E a moderna tragédia em música é tão oposta ao coro, que é a parte musical da tragédia antiga, quanto ao episódio, porque no coro a música sempre é grande e solene, e na ópera muitas vezes é insignificante e afeminada; no coro a música está apenas para a falsidade dos sentidos, enquanto que na ópera o sentido está mais aparentemente para a falsidade da música (DENNIS, 1706, p. 13-14)⁶².

O modelo da tragédia para as artes era tão arraigado que para as outras artes, e em nossa discussão, a música, só poderia ser discutida no sentido de se aproximar ou se

⁶¹ *That the declension of poetry should portend the fall of empire is not without very good reason. Because it shews a flacking of the publick spirit, and an increase of universal corruption, which prepares the fate of empires, as a spreading mortification fore-runs the fate of men. (...) From what has been said 'tis manifest that it behoves us to think, before we fully resolve upon banishing so useful an entertainment as that of the drama, for the pernicious amusement of opera's* (DENNIS, 1706, p. 11).

⁶² *If that is truly the most gothick, which is the most oppos'd to antick, nothing can be more gothick than an opera, since nothing can be more oppos'd to the ancient tragedy, than the modern tragedy in musick, because the one is reasonable, the other ridiculous, the one is artful, (p.14) the other absurd; the one beneficial, the other pernicious; in short, the one natural, and the other monstrous. And the modern tragedy in musick, is as much oppos'd to the chorus, which is the musical part of the ancient tragedy, as it is to the Episodique; because in the chorus the musick is always great and solemn, in the opera 'tis often most trifling and most effeminate; in the chorus the musick is only for the fake of the sense, in the opera the sense is most apparently for the fake of the musick* (DENNIS, 1706, p. 13-14).

distanciar desse modelo. E por isso que nesse período as artes eram pensadas como naturalmente imitativas.

E ainda sobre a ópera italiana, Dennis assim se manifesta:

Quando afirmo que uma ópera que segue a maneira italiana é monstruosa, não posso pensar que lido com ela com demasiada severidade; não, não acrescentem o que quer que seja prodigiosamente antinatural, que pudesse ter o seu começo em nenhum país, mas o que é reconhecido em todo mundo, a preferir monstruosos prazeres abomináveis àqueles que são de acordo com a natureza (DENNIS, 1706, p. 14)⁶³.

Novamente, havia uma preferência pela tragédia, o drama, o texto literário, sem a possibilidade do descontrole emocional que a música poderia proporcionar. A perda de controle de si no sentido emocional era algo impensado.

Dennis, embora considerasse a ópera italiana “monstruosa”, tinha-a como um belo monstro harmonioso; porém, quando discutiu a influência da ópera italiana em solo inglês, considerou-a um uivo desafinado e esganiçado, o que parece estranho a ele é deixar de lado o entretenimento razoável da tragédia em detrimento do ridículo e absurdo de uma ópera italiana, que além de tudo é absurda, destrutiva, antinatural, falsificada. A tragédia é a arte nobre para Dennis, e a escolha pela ópera torna, segundo ele, os ingleses seres desprezíveis, em que o céu e a natureza em nada os projetou para isso, pois que não os deram ouvidos, vozes, línguas, nem mesmo um clima terreno apropriado. A Inglaterra, para ele, poderia, com encorajamento, produzir os maiores poetas trágicos da Europa, mas que se dedica à decadência da ópera italiana.

Nem toda imprensa escreveu no tom polêmico de Dennis. Em 1711, dias após a estreia de Rinaldo no Teatro *Queen’s Haymarket*⁶⁴, no jornal *The Spectator* Joseph Addison deu sua nota. Enquanto o tom prevalecente em Dennis era xenófobo, Addison usou um tom mais civilizado e moderado para atingir os leitores do jornal que eram de classe média. Embora ambos tivessem críticas à ópera italiana, seus objetivos eram diferentes. Dennis almejava restaurar a antiga ordem sócio-política em relação às regras

⁶³ *When I affirm that an opera after the Italian manner is monstrous, I cannot think that I deal too severely whit it, no not tho’ I add, that it is so prodigiously unnatural, that it could take its beginning from no country, but that which is renowned throughout the world, for preferring monstrous abominable pleasures to those which are according to nature* (DENNIS, 1706, p. 14).

⁶⁴ O teatro *Quenn’s Haymarket* era destinado aos membros da elite que sabiam línguas estrangeiras e podiam desfrutar e apreciar uma música bem composta cantada por cantores estrangeiros.

da estética; Addison reconheceu o novo estilo e buscou um tom conciliador que não dividisse a sociedade, buscou uma reforma no estilo e não sua condenação.

Em consequência ao texto de Dennis, Alexander Pope ergueu sua voz contra ele com uma sátira e criou um grande debate com isso. Dennis foi rechaçado por seu exagero e caiu no degredo, e também fica recluso por ‘paranoia’⁶⁵. Ele não manifestou uma opinião geral e do público. Não havia um forte repúdio, pelo contrário, havia um forte interesse e adesão ao novo gênero musical. Porém, para averiguar tal enfrentamento, o rei, na figura do Lord de Chamberlain, o camareiro real, separou as performances: o drama passou a ser encenado no *Drury Lane*, e a ópera no *Queen’s Haymarket Theatre*.

Em fins do século XVII e início do século XVIII verificamos que havia então um forte repúdio à ópera italiana, e, também, à ópera francesa em solo britânico. Além desse repúdio, observamos também que a ópera era considerada pelos dois autores, Rymer e Dennis, um gênero inferior ao drama. Os trágicos, e suas obras dramáticas, eram considerados por esses autores superiores à ópera, não apenas como gênero, mas também como uma arte capaz de trazer a correção dos costumes à sociedade inglesa, e servir como meio para a educação de sua audiência, capaz de fazer a razão se sobrepor aos sentimentos, que perante a música sofreriam o risco do descontrole, e, com isso, afetar a moralidade. O sentimento em sobreposição à razão era considerado por Dennis um elemento de enfraquecimento do caráter e da fortaleza de seus cidadãos, deixando-os vulneráveis, por exemplo, na eminência de uma guerra ou mesmo uma invasão. Os que falam sobre música nesse momento ainda são os literatos, que buscam, assim como os franceses, as fontes da Antiguidade Clássica para validar as manifestações artísticas, para justificar as artes ‘naturalmente’ imitativas.

Addison, apesar do insucesso de sua ópera *Rosamund*, manteve sua crença que a ópera italiana poderia ser reformada. Os ensaios de Addison, distante das expressões de repúdio e xenofobia, tendiam a uma visão crítica mais equilibrada, ao dizer que a semi ópera e a ópera poderiam ser adaptadas para a língua e força dramática britânicas. Apesar de enfatizar frivolidade e falta de senso e ridicularizar a elite que assistia e aplaudia as óperas italianas no teatro. Como Dennis, Addison concordou que a ópera italiana havia quebrado a estrutura expressiva da natureza, razão e antiguidade

⁶⁵ A Grã-Bretanha se encontrava num cenário de conflito com a França no quadro da chamada Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1714). Dennis se apavorou e teve receio de ser perseguido pelos franceses e italianos devido ao tom de seu discurso.

clássicas. Seria melhor seguir, portanto, o padrão francês de Lully no que tangia à música [não ao plot] preferindo o enredo inglês.

1.2.5. Purcell e Händel

Enquanto o recitativo de Lully era altamente louvável, o peso de sua ópera se inclinava para o coro, juntamente com o balé e os grandes efeitos cênicos e esse conjunto era considerado pelos franceses como o *le merveilleux*. Este era considerado um campo incontestado da música, e óperas como *Andromède* e mais tarde *Esther* e *Athalie*, puderam nos atestar. O perigo do *marveilleux* era o de se tornar uma *raison d'être*, ao invés de ser um elemento dramático integrado na ópera.

Esperava-se da ópera os mesmos efeitos da ação dramática e trágica do teatro, e que ela pudesse instruir sua audiência, aprimorando-a nos costumes e em sua moralidade; porém, ela deveria ainda ser decididamente literária, como comentou Kerman:

Os críticos não conseguiam perdoá-lo [Lully] por suplantare Racine, nem por taldar a precisão dos versos franceses com irracionais associações musicais, por mais secas que fossem. Por isso, com ingenuidade característica, decidiu-se por uma nova classificação: *tragédie lyrique*. Esta era logicamente inexpugnável. A dicção devia ser uniforme e decididamente “literária”, mas os personagens dramáticos não tinham permissão para perder tempo com a Inteligência (KERMAN, 1987, p. 64).

As óperas posteriores de Rameau fatalmente sofreram desse mal, embora Lully tivesse mantido um equilíbrio mais cuidadoso em suas composições, apesar de sua ópera se mostrar arraigada no espetáculo. Existia um gosto pelo antigo aparato mitológico, pelos monstros apoteóticos, pelos coros de ninfas e tritões, pelas trenodias, pelos *tombeaux*, e suas transformações. Lully utilizou efeitos altamente dramáticos em suas óperas, algo que seguramente maravilhava aos ouvintes, porém, as críticas às suas óperas eram relativas a conciliar uma ‘leitura de Racine’ com ‘cantar Racine’ através de Lully. E para muitos, Racine poderia ser cantado através de Lully.

Já a *opera seria* inglesa tem Henry Purcell como um de seus compositores mais conhecidos, que apesar de sua vida curta, compôs uma grande quantidade de música. Tomando a *opera seria* francesa como comparativo, discutiremos sua ópera *Dido and*

Aeneas, apresentada pela primeira vez em 1688, que combinou elementos da tradição inglesa mais antiga com os novos estilos da Itália e da França. Diferentemente da tradição francesa das óperas escritas para o *roi soleil*, esta obra foi escrita para uma academia de meninas, com a conseqüente limitação de papéis masculinos, porém, sua dramaticidade é nos moldes de Lully; além disso, há nela uma mistura de danças em estilo francês e recitativos e árias em estilo italiano, seguindo uma linha estabelecida pelo texto de Dryden. A estrutura de suas árias para o gosto francês teria recebido atenção demais, muito mais do que a devida, pois o elemento dramático na ópera francesa não estava nas árias, mas sim, nos recitativos. Apesar dessa incorreção diante dos franceses, na Inglaterra sua dramaturgia foi estabelecida e determinada com a presença do coro, da dança e do recitativo formal.

Quanto ao caráter da influência dos clássicos na sua escrita, é possível que pouco tenha de Virgílio, cuja *Eneida* serviu para a composição da ópera. A personagem Dido, dramaticamente foi bastante simplificada, e Enéas por vezes se deixa vencer facilmente pelas vicissitudes de suas peripécias⁶⁶.

Purcell se apoiou bastante nas árias de ópera, se dedicando com mais empenho ao seu aspecto lírico do que aos recitativos, que por regra, continham o verdadeiro drama de uma ópera. Sua dedicação às árias acabaria por demonstrar uma prática que seria comum no decorrer do século XVIII na Inglaterra: um abrandamento das teorias imitativas em música por se concentrarem menos nos recitativos, por si só mais racionais, e se concentrarem mais nas árias, por sua vez, mais inclinadas aos sentimentos e emoções, e, portanto, desqualificados e sem valor para os franceses, que davam ênfase às teorias imitativas em música, ou seja, ao aspecto racional.

Ao se apoiar mais na elaboração da composição das árias, Purcell deixou em segundo plano a convenção do enfoque nos recitativos, proveniente das óperas de Lully; a ópera francesa, também influente em solo inglês, tinha nas árias um caráter mais simples e reticente, porém, na Inglaterra, a ária ganhou maior destaque nas produções operísticas. O recitativo das óperas francesas tendia mais ao *arioso*, enquanto o de Purcell possuía um caráter mais melodioso.

⁶⁶ As forças divinas que atuam nos caminhos do herói foram substituídas por um grupo de feiticeiras. Já a simplificação da personagem Dido não ocorre sem um lucro na sua maneira e forma concentrada. O coro dos cortesãos tragicamente é comparado ao de Sófocles, O coro nos dá uma impressão da participação de Cartago no suicídio de Dido. A progressão das ações de Dido no decorrer da ópera demonstra uma verdade quanto à definição de uma tragédia pessoal da heroína.

Os franceses jamais aceitaram a convenção italiana de que as palavras e a razão acabariam por ceder, no auge da ação dramática na representação da ópera, à expressão emocional da música, colocando a razão em segundo plano, trazendo assim um descontrole, e, com as emoções sendo levadas adiante em seus próprios termos.

Apesar do empenho na escrita das árias, Purcell alcançava os ditames de Lully, e poderia facilmente ter sua ópera desprezada como não dramática. Apesar de uma escrita mais elaborada para as árias, seu recitativo também ganhou atenção, embora sem tanto esmero como os recitativos das óperas de Lully. Porém, foram cuidadosamente escritos, e declamados com vigor, apesar de serem impessoais e cortesãos. Os recitativos, para essa época, davam um ar de nobreza, de fortaleza, de determinação, enquanto as árias demonstravam o aspecto frágil do ser humano. A ária a partir de então se demonstraria como um meio para se atender aos anseios do coração, em detrimento do recitativo, mais racional, e, conseqüentemente, mais dramático. As teorias imitativas, então, possuíam relação com o recitativo, com a parte racional do drama, e, com a valorização da ária, voltadas para os anseios dos sentimentos, sem controle e delimitação, as teorias imitativas passariam a perder campo no tratamento das óperas.

Quanto a Purcell, a forma musical em *Dido and Aeneas* possui um *basso ostinato*, que parece ampliar e enfatizar a dor insistente da situação de Dido. A peça foi montada sobre duas linhas de versos triviais, com um clímax no acorde de ré menor, ocorrente na sílaba “Ah”, o que poderia ser mais expressiva numa ária⁶⁷. Suas árias foram organizadas de maneira a serem dramáticas e coerentes, e com elas ter uma consciência da tragédia, uma consciência do próprio destino. Com Purcell, o elemento dramático então estaria atrelado à ária, e não tanto ao recitativo. Com o tempo, o drama seria associado ao elemento sentimental, e não racional, como era esperado das tragédias teatrais.

Embora pela regra o recitativo fosse aquele que receberia uma carga dramática maior do que a ária, foi esta quem acabou ganhando mais interesse e atenção por parte do público, se comparada com a dramaturgia italiana dominante nos séculos XVII e XVIII. Na medida em que a ópera italiana foi sendo praticada em solo inglês, e também no francês, suas árias foram se modificando, e com isso ganhando mais introspecção

⁶⁷ Purcell não era um grande mestre da forma musical – nem nenhum outro compositor em 1690 – mas um especialista do “basso ostinato”, um recurso formal e ingênuo, e às vezes tedioso, que é, no entanto, magnificamente adequado ao lamento de morte de Dido. Seu sentimento se origina numa repetição obsessiva. O baixo dessa ária consiste exclusivamente de nove manifestações de uma única figura, sem qualquer tipo de transposição ou variação. Na verdade, esta figura do baixo, descendente e depressivo, em particular, era um patrimônio musical comum (KERMAN, 1987, p. 68).

lírca em seu aspecto. Até o século XVIII as árias eram consideradas de menor valor quando comparadas com os recitativos, e no começo desse século começou a ser transformada, ganhando uma forma clássica raciniana⁶⁸.

Com o maior enfoque nas árias de ópera, acabaria ocorrendo uma mudança no tratamento do recitativo, que passaria aos poucos a ser desprezado como elemento dramático da ópera, tornando-se uma espécie de simples discussão. Aquilo que seria imposto como a estética para a ópera na Inglaterra, e também na França, seria um modelo baseado na *opera seria* italiana, cuja estrutura dependia mais das árias e das seções líricas mais bem cuidadas, porém, organizadas de forma mais simples. A ação na ópera francesa estava atrelada à carga dramática do recitativo, deixando em segundo plano o aspecto lírico inerente às árias; os elementos líricos e a ação são distintamente separados, dividindo o drama em dois planos: o plano da ação e o plano do sentimento. Ao se destacar o aspecto musical abria-se caminho para o sentimento, diminuindo a força da racionalidade. E na Inglaterra a música acabaria por destacá-lo, e, conseqüentemente, valorizaria mais os sentimentos.

Ao se realçar a função da ária nas óperas inglesas, realçava-se então a música, mais que a racionalidade, atingindo-se então o sentimento de maneira mais intensa, porém, ao se valorizar menos o aspecto racional, conseqüentemente acabava-se não se possuindo meios para lidar com a complexidade psicológica das personagens.

As óperas sempre mantinham um tipo de sentimento regular que prevalecia do início ao fim da representação, sem grandes distanciamentos de determinadas emoções. A progressão da ação e da emoção da personagem era demonstrada através dos recitativos, e ocorria entre eles uma ária ou outra, como meio de reflexão para as conseqüências daquela ação desenvolvida pelo recitativo. Em solo em inglês ocorreu o inverso disso, pois, dado ao apelo dos sentimentos, a ópera acabou por cair numa espécie de representação de um catálogo de sentimentos, o que se exigia um número maior de árias, assim como de maior elaboração para elas. Por fim, o recitativo ia entre uma ária e outra e não o seu inverso. A cada ação do enredo já vinha uma resposta, uma

⁶⁸ Em recitativos *secco*, cada pequena cena apresentava pelo menos um personagem como uma nova situação; sua reação emocional a isto ocupava a ária para a qual a cena era construída. Tais cenas e tais sentimentos eram incansavelmente multiplicados e balanceados. Tal como Racine, Metastásio só podia conservar esse artifício precário num mundo de nobreza ideal. Os compositores simplesmente concentraram sua atenção numa série de "situações de ária"; não estavam preocupados com a necessária complexidade da trama, pois todos os detalhes eram resolvidos por meio de discussões, destinadas a serem musicadas na forma de recitativos *secco*, neutros e sem vitalidade. Já não mais o veículo emocional, o recitativo se tornou simplesmente uma forma convencional de discurso (KERMAN, 1987, p.70-71).

reação lírica. O equilíbrio entre recitativo e ária se viu balançado, e a motivação do enredo agora estava enfraquecida quando o recitativo era inserido. Ou seja, o elemento racional deixava de ser o aspecto mais importante na representação da ópera. O drama foi deixando de ser racional para se tornar sentimental, ou seja, o drama possível na ópera era esmagado pelos ditames comerciais impostos por uma arte popular. A ópera francesa havia sofrido com a severidade da crítica aristocrática, e o seu inverso foi uma ópera que sofria com a falta de controle efetivo que não fosse o da virtuosidade vocal. Para satisfazer a esse desejo de ouvirem as árias, os compositores enfrentavam problemas com o aspecto dramático: a composição das árias deveria estar em acordo com sentimentos especificados, como o amor, o vigor e o desdém.

As árias também ganharam mais proeminência do que os recitativos porque os compositores estavam à mercê dos cantores. Muitos desses cantores sabiam que o público pagava para ouvir suas vozes, e, com isso, acabavam abusando dessa confiança, e colocavam mais empenho na execução das árias. Esses abusos eram maiores do que aqueles existentes quando da representação das óperas de Lully e Rameau.

Em fins do século XVIII a ópera francesa ainda era utilizada como modelo para a composição e realização de óperas, sendo o coro, a dança e os efeitos cênicos - como as maquinarias utilizadas para gerar efeitos tidos como reais e maravilhosos diante do público - firmemente controlados para o direcionamento da realização dramática. Como a ária e o recitativo se demonstravam em desequilíbrio nessa realização, com mais forte apelo à ária, o recitativo sofreu um refinamento tal qual pudesse se elevar e se equiparar ao nível da ária⁶⁹.

No recitativo, como determinado pelas exigências e moldes da ópera francesa, estava o aspecto dramático, racional, e todo o impulso para o desenrolar do drama, da tragédia em música; por isso que nele estava toda a realização e concretização das teorias imitativas em música. Com o gradativo domínio da ária sobre o recitativo, este acabaria sendo modificado, para ganhar o *status* de ária, e assim provocar mais interesse no público, o que com o tempo terminaria por estabelecer uma forma contínua de ópera, e não mais segmentada, dividida em cenas distintas. Para determinar o desenrolar contínuo da ópera, não só essa suposta reforma do recitativo, que acabaria deixando as teorias imitativas em segundo plano, seria o motivo para essa transformação, mas,

⁶⁹ Segundo Joseph Kerman (1987, p. 80), a partir de Gluck o refinamento do recitativo levou a uma solução operística que acabaria por estabelecer uma forma contínua da ópera em sua representação, que dominaria o século XIX, ao invés das cenas segmentadas como eram na ópera francesa.

também, o ganho de força da tradição da ópera cômica italiana⁷⁰, a *opera buffa*, que se espalhava na Inglaterra e na França, e abarcava desde a farsa popular napolitana até a comédia mais requintada. Os compositores italianos desse gênero foram desenvolvendo uma técnica radical para relacionar a ação do drama com a continuidade musical. A continuidade musical que passaria a se estabelecer como critério de realização da ópera, somado à influência do gênero cômico, terminariam por minimizar e suplantam as exigências das teorias imitativas como critério de representação operística, e para isso reduziu-se o recitativo a uma forma convencional de discurso.

Na década de 1730, Händel, já estabelecido na Inglaterra há muito tempo, apresentou sua ópera 'Alcina'⁷¹, com libreto de Antonio Fanzaglia, baseado na história do poeta italiano Ludovico Ariosto, que depois do sucesso e do frenesi da *Ópera dos três vinténs* (1728), em estilo musical popularesco, com partes cantadas em inglês, apresentaria uma heroína aos moldes do estilo da *opera seria* italiana – gênero que dominava - que além de metamorfosear os amantes em árvores, também possuiria um caráter apaixonado, por vezes sofrendo com angústia e dor a perda daqueles que foram seduzidos pelo seu amor⁷².

A ópera de Händel resultaria numa intriga sentimental repleta de disfarces e ilusões, envolvendo os mal-entendidos, o ciúme, diferentes versões do amor e de seu descontrole, e, com isso, diferentes maneiras de se cantar esse amor, que seria representado de forma passional. Sobre como essa trama sentimental atua na representação de Alcina⁷³, comentou Starobinski:

⁷⁰ Podemos citar os compositores Baldassare e Galuppi, Pergolesi, Nicola Piccini, Giovanni Paisiello, como representantes da ópera cômica italiana.

⁷¹ A *Ópera do mendigo*, de John Gay, na década de 1720, havia abalado a hegemonia da ópera italiana junto aos ingleses. Junto a esse abalo, estava a falência da companhia de ópera que Händel participava, além de nesse panorama surgir uma concorrente, a Ópera da Nobreza, que ganhou os votos dos londrinos ao ter Farinelli como sua principal atração naquele momento. *Alcina* seria seu último sucesso com a *opera seria*. Händel reforçou nela os modelos vigentes do gênero, mas também procurou inovar na ópera ao trazer para o palco uma bailarina francesa, Marie Sallé (1707-1756), que foi uma grande atração para os londrinos daquele período. Sua presença explica a quantidade abundante de passos de dança e de música instrumental na produção de *Alcina*, além, claro, da supremacia das árias vocais sobre os recitativos.

⁷² Jean Starobinski (2010, p. 186) comentou que: O público inglês não se contentava em considerar a pastoral e a *opera seria* pelo que eram: ficções, muitas vezes tediosas. Ele [Händel] desfrutava de um prazer particular em sua imitação burlesca. O sucesso da Ópera dos três vinténs (1728) dá prova disso. O deboche era levado muito longe. O riso franco diante das misérias e das truculências da escória no submundo da capital londrina superava o riso, ainda por demais aristocrático, da fantasia que colocava em cena paladinos de sentimentos mutáveis e razão fraca.

⁷³ Alcina reina sobre uma ilha onde tudo cede aos seus poderes mágicos que emprega a serviço de seus caprichos – até o momento em que se confessa vencida pelos efeitos de uma contramagia que faz triunfar o bem, a fidelidade e a verdade. (...) Os poderes mágicos de Alcina conferem-lhe ascendência sobre todas as imagens, a começar pela sua própria. Ela confere aos desertos as cores do paraíso. (...) Não importa se o

(...) Na ilha das metamorfoses, por que os estilos do amor não variam ao infinito? A fada Morgana, irmã de Alcina, apaixonou-se, à primeira vista, quando surge Bradamante disfarçado de guerreiro. Os princípios frívolos de Morgana são os de tantas figuras femininas do Barroco: a inconstância, a mudança, *amar e disamar* – “Amar e desamar, essa é minha vontade”. Abandonado por Morgana, Oronte é reconquistado em um breve instante. A voz da fada, em uma bela ária (*Credete al mio dolore...*), opera o milagre: ela é o bálsamo pelo qual o amor cura as feridas que causou (STAROBINSKI, 2010, p. 187).

Embora essa ópera tenha um apelo maior às árias que, como dito anteriormente, acabou por ganhar mais prestígio do que o recitativo em solo inglês, ela possui as características apreciadas para uma *opera seria*: referências à Antiguidade Clássica, o mundo pastoral, as metamorfoses de amantes em animais, árvores ou rochas, induzidos a um sono profundo ao abrigo do tempo, ou lançados em aventuras gloriosas, em que ninfas e musas brincam com seus objetos amorosos, como ocorre nas *Bucólicas*, de Virgílio, ou nas *Metamorfoses*, de Ovídio. E como em uma tragédia, Alcina é derrotada por abusar de seus poderes de forma soberana; ela conheceu o triunfo e a derrota, e essa é a sua tragédia. O libreto possui todos os pontos agradáveis da tradição literária, poética: “as diversões infinitamente variadas da vida na corte e não a ociosidade selvagem do começo dos tempos. Ali onde tudo é luxo e capricho satisfeito” (STAROBINSKI, 2010, p. 185)⁷⁴.

Em Ariosto, Alcina perde tudo e deseja a morte, porém, por ser uma fada, possui a imortalidade, ou seja, não pode morrer.

(...) Viver para sempre não é mais uma festa inesgotável, mas uma perpétua melancolia. Alcina compartilha a sorte de Dido, de Medeia, de Cleópatra, mas sem poder dar fim a seu sofrimento: no meio de tantos desastres, a infeliz Alcina não cessa de gemer, de derramar lágrimas. (...) Ela sempre acusa o Destino de prolongar suas angústias ao se opor a sua morte: nenhuma fada pode morrer enquanto o sol continuar seu curso e o céu não mudar seus movimentos! Sem isso, o desespero de Alcina era

brilho é enganoso: Alcina é mestra de tudo o que se pode oferecer na crista do instante: palácios, jardins, divertimentos. E se a arte se dá como objetivo a busca do prazer, ela deve entrar no círculo encantado onde reina a magia. A música contribui necessariamente para tal efeito, assim como a poesia. O prazer ama se mirar em sua própria representação (STAROBINSKI, 2010, p. 183-184).

⁷⁴ A Alcina de Ariosto foi tão influente que diversos príncipes do período barroco a usaram como exemplo para a realização de festas nas cortes. A mais suntuosa foi a de Luís XIV, em Versalhes, cujo tema foi “o palácio de Alcina”, em que rei e cortesãos se fantasiaram de heróis de romance de cavalaria, e que também havia diversas figuras alegóricas. Tudo isso com cerimônias e jantares, acompanhados pela música de Lully e por apresentações de balés.

bastante profundo para enternecer as Parcas e fazê-las cortar o fio de seus dias (...) (STAROBINSKI, 2010, p. 188).

Alcina demarca um drama pessoal da personagem, com ênfase no domínio do sentimento, e sua voz demonstra extremos, como a soberania e o desespero, a ternura e a fúria. As metamorfoses imputadas a seus objetos de amor acabam ocorrendo com ela, mas uma metamorfose da alma porém, o sofrimento, as ilusões da melancolia, os encantamentos, fazem parte de uma ação que ocorre harmoniosamente, mas, estruturalmente, de forma contínua, e não em segmentos distintos, como nas óperas francesas.

1.3. A *Ballad Opera* e a *The Beggar's Opera*.

1.3.1. As discussões em torno da música e suas relações com o drama

O drama na ópera era movimentado pela ação, e a música intensifica as consequências das ações em sua representação. Ação e música são o cerne e o problema central no drama operístico. A apreciação do drama está relacionada a uma compreensão da forma técnica da dramaturgia, como a sequência ordenada de suas ações com o objetivo de suscitar no espectador determinadas emoções. Para isso, para que a realidade pudesse ser posta em cena, de acordo com as teorias imitativas em música, era necessário um conjunto de convenções para o equilíbrio entre música e ação.

Quando o apelo às árias de ópera passou a ser maior do que o apelo ao recitativo, a escolha foi feita pelo aspecto emocional, mais do que pelo racional. As teorias imitativas só são possíveis com o respaldo do aspecto racional; sem ele, elas passam então a se diluir entre as emoções. O recitativo é o momento da reflexão, do relato dos infortúnios ou do direcionamento da sucessão das ações no drama. Com ele o drama pode ser dividido em seções distintas. O recitativo é a ação no drama musical. Quando ele é inserido na continuidade musical, ele é amenizado, diminuído.

A continuidade musical cresceu com a influência da *opera buffa*, fosse na França ou na Inglaterra; ridicularizando inicialmente a *opera seria*, terminou por estabelecer uma tradição própria, embora fosse muitas vezes indecorosa, rápida, grotesca, mesmo que fiel à vida real, o que trouxe um relacionamento viável e possível entre ação e música. Ao invés do recitativo servir para o impulso das seções dramáticas na ópera, a

opera buffa terminaria por inserir no drama a continuidade musical por via da ária de ópera.

Se pensarmos em questões de estilo, a continuidade musical na ópera passaria do barroco para o clássico, o que viria a alterar a natureza do movimento musical, trazendo profundas transformações na execução musical, embora com isso as teorias imitativas em música ficassem em segundo plano.

Ao invés das seções definidas, mantendo um tipo de sentimento, agora as passagens de repouso seriam alternadas com passagens mais dinâmicas, e os compositores passariam a calcular cuidadosamente as tensões, o clímax, o equilíbrio da obra. Proveniente da *opera buffa*, as mudanças abruptas de sentimentos passariam a ser comuns nessa nova ópera, e os contrastes terminariam por ser justapostos e ajustados até sua resolução final, tornando assim a música algo mais complexo do que simplesmente seguir a linearidade de um texto poético literário.

Os conflitos então poderiam ser manobrados pelas passagens de fluxo contínuo, com continuidade musical, com forma característica, com a mesma estrutura do primeiro movimento de uma sinfonia. As óperas então, de certa maneira, passariam a ser compostas como as composições para música instrumental, com algo de imprevisível, porém, apresentando uma impressão unificada, uma coerência, mais característica da forma clássica.

O drama musical até o século XVIII era erigido como uma 'arquitetura', com cada parte inserida de maneira harmônica no todo, na justaposição de partes, como um quebra cabeça, enquanto que a continuidade musical na metade desse século em diante traria um 'estilo dramático', fazendo com que algo de inadmissível fosse aceito: a dramaticidade da música instrumental. As partes, tão importantes para a consecução das teorias imitativas em música, se diluiriam no todo.

O processo na ópera entre os séculos XVII e XVIII na Inglaterra seria mais de um desdobramento do que de um desenvolvimento dramático. Uma ação distinta se desenvolve em outra, trazendo conseqüências a partir dela. O fluxo contínuo de certa maneira possui um viés caótico, pois que não está mais segmentado em seções distintas, e por isso o desdobramento. Para o período do classicismo, a ação é incorporada à continuidade musical, mais familiar, enquanto que anteriormente a música era subjugada à ação do drama.

Quando a *opera buffa* começou a se desenvolver no início do século XVIII, ainda conservava o recitativo como sua matriz principal, herdada da *opera seria*. Sua ação se desenvolvia no nível do recitativo, embora nesse gênero o recitativo pudesse parecer mais com uma conversa divertida; no entanto, o elemento mais importante estava reservado ao nível musical, e, claro, incluindo as árias de ópera, tão requeridas pelo seu público. Porém, as árias eram encaixadas na forma total da *opera buffa*.

Com a penetração da *opera buffa* italiana em solo inglês, houve uma intenção de satirizar os excessos dessa ópera, assim como satirizar a *opera seria* italiana e francesa também, e com isso floresceu um gênero popular de entretenimento por volta de 1728, que foi a *Ballad Opera*. A *The Beggar's Opera* (A ópera do mendigo) foi um gênero de *Ballad Opera*, criada por John Gay (1685-1732), cuja intenção era satirizar esses excessos, além de zombar da elite da sociedade britânica. A *Ópera do Mendigo* funcionou como uma espécie de resposta contra a ópera estrangeira, se tornando um gênero nacionalista, que ganhou importância por se basear numa antiga tradição do drama inglês e ser intercalada por música popular.

A *Ballad Opera* era um tipo de peça geralmente escrita em prosa, intercalada com canções popularmente conhecidas, e se desenvolveu a partir do teatro inglês. A *The Beggar's Opera* foi um gênero novo originário da *Ballad Opera*, nas mesmas circunstâncias do teatro inglês. Com a *Ópera do Mendigo*, a música acabou desempenhando um grande papel no teatro inglês, tornando-se mesmo até mais que a peça teatral em si. O estímulo musical no teatro inglês se deve a Cromwell⁷⁵, que valorizou a música como meio para moralização da população.

Paralelamente ao desenvolvimento desses gêneros populares, a ópera em si ganhou também popularidade na Inglaterra no século XVIII, e a *opera seria* italiana teve grande aceitação dentre o público britânico. Daí a *Ópera do Mendigo* ser um grande contraste a esse gênero estrangeiro que vinha se estabelecendo no mundo britânico daquele período. John Gay alegava que ele oferecia ao público inglês uma música que verdadeiramente seu povo poderia compreender, e não uma língua estrangeira que em nada tocava o coração dos cidadãos. Como ele usava conhecidas canções para compor suas baladas, as mesmas deveriam ser conhecidas pelo cidadão britânico como material

⁷⁵ Oliver Cromwell (1599-1658) foi um militar e líder político inglês e, mais tarde, *Lord Protector* do Protetorado. Provocou de certa maneira a Guerra Civil Inglesa que levou à decapitação do Rei Charles I.

musical, enquanto que as árias italianas e os recitativos da *opera seria* eram somente conhecidos e compreendidos pela elite inglesa.

Em oposição ao que apenas poucos conheciam, a *Ballad Opera* terminaria por se estabelecer como um gênero marcadamente inglês, e a mesma serviria para determinar o fim do gosto do público pela *opera seria* italiana.

A partir de então, após o sucesso da *Ópera do Mendigo*, várias produções semelhantes surgiram como um entretenimento de massa.

O sucesso do teatro cantado tem suas raízes na *Commonwealth Ballad Opera* do teatro inglês, em que o governo puritano de Oliver Cromwell (1599-1658) trouxe profundas mudanças e efeitos no drama teatral; por não gostar de peças que se demonstrassem vulgares ou até mesmo imorais, ele terminou por banir o drama falado e também fechou diversos teatros públicos e que, apesar da atitude severa, trouxe um efeito positivo para a música, já que os concertos públicos eram permitidos à população. Música e poesia sempre caminharam juntas, mas, depois de suas duras medidas, essa combinação se tornou mais unida e estreita. Uma ópera inglesa de verdade teve suas primeiras tentativas de produção a partir da Restauração, pois os compositores procuraram fundir o teatro com as *masquerades*, a dança, a música e os recitativos.

Mesmo após a usurpação do reinado por Cromwell, a música havia se tornado parte integrante da sociedade inglesa, e todas as representações em palco envolviam ou incluíam música de alguma maneira. Os teatros tinham seus músicos regulares, e mesmo que uma peça teatral não tivesse canções, os músicos deveriam estar disponíveis para pelo menos tocar alguma obra instrumental para o público, como salientou Todd Gilman (2001, p. 243). Desta maneira, a música no período da Restauração poderia ser classificada em três categorias: música vocal em peças teatrais, fossem cômicas ou trágicas, como as *masqueradas*, independente de pertencerem a alguma peça ou não; as “semi-óperas”, que envolviam música e o diálogo falado, e as óperas inglesas, cantadas por longo tempo. Em todas essas categorias, a música poderia impulsionar as ações, ou apenas ser inserida para embelezar de alguma maneira a peça. As árias introduzidas por Shakespeare nas peças cômicas, o mais comum era a música vocal não ter quase relação alguma com o enredo, sendo cantada muitas vezes por uma personagem que não fazia parte da trama. Já nas tragédias teatrais, assim como nas baladas e música popular em Shakespeare, a música tinha grande efeito, pois servia para retratar os estados de espírito das personagens, o que intensificava por sua vez o drama teatral. Era costume

se apresentar peças instrumentais antes do início da tragédia teatral, e outras inseridas entre os atos.

As *masquerades*, como entretenimento, foram se desenvolvendo, e cada vez mais inseridas numa comédia ou numa tragédia, e combinavam falas com música, além de trajes com cenários elaborados e dança. Nas *masquerades* era comum personagens representarem a moral através de figuras advindas do teatro medieval inglês; e essas figuras simbólicas de moralidade tinham sempre como modelo alguém da monarquia. No enredo as personagens morais sempre triunfam sobre as personagens degradadas, simbolizando uma derrota dos inimigos pela casa real inglesa, tanto que as *masquerades* tinham normalmente algum fundo político, o que deixava a nobreza atualizada a respeito de questões contemporâneas importantes, como explanado por Roger Fiske (1973, p. 04).

As semi-óperas foram concebidas para serem equivalentes inglesas de entretenimentos franceses, como a tragédia lírica, os balés e as comédias. Uma semi-ópera normalmente era uma peça com quatro ou cinco *masquerades* intercaladas em sua representação.

Esses entretenimentos eram adaptados para o teatro, envolvendo personagens mitológicos ou históricos. Muitas dessas peças eram adaptações de Shakespeare, porém, as personagens que cantavam, quase sempre não participavam do diálogo. Obras de Henry Purcell, como o *King Arthur* e o *The Fairy Queen*, baseada em *Midsummer Night's Dream*, eram semi-óperas que incluíam tanto o diálogo falado quanto a música.

As *opere serie* inglesas haviam sido modeladas de acordo com o modelo da ópera francesa, porém, sempre com a inclusão de *masquerades*. Poucos foram os trabalhos cantados, e os mais conhecidos foram *Dido and Aeneas*, de Purcell, e *Vênus e Adonis*, de John Blow (1649-1708). Após o falecimento de Purcell, alguns compositores tentaram dar continuidade à tradição de *opera seria* inglesa, mas não tiveram sucesso. As óperas envolviam maquinarias elaboradas e enredos mitológicos ou históricos, do mesmo modo que as óperas francesas. Dado a esse insucesso de se estabelecer uma tradição de *opera seria* inglesa no mundo britânico, a ópera italiana acabou por se infiltrar na Inglaterra, tomando o lugar daquela, e o estabelecimento de uma *opera seria* se viu prejudicada naquele país, e o uso das *masquerades* como forma musical, era uma maneira de combater sua influência em solo inglês.

Em 1705 houve na Inglaterra a representação da ópera *Arsínoe*, em estilo italiano, com libreto de Peter Anthony Motteux (1663-1718) e música de Thomas Clayton (1673-1725). Essa foi a primeira ópera das inúmeras que foram apresentadas naquele país desde então. E as óperas italianas ou em estilo italiano foram imensamente populares entre as camadas mais ricas da sociedade.

Arsínoe foi escrita em estilo italiano, porém, cantada em inglês, alcançando então um sucesso surpreendente na Inglaterra. Quando o desejo por mais óperas em estilo italiano aumentou, muitos cantores italianos receberam o convite para cantar nos teatros ingleses. Além de óperas italianas serem importadas para solo inglês, logo os compositores ingleses passaram a escrever *opera seria* para seus palcos.

Sobre essa efervescência da ópera italiana ou em estilo italiano, escreveu Joseph Addison, no *The Spectator*, de março de 1711:

É meu projeto neste documento entregar à posteridade um relato fiel da ópera italiana, e dos graduais progressos que ela tem feito no palco inglês; pois não existe questão maior para nossos bisnetos ficarem curiosos em entender a razão pela qual seus antepassados se acostumassem a sentar-se juntos a uma audiência de estrangeiros em seu próprio país, e ouvir os atos de peças inteiras em uma língua que eles não entendiam (ADDISON, 1711, p. 71)⁷⁶

Além da questão de se ouvir ópera italiana na Inglaterra, Addison ainda notou a existência da mistura confusa das línguas inglesa e italiana, surgidas depois das traduções de algumas óperas italianas que deixaram de ser populares, e o que se viu foram óperas italianas inteiras serem cantadas apenas em italiano. Hoje é comum se ouvir essas peças na própria língua em que foram escritas, mas, para aquela época, o comum era ocorrerem sua tradução para que o público pudesse entendê-las:

Era muito difícil levar adiante diálogos desta maneira (tanto em inglês quanto em italiano) sem se ter um intérprete entre as pessoas que conversavam entre si, mas este foi o estado do palco inglês por cerca de três anos. Com o tempo o público ficou cansado de entender somente metade da ópera, e para evitar sua fadiga ordenou-se que toda ópera

⁷⁶ *It is my Design in this Paper to deliver down to Posterity a faithful Account of the Italian Opera, and of the gradual Progress which it has made upon the English Stage: For there is no Question but our great Grand-children will be very curious to know the Reason why their Fore-fathers used to sit together like an Audience of Foriegners in their own Country, and to hear whole Plays acted before them in a Tongue which they did not understand (ADDISON, 1711,p. 71).*

fosse executada no presente em um idioma desconhecido (ADDISON, 1711, p. 73)⁷⁷.

Em 1710, Händel chegou em Londres, e sua presença ajudou a estimular ainda mais o crescente gosto inglês pela ópera italiana. Em 1711 foi encenada em Londres sua primeira ópera, *Rinaldo*, que esteve em cartaz por vários meses, e ela serviu para que sua popularidade e influência crescessem vertiginosamente, o que trouxe mais apoio para a ópera em estilo italiano.

Em 1720, Händel conquistou a nobreza, e com seu apoio foi criada a Academia Real de Música, embora em 1728 a mesma tivesse falido por falta de dinheiro e pelos gastos opulentos com as representações.

O gosto pela ópera italiana no entanto não era maciçamente compartilhado por toda a sociedade londrina, tanto que Colley Cibber, dramaturgo, ator e gerente teatral no século XVIII, observou em sua *Apologia* que a ópera italiana não traduzia bem a língua inglesa:

A ópera italiana primeiro tentou a roubar a cena inglesa... num disfarce tão rude e disfarçada de si tanto quanto possível; em uma tradução manca em nossa própria língua, fora da métrica e da prosódia, com suas notas originais, cantadas por vozes inaptas, com ornamentos mal aplicados aos sentimentos, e com uma ação sem vida e sem significado em cada caráter (CIBBER, 1740/1968, p 175)⁷⁸.

A ópera italiana, para escritores como Cibber e Joseph Addison era equiparada ao apelo emocional, ao extravagante, e sua música com pouco diálogo falado acabava exercendo um efeito um tanto quanto perigoso, em suas visões, sobre as emoções, sem nenhum apelo à razão ou ao sentido lógico. Quanto a essa preocupação, Addison se manifestou:

A verdade é que os melhores escritores entre os italianos modernos se expressam de uma forma tão florida em suas palavras, e em

⁷⁷ *One would have thought it very difficult to have carry'd on Dialogues after this Manner [in both English and Italian], without an Interpreter between the Persons that convers'd together; but this was the State of the English Stage for about three years. At length the Audience grew tir'd of understanding Half the Opera, and therefore to ease themselves entirely of the Fatigue of Thinking, have so order'd it at Present that the whole Opera is performed in an unknown Tongue (ADDISON, 1711, p. 73).*

⁷⁸ *The Italian Opera began first to steal into England. . . in as rude a disguise and unlike itself as possible; in a lame, hobbling Translation into our own Language, with false Quantities or Metre out of Measure to its original Notes, sung by our own unskillful Voices, with Graces mis apply'd to almost every Sentiment, and with action lifeless and unmeaning through every Character (CIBBER, 1740/1968, p. 175).*

circunlóquios tão tediosos, usados só por pessoas pedantes em nosso país; e ao mesmo tempo enchem seus escritos com pobre imaginação e conceitos, que nossos jovens se envergonhariam antes de terem cursado dois anos de universidade (ADDISON, 1711, p. 26)⁷⁹.

Com essa manifestação, houve por parte de Addison uma tentativa de tornar a ópera inglesa rival da ópera italiana, porém, sem êxito. Sua incursão no mundo da ópera foi através de uma ópera escrita por ele, *Rosamond*, e musicada por Thomas Clayton. O tema era sobre a amante do Rei Henrique II, porém, não teve aceitação do público, e sua ópera foi uma reação à complexidade do libreto italiano, e a crítica recebeu sua obra como algo em que nada acontece.

A rivalidade contra a *opera seria* italiana não se limitava somente às pessoas do mundo teatral: artistas como William Hogarth (1697-1764) zombaram em suas pinturas do exagero italiano, e em sua gravura *O músico enfurecido*, de 1741, ele retratou um maestro italiano que tenta tocar violino, porém, interrompido por uma turba de mendigos e doidos embaixo de sua janela. Essa cena contrasta com a realidade dos camponeses que procuram ganhar a vida honestamente, e, apropriadamente na casa do italiano tem na parede um cartaz da *Ópera do Mendigo*.

Mesmo John Gay, que criou e apresentou a *The Beggar's Opera*, tinha opinião semelhante à de Addison, e se lamentou que o público era incapaz de se lembrar de Homero, Virgílio, e ao mesmo tempo se considerar um grande juiz de música. Por isso a sátira contra a ópera italiana nas *Ballads Opera*, e, a sua popularidade salientava em parte o público contra a ópera italiana.

As *Ballads Opera* posteriores a do sucesso de John Gay tiveram uma forma peculiar de entretenimento como opção para os palcos, além da ópera italiana; a *Ballad Opera* foi chamada também de ópera falsa, ou farsa-ópera, até mesmo de ópera dramática. Essa era uma maneira de distinguir esse gênero das óperas inglesas, cantadas por toda parte, e das óperas cômicas, e estas tinham substituído os recitativos pelos diálogos falados. Enquanto as óperas cômicas eram escritas para cantores profissionais, as *Ballads Opera* eram escritas para atores/cantores, comuns na Inglaterra, e tem relação com o teatro inglês elisabetano. Os 'dialogues' nasceram como forma musical herdados do teatro elisabetano.

⁷⁹ *The Truth of it is, the finest Writers among the Modern Italians express themselves in such a florid form of Words, and such tedious Circumlocutions, as are used by none but Pedants in our own country; and at the same time fill their Writings with such poor Imaginations and Conceits, as our Youths are ashamed of, before they have been Two Years at the University* (ADDISON, 1711, p. 26).

A *Ópera do Mendigo* pode ter uma relação com as comédias francesas, com os vaudevilles, pois John Gay havia feito viagens à França entre 1717 e 1719, ou mesmo a partir da chegada de companhias de atores franceses em Londres entre 1720 e 1728. Essa possível influência se dá devido as baladas e as comédias possuírem uma forma similar, como o uso da prosa com ares populares e intercalação de textos, apesar das diferenças de características em seu conteúdo. As comédias francesas têm sua tradição oriunda da *Commedia dell'arte*, com tramas bem menos realistas do que os temas das *Ballads*, especialmente aquelas que foram escritas depois da *Ópera do Mendigo*.

John Gay e seu amigo Johann Christoph Pepush podem ter visto o teatro de vaudeville em Paris. Isso pode ter-lhes motivado a reproduzi-la na forma inglesa. Mas também foram influenciados por Thomas d'Urfey (1653-1723), um importante inovador e contribuidor para a evolução da *Ballad Opera*. D'Urfey tinha reputação de colocar novas palavras em canção existentes, como fez Shakespeare.

A *Ópera do Mendigo* estreou em 1728, sendo um sucesso instantâneo, e teve mais de sessenta apresentações, numa época em que os entretenimentos bem sucedidos de palco tinham em média vinte apresentações. Seu sucesso estava em sua forma e conteúdo inovadores. As personagens do teatro inglês do início do século XVIII eram retiradas de modelos de obras gregas e romanas. E comumente retirados da vida da família real inglesa. Também se fazia uso da pantomima, e ladrões e prostitutas eram representados em suas cenas, com uma demonstração da realidade da vida das ruas de Londres, e esse gênero foi considerado completamente novo para o público britânico. As melodias eram curtas e fáceis de se cantar, por isso o gosto do público por elas.

Apesar de se saber que a *The Beggar's Opera* era uma crítica à ópera italiana, o principal ataque era quanto à sua forma, normalmente em três atos quando uma ópera era em cinco, e ao invés dos recitativos, as personagens travam um diálogo falado, falando de assuntos inferiores, como fofoca, porém, em prosa. Ao invés de árias bem ornamentadas e trabalhadas, as personagens cantam canções curtas, populares. As personagens da *Ópera do Mendigo* tendem a ser realísticas, com uma identificação do povo com elas. E por isso seu grande sucesso de gênero, e que foi ganhando cada vez mais popularidade na medida em que eram escritos.

CAPÍTULO II

A INDUÇÃO DAS PAIXÕES HUMANAS EM MÚSICA E OS PRECEITOS DO GOSTO E DA NATUREZA

2.1. As emoções, as paixões humanas e os sentimentos em música

2.1.1. O papel dos afetos e das emoções entre os séculos XVII e XVIII⁸⁰

Os afetos ocuparam um papel determinante nas teorias imitativas em música, e também na teoria da expressão em música, já que na representação da realidade por meio do aspecto teatral da ópera e por via da linguagem verbal, um dos objetivos dessas teorias era o de provocar sentimentos e emoções definidos no ouvinte, e assim “mover os seus afetos”, com a finalidade de aperfeiçoar seus costumes e comportamentos na convivência em sociedade, não mais através da ‘catarse’ (terror e piedade sentidos ao mesmo tempo) para obter a purificação da alma, purgando assim as emoções humanas.

A união entre música e poesia implicou numa nova concepção de que a música serviria como um meio para intensificar as paixões humanas, e por isso, sua relação com a linguagem verbal. Com isso, formulou-se uma teoria dos afetos que, embora o conceito já existisse anteriormente ao século XVII, com Thomas Morley, entre os séculos XVII e XVIII faria parte dos escritos de críticos, filósofos e músicos, que se direcionaram por premissas científico-racionalistas, assim como por formulações de tendências empiristas, como as descritas entre os enciclopedistas.

Na filosofia moderna da Grã-Bretanha existiam discussões em torno das emoções, figurando na filosofia e em seus campos relacionados, como metafísica, ética, bem como na teoria política e no raciocínio prático em geral, e em comparação com áreas como literatura, arte e música.

Os filósofos do século XVII denominaram as emoções como ‘paixão’ e ‘afeto’, enquanto que os do século XVIII as denominaram cada vez mais como ‘sentimento’, termo este sem um sentido essencialmente psicológico até a chegada do Romantismo. Quando nos referimos às ‘paixões’ ou ‘afetos’, quase sempre esses termos soam como correspondentes às emoções violentas ou avassaladoras, no sentido de agitar ou de não respondermos aos ditames da Razão; já o termo ‘sentimento’ normalmente indica uma emoção calma.

A ‘paixão’, em particular, possuía um caráter de receptividade, que na filosofia moderna, quando se discutia o movimento das paixões humanas do espectador diante

⁸⁰ Não é papel de nosso trabalho fazer uma discussão profunda sobre as teorias e o papel das ‘emoções’ na filosofia, mas sim o de demonstrar sua importância frente às teorias imitativas em música.

da tragédia, significava que o mesmo havia sido receptivo àquela ‘paixão’ destinada para ele naquela representação. Filosoficamente, as ‘paixões’ demarcavam as seguintes divisões: mente e corpo, percepção e vontade, razão, julgamento e desejo, representações e apresentações, o privado e o social, a natureza e a convenção⁸¹.

Embora discussões sobre as ‘emoções’ já ocorressem em fontes antigas, como as de Platão e Aristóteles, e em abordagens estoicas e escolásticas, por exemplo, a classificação de Aristóteles quanto às faculdades da alma e quanto à localização das emoções, permaneceriam como lugares comuns até à chegada das discussões modernas sobre esse tema.

‘Sentimento’ foi o termo mais usado frequentemente pelos autores franceses e britânicos do século XVIII, e sua classificação derivava dos modelos de Aristóteles; sua associação com a ‘percepção’ foi uma abordagem moderna para a época, pois como valor epistêmico e ético das emoções, a questão principal era até que ponto podemos governar nossas emoções, e até que ponto elas poderiam direcionar, fornecer e se associar com as ações.

O movimento das paixões humanas, ou a sua indução, possuía um caráter de percepção que deveria ser avaliado pela Razão, e por isso as emoções sentidas diante da representação da tragédia deveriam ser aproveitadas como instrumentos de aprendizado do caráter humano; a prescrição na indução das paixões enfatizava uma funcionalidade de suas manifestações visando o desenvolvimento do caráter humano. E a ópera inglesa, assim como a francesa, tinha esse caráter prescritivo. As emoções, embora tivessem menor valor do que a Razão, só poderiam ser valorizadas se induzidas eficazmente. A Razão movimentava a ação, e a tendência geral era de considerar as ‘emoções’ como estados receptivos do espectador. As paixões poderiam ser corrompidas quando não governadas pela Razão, pois ficavam fora de seu controle direto, mesmo que por vezes recebessem uma estrutura intencional e de julgamento, e, quando a música fosse apenas apreciada sem o recurso da linguagem verbal, como a música instrumental, ela poderia facilmente corromper as ‘paixões’, pois sem a Razão, a percepção não era ativada para avaliar os sentimentos devido à sua falta de um objeto concreto.

⁸¹ Houve no século XVII “listas” de inventário de “emoções”. Descartes registrou seis paixões nas *Paixões da Alma*, que são a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza; Hobbes enumerou uma lista com cerca de trinta delas no *Leviatã*, pois entendia que o homem é movido por suas paixões, e que a sua vontade resulta dessas paixões, sendo a liberdade uma espécie de ausência de impedimento para a ação. Locke, enumerou onze no *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, enquanto Hume descreveu cerca de dez paixões no *Tratado sobre a Natureza Humana* e na *Dissertação sobre as Paixões*.

David Hume, por exemplo, em sua obra *Do padrão do gosto*, frequentemente usava o termo 'sentimento' para se referir a uma classe de emoções refinadas e reflexivas, que eram as bases para os nossos julgamentos morais e estéticos, e fez explicações sobre as emoções geradas pela tragédia.

Podemos observar as teorias do senso moral de Francis Hutcheson, em sua obra *Uma investigação sobre o bem e o mal do ponto de vista da moral*, e de David Hume, na obra *Tratado da Natureza Humana*, em que esses autores sustentavam a existência de uma projeção de valor na qualidade afetiva da emoção reportada a um objeto; Hume ainda explanou como experimentamos as valorações de uma paixão, fossem elas manifestadas pelo próprio indivíduo ou demonstradas por outrem, usando mecanismos como 'comparação' e 'simpatia', e em Aristóteles através do 'terror' e 'piedade'.

O que trouxe discussões sobre o caráter das emoções ou das paixões sobre o espectador diante da representação da ópera inglesa foi o argumento de que a possibilidade de moralidade exigia sermos capazes de possuir emoções autenticamente benevolentes. Com isso, houve uma preocupação em se definir e cultivar as emoções que poderiam ser compartilhadas e as que deveriam de ser evitadas, já que o componente moral seria o juiz da aprovação ou desaprovação de tais sentimentos. Interessavam mais aqueles sentimentos considerados capazes de gerar elementos de reflexão. Para isso, era considerada importante uma preocupação com o desenvolvimento histórico e social do ser humano, cujo gerenciamento das emoções e de seus efeitos direcionaria um amadurecimento efetivo dos indivíduos e um equilíbrio no convívio em sociedade⁸².

A partir das *Paixões da alma* de Descartes, as emoções eram consideradas subjugadas pela percepção, pois elas envolviam o exercício da faculdade receptiva, já que eram tidas como consequências do corpo. A percepção das emoções era o exercício da Razão para operar os julgamentos que envolviam os sentimentos. A percepção pertence ao nível intelectual, e por isso o crivo da razão poderia fornecer meios para o julgamento emocional. Somente o julgamento permitiria que se operasse uma estrutura representacional das emoções.

A partir do século XVIII a teoria das emoções começou a se transformar gradativamente, e a principal mudança se fez em suas caracterizações, na forma de como representavam seus conteúdos intencionais, considerando apenas os fenômenos mais

⁸² A gênese das emoções nas estruturas das mudanças sociais pode ser observadas em obras de Jean-Jacques Rousseau, como o *Discurso sobre a origem da desigualdade* (1755), a *Nova Heloísa* (1761) e *Confissões* (1782), por exemplo.

especiais das “sensações”. As paixões eram então impressões simples e uniformes, com qualidades afetivas peculiares e características. E para elas se manifestarem, era necessária a existência de um objeto que despertasse as intenções afetivas. Com Hume, as emoções ainda mantinham conexões com os julgamentos, pois os próprios juízos, em especial os morais e políticos, eram considerados por ele como expressões do sentimento.

Eram as emoções que motivavam os esforços práticos e teóricos, eram elas que forneciam motivos para as ações e impulsos para as investigações do raciocínio prático e para a filosofia moral. As emoções possuíam no século XVIII um duplo papel no julgamento, principalmente os morais: representavam as disposições duradouras do caráter a partir de sua expressão nas ações, por serem objetos de avaliações morais, e também gerenciavam os próprios julgamentos. Eram as emoções que impulsionavam o raciocínio teórico, a curiosidade e o maravilhoso que perfaziam o impulso e desempenhavam essa função. Para Hume não havia um conflito entre razão e emoção, e os filósofos no século XVIII desenvolveram uma visão de que as faculdades quanto ao raciocínio e a linguagem eram consequências do desenvolvimento histórico das emoções. Esta vertente foi, por exemplo, a que Rousseau demonstrou seguir em suas obras, como no *Discurso sobre a origem da desigualdade*, de 1755.

Embora discutamos sobre esse conceito na terceira seção desse capítulo, um dos contextos mais importantes para se entender as engrenagens das forças e fraquezas atribuídas às emoções, reside na relação destas com a ‘imaginação’. A noção que se tinha era de que as emoções interagiam fortemente com a imaginação, e seria pela via da imaginação que se faria uma conexão entre as emoções e o corpo. Em contrapartida, a imaginação poderia implicar em resultados afetivos para as emoções, e por meio dela se encontraria um meio eficaz para controlar as emoções e seus efeitos. A faculdade da imaginação poderia compor e associar ideias, o que é diferente das impressões obtidas através das paixões. A imaginação teria a capacidade de produzir e manipular afetos, e era usada como um mecanismo para comunicação das paixões em sociedade.

No século XVIII os filósofos tendiam a avaliar os efeitos sociais das emoções, no sentido delas serem dirigidas pelos próprios indivíduos ou por outras pessoas, e consideravam que quando as pessoas se harmonizavam afetivamente, se harmonizavam com a Natureza.

Na crítica estética a representação das emoções foi considerada seu objeto e foi uma fonte de discussões; na retratação de gestos corporais e expressões faciais, os estados emocionais deveriam ser decifrados pelo espectador. A representação das emoções, nesse caso, vinculada à tradição da cultura da Antiguidade Clássica, visava retratar a narrativa literária, com fins didáticos. Para a ópera de então, as emoções possuíam uma grande importância de impacto na plateia, nos espectadores, diante da representação do drama. As emoções estimulavam os sentimentos nos ouvintes, e os compositores junto com os diretores de cena haviam desenvolvido toda uma teoria dos afetos para esse fim. A representação dramática das emoções das personagens na ópera deveria suscitar as mesmas emoções nos espectadores, pois se tinha em mente que diante do drama trágico o ouvinte deveria aproveitar aquela experiência em proporção tal ao sofrimento que ela invocava. A utilidade e o uso dessas emoções só poderiam ser aproveitados através da ação, o que é aristotélico, porém, envolvida com uma reflexão de utilização para a conduta da vida.

2.2. O gosto e o prazer musical: a educação do gosto

Nas disputas entre música e linguagem verbal, entre o apelo dos sentidos e o apelo à Razão, a estética musical começou a desenvolver uma premissa ligada aos sentimentos quanto ao gosto. Os sentimentos eram capazes de despertar a criação musical, e filosoficamente eram eles quem davam fundamento à autonomia da música.

O tema do gosto no século XVIII estava firmemente estabelecido e ligado a um conceito de estilo, com privilégio do aspecto visual na produção artística, que favoreceria a linearidade de uma representação mental por parte do espectador. O gosto estabelecido se relacionava com a experiência do espectador, de forma empírica, pois esse gosto só poderia existir mediante sua relação com a obra de arte.

O exercício do gosto implicava no próprio ouvinte identificar em si mesmo quais eram as sensações provocadas a partir de sua contemplação do drama, e nesse processo, refletir sobre quais recursos o artista havia utilizado para provocá-las, ou, de quais maneiras uma ópera poderia provocar sensações e assim exercer seu gosto perante aquela experiência estética.

O conhecimento das sensações implicava no conhecimento dos mecanismos estimuladores de prazer. O gosto e o prazer eram elementos que caminhavam juntos, e tanto o prazer seria maior quanto mais o ouvinte tivesse condições de conferir se as regras para o exercício do gosto tivessem sido cumpridas.

Para que o espírito do ouvinte pudesse extrair o devido prazer de sua experiência com o objeto artístico, a obra de arte deveria ser composta de maneira tal a produzir a sensação de prazer. A organização da composição artística permitiria perceber de quais maneiras o prazer poderia ser obtido, e deveria ser levada em consideração a maneira de estimulá-lo, e como perpetuá-lo. Para isso, o objetivo do gosto seria o de promover o prazer, e a consciência desse prazer deveria ser o de levar o ouvinte à felicidade.

O gosto estava ligado aos hábitos da época, aos usos e às exigências instituídas pela sociedade, nos modos de se proporcionar prazer.

A beleza e a harmonia dariam uma sensação de bem estar à alma do ouvinte, e o equilíbrio das sensações seria possível se o gosto fosse bem estabelecido, e governado por critérios e regras em que as emoções de prazer diante da representação operística, e perante objetos da arte, a partir de bases sólidas cujo respaldo fosse uma elegância advinda de bases morais e naturais. A percepção bem desenvolvida tornaria as inflexões do ouvinte voltadas para receber de maneira mais natural os preceitos da verdade universal.

A expressão da obra de arte se daria através do apoio do objeto material, e com ele se tornaria concreta, e uma vez construída, ofereceria um ato de sua percepção, construindo no espectador a experiência estética mais adequada diante desse objeto. A percepção daquilo que torna o objeto uma obra de arte poderia ser complementada pela imaginação do espectador, o que iria além da esfera estética, ou sensível, pois que a imaginação ocorria na esfera cultural do espectador e de sua maneira de lidar com as poéticas envoltas na obra de arte. Desta maneira, na imaginação do ouvinte, a obra de arte seria deslocada da esfera material e seria recolocada na esfera da ordem das percepções, e nela ocorreriam as consequências com a experiência estética. Dessas experiências, relacionadas com o ideal estético voltado para as artes imitativas, o objetivo do reconhecimento na imitação seriam os caracteres dos costumes para o auto aperfeiçoamento das próprias condutas humanas.

Em 1755 foram publicadas as *Letters concerning taste* [Cartas relativas ao gosto], de Jon Gilbert Cooper (1722-1769), em que escreveu uma série de 'cartas' escritas à

maneira das epístolas dos Antigos, em que explicou e discutiu suas ideias sobre o gosto, afirmando em sua primeira carta, direcionada a Eufêmio, que o gosto deveria tomar primeiramente todas as sensações físicas antes que o raciocínio pudesse modificar as sensações da aprovação:

(...) Quão irreconciliáveis são as doutrinas do exemplo que nos proporcionam! No entanto, desde que me forcem a justificar a sua prática contra as suas declarações, dando uma definição do que se entende por gosto, não evitarei mostrar ser sua excelência superior as outras, provando que 'verdade' e 'beleza' coincidem, e que os mais calorosos admiradores dos gêmeos celestiais têm, conseqüentemente, almas mais próximas de espíritos etéreos de ordem superior. Um bom gosto é aquele brilho instantâneo de prazer que vibra em toda a nossa estrutura, e aproveita o aplauso do coração, antes que o poder intelectual, a razão, possa descer do trono da mente para ratificar sua aprovação, ou quanto recebemos na alma belas imagens através dos órgãos dos sentidos corporais; ou o decoro de um caráter amável através das faculdades da percepção moral; ou quando nos lembramos, pelas artes imitativas ou pelo poder intermediário da imaginação. Tampouco é essa sensação deliciosa e imediata para o excitado em uma alma indistinta, mas por uma cadeia de verdades, dependentes uma das outras, até que elas terminem na fonte de toda perfeição, o divino arquiteto de tudo (COOPER, 1755, *Carta I*, p. 02-03)⁸³.

No mundo britânico, a ideia era de que o gosto se concretizasse a partir do ponto de vista daquele que frui da arte, não tão somente a partir da obra de arte em si. Ao concretizar os efeitos da obra de arte em si mesmo, o espectador realizaria um processo de recuperação de seus traços e temas, e ao conferir seus traços de acordo com uma norma estabelecida para a produção do objeto artístico, ele satisfaria a noção de gosto requerida diante daquele objeto. Perante a representação da ópera, o exercício do gosto do espectador se relacionava então com sua linearidade, mediante o envolvimento de uma percepção de seus traços e de uma intuição de seu valor ou defeito, com aquilo que se faria reconhecer ser sua qualidade inconfundível; para isso era necessária a

⁸³ *How irreconcilable are you doctrines to the example you afford us! However, since you press me to justify your practice against your declarations, by giving a definition of what is meant by taste, I shall not avoid the invidious office of pointing out your superior excellence to others, by proving that truth and beauty are coincident, and that the warmest admirers of these celestial twins, have consequently souls more nearly allied to aetherial spirits of a higher order. A good taste is that instantaneous glow of pleasure which thrills thro' our whole frame, and seizes upon the applause of the heart, before the intellectual power, reason, can descend from the throne of the mind to ratify it's approbation, either when we receive into the soul beautiful images thro' the organs of bodily senses; or the decorum of an amiable character thro' the faculties of moral perception; or when we recall, by the imitative arts, both of'em thro' the intermediate power of the imagination. Nor is this delightful and immediate sensation to the excited in an undistemper'd soul, but by a chain of truths, dependent upon one another till they terminate in the source of all perfection, the divine architect of the whole (COOPER, 1755, *Carta I*, p. 02-03).*

identificação imediata de seus traços, de suas qualidades, e ao mesmo tempo sua apreciação, que conferiam o julgamento daquela ópera. Para o exercício do julgamento o espectador deveria saber então averiguar sua estrutura e operações. O reconhecimento do ouvinte era uma etapa a ser cumprida na conferência da utilização das teorias imitativas, porém, o que os autores britânicos indagavam era se a percepção desse espectador estava atenta a tudo que estava à sua volta. O ouvinte deveria ser capaz de perceber o todo e o particular, e identificar as emoções que essas percepções traziam para si. Sua percepção deveria ser crítica, e ele não deveria ocupar somente uma posição contemplativa, mas deveria saber relacionar cada elemento identificado na percepção com aquilo que poderia ser produtivo em sua vida, de acordo com suas necessidades e conveniências.

Para justificar o papel do exercício do gosto por parte do espectador, Cooper utilizou do conceito de natureza, pois dela vinham os ditames das regras para as realizações artísticas, quando se dirigiu novamente a Eufêmio:

Não existe um arrebatamento adicional fluindo deste conjunto do qual a razão descobrirá depois a causa latente da mesma maneira que antes? Sua arquitetura favorita não deixará de dar exemplos menos notáveis, em que verdade, beleza e utilidade são inseparáveis. Você sabe muito bem que todas as regras, cânones e proporções na construção não surgiram da invenção caprichosa do homem, mas dos ditames infalíveis da natureza, e até mesmo daquilo que agora são as partes ornamentais de um edifício, originalmente, foram criados pela necessidade; e desagradam a visão, quando são desobedientes. Se posso usar essa expressão moral, à ordem, em que a natureza, cujas leis não podem ser revogadas, primeiro se deu para suprir tal necessidade. Aqui eu apelo ao seu próprio peito; e deixe-me continuar o apelo, perguntando-lhe sobre outra ciência análoga a essa, fundamentada em princípios invariáveis: quero dizer, a ciência de viver bem, da qual está tão bem informado quanto da anterior (COOPER, 1755, *Carta I*, p. 05-06)⁸⁴.

Para Cooper, a proporção da beleza deveria ser alinhada à conduta da sociedade, principalmente no aspecto moral, pois uma desproporção de qualquer ordem, segundo

⁸⁴ *Does not an additional rapture flow in from this adjunct, of which reason will afterward discover the latent cause in the same manner as before. Your favorite architecture will not fail to afford less remarkable instances, that truth, beauty, and utility are inseparable. You very well know that every rule, canon, and proportion in building did not arise from the capricious invention of man, but from the unerring dictates of nature, and that even what are now the ornamental parts of an edifice, originally were created by necessity; and are still displeasing to the sight, when they are disobedient, if I may use that moral expression, to the order, which nature, whose laws cannot be repealed, first gave to supply that necessity. Here I appeal to your own breast; and let me continue the appeal by asking you concerning another science analogous to this, which is founded upon as invariable principles: I mean the science of living well, in which you are as happily learned as in the former (COOPER, 1755, *Carta I*, p. 05-06).*

ele, desencadearia os chamados 'vícios', que descumprem com a ordem geral da sociedade. A poesia, pintura, escultura e música derivam sua existência do mundo material, das paixões, dos caracteres e dos costumes. Se as regras não forem mantidas em prol da eliminação dos vícios para se perpetuarem as virtudes, sobrarão como modelo para a imitação uma existência sombria, prevalecendo como referência para a representação a degradação da alma humana.

Para as teorias imitativas em música, o espectador diante da representação da ópera, - e por sua vez a ópera como um objeto artístico -, deveria possuir uma educação e formação cultural capaz de fazê-lo reconhecer os traços da realização artística, e com isso saber julgar os valores e defeitos de sua realização, reconhecer os temas mitológicos, os sentimentos das personagens trágicas, o nível de capacidade de controle e gerenciamento de suas emoções, e, com isso, saber ainda utilizar aquela representação como exemplo de gerenciamento de suas próprias emoções, comportamento e conduta em sociedade. Entre os franceses, esse gosto era o sentimento aperfeiçoado pelas regras, de forma objetiva e racional; entre os britânicos, esse gosto era algo subjetivo; o gosto era um sentimento a ser aperfeiçoado pela moral, pois para eles o objeto artístico traria respostas diferentes para o espectador, ou seja, o caráter subjetivo dessas respostas seria um problema por despertar sensações diferentes em seus espectadores.

Embora a questão subjetiva do gosto fosse bastante discutida entre os britânicos, ainda assim era exigida uma resposta intelectual diante de seu exercício, elemento intelectual esse considerado capaz de dar uniformidade e universalidade ao julgamento do gosto, e somente através do julgamento o gosto poderia ser transformado em bom gosto, com validade normativa.

Não obstante, esse senso interno a que chamamos de gosto (que é um arauto para todo o sistema humano, em suas três diferentes partes, as refinadas faculdades da percepção, os órgãos grosseiros dos sentidos, o os poderes intermediários da imaginação) tem um sentimento rápido da excelência secundária das artes, assim como para as primeiras três graças; arrebatada e toma o coração muito antes dos sentidos, e a razão em comunhão pode provar desta beleza, ao agrupar as semelhanças e diferenças das imitações frente aos originais (COOPER, 1755, Carta I, p. 07)⁸⁵.

⁸⁵ *Nevertheless that internal sense we call taste (which is a herald for the whole human system, in its three different parts, the refin'd faculties of perception, the gross organs of sense, and the intermediate powers of imagination) has a quick a feeling of this secondary excellence of the arts, as for the primary graces; and seizes the heart with rapture long before the senses, and reason in conjunction, can prove this beauty by collating the imitations with their originals (COOPER, 1755, Carta I, p. 07).*

Para o pensamento de Cooper, o exercício rigoroso do gosto se daria através dos objetos externos que podem afetar a alma humana, porém, para isso, os indivíduos deveriam sintonizar suas mentes com a verdade, pois dela flui toda fonte da perfeição e toda a beleza externa, a qual deveria realizar uma harmonia com o aspecto interno do homem. Assim, em sua segunda carta, Cooper fez a seguinte relação entre beleza e verdade, além de explanar sobre os encantamentos da beleza:

Não foi pequeno o prazer de descobrir, pela sua resposta à minha última carta, que agora você permite que a beleza seja a filha da verdade; e eu, por minha vez, farei uma concessão a você, ao confessar que a beleza tem pensamento, que está de acordo com sua origem divina, confessando que a própria beleza tem seus encantamentos. O que você observa é muito verdadeiro, que a forma humana (o objeto mais glorioso na criação como você gosta de chamá-lo), que é feita com a mais precisa simetria e proporção, e pode receber encantos adicionais através da educação e roubar mais sutilmente sobre a alma do observador algumas circunstâncias adventícias de fácil atitude ou movimento, e uma indescritível doçura de expressão que o sentimento mais refinado da humanidade adere o trabalho da natureza (COOPER, 1755, *Carta II*, p. 10)⁸⁶.

As paixões humanas poderiam encontrar na ópera a sua representação por via da imitação, cujos traços miméticos, reconhecidos pelo ouvinte, afetariam sua alma, provocando um estímulo para que respondesse a esses traços:

Você vai me perguntar, talvez, como eu posso provar qualquer aliança nesta circunstância particular de uma única característica para a verdade? Ou melhor, empurrar triunfantemente o argumento e dizer: não é esse encanto adicional, como você o chama inconsistente com o original da beleza, já que ela amortece o brilho ardente daquele órgão penetrante? Eu escolho poder responder a partir das escolas do antigo etnógrafo, que por sua arte encantadora tão felizmente transmitem, através da visão, as lições da filosofia moral. Esses sábios teriam dito que nossas almas estão sintonizadas umas com as outras, como as cordas dos instrumentos musicais, e que a corda ao ser tocada repercute, o unísono de outro, pela vibração fará a outra tocar, vibrará com ele. As paixões, portanto, do coração humano, expressas no semblante vivo e nos traços miméticos da arte, afetarão a alma do

⁸⁶ *It gave me no small pleasure to find, by your answer to my last letter, that you now allow beauty to be the daughter of truth; and I in my turn will make a concession to you, by confessing the beauty herself may have acquir'd charms, but then are altogether such as are consistent with her divine extraction. What you observe is very true, that the human form (the most glorious object, as you are pleas'd to call it, in the creation) let it be made with the most accurate symmetry and proportion, may receive additional charms from education, and steal more subtly upon the soul of the beholder from some adventitious circumstances of easy attitudes or motion, and an undefineable sweetness of countenance, which an habitual commerce with the more refin'd part of mankind superadds to the work of natures (COOPER, 1755, *Carta II*, p. 10).*

observador com uma disposição similar e responsiva. Que maravilha, então, é a beleza que, angustiante, assim como o olhar de amor, cujo poder pode preencher o mais atento dos sentidos, deve lançar aquele doce *nepente*⁸⁷ sobre nossos corações e encantar nossos pensamentos correspondentes para descansar nos abraços do desejo? (COOPER, 1755, *Carta II*, p. 11-12)⁸⁸.

Em Cooper, aquilo que era capaz de trazer sensações agradáveis para o espectador ocorria a partir do reconhecimento de alguma imagem prazerosa em analogia com suas próprias ideias. E, segundo ele, para que essa imagem fosse coerente com a verdade, e capaz de enlaçar as emoções, as artes deveriam encantar e provocar o desejo do exercício do prazer estético, ou seja, o amor despertado pelas artes nos impulsionaria para elas, e para o autor a felicidade era a finalidade do ser humano, e por isso, a superadição de encantamentos em proporção destinada à música, à poesia e pintura era aquilo a que ele chamava de ‘gosto’ pela verdade. Esses encantos que a música poderia trazer a seus ouvintes tinham sua origem na natureza e na justaposição em proporção de seus traços para a consecução das artes. O gosto não dependia unicamente da força natural e da melhoria dos atributos intelectuais adquiridos pelo homem, nem mesmo da boa saúde do corpo físico nem dos poderes da imaginação: o gosto dependia da união desses requisitos, sem grande prevalência de algum deles, e “que seja abençoado com os órgãos mais delicados dos sentidos, e ainda assim cada um deles é deficiente nessa sensação interna chamada ‘gosto’” (COOPER, 1755, *Carta V*, p. 30)⁸⁹.

⁸⁷ *Nepente* é uma ‘droga do esquecimento’ mencionada na mitologia grega. Sua primeira referência ocorre na *Odisseia* de Homero, em que Helena oferta a poção a Telêmaco para que ele esqueça a dor e a desgraça.

⁸⁸ *You will ask me perhaps how I can prove any alliance in this particular circumstance of a single feature to truth? Or rather triumphantly push the argument farther and say, is not this additional charm, as you call it, inconsistent with the divine original of beauty, since it deadens the fiery lustre of that penetrating organ? I chuse to draw my answer from the schools of the antient ethnographi, who by their enchanting art so happily convey'd, thro' the sight, the lessons of moral philosophy. These sages would have told you, that our souls are attun'd to one another, like the strings of musical instruments, and that the chord of one being struck, the unison of another, tho' untouch'd, will vibrate to it. The passions therefore of the human heart, express'd either in the living countenance or the mimetic strokes of art, will affect the soul of the beholder with a similar and responsive disposition. What wonder then is it that beauty, harrowing thus the look of softening love, whose power can full the most watchful of the senses, should cast that sweet nepenthe upon our hearts, and enchant our corresponding thoughts to rest in the embraces of desire?* (COOPER, 1755, *Carta II*, p. 11-12).

⁸⁹ Cooper, ao falar sobre os requisitos para o exercício do gosto, fez críticas a Joseph Addison, e assim ele comentou: Pelo contrário, um quarto [quarto atributo para julgar o gosto], em cujo quadro a natureza indulgente torceu seu cordão triplo, sente constantemente vibrar por dentro, sempre que o mesmo uníssono da harmonia atinge de fora; ou nas obras originais da natureza; nas artes miméticas; ou nos caracteres e costumes. Aquele homem digno e amável escritor, Sr. Addison, não era um grande estudioso; ele era um crítico muito indiferente e um poeta pior; que a partir de uma mistura feliz, mencionado, foi refinado. Isso o tornou capaz de distinguir o que era a beleza nas obras de outrem, que ele não podia

Embora Cooper tenha dado enfoque ao poder das sensações para desenvolver o gosto para o julgamento das artes, e com isso para o julgamento da ópera diante de sua representação, ele reforçou que esse gosto deveria ser acomodado ao estilo de poetas antigos como Lucrécio, Horácio e Virgílio, pois neles tudo foi elegantemente combinado, e que uma atenção deveria ser dada a esse elemento, pois que os poetas da modernidade separavam tudo, provocando desequilíbrio na combinação dos elementos para a produção das artes, e, com isso, provocaram uma deficiência no julgamento da obra de arte.

Para o gosto efetuar seu julgamento em música, embora houvesse um enfoque nas sensações do ouvinte e no desenvolvimento delas para a recepção e melhor apreensão de tudo o que uma obra de arte poderia oferecer, exigia-se que uma produção operística fosse realizada tomando por base a composição literária, que era o que deveria ser levado em consideração na avaliação crítica. Nas teorias imitativas em música, o ouvinte deveria estar pronto para reconhecer todos os elementos utilizados como modelos na produção operística, e a partir deles deveria induzir seus próprios sentimentos e emoções de acordo com a proposta do enredo da narrativa do libreto de ópera. Esta era uma atribuição racional da qual o ouvinte saberia realizar o reconhecimento dos elementos utilizados na ópera, e através delas verificar se a imitação ocorreu de forma adequada. Toda a avaliação imitativa estava vinculada, então,

explicar bem por falta daquele profundo espírito filosófico que é requisito em obras de crítica. Da mesma forma, ele traduziu as descrições poéticas de Ovídio com muita elegância e fidelidade para sua própria língua, embora ele ficou infinitamente aquém de suas composições originais, p.31. por falta daquele fogo irrestrito da imaginação que constitui o verdadeiro poeta. Assim, podemos ser capazes de explicar essa fatalidade peculiar que acompanha os escritos poéticos de Addison, que suas traduções parecem originais, enquanto suas próprias composições têm o ar confinado das traduções. Nem pense que eu exemplifico longe demais, observando que seu amigo Pope foi melhor tradutor do que poeta. Muitos exemplos podem ser produzidos a partir de sua tradução da Ilíada para provar a verdade de sua afirmação. Uma que eu particularmente mencionarei, que é a descrição sublime de Netuno no 13º livro (COOPER, 1755, *Carta V*, p. 30). (*On the contrary, a fourth, in whose frame indulgent nature has twisted his triple cord, shal feel it constantly vibrate within, whenever the same unison of harmony is struck from without; either in the original works of nature; in the mimetic arts; or in characters and manners. That worthy man, and amiable writer, Mr. Addison, was no great scholar; he was a very indifferent critic, and a worse poet; yet from the happy mixture, just mention'd, he was refin'd. 'This render'd him capable of distinguishing what were beauties in the works of others, tho' he could no account so well why they were so, for want of that deep philosophical spirit which is requisite in works of criticism. He likewise translated the poetical descriptions of Ovid very elegantly and faithfully into his own language, tho' he fell infinitely short of em in his own original compositions, p.31. for want of that unconstrain'd fire of imagination which constitutes the true poet. Hence we may be enabled to account for that peculiar fatality which attends Mr. Addison's poetical writings, that his translations seem originals, whilst his own compositions have the confined air of translations. Nor think I exemplify too far by observing, that your friend Pope was a better translator than he was a poet. Many instances might be produc'd from his translation of the Iliad to prove the truth of his assertion. One I will particularly mention, which is the sublime description of Neptune in the 13th book. (COOPER, 1755, *Carta V*, p. 30)).*

ao texto literário. A música era apenas uma intensificadora desses traços e deveria participar na indução do movimento das paixões humanas.

Entre os britânicos, a representação da *opera seria* implicava não somente o exercício do reconhecimento dos elementos literários que constituíam as teorias imitativas em música, mas também exercitar o próprio gosto no sentido do julgamento quanto à avaliação desses traços na execução operística; o espectador deveria também ser capaz de identificar as emoções autenticamente benevolentes, e com isso cultivá-las, e assim repudiar as que poderiam ser um perigo para a moralidade desse espectador. Se o aspecto racional na ópera francesa era o juiz para a aprovação da ópera, entre os britânicos esse juiz era o componente moral, pois ele selecionaria quais sentimentos deveriam compor sua reflexão visando o amadurecimento como indivíduo equilibrado em sociedade. O gosto era a moralidade que saberia escolher os melhores sentimentos e utilizá-los para o equilíbrio do convívio social.

O desenvolvimento do gosto visava identificar os conteúdos intencionais em relação às sensações na representação da ópera, e a maneira como eles eram colocados em cena; a razão nesse caso deveria conferir se esses sentimentos possuíam relações com os aspectos morais. A moralidade era uma expressão do sentimento. O gosto satisfeito era o crivo para conclusão de que esses sentimentos estavam alinhados com essa expressão moral. Se a lição em relação às teorias imitativas era de tornar aquela ação posta em cena como uma fonte para a educação dos caracteres dos indivíduos e do aperfeiçoamento de seus costumes, no mundo britânico a representação operística deveria cumprir com o papel de expressar em suas ações os sentimentos alinhados com as avaliações e julgamentos morais, os quais deveriam incentivar e educar o caráter e os costumes dos indivíduos para o aperfeiçoamento da escolha dos sentimentos benevolentes.

O compositor e o libretista deveriam, portanto, não apenas escrever e compor de maneira a serem apenas agradáveis a seus ouvintes e espectadores, mas deveriam possuir a delicadeza suficiente para saber escolher as palavras certas e combiná-las com a música. A música deveria servir como indução de bons sentimentos. O refinamento e o gosto deveriam ser capazes de adornar a delicadeza do tema utilizado na representação da ópera, e sua escrita deveria induzir o ouvinte na escolha dos melhores sentimentos para a sua utilidade prática na vida em sociedade.

Outro autor que discutiu a respeito da natureza do gosto e seus princípios, e como ele deveria de ser apresentado à sociedade, estabelecendo limites para ele, foi Alexander Gerard (1728-1795), escritor e filósofo escocês que escreveu o *Essay on taste* [Ensaio sobre o gosto], publicado em 1759. Ele também estabeleceu relações do gosto com a ‘imaginação’ e o ‘sublime’.

Gerard iniciou seu Ensaio dizendo que:

Um bom gosto não é totalmente um dom da natureza, nem totalmente o efeito da arte. Sua origem deriva de certos poderes naturais da mente, mas esses poderes não podem atingir sua plena perfeição, a menos que sejam auxiliados por uma cultura apropriada. O bom gosto consiste principalmente no aperfeiçoamento desses princípios, que são comumente chamados de poderes da imaginação, e são considerados pelos filósofos modernos como reflexos ou sentidos internos, fornecendo-nos percepções mais sutis e mais delicadas do que qualquer um que possa ser adequadamente referido por nossos órgãos externos. Estes são redutíveis aos seguintes princípios: os sentidos da novidade, da sublimidade, da beleza, da imitação, da harmonia, do ridículo e da virtude. Com a explicação destes, devemos, portanto, começar nossa investigação sobre a natureza do gosto. Em seguida, procuraremos descobrir como esses sentidos cooperam na formação do gosto, o que constitui esse refinamento e perfeição deles, que denominamos bom gosto, e por que meios ele é obtido. E, finalmente, por meio de uma revisão dos princípios, da operação e dos temas do gosto, determinaremos sua classificação genuína entre nossas faculdades, seu domínio adequado e sua importância real (GERARD, 1759, p. 01)⁹⁰.

Dentre os princípios do bom gosto, Gerard enumerou alguns, como podemos verificar acima, e dentre eles o princípio da imitação era também considerado. O bom gosto para esse autor sempre estava vinculado aos sentidos da percepção, e graças a eles o gosto poderia ser modelado, levando em consideração uma cultura apropriada e também os poderes da imaginação.

Para Gerard, o gosto poderia ser exercido através da identificação das espécies de beleza de um objeto, levando em consideração a sua uniformidade, sua variedade e sua

⁹⁰ *A fine taste is neither wholly the gift of nature, nor wholly the effect of art. It derives its origin from certain powers natural to the mind; but these powers cannot attain their full perfection, unless they be assisted by proper culture. Taste consists chiefly in the improvement of those principles, which are commonly called the powers of imagination, and are considered by modern philosophers as internal or reflex senses, supplying us with finer and more delicate perceptions, than any which can be properly referred to our external organs. These are reducible to the following principles; the senses of novelty, of sublimity, of beauty, of imitation, of harmony, of ridicule, and of virtue. With the explication of these, we must, therefore, begin our enquiry into de nature of taste. We shall next endeavor to discover, how these senses co-operate in forming taste, what constitutes that refinement and perfection of them, which we term good taste, and by what means it is obtained. And last of all, we shall, by a review of the principles, operation, and subjects of taste, determine its genuine rank among our faculties, its proper province, and real importance (GERARD, 1759, p. 01).*

proporção, cujas qualidades, observadas de maneira isolada, poderiam agradar em algum grau, que, unidas poderiam dar ao espectador o prazer real diante da obra de arte. Assim ele discutiu:

A facilidade na concepção de um objeto, se for moderada, nos dá prazer: a mente pensa bem de si mesma, quando é capaz de formar sua concepção sem dor ou labor. Isso constitui o valor da perspicácia do pensamento e da linguagem, o que é agradável em oposição à obscuridade, pois ocasiona uma busca desconfortável no significado das partes ou na tendência do todo, o que requer maior esforço do que aquele que estamos dispostos a atribuir. Daí também que a uniformidade e a simplicidade se tornam agradáveis. Os objetos dotados dessas qualidades entram facilmente na mente: eles não distraem nossa atenção, ou nos apressam muito rápido de uma cena para outra: a visão de uma parte sugere o todo, e impelindo a imaginar o resto, produz um grato esforço de sua energia (GERARD, 1759, p. 31-32)⁹¹.

Baseado na obra de Gerard, podemos afirmar que nas belas obras da natureza a uniformidade seria preservada em sua aparência geral assim como em suas partes correspondentes. A regularidade precisa seria evitada pela natureza, e, assim, também o seria nas artes. No entanto, a variedade, segundo sua concepção de gosto, não deveria degenerar a regularidade da obra de arte, já que a regularidade seria preferível à irregularidade. O requisito da beleza seria a igualdade, a semelhança perfeita; a sensação existia, porém, deveria ficar camuflada, não demonstrada declaradamente, sugerindo apenas sua própria ideia. Na representação da ópera, os sentimentos representados de maneira uniforme e regular poderiam completar a imaginação do ouvinte, e, em união com suas próprias ideias, extrair as reflexões necessárias para seu próprio equilíbrio. Se fosse representada a desigualdade das sensações, dos sentimentos, a confusão das emoções e das paixões provocaria apenas repulsa, e conseqüentemente um distanciamento que se aproximasse de qualquer semelhança com o ouvinte que deveria de encontrar naquela representação os sentimentos benevolentes que servissem de modelo para o aperfeiçoamento de seus caracteres e costumes.

⁹¹ *Facility in the conception of an object, if it is moderate, gives us pleasure: the mind thinks well of itself, when it is able to form it's conception without pain or labor. This constitutes the value of perspicuity of thought and language, which is agreeable in opposition to obscurity, as this occasions an uneasy search into the meaning of the parts or the tendency of the whole, which requires greater labour than we are willing to bestow. Hence too it is that uniformity and simplicity become agreeable. Objects endued with these qualities enter easily into the mind: they do not distract our attention, or hurry us too fast from one scene to another: the view of a part suggests the whole, and, impelling the mind to imagine the rest, produces a grateful exertion of its energy* (GERARD, 1759, p. 31-32).

Ele afirma que o equilíbrio estaria na combinação da uniformidade com a variedade, pois a uniformidade excessiva poderia também enfraquecer a mente do ouvinte, e a variedade nesse sentido traria o sentido da novidade, direcionando a atenção para a contemplação e reflexão de um momento a outro na representação da ópera; a variedade seria a vivacidade da ópera. Como obra do gosto, a uniformidade excessiva da ópera deveria ser evitada através de atitudes graciosas, contrastando o todo com as partes. Para esconder a variedade, mas fazendo uso delas, as diferentes formas de ornamentação enfraqueceriam o estado desconfortável de monotonia da uniformidade que dispersaria a atenção do ouvinte.

Na sua obra verificamos que para se compreender a natureza do prazer diante da representação da ópera, a uniformidade em combinação com a variedade deveria de ser observada, e a variedade na linearidade de sua representação seria esperada como uma lei do acaso. Dever-se-ia possuir aptidões para reconhecer as intenções e os fins daquela produção artística. Para tal nível de observação, Gerard afirma que a habilidade da excelência mental deveria ser grande, quase perfeita; a visão e a audição deveriam ser satisfeitas de maneira nobre, e tudo isso através da percepção das qualidades dos artifícios utilizados para aquela manifestação artística. Se a ópera não estivesse em conformidade com a estrutura literária da tragédia, a falta de habilidade e a imperfeição do libretista e do compositor seriam evidentes. Esse inconveniente assistido pelo ouvinte denotaria sentimentos e paixões inquietos em seu espírito, obliterando as impressões agradáveis que poderia receber naquele momento. Em sua observação do todo, as partes estariam evidentes, faltando adequação de umas com as outras, e tal falta de habilidade assim exibida em nada seria prazerosa, além de deixar de provocar efeitos em suas sensações que se esperariam ser simpáticas a sentimentos fortes de prazer, dos quais tomariam posse e fariam uso se tivessem sido bem projetados e representados.

Gerard ainda se manifestou sobre as teorias imitativas, fazendo considerações sobre elas:

A exatidão e a vivacidade da imitação nos fornecem outro prazer do gosto que, como não tem um nome peculiar, é comumente expresso por beleza; e é por alguns denominada relativa ou secundária (...). Temos um senso natural que é altamente gratificado por uma semelhança projetada, embora não haja nada agradável no original. A semelhança é um poderoso princípio de associação que, conectando continuamente as ideias que encontra, e levando nossos pensamentos de uma para outra, produz na humanidade uma forte tendência à comparação. Como a

comparação implica, no próprio ato, um esforço gentil da mente, é por essa razão agradável. Como uma energia adicional necessária para descobrir o original pela cópia, e como esta descoberta produz uma grata consciência de nosso próprio discernimento e sagacidade, e inclui o agradável sentimento de sucesso. O reconhecimento da semelhança, em decorrência da comparação, aumenta nosso prazer. E quando a imitação é intencional, nossa admiração pela habilidade e ingenuidade do artista difunde-se sobre o efeito em que essa habilidade é inferida, e completa o deleite que essa obra inspira (GERARD, 1759, p. 49-50)⁹².

Em relação às teorias imitativas, aquele que conhecesse, segundo Gerard, seria capaz de contemplar as performances dos mestres das artes, como a pintura e a escultura e, baseado em seu pensamento, reconhecer os modelos tanto antigos como modernos utilizados na condução literária e poética na produção da *opera seria*. O reconhecimento seria a principal excelência das descrições poéticas e eloquentes identificadas na contemplação da representação. A perfeição característica da narrativa trágica em comunhão com a música seria percebida pelo ouvinte a partir da observação das escolhas criteriosas realizadas pelo libretista e compositor daquela obra, pela observação das qualidades essenciais do tema mitológico utilizado, combinadas de tal maneira que rapidamente perfariam um quadro em que o espectador teria fortemente revivido em sua mente a impressão viva do original imitado. E assim continuou Gerard em relação à imitação:

A beleza fundamental da metáfora e alegoria está em insinuar as analogias das coisas; a da similitude e comparação em suas propostas mais explícitas dessas analogias. Por isso elas comunicam delicadeza a um sentimento. A maioria das figuras e tropos da eloquência derivam sua graça do fato de estarem tão bem empregados, de modo a corresponder às expressões naturais ou objetos dessas paixões e sentimentos, que excitam o orador, ou que ele inspiraria em sua audiência. A improbabilidade, que é uma falta de semelhança com as coisas naturais, sempre torna uma fábula ou história menos divertida; e se a improbabilidade for muito grande, estender-se-á às partes

⁹² *Exactness and liveliness of imitation supply us with another pleasure of taste, which, as it has no peculiar name, is commonly expressed by that of beauty; and is by some termed relative or secondary (...). We have a natural sense, which is highly gratified by a designed resemblance, though there be nothing agreeable in the original. Similitude is a very powerful principle of association, which, by continually connecting the ideas in which it is found, and leading our thoughts from one of them to the other, produces in mankind a strong tendency to comparison. As comparison implies in the very act a gentle exertion of the mind, it is on that account agreeable. As a farther energy is requisite for discovering the original by the copy; and as this discovery produces a grateful consciousness of our own discernment and sagacity, and includes the pleasant feeling of success; the recognizing resemblance, in consequence of comparison, augments our pleasure. And when the imitation is intended, our admiration of the skill and ingenuity of the artist diffuses itself over the effect from which that skill is inferred, and compleats the delight which the work inspires (GERARD, 1759, p. 49-50).*

materiais, e isso muitas vezes deixará tudo enfadonho. Quando excelentes originais são imitados, as cópias derivam seus encantos, não apenas da exatidão da imitação, mas também da excelência que representam, e a satisfação que essas cópias propiciam pode ser atribuída quase tão apropriadamente à beleza, aqui complicada em seus princípios, e ela será também conseqüentemente aumentada em seu efeito, e violará a mente muito mais do que qualquer um de seus constituintes. Um Hércules, exibindo proporção, força e destreza na perfeição, deve ser mais delicado do que a mais exata imitação de um Tersites ou Sileno (...) (GERARD, 1759, p. 50-51)⁹³.

Gerard explanou sobre a imitação, e, embora tenha falado sobre as características necessárias para o reconhecimento da utilização das teorias imitativas, e da relação entre cópia e original, ele expressou quais sentimentos o espectador deveria possuir no momento da descoberta de um original através da cópia. As sensações e os sentimentos do espectador mais uma vez estavam em evidência em sua discussão, e as sensações agradáveis experimentadas por esse espectador, segundo ele, elevavam seus pensamentos para uma consciência de satisfação por ter discernido os elementos da coisa imitada com sucesso. Era um sentimento de sucesso que esse espectador experimentaria junto à obra de arte. O reconhecimento da semelhança para ele geraria um sentimento benevolente que deveria ser escolhido para o aperfeiçoamento do espírito do espectador, era a consequência da comparação realizada por este, e era isso que aumentava o seu prazer diante da obra de arte. A imitação para Gerard estava associada às sensações, e tal descoberta do original através da cópia geraria esse sentimento de satisfação.

Ele considerou também os aspectos literários da imitação, explanando-as da seguinte maneira:

⁹³ *The fundamental beauty of metaphor and allegory lies in their insinuating the analogies of things; that of similitude and comparison in their more explicitly proposing these analogies. By this they communicate fineness to a sentiment. Most of the figures and tropes of eloquence derive their grace from their being so employed, as to correspond with the natural expressions or objects of those passions and sentiments, which actuate the orator, or which he would inspire into his audience. Improbability, which is a want of resemblance to natural things, always renders a fable or story less entertaining; and if the improbability be very great, or extend to the material parts, it often makes it wholly nauseous. When excellent originals are imitated, the copies derive their charms, not merely from exactness of imitation, but also from the excellence which they represent; and the gratification which these copies afford may almost as properly be ascribed to beauty here is complicated in it's principles, it will of consequence be also compounded in its effect, and will ravish the mind much more than either of its constituents alone. An Hercules, exhibiting proportion, strength, and sortitude in perfection, must be a finestatue than the exactest imitation of a Thersites or Silenus (...)(GERARD, 1759, p. 50-51).*

Mas ainda assim a força da imitação é mais conspícua e facilmente notada quando nenhum outro princípio concorre para aumentar seu efeito: pois como é então pura e não combinada, não podemos questionar que todo o prazer do sentimento produzido se deva apenas a ela. Seu poder é realmente tão grande, que mesmo sem a ajuda de outros princípios produz um considerável grau de prazer; mas frequentemente leva e ganha à preferência por originais imperfeitos ou defeituosos, e não satisfaz quando vistas diretamente, o que seria muito ingrato se vistas diretamente. As rochas e montanhas mais rudes, os objetos que na natureza são mais deformados, até mesmo a doença e a dor, adquirem beleza quando habilmente imitadas na pintura. É principalmente copiando imperfeições e absurdos que a cópia e humor agradam! Uma perfeita imitação de caracteres moralmente malignos pode nos fazer vivê-los com prazer, apesar dos inquietantes sentimentos de desaprovação e aversão que eles provocam. O caráter de Iago é detestável, mas nós admiramos a representação de Shakespeare. Não, os caracteres imperfeitos e mistos são, em todos os tipos de escrita, preferíveis aos perfeitos, como sendo cópias justas da natureza real. A sensação prazerosa resultante da imitação é tão intensa que se sobre põe e se converte em deleite até nas impressões desconfortáveis, que brotam dos objetos imitados (GERARD, 1759, p. 53-54)⁹⁴.

Na imitação, para os franceses, como Dubos e Batteux, os traços da bela natureza deveriam ser aperfeiçoados, trazendo o objeto da arte o mais perfeito possível para a apreciação do espectador, eliminando as imperfeições. Para Gerard, a perfeição absoluta da cópia segundo o original seria enfadonho, e não refletiria a verdadeira natureza, nem os verdadeiros caracteres do homem. A imitação de traços imperfeitos refletiria a natureza real, e a satisfação da descoberta do original através da cópia se daria não somente pelo reconhecimento do objeto ou do traço em si que serviu de modelo para a construção do objeto da arte, mas perfeitamente caracterizado pelo artista, o reconhecimento de que o modelo era imperfeito. A imperfeição, quando bem imitada, seria um reflexo da beleza imperfeita. Desprezar na imitação as imperfeições do modelo original seria não realizar a imitação de forma condizente.

⁹⁴ *But still the force of imitation is most conspicuous, when no other principles concur to heighten its effect: for as it is then pure and unmixed, we cannot question, that the whole pleasure of the sentiment produced is owing to it alone. Its power is indeed so great, that it not only, without the assistance of other principles, produces a considerable degree of pleasure; but often recommends and gains the preference to imperfect or faulty originals; and makes things grateful when reflected by it, which would be very ungrateful, if viewed directly. The rudest rocks and mountains; the objects that in nature are most deformed; even disease and pain, acquire beauty when skillfully imitated in painting. It is chiefly by copying imperfections and absurdities that mimicry and humour please. A perfect imitation of characters morally evil, can make us dwell with pleasure on them, notwithstanding the uneasy sentiments of disapprobation and abhorrence which they excite. The character of Iago is detestable, but we admire Shakespear's representation of it. Nay imperfect and mixt characters are, in all kinds of writing, preferred to faultless ones, as being juster copies of real nature. The pleasant sensation resulting from the imitation is so intense, that it overpowers and converts into delight even the uneasy impressions, which spring from the objects imitated (GERARD, 1759, p. 53-54).*

Gerard ainda reiterou que mais do que tornar as paixões agradáveis, quando excitadas pela imitação, sua intensidade seria ainda mais forte quando por simpatia agitasse a mente do espectador, e assim o prazer da imitação seria maior:

Não pode haver prova mais forte da força da imitação em conferir aos seus efeitos o poder de agradar, do que tornar essas paixões agradáveis, quando excitadas por ela, que, quando produzidas de maneira natural, são pura e incompreensível dor. Suspense, ansiedade, terror, quando produzidos na tragédia por imitação de seus objetos e causas, e infundidos pela simpatia, proporcionam não apenas uma satisfação mais séria, mas muito mais intensa e mais nobre do que todos os risos e alegrias, que a farsa ou a comédia podem inspirar. Quando assim produzidas secundariamente, elas agitam e empregam a mente, despertam e dão margem à sua maior atividade, enquanto, ao mesmo tempo, o nosso conhecimento implícito de que a ocasião é remota ou fictícia, permite que o prazer da imitação alivie o tormento puro, que satisfaria melhor à sua operação primária (GERARD, 1759, p. 54)⁹⁵.

O prazer da imitação seria então uma combinação de causas, que além do elemento da comparação, conferiria a exatidão da semelhança, a exatidão da nossa descoberta, e os elementos necessários a serem produzidos para compensar nossa satisfação perante tal exercício do gosto: o reconhecimento do modelo original através da cópia com um valor agregado de produção de sentimentos moralmente importantes, incorporados no aperfeiçoamento das percepções humanas por via da imaginação e atraídos por via da simpatia, pela afinidade do espectador.

O instrumento da imitação seria a busca da mais perfeita semelhança com seu modelo. A música unida à poesia na ópera imitaria os sentimentos humanos, supervalorizando-os, e por simpatia os ouvintes desenvolveriam um sentimento de gratidão como consequência daquela representação. A pintura é uma poesia silenciosa, e a poesia é uma pintura que fala. A maneira com que a poesia descreve a pintura representa a visão do poeta.

Gerard não considerava a poesia como uma arte capaz de ser plenamente imitativa, e se as teorias imitativas foram consideradas teorias da literatura, e a ação

⁹⁵ *There can be no stronger proof of the force of imitation in conferring on its effects the power of pleasing, than its rendering those passions agreeable, when excited by it, which, when produced in the natural way, are pure and unmixed pain. Suspense, anxiety, terror, when produced in tragedy, by imitation of their objects and causes, and infused by sympathy, afford not only a more serious, but a much intenser and nobler satisfaction, than all the laughter and joy, which farce or comedy can inspire. When thus secondarily produced, they agitate and employ the mind, and rouse and give scope to its greatest activity; while at the same time our implicit knowledge that the occasion is remote or fictitious, enables the pleasure of imitation to relieve the pure torment, which would attend their primary operation (GERARD, 1759, p. 54).*

imitada com origem na literatura a partir da estrutura da tragédia, e na linearidade da narrativa estar contidas as paixões e os sentimentos humanos nobres e elevados, além do tempo e do lugar, a dificuldade da poesia estaria na representação da figura e da cor, usaria esses meios para realizar sua imitação. A poesia seria por Gerard a mais imperfeitamente mimética, mas não sem mérito, pois somente através dela as ideias para as artes da música, da pintura e da escultura poderiam se tornar concretas e dar chance às outras artes para imitar. Só a poesia tornaria as outras artes vivas, semelhantes aos originais a que se propõem imitar.

(...) Mas o que constitui [para a poesia] sua superioridade inquestionável em relação a todas as artes irmãs é o seu poder peculiar e incomparável de imitar o mais nobre e o mais importante de todos os temas, os sentimentos mais calmos do coração e caráter humano exibidos numa longa série de condutas. Pois, ao determinar o mérito comparativo das artes imitativas, devemos não apenas estimar as excelências dos instrumentos ou os costumes da imitação, que elas afirmam respectivamente; mas também o momento daquilo que imitam, o valor dos fins aos quais estão adaptadas (GERARD, 1759, p. 58)⁹⁶.

Para Gerard a excelência da imitação estava na sua capacidade de gerar sentimentos de satisfação ao reconhecer na cópia o modelo original para a realização da obra de arte; o exercício do gosto estaria nesse conjunto, o do reconhecimento da coisa imitada, possível através de uma bagagem cultural do espectador e do conhecimento da literatura que serviu de modelo de escrita de uma. A ópera exigiria também o mesmo escopo cultural para se identificar os elementos das teorias imitativas utilizados na sua composição. Embora se tivesse a ideia de se retirar da tragédia os ensinamentos para o aperfeiçoamento dos costumes, além de uma indução do movimento das paixões humanas, havia entre os britânicos uma outra esfera dos sentimentos desenvolvidos pelo espectador diante da experiência com a obra de arte. Racionalmente seria retirar deles aquilo que fosse bom para o desenvolvimento do caráter humano, porém, alinhado com a esfera da moralidade. O gosto seria então, como dito anteriormente, esse sentimento modelado pelo aspecto moral.

⁹⁶ (...) *But what constitutes its unquestionable superiority to all its sister arts, is its peculiar and unrivaled power of imitating the noblest and most important of all subjects, the calmest sentiments of the heart, and human characters displayed in a long series of conduct. For in determining the comparative merit of the imitative arts, we must not only estimate the excellencies of the instruments or manners of imitation, which they respectively claim; but also the moment of what they imitate, the value of the ends to which they are adapted* (GERARD, 1759, p. 58).

Para o exercício do gosto em música, propriamente dita, Gerard considerou o sentido da harmonia como o meio mais eficaz para dar beleza à arte do som; a harmonia faria parte não somente da constituição da música, mas de todas as artes que empregassem a sua linguagem, no entanto, para ele, seria o único fundamento para a arte da música. Da mesma forma que o olho recepciona o seu prazer a partir da contemplação das formas, o prazer do ouvido, semelhante ao do olho, deriva seu prazer de formas sonoras em movimento. Esse prazer se constituiria na agradabilidade dos sons singulares e no encanto e energia de sua habilidade complexa.

Para agradar aos ouvidos, uma atenção deveria de ser dada às suas qualidades, como o grave ou agudo, os acordes ou os sons melódicos; o espírito seria agrado se os sons não se apresentarem nem muito graves nem muito agudos, pois os extremos indicariam excessos que tornariam sua impressão um tanto quanto embotada. Quando os sons fossem organizados de forma a apenas provocar uma excitação no ouvinte, sem, no entanto, aperfeiçoar sua percepção auditiva, essa percepção despertaria apenas a mesquinhez e o apreço do ouvinte à futilidade. O deleite seria possível se os sons se apresentassem ocupando com clareza toda a sua expansão; a uniformidade e a suavidade seriam os requisitos para que os sons soassem agradáveis e satisfizessem as exigências do gosto.

Sobre a harmonia dos sons, Gerard assim discutiu:

A harmonia pressupõe uma concordância entre notas separadas, que somente é produzida através da combinação dos sons. As diferentes composições de sons articulados, somadas às qualidades de cada um, tornam algumas palavras harmoniosas, e outras duras. Alguns sons articulados não coincidem facilmente; a transição de uma configuração dos órgãos da fala o outro som é difícil e desconfortável, e o ouvinte é levado pelo orador através de uma delicada simpatia para sentir esta dor e labor. E é a frequência de tais combinações que impede a eufonia em qualquer língua, e torna algumas línguas menos suaves e harmoniosas do que outras. Nas sentenças, períodos e discursos, a harmonia ou a aspereza do estilo surge da repetição dos sons e combinações que separadamente são agradáveis ou desagradáveis: a harmonia torna-se mais prazerosa pela variedade do que pela extensão que a composição admite (GERARD, 1759, p. 60)⁹⁷.

⁹⁷ *Harmony presupposes the agreeableness of the separate notes, but it is produced only by a combination of sounds. The different compositions of articulate sounds, added to the separate qualities of each, render some words harmonious, other harsh. Some articulate sounds do not easily concur; the transition from one configuration of the organs of speech to the other, is difficult and uneasy; and the hearer is led by a delicate sympathy with the speaker, to feel this pain and labour. It is the frequency of such combinations, that prevents euphony in any tongue; and render some languages less smooth and harmonious than others. In sentences, periods, and discourses, the harmony or the asperity of style arises from the repetition of sounds*

Para Gerard a questão do exercício do gosto era sempre o exercício das sensações, e de quais condições deveria possuir o objeto da arte (avaliação esta que o espectador deveria ser apto a exercer de acordo com seu aparato cultural e refinamento de seus sentimentos) para que os sentimentos do ouvinte pudessem ser despertados e que pela simpatia ou antipatias (caso das personagens perversas) se tornassem parte de sua própria formação de espírito por consequência daquela experiência estética. Até mesmo para falar da harmonia da música quanto ao exercício do gosto, ele relacionou a música com a palavra, com a poesia, cuja união daria maior equilíbrio para o aspecto musical, e não somente o som em si:

A importância da variedade pode ser percebida se pensarmos como é cansativa a falta de variedade da cadência. A harmonia da poesia é superior se produzida pela maior facilidade de suas combinações, unidas a um considerável grau de uniformidade e uma proporção regular no tempo. O método apropriado para se obter [a variedade], em toda linguagem, é determinada por sua prosódia; a variedade dos meios a serem empregados para esse fim em diferentes línguas introduz uma variedade similar no engenho e na medida de seus versos (GERARD, 1759, p. 61)⁹⁸.

Gerard ainda afirmou que o aspecto agradável do som poderia deixar os ouvintes mais satisfeitos se eles estivessem familiarizados com as composições; o prazer seria maior e mais intenso com o que já se conhecia do que com a experiência da novidade. A familiaridade seria importante se aquele elemento musical, em associação com a poesia, estivesse relacionado com uma ideia. Seria trazer para o presente uma sensação do passado, e com isso, o sentido, a imaginação e a memória seriam ativados ao mesmo tempo para o exercício do gosto naquela experiência estética com a música.

Sempre que nosso prazer surge de uma sucessão de sons, é uma percepção de natureza complicada; composto de uma sensação do presente som ou nota com uma ideia ou lembrança precedente, que por sua combinação produz um deleite tão misterioso como nenhuma poderia ter produzido sozinha, e muitas vezes são intensificadas por uma antecipação das notas subsequentes. Daí resulta, em parte, que

and combinations separately agreeable or disagreeable: and the harmony is rendered more delightful, by the variety which the length of the composition admits (GERARD, 1759, p. 60).

⁹⁸ *The importance of variety we shall acknowledge, if we but reflect how tiresome sameness of cadence is. The superior harmony of poetry is produced by the greater facility of its combinations, joined to a considerable degree of uniformity, and a regular proportion in time; the proper method of obtaining which, in every language, determines its prosody: and the variety of the means to be employed for this end in different languages introduces a similar variety in the genius and measure of their verse* (GERARD, 1759, p. 61).

estamos, em geral, mais satisfeitos com as músicas com as quais estamos familiarizados; nossa compreensão delas contrabalança completamente com o poder da novidade. Daí também é que muitas vezes adquirimos com o tempo uma predileção por aquilo que a princípio morreríamos; a antecipação, que a repetição nos possibilita fazer da nota seguinte, suprindo o defeito na sensação do presente, e a ideia do som passado quando desunido dele, misturando-os como cimento, e tornando-os a correr para o outro sem dificuldade ou aspereza. Sentido, memória e imaginação são, assim, empregados conjuntamente, exibindo ao órgão interior uma sucessão de sons que, apropriadamente dispostos, especialmente na música, preenche-nos com prazeres requintados (GERARD, 1759, p. 61)⁹⁹.

Gerard associou a disposição dos sons da melodia musical com a proporção entre partes de uma pintura; essa disposição deveria ser adequada e agradável. A sucessão de notas na composição musical deveria de ser regular na proporção de seus tempos, e a variedade de sua extensão e dos intervalos deveria ter a finalidade de aliviar o tédio e a saciedade. E para o gosto relacionado à música, em sua discussão, as transições de uma parte à outra na forma musical deveriam soar agradáveis para o ouvinte, como se não houvesse esforço algum.

Os mesmos princípios não são menos óbvios na harmonia; o deleite superior do qual brotam de nenhuma causa, a não ser da posse intrínseca de algumas dessas qualidades em maior grau de perfeição. A uniformidade é preservada quase sem nenhuma diminuição; as diferentes partes são bem combinadas, e quase nenhuma dissonância é ocasionada devido à sua multiplicidade; mas as notas concordantes, fundidas umas nas outras, tocam os ouvidos conjuntamente, sem nenhuma confusão ou distração. Com essa simplicidade, uma imensa variedade se torna consistente. Cada parte separada é uma série distinta de sons artisticamente variados; a melodia de todas as partes não apreciadas de uma só vez: as vibrações dos acordes nem sempre coincidindo, porém em períodos regulares; a diversidade das consonâncias e das sucessões produz uma grande diversidade de harmonias e a combinação judiciosa de dissonâncias impede que o sentido da sinfonia seja encoberto por muito tempo. Ao mesmo tempo, a proporção torna-se mais conspícua e engenhosa, ao ser preservada em

⁹⁹ *Whenever our pleasure arises from a succession of sounds, it is a perception of a complicated nature; made up of a sensation of the present sound or note, and an idea or remembrance of the foregoing, which by their mixture and concurrence, produce such a mysterious delight, as neither could have produced alone. And it is often heightened by an anticipation of the succeeding notes. Hence it proceeds in part, that we are in general best pleased with pieces of music, which we are acquainted with: our understanding them thoroughly counterbalances the power of novelty. Hence too it is, that we often acquire in time a fondness for what at first we die not highly relish; the anticipation, which repetition enables us to make of the succeeding note, supplying the defect in the sensation of the present, and the idea of the past sound when disunited from it, cementing them as it were, and making them run into one another without difficulty or harshness. Sense, memory, and imagination are thus conjunctively employed, in exhibiting to the interior organ a succession of sounds, which properly disposed, especially in music, fill us with exquisite delight (GERARD, 1759, p. 61).*

todas as suas partes, e um novo tipo é introduzido na sua força comparativa. Tão grande é a eficácia desses princípios, que sozinhos produzem muito prazer, embora nenhuma paixão seja excitada pela música (GERARD, 1759, p. 63-64)¹⁰⁰.

No entanto, para Gerard, assim como para outros críticos da época, a principal característica da música era a da expressão, cuja aptidão era a de despertar os sentimentos e as paixões. A variedade de sensações provocava uma disposição na alma que só era possível por se introduzirem os sons combinados na mente do ouvinte e, encontrando correspondência com as ideias, o tornava propenso a toda sorte de afetos agradáveis. A imitação natural da música era a sua expressão em associação com objetos naturais, que eram as paixões humanas, que para produzir seus efeitos, encontrava sua correspondência no peito do espectador.

Mas ainda a principal excelência da música está em sua expressão. Por essa qualidade, a música é aplicada a um determinado tema: com isso adquire uma firmeza, torna-se adaptada a um fim, e agita a alma com qualquer paixão que o artista escolha. Seu poder de operar nas paixões é sua virtude mais importante. E, de fato, como todas as sensações e emoções que se assemelham em seus sentimentos, tendem a se introduzir na mente; a música, produzindo através de sua harmonia uma agradável disposição da alma, nos torna peculiarmente propensos a toda afecção agradável. Mas ela também faz uso de outros instrumentos. Pela aptidão natural do som para realizar uma imitação ou associação com seus objetos e expressões naturais, ela infunde no peito paixões correspondentes: a qual se acomoda em calma serenidade, se funde em ternura ou piedade, afunda-se em tristeza, acalma-se para a melancolia, agita-se com terror, eleva-se com alegria, excita-se em coragem, ou enleva com devoção; e assim inexprimíveis encantos à alma (GERARD, 1759, p. 64)¹⁰¹.

¹⁰⁰ *The same principles are not less obvious in harmony; the superior delight of which springs from no other cause, but its possessing some of these qualities in greater perfection. The uniformity is preserved almost undiminished; the different parts being so combined, that no dissonance is occasioned by their multiplicity; but the concordant notes, melted into one another, strike the ear together without confusion or distraction. With this simplicity, an immense variety is made consistent; each separate part being a distinct series of artfully varied sounds; the melody of all the parts being enjoyed at once: the vibrations of the concords coinciding not always, but at regular periods; the diversity of the concords and their successions producing a great diversity of harmonies; and the judicious intermixture of discords preventing the sense from being cloyed with symphony too long continued. At the same time, the proportion is rendered more conspicuous and artful, by its being preserved in all the parts; and a new kind of it is introduced by their comparative strength. So great is the efficacy of these principles, that they alone produce very high pleasure, though no passion is excited by the music (GERARD, 1759, p. 63-64).*

¹⁰¹ *But still the chief excellence of music lies in its expression. By this quality, music is applied to a determinate subject: by this it acquires a fitness, becomes adapted to an end, and agitates the soul with whatever passion the artist chooses. Its power to operate on the passions is its most important virtue. And indeed as all sensations and emotions resembling in their feeling, tend to introduce each other into the mind; music, producing by its harmony a pleasant disposition of soul, render us peculiarly prone to every agreeable affection. But it makes use too of other instruments. By the natural fitness of sound for accomplishing an*

Diante do pensamento de outros autores britânicos acerca do gosto, veremos, por exemplo, que David Hume em seu *Do padrão do gosto* seguiu uma linha intelectual a respeito do julgamento do gosto, enquanto Edmund Burke, em sua obra *Investigação sobre a origem de nossas ideias do belo e da virtude*, se voltaria mais para o caráter subjetivo do gosto, na estrutura psicofísica do ser humano; Joseph Addison se desenharia na estética britânica no século XVIII como um dos que levou a questão da análise estética do campo da produção artística para o de seu uso, ou seja, da questão da recepção do gosto pelo espectador, a partir do que publicou em sua obra *Os prazeres da imaginação*. Para Addison, o gosto era uma faculdade do discernimento, que identificava não somente as propriedades dos objetos da arte, mas também o tornava capaz de determinar seus méritos, ou seja, capaz de avaliar, mas, para isso, era necessário ter conhecimento. O julgamento para ele implicava em conhecer para saber avaliar. Ele ainda mantinha uma distinção entre gosto e julgamento, entre inteligência e julgamento, o que já havia sido posto por Francis Bacon e reproduzido até por John Locke; porém, o julgamento para ele estava inscrito no gosto. O gosto, apesar de ser intuitivo, deveria ter o julgamento de forma imediata, contando com o apoio da sensibilidade e do intelecto, os quais deveriam interagir ao mesmo tempo. O ato do gosto era uma escolha, e para se escolher, era necessário julgar. Addison definiu o gosto como uma faculdade da alma que discerne o belo com prazer e as imperfeições com desprazer. Suas perguntas eram formuladas visando uma discussão da faculdade do gosto, por exemplo, qual seria o caráter do sentimento do belo. Em resposta, ele disse que o belo era um prazer interior, uma alegria, um deleite, e, se perguntava o que existia nos objetos que pudessem provocar esse prazer, e ele disse que poderiam existir três tipos de beleza: que é percebida pelos membros de uma mesma espécie; as da arte e natureza, e, por fim, a beleza por semelhança. *Os prazeres da imaginação* marcaram um dos primórdios do discurso moderno sobre a estética.

Para julgar, era necessário um ‘método’ com uma base crítica adotada, visando sempre o julgamento do gosto, cuja avaliação dependeria da identificação das propriedades do objeto artístico, e assim estimar seus méritos. Desse método, dessa

imitation of, or association with their objects and natural expressions, it infuses into the breast passions correspondent; settles into calm serenity, melts into tenderness or pity, finks into sorrow, soothes into melancholy, agitates with terror, elevates with joy, excites to courage, or enraptures with devotion; and thus inexpressibly delights the soul (GERARD, 1759, p. 64).

avaliação, seria cunhado o “juízo de gosto”, que implicava então na ‘descrição’ de fato dos elementos inerentes à obra de arte e de seu ‘juízo de valor’, simultaneamente.

Embora mais arraigadas na França como normativa estética e critério de gosto para a consecução da *opera seria*, as teorias imitativas em música implicavam também no reconhecimento dos elementos do objeto artístico e no julgamento da obediência às regras; no mundo britânico o julgamento do gosto tenderia a dissolver a ‘conexão dialética’ (as teorias imitativas seguiam os moldes aristotélicos contidos na *Poética* de Aristóteles, e por isso sua conexão com a dialética), pois a tendência seria de que o julgamento do gosto era apenas um problema de descrição e avaliação.

David Hume, por exemplo, dirá que o juízo de gosto não pregava uma qualidade do objeto artístico, mas, sim, uma atitude do sujeito diante dela, o que suscitará numa resposta emocional nessa experiência. Essa resposta, para ele, colocaria a descrição em segundo plano para no fim focar-se no aspecto da avaliação. O julgamento do gosto então nada mais era do que essa descrição e avaliação, sendo apenas dois aspectos do ato intencional do espectador perante a obra de arte, ou seja, a determinação das propriedades e a avaliação dos méritos, conforme Addison já havia configurado. A preferência estética para Hume dependia mais do sentimento, distinto da observação, já que os indivíduos se diferem em relação ao que gostam em termos de poesia e arte. Para Hume, os críticos eram aqueles que saberiam detectar as qualidades das obras de arte, e o conjunto de seu veredicto produziria o padrão do gosto. Apesar dessas ideias, Hume não indicou um caminho para se encontrar respostas relativas a essa natureza do gosto, nem estabeleceu leis ou um estatuto padrão.

Apesar da tentativa de se estabelecer um ‘método’ para a descrição e avaliação ocorrentes na apreciação e julgamento do gosto, quais eram os fundamentos e autoridades nesse tipo de apreciação? A escolha a partir do ‘gosto’ era uma normativa imposta como critério de apreciação, era uma obrigatoriedade de preferência, aquilo que se deveria gostar, porém, a dinâmica e a natureza das emoções ou paixões estavam na raiz da natureza do gosto, e este era de cunho emocional. Nas teorias imitativas em música, as emoções eram direcionadas, acomodadas e transformadas conforme as determinações e regras exigidas para o gosto; eram as emoções que se adaptavam ao gosto, não o seu inverso. A opção emocional não era livre, mas sim determinada. Quando não em conformidade com as regras, era banida, deixada de lado, considerada um ‘mau

gosto', pois implicava também numa revelação da fraqueza do gerenciamento das emoções do espectador, de sua falta de autogoverno diante dos próprios sentimentos.

Na determinação do gosto na experiência estética poder-se-ia estabelecer uma analogia entre o discurso científico e o discurso estético, uma analogia entre uma fórmula matemática e uma obra de arte; em comum com as duas áreas estavam o caráter obrigatório de uma estrutura e rigor na composição musical que, postos à prova, sempre confirmavam o discurso científico e o método de análise, e comprovavam os sentimentos determinados, e, saber quais deles não pertenciam aos resultados esperados da experiência estética musical. O gosto era posto à prova e confirmado como se confirmava a validade de um teorema matemático, e nesta confirmação estava o prazer musical, o reconhecimento da veracidade das regras. Daí que o prazer estético dependia das qualidades estruturais da composição musical.

Se a fórmula matemática levava a um resultado específico e predeterminado para ser comprovada, o mesmo se dava com a ópera como um discurso dialético, e, seu efeito no espectador determinaria um resultado esperado como consequência do prazer estético. Um determinado tipo de prazer estético era esperado em função das qualidades estruturais da composição da ópera, e esse tipo de prazer se tornava 'necessário', pois se esperava dela uma conclusão como se esperava de um teorema matemático. Essa experiência era considerada a mais completa para o espectador diante da obra de arte, e se sua experiência com ela não provocasse nenhum efeito emocional, e não causasse nenhum prazer, assim mesmo, diante do crivo da razão, a obra de arte poderia ser reconhecida como possuidora de valor e qualidade. Aquilo que se reconhecia como valor da obra musical era uma contribuição do espectador, pois era ele quem dava esse valor. O prazer musical como consequência da experiência estética não era obrigatório, apesar de esperado, e também o valor atribuído à obra de arte se tornava algo também variável, atributos que partiriam das atribuições do espectador, e não da obra musical em si, mas do prazer vinha o sucesso da ópera.

Aquilo que o espectador considerava como valoroso na obra musical não partiria da obra em si, mas sim de uma aderência de sua parte à obra de arte, uma atribuição dada a ela de acordo com seu escopo cultural e conhecimento, o que agregava à ideia de 'juízo de gosto', diferente do reconhecimento, termo esse mais apropriado às teorias imitativas em música. Uma mesma obra de arte terá diferentes fruições de acordo com o

grau de formação do espectador e o quanto se atribuiu de valor para ela. A dignidade da obra musical dependeria, nesse contexto, desse grau de atribuição de valor dado a ela.

Diante dessas ideias, o que começava a fragilizar era o que se esperava quanto ao resultado emocional do espectador diante da experiência estética com o objeto musical. Na medida em que existia o 'reconhecimento' do valor da obra musical, mas, não se sentisse o impacto emocional e o prazer musical esperado, ao se verificar uma recepção incompleta diante dessa experiência, a música então começaria a deixar de possuir o *status* de discurso dialético, e, com isso, as teorias imitativas em música, que até então funcionavam como 'prescrição' para o prazer estético do espectador, visando determinados efeitos, começavam a ser questionadas como ineficazes para atingir o resultado a que se propunham. E quando a dignidade atribuída a elas era forçada, não seriam reconhecidas como valores.

Assim, o princípio da universalidade estética atribuída ao gosto passava a ser questionado, pois começava a imperar o princípio do 'relativismo' no juízo do gosto, assim como um ceticismo perante as fórmulas tradicionais estéticas de apreciação da obra musical. Começava a ser introduzida no julgamento da obra musical a ideia de que nem todas as escolhas se equivaleriam, e não possuíam o mesmo valor normativo. Apesar de que para Hume, em seu *Padrão do gosto*, havia a determinação de regras quanto ao gosto como modelos derivados das experiências do espectador e sedimentados conforme os seus hábitos. Regras, modelos, paradigmas, normas e valores 'preferíveis' eram, na verdade, escolhas objetivadas que se impunham ao indivíduo, e que estavam acima de uma presumida universalidade estabelecida nos critérios de avaliação do gosto. Diante do relativismo do gosto, Hume compôs a teoria do gênio.

O que se questionava era a existência de uma obrigatoriedade na escolha, em que não existia o 'preferível'; e quando a ideia de 'preferência' começou a se configurar, quando se pôde, enfim, escolher 'um' em detrimento de 'outro', o critério estético na experiência diante do objeto artístico começou a se modificar. Assim, a partir da 'liberdade' de escolha, o valor atribuído a esse objeto seria carregado de elementos subjetivos, e o gosto sofreria oscilações e transformações na história estética. A recepção do espectador, mediante alternativas de escolhas e sensações, começaria então a servir de critério para a seleção dos modelos e atributos na valorização estética, o que faria, por fim, as teorias imitativas em música começarem a perder força.

2.2.1 O gosto em comunhão com as emoções na Inglaterra do século XVIII

O cultivo do gosto na Inglaterra do século XVIII seguia a ideia de que seu aperfeiçoamento desenvolveria as faculdades naturais do ser humano, sendo considerado um elemento indispensável na formação do homem, e por isso mesmo, a contemplação do belo era capaz de aprimorar o juízo e a capacidade crítica, a ponto de ser um elemento de discussão na filosofia britânica, como o fizeram, por exemplo, Shaftesbury, James Harris e David Hume.

O gosto então era a faculdade do reconhecimento e da apreciação de tudo que se relacionasse à beleza, porém, seu objeto deveria ser considerado justo, proporcional, belo. Somente a capacidade de se observar e analisar a beleza permitiria reconhecer a beleza e o refinamento numa representação de ópera, ou mesmo de um poema, esteio da representação operística.

Porém, no mundo britânico, somente o reconhecimento dos traços dos objetos artísticos não eram capazes de por si só definirem o juízo do gosto. Tinha-se a ideia das diferenças entre as belas artes, criada pelo ser humano, e a da arte natural, e a ideia das belas artes como a da criação humana abarca a produção musical.

Para um compositor realizar sua música, ele deveria exercitar seu 'ouvido', sem o qual jamais encontraria um meio para expressar suas ideias musicais. Segundo James Harris, os músicos possuíam habilidade para compor suas obras porque eram capazes de observá-las, julgá-las e aprimorá-las. A composição da música exigia que se reavaliasse toda a produção musical; a criação musical estava vinculada à questão do gosto, pois seu aprimoramento dependia de sua capacidade de julgar. Pressupunha-se, por exemplo, que a contemplação fosse um exercício de análise e estudo daquilo que se observava, e a capacidade de produção do belo só poderia existir devido à capacidade de julgamento do gosto.

O gosto estava então diretamente ligado à produção e juízo da beleza, e este julgamento do gosto era considerado uma atividade capaz de nos preparar para julgar e examinar qualquer âmbito ou tema da vida humana, ou seja, o gosto seria capaz de promover o melhor uso possível da capacidade de julgamento. O belo instigaria a faculdade de análise, e, por consequência, na análise das outras coisas. O gosto permitiria que o músico tomasse consciência daquilo que caracterizava sua atividade.

Sobre a concepção de gosto, podemos observar o que nos esclareceu David Hume em seu ensaio *Of simplicity and refinement in writing* [Da Simplicidade e do refinamento na arte de escrever]:

“A arte de escrever com delicadeza consiste, de acordo com o senhor Addison, em sentimentos que são naturais sem serem óbvios. Não pode haver definição mais justa e mais concisa dessa arte” (HUME, 2011, p. 157).

Nesse ensaio Hume utilizou a palavra ‘sentimento’, que envolve a escrita com simplicidade e refinamento, já que esse refinamento deveria caracterizar uma naturalidade sem que se confundisse com certa obviedade, pois os sentimentos não deveriam ser óbvios.

Ao explicar como o gosto pode refinar os sentimentos, Hume afirmou que os sentimentos simplesmente como são, de maneira natural, em nada afetam a mente humana, não causam prazer algum, nem exercem efeitos sobre sua atenção (HUME, 2011, p. 157), pois a representação das coisas como são é tediosa e insípida.

Assim ocorre na representação da ópera: o texto em si, embora abarque o elemento intelectual necessário para a satisfação da razão, e para o aprimoramento dos juízo moral, só poderia nos afetar com o embelezamento das palavras com a música, com o gesto da personagem em cena demonstrando a carga dramática do conteúdo daquele texto literário.

“Desenhar quimeras não é, propriamente falando, copiar ou imitar. Perde-se a justeza da representação, e é desagradável para a mente ver um quadro que não tenha semelhança com original algum” (HUME, 2011, p. 158).

Para o exercício do gosto perante a ópera, os traços buscados para serem avaliados deveriam possuir alguma relação com algo anterior, deveriam ter uma origem, e se assemelhar com algum original. A representação da realidade para a satisfação do gosto deveria buscar a possibilidade de alguma comparação que se apresentava na natureza. Sem a comparação com algo que se conhecesse, e principalmente que se reconhecesse seu sentido com valores morais e de conduta, ou de sua correção e lição para os comportamentos em sociedade, o espectador não encontraria beleza identificável.

Pela perspectiva da argumentação de Hume, a ópera então, para o exercício do gosto, visava demonstrar uma beleza que se valia da comparação, e esses elementos eram os da realidade, e por isso os compositores, mestres de dança, de cena, deveriam

trabalhar com elementos comuns, conhecidos de todos, para que as suas produções não fossem enfadonhas. A ideia de originalidade, como a que vai ser cunhada no século XIX, não era ainda apreciada, e, a sua existência permitiria a perda da origem, da semelhança com algum original, e, com isso, a apreciação da representação da ópera estaria prejudicada, confundindo o julgamento do espectador.

Expressões incomuns, exibição ostensiva de engenho, símiles incisivos, inflexões epigramáticas, especialmente quando ocorrem com demasiada frequência, mais desfiguram que embelezam o discurso. Assim como o olho, ao examinar um edifício gótico, é distraído pela multiplicidade de ornamentos e perde o todo em virtude da minuciosa atenção que dedica às partes, também a mente, ao estudar um trabalho abarrotado de engenho, fica cansada e descontente com esse esforço constante de brilhar e surpreender (HUME, 2011, p. 158).

A partir disso parece que para que o gosto na ópera pudesse ser equilibrado, deveria evitar o exagero de refinamento e engenho, pois poderiam acarretar na perda das referências comuns ou naturais, e ao mesmo tempo obliterar a apreensão da totalidade da mensagem durante a representação da ópera, já que os excessos de ornamentação utilizados pelo artista implicariam num uso desmedido do refinamento: a representação ficaria obscura pelo excesso contido em suas partes. A beleza então não seria apreciada de acordo com as regras do gosto, mas, sim, transformadas em estranheza e monstrosidade, afastando-se do natural.

Os inúmeros detalhes, os excessos de expressão, as construções incomuns, impediriam o espectador de reconhecer a novidade em meio ao conhecido, o que poderia tornar o exercício do gosto algo tedioso. Para a representação da ópera, o gosto exigia uma mescla de elementos óbvios em meio à novidade, e para Hume, uma obra dependia das relações estabelecidas entre o surpreendente e o simples; ignorar algum desses elementos acarretaria em desequilíbrio e o gosto seria relativo.

A beleza ideal para o gosto nasceria da proporção e da harmonia entre seus elementos, fossem eles comuns ou inusitados, ou seja, a simplicidade e o refinamento tornam o gosto o mais adequado comum. Era esse gosto, no equilíbrio entre o refinado e o simples, era também uma prerrogativa na estética musical francesa.

Somente esse equilíbrio seria capaz de tocar a mente do espectador, pois não haveria dificuldade na comparação para se atribuir o juízo que identifica a beleza numa

representação operística. O natural unido ao surpreendente ou engenhoso era o que se requeria no exercício do gosto refinado e bem formado.

Para que o gosto pudesse ser refinado e bem formado, não havia na verdade, uma determinação precisa, um meio termo para a associação entre refinamento e simplicidade, pois diferentes compositores ou mesmo diferentes representações de ópera, poderia ter como resultado um alto grau de elegância pela mistura desses dois elementos. A apreciação do gosto exigia que se considerasse a maneira como a ópera foi composta, e por mais que um compositor expressasse o gosto vigente da corte, por exemplo, havia nessa composição algo a mais - as características próprias de seu autor. A crítica deveria compreender, então, que existiam várias particularidades, medidas ou manifestações para uma mesma ideia e qual o engenho para se equilibrar refinamento e simplicidade.

Embora Hume, *Na arte de escrever ensaios*, buscasse o meio termo ideal para o exercício da escrita, esse pensamento era vigente para as artes, e o mesmo será exigido para a ópera, pois era algo que se repetia entre os compositores e poetas, porém, mesmo tendo como objetivo esse equilíbrio, jamais o resultado era semelhante entre eles. O meio termo era considerado universal para Hume, já que era considerado e aceito pelos compositores em suas produções de ópera, mas, ao mesmo tempo, era particular, pois cada artista, participando daquela representação, encontraria sua própria forma de combinar e equilibrar o refinamento e a simplicidade, e, assim, uma mesma produção em que trabalhassem artistas diferentes a cada dia, ela atingiria e satisfaria o gosto de seu espectador do mesmo modo.

Assim, disse Hume:

Minha segunda observação sobre esse tópico é muito difícil, senão impossível, explicar em palavras onde está o justo meio-termo entre os excessos de simplicidade e refinamento, ou dar alguma regra pela qual possamos conhecer os limites entre o defeito e a beleza (HUME, 2011, p. 160).

Ou seja, para que o gosto atingisse prontamente o sentimento do espectador, o ponto de equilíbrio deveria ser o mais perfeito possível, porém, seria impossível fixar esse meio termo, sem deixar de levar em consideração que a falta de cuidado nessa questão, e a tendência a valorizar mais um elemento do que outro poderia acarretar num 'falso gosto', pois o que o espectador encontraria na orientação da representação da

ópera seria o mesmo que orientaria seu juízo e reflexões acerca da música e da sua moral dentro da sociedade. Apesar dessa exigência, não havia verdadeiramente uma forma de estabelecer regras realmente universais para a composição e produção da ópera, para o modo de se expressarem as emoções das personagens, e mesmo em que profundidade o espectador tiraria lições para a sua vida depois de assistir a essa apresentação. Acaso se o crítico ignorar a flexibilidade existente na arte da ópera, diversas particularidades poderiam ser desvalorizadas ou desprezadas, e, muitas vezes, valorizar os elementos que na verdade não tornaria a ópera bela.

Nenhuma crítica pode ser instrutiva se não descer às particularidades e não for repleta de exemplos e ilustrações. Por toda a parte se reconhece que a beleza, assim como a virtude, está no meio termo; a grande questão, no entanto, é onde se localiza esse meio termo, e ela jamais pode ser suficientemente elucidada por raciocínios gerais (HUME, 2011, p. 160).

Ou seja, a atividade crítica por parte do espectador, no exercício do gosto, demandava então nesse equilíbrio entre o domínio do geral e do particular. Ao recorrer às particularidades para se realizar a crítica do gosto diante do resultado do que esperava da ópera, ela servia para explicar o que não poderia ser explicado, e o uso das particularidades seria utilizado pelo espectador crítico de bom gosto para corroborar uma observação geral proposta por aquela representação. O bom gosto verdadeiro tinha em mente a sabedoria de perceber o momento em que a elaboração dos argumentos não ultrapassasse em demasia o seu uso e por fim terminar por explicar tudo, e ilustrar. Perder-se no excesso de explicações dos elementos particulares seria tão nefasto quanto não se oferecer nada de explicação de exemplos particulares. Os dois extremos tornariam a crítica confusa e até mesmo cansativa, além de demonstrar o desequilíbrio do juízo de gosto daquele espectador.

Era necessário sempre combinar universalidade e particularidade, e os argumentos deveriam ser acompanhados pelos particulares, e com casos que os ilustrassem, pois a particularidade deveria ser aliada à essas observações gerais para ser de fato uma crítica, um exercício de fato do gosto.

No entanto, o exagero no refinamento seria menos satisfatório ao gosto do que a simplicidade, pois o refinamento provocaria os sentimentos do espectador de maneira mais intensa, o que seria uma violência para a mente, trazendo uma perturbação que por

fim se transformaria em constrangimento. A observação excessiva dos traços refinados na representação da ópera terminaria por cansar o espectador, embora pudesse surpreender num primeiro momento. A sobriedade na avaliação dos traços e nos modos traria mais atrativos para o ouvinte, e também seriam considerados mais moderados e atraentes para o juízo moral, pois o refinamento, embora valorizado, era considerado efêmero, cuja duração era mínima, arrebatando a mente por instantes apenas.

Para esse julgamento, então, o reconhecimento da beleza de um determinado traço do objeto musical dependeria do julgamento bem desenvolvido do espectador que contempla e analisa a representação operística. Se o resultado da representação, para o espectador, como consequência, gerasse uma perturbação que o cansasse, ou que não permitisse vislumbrar a possibilidade de novas releituras daquela representação artística favorável, a sua apreciação não poderia ser tomada como um verdadeiro julgamento do gosto e do belo. Um julgamento em que implicasse numa desordem não encontraria uma admiração sincera, pois o objetivo de conquistar um prazer duradouro seria substituído pelo entusiasmo efêmero e fugaz, daí os clássicos terem sido uma referência para o gosto e seu desenvolvimento, pois eles perduraram no tempo, e combinavam com elegância a simplicidade e o refinamento. O não exagero da simplicidade ou do refinamento em suas obras tornou-os imortais, e por isso eram esses autores utilizados como enredo para a representação da ópera, pois sempre existirá um frescor e interesse de suas obras que os mantêm vivos, e por isso eram usados como referências para a produção artística.

O próprio contato com uma obra de autor excessivamente refinado, para Hume, poderia comprometer e prejudicar o exercício do gosto de seus espectadores, pois que esse autor poderia ser tomado como modelo de referência para a representação operística, e, no entanto, tal obra não passaria mais do que um artifício do engenho.

Havia ainda, no século XVIII britânico, um cuidado com as ostentações e a simplicidade, pois havia um entendimento de que, na medida em que o conhecimento e a cultura progrediam, a música tenderia a ser propensa a exagerar no refinamento, porém, era exigida certa maturidade para combinar esse refinamento com a simplicidade. A preocupação de Hume era o de dar prioridade à simplicidade que, além de ser considerada a mais adequada, poderia manter um certo equilíbrio perante o uso do recurso que, a meu ver, apenas destacaria a engenhosidade do compositor.

O gosto, para Hume, deveria ser formado, o que seria possível através das mãos de alguns eruditos. A possibilidade de formação do gosto num indivíduo permitiria uma análise sobre o progresso das ciências e das artes. Quanto mais apurado e desenvolvido fosse o gosto, mais desenvolvimento seria o progresso dos outros elementos da vida, mais se teria equilíbrio moral. Para isso, o gosto seria encontrado naquilo que é geral, e não no acidental. Só com esse desenvolvimento, com esse aprimoramento, seria capaz de se detectar o elemento universal das questões que envolveriam os julgamentos referentes à beleza, o que poderia ser observado se se fizesse uma análise dos períodos históricos e dos países. Essa comparação pela observação permitiria extrair desses contextos os movimentos, as tendências e os padrões de gosto que modelariam as artes e as ciências.

A importância das particularidades em meio ao geral seria o de se apresentar considerações fundamentadas em modelos políticos de diferentes épocas. Ao se observar os gregos e romanos, por exemplo, como referências para a cultura erudita naquele momento, poder-se-á complementar uma ideia particular com outra de caráter universal, e vice-versa. Uma regra universal, para o pensamento de Hume (e para o pensamento do século XVIII britânico), quanto ao gosto, não poderia jamais deixar de se apoiar em casos que a ilustram, e que poderiam resultar em fracasso.

Partindo dessas ideias, para o estabelecimento do gosto e também de como o objeto musical deveria ser constituído, estabeleceu-se um padrão de gosto, uma noção, sem, no entanto, possuir uma regra fixa de fato, já que essa flexibilidade seria inerente à beleza artística da representação da ópera. O gosto possuía um caráter flexível, e o espectador deveria saber identificar a combinação de simplicidade e refinamento desse objeto artístico, a combinação a que melhor ele se adequava, não somente ao assunto do elemento literário que ela representava, mas também ao seu elemento histórico, sem perder, contudo, a ideia da verossimilhança contida nessa representação.

Sem ter uma noção de seu próprio momento histórico, e do papel das ciências e das artes que nele ocupa, o exercício do gosto se tornaria uma tarefa inútil. Sem essa noção, o espectador não exerceria sua atividade crítica, e assim, e não teria êxito no desenvolvimento do gosto. O estabelecimento de regras e normas daria uma direção ao espírito do espectador, quanto à sua formação de gosto, porém, somente com o cultivo desse padrão é que essas regras poderiam ser fixadas, ou seja, o gosto dependeria menos da prescrição das normas do que da prática de sua crítica.

O exercício crítico da apreciação do belo promoveria então um meio para o aperfeiçoamento das capacidades naturais do ser humano, ou seja, as características morais, cognitivas e estéticas.

2.3. Conceitos de ‘Simpatia’ e ‘Imaginação’ em Música

Simpatia

A ‘simpatia’ era uma atribuição dada à personagem do drama, a qual representava o modo como esta poderia provocar efeitos no espectador e assim despertar suas paixões. Sem uma definição muito clara, e de maneira muito particular, a ‘simpatia’ foi vista como uma inclinação do coração que, a partir de um objeto que ganha o apreço de um indivíduo, provocaria uma empatia deste por ele. Porém, para se apreender o máximo de possibilidades estéticas que esse objeto poderia oferecer, é exigido desse indivíduo um requinte, uma alma culta, para a apreensão das possibilidades desse objeto. Esse apreço seria o sentimento despertado nesse indivíduo por esse objeto que o tocou.

A simpatia, por sua vez, era vista como uma causa oculta, porém, seus efeitos provocavam emoções e sentimentos maravilhosos no ouvinte perante a representação do drama. Se o ouvinte perante a execução artística manifestasse algum tipo de sentimento, tão ou mais refinado seria esse afeto quanto mais desenvolvido fossem seus modos e comportamentos. É a esfera do indivíduo e não só a artística em si que importava nessa relação. A simpatia tem o poder de completar o efeito de comunicação entre a música (como linguagem) e o espectador (possuidor da capacidade da máxima compreensão dessa linguagem).

Autores britânicos, como James Harris (1709-1780), Sir William Jones (1746-1794) e Lord Kames (1696-1782) se debruçaram sobre esse conceito, e, com isso, valorizaram o poder comunicativo da música, pois, por não concordarem que a música seria capaz de ser uma arte imitativa, a simpatia era uma via de atribuição de significado à música sem a necessidade de considerá-la imitativa.

James Harris escreveu os *Three Treatises* [Três tratados], publicados em 1744, em que constituem uma discussão geral sobre as artes e suas comparações, além de estabelecer um diálogo simulando uma disputa entre elas ao modo dos ‘Antigos e Modernos’ para saber qual delas receberia a supremacia como a arte que melhor imita.

De seus tratados, interessa-nos o *A discourse on music, painting, and poetry* [Discurso sobre música, pintura e poesia], que compõe o segundo tratado. O desejo de Harris era, com essa discussão, chegar a uma enunciação de que a finalidade da vida humana é o próprio bem estar e a felicidade; e as artes, e dentre elas a música, eram meios para se atingir esse bem estar e felicidade.

Como era comum na época, Harris também foi um autor ligado à literatura, e o gênero literário marcou sua obra. Suas referências eram a *Ética a Nicômaco* e a *Física*, de Aristóteles. As artes para ele não eram apenas um simples ornamento ou entretenimento para a vida humana, mas sim um modo de contribuir para o desenvolvimento da alma do indivíduo. Assim como existem as funções naturais do corpo humano, para Harris a música, a pintura e a poesia eram artes inseparáveis do espírito humano, pois para ele essa junção seria o que permite ao indivíduo realizar seus objetivos de alegria e prazer, além daquilo que considerava como o bem para a própria vida. Ele considerava a ausência desses elementos na vida humana algo insuportável, e as artes em união representavam tudo aquilo que o ser humano precisava para dar significado à própria existência.

A busca do prazer através da fruição da arte seria uma maneira do indivíduo aperfeiçoar-se, e sendo as artes consideradas superiores às próprias faculdades humanas, o aperfeiçoamento das artes denotaria e espelharia o aperfeiçoamento da alma humana, e com isso, demonstraria uma capacidade de se alcançar o bem. Para Harris as artes eram causas do desejo dessa melhoria humana com vistas a se alcançar o bem, e a função desses produtos da arte visava o próprio homem, o seu equilíbrio interno.

O ambiente do *discurso sobre música*, escrito em gênero literário bucólico, focado num ambiente pastoral, à maneira dos antigos, estava presente no diálogo escrito por Harris, além de realizar um louvor à natureza e seus elementos. Há uma explicação sobre a definição de arte relatada com linguagem poética. Ele iniciou o diálogo estabelecendo relações entre a arte e a natureza, afirmando que as artes não possuíam apenas o dever de imitar a natureza, mas também tinham a função de criar a beleza a partir de seus próprios artifícios. Ou seja, as artes não tinham a obrigação de ser estritamente imitativas.

Para Harris, a arte poderia melhorar a natureza, criando novas belezas, ao mesmo tempo em que podia aperfeiçoar o ser humano, pois o refinamento para construir o

objeto da arte seria uma das vias para se mostrar superior às suas próprias faculdades em estado natural. No caso da música, o 'ar', ao mesmo tempo em que é um elemento da natureza, pode orientar a arte da música, já que através dele os sons são propagados e assim chegam aos ouvidos, e somente o refinamento humano poder considerar aqueles sons, quando organizados, como uma arte musical.

A partir da ordem da natureza seria possível produzir a música capaz de encantar aos ouvidos humanos, e, com isso, Harris a retirou dos domínios das artes imitativas, porém, sem fazer com que a música perdesse sua capacidade positiva enquanto arte, permitindo ainda que a mesma fizesse parte das artes capazes de melhorar a natureza e a alma humana.

A alma poderia ser encantada através da modificação do 'ar', da modificação desse elemento natural, e para atingir seu objetivo, deveria, antes de tudo, atingir a mente do homem, e posteriormente movimentar seus sentimentos e paixões. Harris considerava esse momento em que a arte chega pronta na cabeça do ouvinte como a manifestação da própria mente humana:

Devo chamar-te ornamento da mente ou tu és mais verdadeiramente a própria mente? E a mente tu és, a mente mais perfeita; nem rude, nem incoerente, mas justa e polida; assim pensas e assim formas a arte (HARRIS, 1744, p. 28)¹⁰².

O princípio comum para todas as artes, segundo Harris, deveria ser o respeito à vida humana. Isso demonstra que a ideia de Harris era movida pela finalidade das artes na vida do homem, e não somente um meio comum a elas. A finalidade das artes era o próprio homem. E como essa era a sua finalidade, segundo ele, então a poesia, a pintura e a música eram consideradas necessárias ao homem tanto quanto o alimento, o ar, o sono. Mas como o ser humano não estava somente interessado na própria subsistência, as artes auxiliavam no desejo de viver bem. Para conseguir esse intento, Harris acreditava que a resposta estava nos antigos, e na forma de uma disputa entre as artes, ele explicou as diferenças e semelhanças entre elas, para no fim decidir qual era a melhor e mais condizente entre elas, saber qual a mais alinhada com os desejos de felicidade do homem. Infelizmente a música teve menor adesão dessa disputa.

¹⁰² shall I call thee ornament of mind; or art thou more truly mind itself? It is mind thou art, most perfect mind; not rude, untaught, but fair and polished; in such thou dwelles, of such thou art the form (HARRIS, 1744, p. 28).

Para Harris, os sentidos da visão e audição eram os que faziam parte da percepção dos objetos da arte, e as artes ligadas a eles poderiam demonstrar para a mente humana quais afecções humanas, ou paixões, poderiam ser imitadas. A audição e a visão eram meios para que a imitação do mundo natural chegasse à mente do homem, e a sua inteligência faria com que se buscasse os processos de sua realização, a reconhecer as atividades da mente, o homem se sentiria feliz por reconhecer um processo do qual ele também era capaz de realizar.

A música poderia imitar através dos sons e movimentos, enquanto a pintura poderia imitar através da cor e do traço, e a poesia, juntamente com a arte do som, que envolve a música, poderia realizar a imitação através do mesmo uso que a música faz dos sons.

A poesia, até então vista como a supremacia da Razão, cuja linearidade poderia ser manifesta no texto literário, tem, para Harris, a faculdade de juntar sons e construir ideias complexas, sendo mesmo um veículo para as ideias; porém, o que faltava a ela era a capacidade 'expressiva', através de sua junção com a música isso se tornaria possível.

O meio comum da poesia, pintura e música era a 'imitação', diferindo apenas pela maneira de seu emprego. Harris colocará nessa discussão uma análise daquilo que realmente cada arte poderia imitar, em que a imitação não foi utilizada no mesmo nível. A dignidade de cada uma delas quanto à sua capacidade imitativa estaria atrelada aos temas possíveis que cada uma poderia imitar. No caso da música, sua capacidade, para ele, era menor quando comparada às outras artes. A música poderia imitar realidades do mundo natural, como o canto dos pássaros, os ventos, as águas, trovões, e até mesmo expressar os sons que identificam a dor e a angústia do homem. No entanto, seja lá o que a música se proponha a imitar, sempre será imperfeita, pois não representará de fato aquela realidade; mesmo na representação dos sons naturais. Pois, para a música conseguir realizar sua imitação, ela precisaria dos sons de vibrações consonantes, enquanto que a natureza usa, na verdade, os sons dissonantes, e por isso essa imitação será imperfeita.

Por mais que a imitação em música procurasse alcançar a máxima perfeição para ser semelhante, ela nunca seria idêntica ao objeto imitado, e sua capacidade imitativa não era tão grande se comparada com a capacidade da pintura, que seria mais eficaz em seu intento.

A simpatia ligada à música, para Harris, não estava na sua capacidade imitativa, mas sim, na sua capacidade de despertar os afetos e até mesmo as ideias, se atrelada à poesia. O afeto poderia ser despertado se o indivíduo possuísse uma simpatia com aquela emoção, e assim, através dessa conexão, despertaria tudo o que estava em sua mente. O afeto poderia se constituir numa dimensão poderosa na mente humana, sendo capaz até mesmo de modificar os sentimentos e as ideias num mesmo indivíduo.

Para que a simpatia tivesse sua eficácia, o estado de ânimo do indivíduo deveria coincidir com as situações que promoviam aqueles sentimentos. Um estado de tristeza não teria um efeito eficaz diante da felicidade alheia em dia uma festa, por exemplo, ou, um estado alegre não teria o mesmo efeito num funeral.

O impacto da emoção só será eficaz se a ideia e a afecção estiverem em conformidade com a alma humana. Por isso que para Harris, a união entre poesia e música poderia ser perfeita, por conseguir esse intento, o que não seria possível com essas artes em separado, ou, se conseguiria de maneiras diferentes.

A poesia era capaz de melhorar a comunicação das ideias para a mente humana, mas assim mesmo, só conseguiria seu intento se a audiência estivesse receptiva àquele estado de ânimo. Se o afeto do público não estivesse sintonizado com a ideia veiculada pelo texto da poesia, não poderia tocar a alma do homem.

Se a poesia tivesse que suscitar afetos, ela perderia a força para propagar suas ideias, por isso que para Harris a tarefa da música em união com a poesia seria a de despertar as paixões humanas, conforme texto abaixo:

Pois aqui uma dupla força é feita em cooperação para um fim. Um poeta, assim assistido, não encontra uma audiência com temperamento, avesso ao gênio de seu poema, ou talvez, na melhor das hipóteses, sob uma fria indiferença. Mas pelos prelúdios, pelas sinfonias e pela operação simultânea da música em todas as suas partes, despertaria para essas afeições, o que ele mais desejava. Uma audiência, disposta assim, não apenas abraça com prazer as ideias do poeta, quando expostas; mas, de certa forma, até mesmo antecipa-a em suas várias imaginações (HARRIS, 1744, p. 57)¹⁰³.

¹⁰³ For here a double force is made co-operate to one end. A poet, thus assisted, finds not an audience in a temper, averse to the genius of his poem, or perhaps at best under a cool indifference; but by the preludes, the symphonies, and concurrent operation of the music in all its parts, roused into those very affections, which he would most desire. An audience, so disposed, not only embrace with pleasure the ideas of the poet, when exhibited; but, in a manner, even anticipate them in their several imaginations (HARRIS, 1744, p. 57).

Harris coloca em movimento a imaginação do ouvinte, estimulando-o a antecipar as ideias veiculadas na representação musical; dessa maneira, sua escuta não era passiva, e sim aquela escuta alinhada racional e emocionalmente com a caracterização da música. Embora ele não tenha postulado uma obrigatoriedade da união da palavra com a música, ele acreditava que a união desses dois elementos provocava os maiores efeitos e impactos nos sentimentos humanos. Daí ele se mostrar a favor da ópera, e considerar o efeito da música com a poesia um evento de grande sensibilidade, e afirmar que a sensibilidade humana não poderia deixar de ser exercida somente porque não era uma expressão 'verossímil', como a tragédia teatral. Se um poder superior sobre os afetos convidava o ouvinte a participar da representação operística, a teoria da verossimilhança poderia ser posta em segundo plano, em favor de um maior envolvimento desse ouvinte no conjunto dessa representação.

Apesar de sua consideração em favor do despertar dos afetos nos ouvintes, mesmo que em detrimento das teorias imitativas, Harris acreditava que as ideias a serem despertadas na imaginação do espectador seriam mais eficazes se o mesmo seguisse um texto poético em conjunto com a música. Somente o texto literário poderia marcar a impressão necessária na imaginação desse ouvinte, pois a tarefa isolada do som para provocar essas impressões seria débil, além de que ao término da música pouca impressão ficaria na mente desse indivíduo.

O texto literário seria capaz de gerar um prazer mais duradouro na alma do ouvinte, segundo Harris; o prazer da música era considerado fugaz, e sua maior durabilidade era possível se acompanhada da poesia.

Na disputa entre as artes para saber quem era a mais imitativa, a arte ganhadora para Harris era a da poesia; ela foi decretada superior às outras; e sua superioridade em relação à música e à pintura se dava por sua capacidade em pôr em movimento a imaginação do ouvinte.

Havia um pensamento que os prazeres transmitidos pelas artes deveriam ir de encontro às necessidades do homem quanto aos seus desejos de se alcançar o bem e o seu aperfeiçoamento e melhoria em relação às suas próprias faculdades naturais, como já falamos anteriormente. Essa ideia sobre os prazeres servirem a uma determinada finalidade para o ser humano vai de encontro com ideias de Jean-Baptiste Dubos contidas nas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*. Não só essa ideia era comum aos dois autores, como também as explanações sobre pintura, embora na disputa entre

as artes quanto a se definir quem era a mais imitativa, em Dubos a supremacia estava com a pintura.

Quanto as atribuições dadas à pintura, Harris utilizou os mesmos argumentos que Dubos para falar a respeito dela, além de distinguir do mesmo modo nas artes seus usos e sinais naturais e artificiais. Quanto à poesia, Harris observou o que havia sido comentado por Dubos sobre a pintura, e foi esta a justificativa utilizada por ele para dar superioridade à poesia, embora o autor francês direcionasse sua discussão para a supremacia da pintura. Para Harris construir suas ideias sobre poesia a partir da obra de Dubos, podemos considerar um trecho do capítulo XL da primeira parte das *Reflexões*:

Os versos mais comoventes podem nos emocionar apenas por graus, disparando as várias molas da nossa máquina uma após a outra. As palavras devem primeiro despertar as ideias das quais são os sinais arbitrários. Em seguida, ocorre que as ideias se combinam na imaginação e elas formam as pinturas que nos impressionam e os retratos que nos interessam. Todas estas operações, é verdade, foram feitas rapidamente; mas existe um princípio indiscutível nessa mecânica, aquele para o qual a multiplicidade de forças sempre enfraquece o movimento, porque uma força nunca comunica a outra o impulso que recebeu. Além disso, esta é uma daquelas operações da quais se realiza quando a palavra revela a ideia de que é o signo, que não é feita em virtude das leis da natureza. Ela é em parte artificial (DUBOS, 1740, § XL, p. 388-389)¹⁰⁴.

Para Harris, a poesia, associada ao sentido da percepção auditiva era capaz de despertar as ideias que movimentavam a imaginação do ouvinte; para Dubos, o sentido da visão tinha supremacia sobre o do auditivo. No entanto, para o autor francês, que considerasse o sentido da visão superior ao do ouvido, a percepção auditiva poderia ser exercitada através de três recursos para ampliar seu prazer perante a poesia: a recitação, a declamação, e o *canto*, que nada mais era do que a música. Para ele, somente a música seria capaz de transformar o prazer da poesia, vinculado ao prazer do ouvido, num legítimo prazer do coração.

¹⁰⁴ *Les vers les plus touchans ne sçauroient nous émouvoir que par degréz & en faisant jouer plusieurs refforts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que de signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, & qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent, & ces peintures qui nous intéressent. Toutes ces operations, ils est vrai, sont bientôt faites; mais il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des ressorts assoiblit toujours le mouvement, parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement, qu'il a reçu. D'ailleurs il est une de ces operations, celle qui se fait, quand le mot reveille l'idée dont il est le signe, qui ne se fait pas en vertu des loix de la nature. Elle est artificielle en partie (DUBOS, 1740, p. 388-389).*

Observemos o que comentou o teórico francês na seção XLV da primeira de seu tratado:

Os sinais naturais das paixões que a música reúne, e que emprega com arte para aumentar a energia das palavras que canta, devem, portanto, torná-los mais capazes de nos tocar, porque esses signos naturais possuem uma forma maravilhosa de nos emocionar. (...) É assim que o prazer do ouvido se torna o prazer do coração. De lá nasceram as canções; e a observação que terá sido feita, de que as palavras dessas canções tinham de fato outra energia, quando elas foram ouvidas declamadas, deram lugar para colocar narrativas na música nos espetáculos, e chegou sucessivamente para cantar uma peça dramática em sua totalidade. Esta é a nossa ópera (DUBOS, 1740, § XLV, p. 438)¹⁰⁵.

Além de Dubos sustentar que os recitativos abarcavam a imitação e com isso transmitiam a verdade dramática de uma narrativa, e assim provocariam o movimento das paixões em seus ouvintes, ele também considerava que a música instrumental poderia ser imitativa de alguma maneira. Já Harris não atribuiu os efeitos que a música poderia provocar à imitação; o impacto da música no ouvinte se devia, para ele, à conexão entre as ideias e os afetos, devido à simpatia natural. O que era comum entre Dubos e Harris, eram os meios que consideravam ser utilizados para a manifestação da poesia, pintura e música; a questão era que a poesia foi considerada inexpressiva por Harris, e, neste caso, sua união com a música seria capaz de torná-la uma arte com grandes poderes de expressão. A poesia se tornava poderosa devido à capacidade expressiva angariada pela música.

Além de Harris, temos de outro autor britânico, Sir William Jones, a obra *Essay on the arts commonly called imitative* [Ensaio sobre as artes comumente chamadas de imitativas], de 1772. Nela o autor fez críticas àqueles que acreditavam que a música e a poesia fossem artes imitativas. Ele procurou realizar uma reconstrução da trajetória das artes, e a partir de uma visão da autoridade aristotélica, estabeleceu uma origem para as artes, afirmando que a música teria sua origem na Física, não na História. Embora ele se voltasse mais para o aspecto científico do som, as origens da música também estavam

¹⁰⁵ *Le signes naturels de passions que la musique rassemble, & qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une forme merveilleuse pour nous émouvoir. (...) C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du coeur. De là sont nées les chansons; & l'observation qu'on aura faite, que les paroles de ces chansons avoient bien un autre énergie, lorsqu'on les entendoit déclamer, a donné lieu à mettre des récits en musique dans les spectacles, & l'on en est venu successivement à chanter une pièce dramatique en entier. Voilà nos Opera* (DUBOS, 1740, § XLV, p. 438).

associadas aos textos poéticos expressos no canto; desta maneira, a poesia e a música estariam, portanto, atreladas numa expressão natural na representação musical. E no gênero humano, essa união seria a expressão do coração, do mesmo modo como considerou o abade Dubos quanto à união da música com a poesia. Para Jones “esta seria uma música pura e original, não apenas apaziguadora ao ouvido, mas a que afeta o coração; não uma imitação da natureza, mas a própria voz da natureza” (JONES, 1772, p.)¹⁰⁶.

Jones argumentou em seu ensaio ser a favor de uma teoria expressiva da arte, e não de uma teoria mimética. As artes seriam mais eficazes se evocassem as paixões humanas e os sentimentos, e não a procura de se esforçar na tentativa de sua imitação. As paixões, segundo ele, pertenciam ao âmbito da poesia, pois somente as palavras poderiam expressar sua força e exatidão, que, através da voz humana, seus acentos poderiam ser pronunciados com o devido impacto para a sua manifestação na alma humana. Só a palavra tornaria a paixão uma expressão genuína da poesia. No entanto, sua representação deveria ser realizada com perfeição, o que seria conseguido apenas através de um acompanhamento musical, e, uma vez unida com a poesia, a música seria pura e original, que, além de afetar o coração, poderia também apaziguar o ouvido.

O princípio da simpatia estaria nessa engrenagem entre a poesia associada com a música e a ideia estabelecida na mente do ouvinte; ou seja, as partes mais belas da poesia e da música seriam capazes de expressar essas paixões, operando nas mentes por simpatia. Já a descrição dos objetos realizada pela poesia era considerada natural, afetando a partir de uma ‘substituição’¹⁰⁷. Ele ainda disse que tudo o que compõe a poesia, como a descrição dos objetos que deleitam nossos sentidos, as expressões de amor, piedade, desejo, paixões ternas fariam parte de um conjunto chamado ‘beleza’, o que não tem nada a ver com imitação.

A simpatia, para esse autor, seria então essa modalidade de ação fundamentada na relação entre sons e afetos, concordando nesse ponto com Harris. Era exigida da imitação a expressão de uma semelhança entre aquilo que imitava e aquilo que era

¹⁰⁶ *Would then be pure and original musick, not merely soothing to the ear, but affecting the heart; not an imitation of nature, but the voice of nature herself* (JONES, 1772, p.).

¹⁰⁷ A substituição, para Jones, embora tivesse menor importância, identifica representações descritivas cuja finalidade é o despertar no ouvinte de sentimentos semelhantes àqueles que teria diante dos respectivos objetos naturais utilizados na descrição desses objetos, como uma paisagem, por exemplo. Aquilo que é considerado ‘imitação’ para muitos autores, Jones chamará de ‘substituição’, como se fosse uma imitação, mas sem ser aos moldes de.

imitado. Para Jones, a música e a poesia não seriam capazes de imitar os afetos, os objetos, pois não possuíam elementos para se tornarem cópias. A música e a poesia, para esse autor, eram apenas modalidades de 'afeto'. O artista na representação musical deveria, segundo ele, provocar efeitos na imaginação e nos sentidos do ouvinte. Ao realizar isso, não precisava necessariamente imitar a natureza.

A música era considerada uma modalidade das artes cuja função seria a de promover o prazer auditivo; mas para esse prazer ocorrer de maneira eficaz, a música deveria agradar aos sentidos, motivar e instigar a fantasia, e tornar evidente as ideias e as emoções correspondentes a ela, tudo isso na mente do espectador. Essa simpatia seria uma disposição natural do indivíduo, inerente à constituição humana.

Desta maneira, a influência e os efeitos que o som musical poderia provocar no ouvinte continuariam sendo temas de questionamentos entre os críticos da arte no século XVIII, e dentre essas questões estavam aquelas voltadas para as diferenças de influências da música vocal e instrumental.

O som, independente ou não da palavra, poderia provocar no espectador sentimentos e paixões, através de uma simpatia natural. A diferença estava que na música vocal os sentimentos despertados seriam carregados pelas ideias da poesia, especificando assim um objeto que apenas seria evocado pela música. Quando atrelada à palavra, a ideia do objeto viria em primeiro momento, a música em segundo.

Outro autor britânico, Henry Homes, Lord Kames (1696-1782) publicou em 1762 os seus *Elements of Criticism* [Elementos de crítica], obra esta voltada para a discussão sobre o refinamento do gosto nos indivíduos, em que considerou as artes da arquitetura, pintura, escultura, poesia e música como possuidoras de virtudes e como veículos para o refinamento dos sentimentos, por considerar que esse exercício fazia parte do equilíbrio do ser humano em sociedade.

Kames deu muito mais valor às artes ligadas à visão em sua obra do que à música; no entanto, ele dedicou algumas reflexões a respeito da arte dos sons no segundo capítulo dos *Elementos*, em que procurou estabelecer relações entre música e sentimento, além de fazer considerações sobre as diferenças entre música vocal e instrumental. Em sua obra ele procurou principalmente realizar distinções entre o que seriam paixões e emoções e como elas se relacionavam com a mente humana.

Kames considerou que a ligação entre as ideias em nossa mente se daria através da sucessão de percepções e ideias por meio de associações, e que as mesmas seguiam uma ordem na constituição interna humana:

Todo homem que presta atenção em suas ideias descobrirá uma ordem e uma conexão em seu encadeamento. No peito de cada homem está implantado um princípio de ordem que governa o arranjo de suas percepções, de suas ideias, de suas ações. Em relação às suas percepções, observo que em coisas de mesmo valor, como as ovelhas em um rebanho ou as árvores em uma floresta é indiferente a ordem em que são examinadas. Mas em objetos de valor diferente, nossa tendência é a de ver o objeto principal antes de nos voltar a seus detalhes e ornamentos; do superior antes do inferior. Somos também avessos a dispor a mais mínima consideração em relação a suas partes, até que o objeto seja examinado em sua totalidade. A isso pouco se acrescenta, pois nossas ideias são governadas pelo mesmo princípio. E ao pensar e refletir sobre vários objetos, naturalmente seguimos a mesma ordem de quando a examinamos (KAMES, 1762, p. 33)¹⁰⁸.

Desta maneira, o prazer que o ser humano experimentava a partir da percepção de uma regularidade interna advinha da própria maneira como os pensamentos eram concatenados na mente. Essa regularidade teria também sua influência nas artes, pois na relação do espectador com os objetos da arte, uma grande produção de emoções, sentimentos e paixões poderiam ser ocasionadas, embora nem todas as experiências com o objeto artístico acabassem por gerar tais sentimentos. Aqueles que afetavam a mente seriam as sensações dignas de se observar. Para explicar como as paixões e emoções eram provocadas no ser humano, Kames utilizou das artes para validar suas ideias, enquanto que as observações de como as ideias se concatenavam na mente humana serviram para mostrar como as associações mentais eram feitas pelo espectador.

Kames considerou ‘paixão’ os objetos nomeáveis do desejo, aqueles cuja satisfação seria realizada quando atingida satisfeita; já a ‘emoção’ não teria um objeto de desejo determinado, seria mais uma espécie de sentimento ‘gratuito’, e a música se

¹⁰⁸ *Every man who attends to his own ideas, will discover order as well as connection in their succession. There is implanted in the breast of every man a principle of order, which governs the arrangement of his perceptions, of his ideas, of his actions. With regard to perceptions, I observe that, in things of equal rank, such as sheep in a fold, or trees in a wood, it must be indifferent in what order they be surveyed. But, in things of unequal rank, our tendency is, to view the principal subject before we descend to its accessories or ornaments, and the superior before the inferior or dependent; we are equally averse to enter into a minute consideration of constituent parts, till the thing be first surveyed as a whole. It need scarce be added, that our ideas are governed by the same principle; and that, in thinking or reflecting upon a number of objects, we naturally follow the same order as when we actually survey them (KAMES, 1762, p. 33).*

associaria mais à emoção do que à paixão. A ‘emoção’ seria um desejo sem seu objeto, a que ele deu o nome de emoção simpática. Apesar de não possuir um objeto específico, a emoção incitaria uma ação no ouvinte, um movimento em sua alma.

Sobre o papel da ‘emoção’ vinculada à música, Kames afirmou:

As emoções suscitadas pela música, independente das palavras, devem ser todas desta natureza: a coragem despertada pela música marcial, executada mediante instrumentos sem voz, não pode ser dirigida a qualquer objeto; nem o pesar ou a pena elevados pela música melancólica possuem um objeto (KAMES, 1762, p. 63)¹⁰⁹.

Para Kames o papel da música era o de suscitar paixões e sentimentos determinados no ouvinte. Para ele havia um caráter genérico dos sentimentos, atribuído à música pura e instrumental. De acordo com o repertório do ouvinte e de seu estado de espírito, a música poderia reportá-lo a alguma vivência do passado, e levá-lo a algum estado sentimental vinculado a ela. A essa emoção ele deu o nome de “emoção simpática”.

O grande problema nas discussões sobre música era a falta de palavras na música instrumental, que para Kames poderia muito bem ser aceita sem restrições, dada sua capacidade de suscitar emoções. Mesmo com afirmações de que a música instrumental não permitiria fixar uma atenção devido a sua falta de objeto, e desta maneira sua experiência deixaria apenas impressões transitórias, Kames afirma que podia ser bem aceita porque da mesma maneira os pensamentos e as emoções não eram duráveis. Se se afirmava que as paixões e sentimentos poderiam ser duráveis, isso era devido a uma consideração que se dava a essas sensações, mas que na verdade não era possível na prática:

Se a natureza de uma emoção fosse contínua, como a cor e a figura em seu estado presente, até ser variável por alguma causa operante, a condição do homem seria deplorável: ela é ordenada de forma inteligente, em que as emoções devem se assemelhar a um outro atributo dos costumes, ou seja, o movimento, que requer o constante exercício de uma causa operante, e cessa quando a causa é retirada (KAMES, 1762, p. 63)¹¹⁰.

¹⁰⁹ *The emotions raised by music, independent of words, must be all of this nature: courage roused by martial music performed upon instruments without a voice, cannot be directed to any object; nor can grief or pity raised by melancholy music of the same kind have an object* (KAMES, 1762, p. 63).

¹¹⁰ *Were it the nature of an emotion to continue, like color and figure in its present state till varied by some operating cause, the condition of man would be deplorable: it is ordered wisely, that emotions should more*

Segundo Kames, para que o ouvinte recebesse aquela impressão provocada pela música, entre esta e as emoções deveriam se estabelecer analogias que ocorressem por força da percepção, que encontrasse correspondências entre os sons e aquelas emoções sentidas; cada som poderia despertar algum tipo de sentimento, e, como a união de dois ou mais sons poderia soar agradável ou desagradável, consonante ou dissonante, a combinação de sentimentos poderia despertar o mesmo tipo de sensação. Da mesma maneira que uma ideia poderia chegar à mente, um som através dos ouvidos poderia fazer chegar um sentimento ao coração. Assim, para Kames, as emoções possuíam o mesmo modo de operação através da música na mente humana como a formulação de ideias, e o resultado da união de emoções traria consequências consonantes ou dissonantes.

Kames ainda se referiu a questão das teorias imitativas em música, e demonstrou que a imitação para ele era apenas uma cópia da natureza, e que a possibilidade imitativa pertencia apenas à pintura e à escultura. Embora ele colocasse a percepção dos sons no mesmo modo operacional da movimentação dos sentimentos, ele não acreditava que havia semelhanças entre esse som e o sentimento, não atribuindo muita importância ao poder imitativo, pois a capacidade da música em imitar seria bastante restrita, pois para o autor, a imitação ocorria em uma semelhança. A música, para ele, não poderia imitar nada além do som, e se ela possuía alguma relação com os sentimentos era devido ao princípio da simpatia, e não pelo princípio da semelhança. A relação entre sons e emoção estava apenas na produção de efeitos, pois o som não poderia imitar nada além do próprio som.

De todas as belas artes, somente a pintura e a escultura são de natureza imitativa. Um campo ornamentado não é uma cópia ou imitação da natureza, mas a própria natureza embelezada. A arquitetura é o produto de algo original, e as cópias não formam a natureza. Som e movimento podem, em alguma medida, ser imitados pela música; mas em sua maior parte a música, como a arquitetura, é produto de algo original (KAMES, 1762, vol. II, p. 01)¹¹¹.

resemble another attribute of manner, namely motion, which requires the constant exertion of an operating cause, and ceases when the cause is withdrawn (KAMES, 1762, p. 63).

¹¹¹ *Of all the fine arts, painting only and sculpture are in their nature imitative. An ornamented field is not a copy or imitation of nature, but nature itself embellished. Architecture is productive of originals, and copies not form nature. Sound and motion may, in some measure, be imitated by music; but for the most part music, like architecture, is productive of originals* (KAMES, 1762, vol. II, p. 01).

Embora Kames não considerasse que a música pudesse imitar nada além do próprio som, em relação à música vocal ele considerou que a música deveria se harmonizar com o afeto do texto, e procurar expressar aquilo que a poesia tentava comunicar. A união entre texto e música para Kames estava na harmonia das emoções, porém sem perder de vista que a música não era um sinônimo para o sentimento despertado. Ela era apenas a sua consideração. Para ele o sucesso da ópera francesa e italiana estava em sua música, no próprio som, embora elas pudessem despertar sentimentos. Para ele não havia nenhuma regra para a representação da ópera. E o público assistia às suas representações somente pela música em si. Assim ele se expressou em relação à ópera:

Nestas composições as paixões são tão imperfeitamente expressas, é de modo a deixar a mente livre para apreciar música de qualquer tipo indiferentemente, e não pode ser disfarçada, pois o prazer de uma ópera é derivado, principalmente, pela música, e quase nada a partir dos sentimentos (KAMES, 1762, p. 141)¹¹².

Para Kames, o que importava era que a música, acompanhada de texto ou não, pudesse trazer prazer para a vida humana, e que pudesse ser agradável mesmo sem ter um objeto específico, como seria o caso da uma música vocal. Para ele, a música, mesmo sem possuir significados, operava um tipo particular de emoção, por simpatia.

Ainda nessa esfera do princípio da ‘simpatia’, e sempre levando em consideração o que os britânicos estudavam e pensavam sobre os aspectos sensoriais do homem, a ‘simpatia’ foi um meio alternativo à imitação para se pensar as artes. Enquanto os franceses tinham na imitação em música e nas artes o princípio por excelência para a definição estética musical, já que se pensava serem todas as artes obrigatoriamente imitativas, os britânicos as consideravam num sentido mais genérico. Artes, como a pintura e a escultura poderiam imitar, e a música poderia imitar o som em si, mas, isso não era considerado tão importante desde que a música e as artes pudessem produzir prazer.

Embora a ‘simpatia’ não desfrutasse de uma explicação que melhor a definisse, havia pelo menos a ideia de uma relação entre o som e as emoções, embora os autores não acreditassem em uma semelhança entre eles. As emoções produzidas no espectador

¹¹² *In these compositions the passions are so imperfectly expressed, as to leave the mind free for relishing music of any sort indifferently; and it cannot be disguised, that the pleasure of an opera is derived, chiefly, from the music, and scarcely at all from the sentiments* (KAMES, 1762, p. 141).

a partir da experiência com o som iam do que cada um considerava sobre essa relação. Considerar se existia uma relação entre eles, mesmo sem uma confirmação da similaridade de seus efeitos era uma reflexão por parte desses autores. Uma reflexão apenas no nível especulativo, e levando-se em consideração os estudos científicos da época, que, ao mesmo tempo, procurou considerar as percepções sensoriais como um campo de estudos. Ou seja, eram levadas em conta as percepções sensoriais.

Seguindo com outros autores, Daniel Webb (1719-1798) foi um autor britânico que ao refletir sobre as paixões, sentimentos e emoções, e a produção de sensações humanas diante da experiência com as artes, principalmente com a pintura, escreveu em 1769 sua obra *Observations on the correspondence between poetry and music* [Observações sobre a correspondência entre poesia e música], em que tratou da relação da música com o sentimento.

Webb rejeitou a ideia de que a música sem o apoio da palavra pudesse expressar emoções - o que seria possível só com o seu concurso. Embora ele estivesse de acordo com os princípios cartesianos, ele considerava que o poder de afetar a alma do ouvinte e conseqüentemente movimentar suas paixões poderia partir de um movimento combinado que gerasse impressões.

Para ele o prazer da música advinha da transição de um som para outro, o que aumentava sua vibração, e com isso provocava efeitos emocionais no ouvinte. Para ele importavam as características físicas do direcionamento das sensações. Se comparado com as teorias imitativas, estas tinham pouca importância se fossem observados de maneira racional os provocadores das emoções na alma humana, e como essas sensações seriam traduzidas em ideias.

Para Webb, as fontes de prazer na música em associação com ideias provocavam uma atração para os prazeres auditivos, porém vinham do próprio som; as ideias primeiramente eram despertadas na mente humana, e conseqüentemente geravam um prazer auditivo. O prazer auditivo era uma organização de ideias advinda de dois prazeres: o prazer do intelecto e o prazer do sentimento, com a diferença de que o prazer do intelecto seria observável e perceptível pelos intelectuais e eruditos.

Sobre as atribuições intelectuais e sentimentais ele elucidou no início de sua obra:

Embora a influência da música sobre nossas paixões é geralmente sentida e reconhecida, embora suas leis sejam universalmente as mesmas, seus efeitos em muitos casos são constantes e uniformes. E assim ficamos perplexos em nossas tentativas de raciocínio sobre este assunto, pela dificuldade em ter uma ideia clara sobre a relação natural entre pensamento e sentimento. Alguns têm procurado elucidar essa dificuldade, ao supor que a influência do pensamento sobre as paixões pode surgir pelo hábito de associar certas ideias a certos sons. Não é necessário fazer um exame formal deste princípio, uma vez que este pode, sem dúvida, levar à descoberta de algo melhor (WEBB, 1769, p. 1-2)¹¹³.

O princípio da associação entre os sons e as emoções não era suficiente para Webb avaliar suas ideias. Para ele o estado emocional que se encontrava o ouvinte quando exposto à audição da música era importante, e aquilo que tinha ouvido poderia intensificar ou modificar o sentimento já existente antes daquela experiência estética. A associação, o hábito e até mesmo o nível educacional do espectador não seriam suficientes, segundo Webb, para dar explicações sobre o mecanismo das emoções na engrenagem da percepção humana.

Os sons musicais seriam agradáveis em virtude de suas propriedades físicas, e a consideração da vibração sonora liberaria a música do paradigma mimético, pois o prazer independeria da música ser acompanhada de texto ou não. O que importava para Webb era como essa música chegava à mente humana e como ela participava da associação de ideias, e não o que ela deveria imitar. A mecânica da ação sonora na produção de sensações agradáveis ou desagradáveis na mente humana seria a explicação da analogia entre os sons e as emoções. Tanto que os sons e as emoções foram considerados movimentos para esse autor, provocando um mesmo tipo de ação.

Devemos então dar como certo que a mente, sob particulares afecções, excita certas vibrações nos nervos e imprime certos movimentos no espírito animal. Suponho que é da natureza da música excitar vibrações semelhantes, comunicar movimentos semelhantes aos nervos e espíritos. Pois se a música deve sua existência ao movimento e se a paixão não pode ser concebida sem ele, podemos concluir que a

¹¹³ *Though the influence of music over our passions is very generally felt and acknowledged; though its laws are universally the same, its effects in many instances constant and uniform; yet we find ourselves embarrassed in our attempts to reason on this subject, by the difficulty which attends the forming a clear idea of any natural relation between sound and sentiment. Some have thought to elude this difficulty, by supposing, that the influence of sound on passion may arise from the habit of associating certain ideas with certain sounds. It cannot be necessary to enter into a formal examination of such a principle as this, since it must fall of course on the discovery of a better (WEBB, 1769, p. 1-2).*

concordância da música com a paixão não pode ter outra origem que pela coincidência de movimentos (WEBB, 1796, p. 06)¹¹⁴.

As paixões humanas desencadeavam impulsos, movimentos, que se direcionavam para os nervos e o espírito do ouvinte, e o efeito da música no corpo humano seria da mesma natureza que um impulso recebido pela mente. A relação entre a música e as paixões se daria, para Webb, pelo movimento similar - como a vibração sonora era o que importava para ele, a importância dada para a música vocal e instrumental perderia suas diferenças, pouco importando, e deixando o distanciamento entre os tipos muito menor. O significado das palavras perderia bastante sua capacidade de suscitar emoções, uma vez que qualquer som agradável poderia suscitar paixões. A palavra para ele poderia permitir que se especificasse um determinado sentimento, e quando essa emoção ganhava um objeto, a ideia de 'emoção' passaria para a ideia de 'paixão', que seria uma outra classe de emoções para Webb:

Deixe a eloquência cooperar com a música, e especificar o motivo de cada impressão, enquanto sentimos uma concordância entre o som e o movimento com o sentimento, a canção toma posse da alma, e impressões gerais tornam-se indicações específicas dos costumes e das paixões (WEBB, 1769, p. 11)¹¹⁵.

Apesar da palavra ser capaz de determinar as emoções sentidas perante a experiência com a audição musical, Webb não desenvolveu uma discussão sobre o aspecto semântico das palavras quando acompanhadas da música. Apesar disso, o texto poético para o autor britânico era eficaz para o movimento das sensações, o que ele atribuiu ao ritmo das palavras. No movimento, o ritmo seria a principal causa das emoções, e por isso os versos potencializariam o poder da música. O papel do texto literário em comunhão com a música apenas definiria em maior grau o sentimento despertado no espectador. Para ele a indeterminação da música instrumental não seria um fator negativo, apenas uma maneira de deixar a mente liberta para apreciar qualquer

¹¹⁴ *We are then to take it for granted, that the mind, under particular affections, excites certain vibrations in the nerves, and impresses certain movements on the animal spirits. I shall suppose, that it is in the nature of music to excite similar vibrations, to communicate similar movements to the nerves and spirits. For, if music owes its being to motion, and, if passion cannot well be conceived to exist without it, we have a right to conclude, that the agreement of music with the passion can have no other origin than a coincidence of movements* (WEBB, 1796, p. 06).

¹¹⁵ *Let eloquence co-operate with music, and specify the motive of each particular impression, while we feel an agreement in the sound and motion with the sentiment, song takes the possession of the soul, and general impressions become specific indications of the manners and the passions* (WEBB, 1769, p. 11).

tipo de música. Para seu pensamento, a definição precisa que se procurava dar aos sentimentos, emoções e paixões não era total; e por isso a consideração da música com ou sem texto não poderia seguir uma precisão restrita, já que por mais que as paixões fossem direcionadas, haveria sempre uma percentagem de imprevisibilidade, pois cada indivíduo possuía uma forma particular de perceber as vibrações sonoras.

Se por um lado a relação com as palavras poderia dar maior precisão aos sentimentos, a indeterminação inerente à música sem palavras poderia trazer vantagens no sentido de estimular a mente do ouvinte, e com isso, estimular sua imaginação. A música instrumental seria capaz de movimentar sua imaginação abrindo possibilidades de novos prazeres, enquanto que a música com palavras apenas determinaria uma quantidade limitada de sentimentos, reduzindo, assim, essa possibilidade de prazer.

Esses prazeres não seriam arbitrários, pois o ouvinte deveria ao refletir em suas qualidades e observar se os mesmos eram mais completos, ao se promover a moralidade; para isso, deveriam observar os 'sinais' que as paixões apontavam, e se elas estavam em conformidade com o seu valor moral (tão importante para a discussão desse período).

A música poderia definir e individualizar as paixões, se observados os movimentos internos, enquanto que a pintura faria observar os movimentos externos das paixões. A imitação na pintura abrangia o movimento e os efeitos das paixões, enquanto que a música contava com a impressão interna a respeito daquele som.

Os movimentos da música estando em contínua oposição a todas aquelas impressões que tendem a desordenar ou desgraçar nossa natureza, não seria razoável presumir que elas estavam destinadas a agir em auxílio do sentido moral, a regular as medidas e proporções de nossa afecções; e, contrariando as paixões em seus extremos, torná-los instrumentos de virtude e embelezamento do caráter (WEBB, 1769, p. 37)¹¹⁶.

A música estaria ligada à moralidade de acordo com o tipo de paixão que suscitasse no ouvinte: ou seja, a música nesse caso possuiria a capacidade de reger as paixões desde que fossem utilizadas para a elevação da moral e a das virtudes.

¹¹⁶ *The movements of music being in a continued opposition to all those impression which tend either to disorder or disgrace our nature, may we not reasonably presume, that they were destined to act in aid of the moral sense, to regulate the measures and proportions of our affections; and, by counter-acting the passions in their extremes, to render them the instruments of virtue, and the embellishments of character* (WEBB, 1769, p. 37).

A música poderia atuar na mente humana onde as paixões e emoções eram ressaltadas; não poderia imitar os sentimentos humanos, mas poderia suscitar sentimentos. Já as sensações despertadas no ouvinte através da música eram elementos similares à natureza.

Com a observação dos sentimentos particulares, suscitados através da experiência com a música, uma nova forma de escuta foi sendo direcionada, e desta maneira as teorias imitativas foram perdendo importância para Daniel Webb em detrimento da expressão musical, em que o estímulo emocional serviria de parâmetro para o critério artístico, além de servir ao nível intelectual. Com o estudo das sensações e como estas eram provocadas, a vida da música sem palavras foi analisada em função da exaltação dos sentimentos.

Imaginação

A imaginação foi um tema importante para a discussão sobre música, ainda mais quando se combatia a ópera italiana em solo britânico, e para esse tema discutiremos a obra *Pleasures of the imagination* [Prazeres da imaginação], de Joseph Addison, publicada no periódico *Spectator*, nos números 411 a 421, no ano de 1712. Para Addison, os prazeres procediam de objetos que estavam diante de nossos olhos. Dentre os números de publicação, o 416 deu maior enfoque à música, porém, ele realizou essa discussão a partir de uma comparação da música com as outras artes, fornecendo uma hierarquia entre elas levando em consideração sua capacidade de representação, e a música, nesse caso, ocupou o menor grau nessa hierarquia.

Para Addison, o que importava nas artes era a sua capacidade descritiva, e o século XVIII terá no princípio mimético a característica fundamental para a produção artística. Mas para ele, quando esse princípio entrava na discussão sobre as artes, a música acabava ficando vulnerável, pois ela só teria participação nessa discussão por fazer parte de uma tradição que considerava capaz de representar estados de espírito, porém, incapaz de auxiliar aqueles que possuíam, por exemplo, uma deficiência visual na criação de uma imagem de uma cena, e com isso trazer seu real sentimento. Assim ele comentou:

Seria ainda mais estranho para representar objetos visíveis através dos sons os quais não têm ideias ligadas a eles; e fazer algo como uma descrição em música. No entanto, pode parecer confuso que noções dessa natureza sejam levantadas na imaginação através de uma composição artificial de notas; e que os grandes mestres nessa arte são capazes, às vezes, de colocar seus ouvintes no calor e na correria de uma batalha, encobrir suas mentes com cenas melancólicas e apreensões de mortes e funerais, ou acalmá-los com agradáveis sonhos de bosques e Elíseos (ADDISON, 1712, n° 416, [*Spectator*¹¹⁷, 1822, n° 416, p. 502])¹¹⁸.

A imaginação para Joseph Addison seria uma visualização semelhante à da pintura, que numa descrição poética, envolveria o universal e o particular, reunindo inumeráveis características, sejam a descrição das grandes ou pequenas circunstâncias; a imagem era a vida da poesia, e esta rejeitava o abstrato e o geral. A imaginação do poeta, para Addison, a partir da observação do mundo, descobriria as suas imagens, e, a partir de semelhanças, descreveria aquilo que não estava visível aos olhos das pessoas comuns.

Sobre o princípio mimético, a música seria em muitos momentos discutida em conjunto com a dança, porém, o comum seria um discurso em separado, em que esse princípio estaria veiculado à expressão. Foi o que aconteceu, por exemplo, na obra de Charles Batteux, *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746.

Os *Prazeres da imaginação*, de Addison, muitas vezes trouxeram um sentimento de marginalização da música, e suas considerações levantaram uma questão presente nas discussões sobre estética musical no século XVIII, que foi a associação da crítica literária nas discussões sobre música. Através da crítica literária, além da questão estética, havia também a questão ética, que se pretendia fazer parte das reflexões sobre arte, embora Addison tenha se focado mais na questão estética. O *Spectator*, que também era um espaço crítico do qual se podia discutir os prazeres da imaginação, se pretendia ser um periódico cuja proposta visava educar o gosto dos leitores, e o seu papel filosófico era estabelecer uma proposta ética para essa educação. Para isso, a crítica era

¹¹⁷ *The Spectator* foi uma voz para a classe média. Sua tiragem era diária, muitas vezes contendo somente uma página, e portanto de fácil acesso. Seu objetivo era sócio-político visando estabelecer uma crítica aos costumes da corte e da elite frequentadora do *Queen's Haymarket Theatre*. Por isso o debate acalorado sobre a recepção da ópera italiana.

¹¹⁸ *It would be yet more strange, to represent visible objects by sounds that have no ideas annexed to them, and to make something like description in music. Yet it is certain, there may be confused, imperfect notions of this nature raised in the imagination by an artificial composition of notes; and we find that great masters in the art are able, sometimes, to set their hearers in the heat and hurry of a battle, to overcast their minds with melancholy scenes and apprehensions of deaths and funerals, or to lull them into pleasing dreams of groves and Elysiums* (ADDISON, 1712, n° 416, [*Spectator*, 1822, n° 416, p. 502]).

importante, pois com ela seria possível equilibrar os dois aspectos – o ético e o estético – , ou seja, através da estética formar eticamente o indivíduo da classe média.

Para Addison, os objetos apenas seriam uma aparência pobre aos olhos, e seu enriquecimento se daria através da imaginação. A imaginação atribuiria um fascínio até mesmo maior do que o próprio objeto, e assim torná-lo agradável à própria imaginação. Dessa maneira, a luz e as cores apenas eram ideias da mente, e não qualidades de fato intrínsecas aos objetos da arte, da própria existência da matéria.

Assim, a beleza para Joseph Addison seria o prazer derivado a partir da busca do conhecimento, cuja finalidade era a melhoria da natureza humana. Para ele, a arte e a ciência contribuiriam para o embelezamento da vida, e por isso a boa educação, os ornatos exteriores, os rituais sociais, serviriam para aprimorar a experiência com a beleza.

Addison também havia se dedicado aos escritos sobre ópera, e seu foco estava na ligação entre música e linguagem, e, como mencionado anteriormente a respeito da influência da ópera italiana em solo britânico, e a questão da língua italiana ser incompreensível para o público inglês. A própria tradução do texto italiano para o inglês, embora pudesse trazer compreensão para o público, deixava de levar em conta a relação da prosódia do texto com a música. Para Addison, a seriedade e dignidade da música dependeriam da determinação do significado que ela recebesse por conta de sua união com a palavra. E ele considerou que a música sacra deveria receber o mesmo empenho recebido pela ópera. A tarefa da música, segundo ele, deveria ser o de enfatizar a ação da palavra sobre a alma humana. Assim ele comentou no artigo nº 405 do *Spectator* de 14 de junho de 1712:

Uma vez que temos, portanto, tal tesouro de palavras, tão belas em si mesmas, e tão apropriadas para a ária de música, não posso deixar de imaginar que pessoas de distinção deem tão pouca atenção e encorajamento a esse tipo de música, que teria seu fundamento na razão e que melhoraria nossa virtude na proporção em que se eleva nosso deleite. As paixões que são excitadas através de composições comuns, geralmente fluem de ocasiões tolas e absurdas, em que um homem teria vergonha de refletir sobre elas seriamente: mas o medo, o amor, a dor, a indignação, que são despertados na mente através dos hinos sacros fazem o coração melhor, e procedem de causas razoáveis e completamente dignas de louvor. Prazer e dever andam de mãos dadas,

e quanto maior a nossa satisfação, maior é nossa fé (ADDISON, n° 405, 1712 [*Spectator*, n° 405, 1822])¹¹⁹.

Para Addison, as características da música deveriam refletir o discurso, assim como sua função deveria de ser o de descrever as virtudes fundamentais, e para isso a escuta era fundamental. O homem de bom gosto deveria ser educado para ouvir aos outros e também a si mesmo, e, sabendo direcionar sua escuta, saberia direcionar também sua conduta dentro da sociedade. A escuta, nesse caso, seria uma virtude útil ao indivíduo como um ser social, uma virtude da que servia para aprimorar seu comportamento na sociedade, e que servia para desenvolver e dar forma à sua delicadeza.

¹¹⁹ *Since we have therefore such a treasury of words, so beautiful in themselves, and so proper for the air in music, I cannot but wonder that persons of distinction should give so little attention and encouragement to that kind of music, which would have its foundation in reason, and which would improve our virtue in proportion as it raised our delight. The passions that are excited by ordinary compositions, generally flow from such silly and absurd occasions, that a man is ashamed to reflect upon them seriously: but the fear, the love, the sorrow, the indignation that are awakened in the mind by the hymns and anthems, make the heart better, and proceed from such causes as are altogether reasonable and praiseworthy. Pleasure and duty go hand in hand, and the greater our satisfaction is, the greater is our religion* (ADDISON, n° 405, 1712 [*Spectator*, 1822, n° 405, p. 489]).

CAPÍTULO III

**AS BELAS ARTES NÃO SÃO REDUZIDAS AO MESMO
PRINCÍPIO: OS NÍVEIS IMITATIVOS EM MÚSICA E A
EXPRESSÃO MUSICAL**

3.1. Da imitação em música em geral

Na literatura musical, uma boa parte dos escritos sobre música veio à luz devido à existência da ópera. A *tragédia lírica* na França e a *opera seria* na Inglaterra, mesmo que sob a influência da *opera seria* italiana e, posteriormente, sob a influência do gênero cômico da *opera buffa*, foi um novo gênero que enfrentou desafios para encontrar sua legitimidade. A despeito da paixão de alguns por esse gênero e do ódio alimentado por outros, gerou uma polêmica que revelou um panorama de interesse geral da época por parte do público: de críticos, literatos e até mesmo de filósofos.

O princípio da imitação em música esteve vinculado à discussão e ao uso do repertório da tragédia clássica no século XVIII, e uma parte dos autores que discutiram sobre teorias imitativas em música não estavam de fato interessados na música propriamente dita, mas sim, na configuração e no modo de como esta música se sujeitava à estrutura da tragédia e do drama. A beleza da música consistia em reforçar e confirmar a linearidade desse gênero literário tão arraigado ainda no século XVIII na consecução das artes, e, conseqüentemente, na música. Esta, ocupando na hierarquia das artes uma posição inferior, deveria se sujeitar à estrutura literária da tragédia, reforçar seus traços, e não cumprindo com esse dever, sua utilidade seria praticamente nula, ou, uma intrusa na poesia, cuja função acabaria funcionando no sentido de descontrolar as emoções e os sentimentos de seus ouvintes. Quando os autores discutiam sobre música, acabavam falando mais sobre a estrutura da tragédia e como ela interferia nos estados de alma de seus ouvintes do que de fato sobre música em si, e mesmo falando sobre ópera, a discussão era mais de cunho literário. Quando muito, a música nesse aspecto era considerada um veículo para suscitar emoções e paixões.

As discussões sobre ópera que envolviam as teorias imitativas em música estiveram enquadradas em tipologias de escrita muitas vezes polêmicas, em textos britânicos, como discutidos anteriormente, de Thomas Rymer e John Dennis, que consideravam a ópera italiana uma inimiga da literatura, do drama e da tragédia, e um malefício para a alma humana, pois retirava a força sentimental e moral de seus ouvintes. Para os literatos que consideravam um perigo escolher a ópera em detrimento da tragédia consideravam as paixões humanas, assim como seus movimentos, eram controladas e direcionadas a partir dos modelos das tragédias, que serviam em suas representações como modelos para educar o caráter de seus espectadores. Esperava-se

da ópera a mesma função do drama. Segundo eles, a música na ópera acabava por ficar em primeiro plano, deixando o drama em segundo, e, quanto a isso, em nada agradava aos autores que combatiam a ópera, pois o objetivo da função corretiva da tragédia acabava por se perder.

O gênero da ópera foi capaz de gerar discussões e questionamentos que se voltaram também para reflexões acerca dos impulsos das paixões humanas, na observação dos elementos estruturais em sua constituição, além da influência do desenvolvimento das ciências. Também houve discussões e questionamentos relacionados aos espetáculos teatrais vinculados à tragédia, além de questões estéticas ligadas ao gênero lírico, bem como a respeito das comparações da *opera seria* italiana influente em solo britânico, no sentido daquela se aproximar ou se distanciar da declamação do teatro trágico, principalmente no que se refere ao 'recitativo' e à 'ária' - discussões essas que visavam responder a questões levantadas quanto a se legitimar ou não a ópera como gênero consagrado entre as artes.

Por vezes as discussões sobre teorias imitativas em música vinculadas à ópera foram recorrentes e repetitivas nas críticas dos autores. Entre elas se perguntava se a ópera era capaz de realizar a contento todas as determinações estabelecidas pela teoria da tragédia, de acordo com os preceitos das teorias imitativas segundo os antigos e mesmo segundo os modernos. Entre os ingleses, como observaremos adiante, havia a aceitação de diversos níveis imitativos para a representação da ópera, e uma flexibilização na aceitação dos efeitos causados por ela: níveis esses aceitos devido ao caráter subjetivo da produção de emoções e sentimentos na recepção dessa ópera por parte de seus ouvintes. Nessa questão, não era só a obra produzida a partir de severas e rígidas regras para a sua representação que instituíam o que o ouvinte deveria sentir (na ópera francesa esta era a maneira que a obra deveria ser produzida para provocar efeitos nos espectadores), mas, também, foi levada em consideração a qualidade da recepção da ópera por parte dos espectadores, que poderia divergir das regras instituídas pelas teorias imitativas.

A qualidade dessa recepção, para a estética musical, levantaria uma questão relacionada ao modo como o ouvinte receberia a representação dessa ópera, e essa recepção determinaria e organizaria uma atitude de escuta a partir de suas próprias impressões perante o acontecimento musical, e não somente como critério cultural para confirmar se a ópera podia realizar os preceitos imitativos da tragédia e se atingia a

finalidade de provocar determinadas emoções e sentimentos específicos em seus ouvintes.

Essa diversidade de informações perante a recepção do fenômeno musical relacionada às teorias imitativas em música demarcou os meios pelos quais esta expressava a sensibilidade musical, pois, a despeito do que se aceitava quanto aos níveis imitativos em música, era praticamente unânime que a melodia atrelada à canção na música vocal era algo comum aos diversos pensamentos sobre música. Quando a esfera individual do sentimento se tornou um critério para a avaliação estética da música, embora esses sentimentos também não fossem manifestados com total liberdade pelo ouvinte, atrelado a regras e critérios para sua manifestação, principalmente quanto ao rigor da correção e educação do aspecto moral desse ouvinte. O que se concluiu foi que a música não era ouvida da mesma forma e maneira por todos, portanto sua recepção de forma homogênea era algo estranho à ópera do mundo britânico. Nas teorias imitativas em música de forma estrita, o que se buscava era que esses efeitos musicais atingissem a todos os ouvintes da mesma maneira.

As teorias imitativas em música fizeram parte de um gosto musical atrelado à estrutura da tragédia, que obedeciam às leis do gênero dramático. Na *opera seria*, os críticos sobre música traçaram suas teorias e opiniões a respeito desse gosto musical, até mesmo mais teatral do que musical.

Mesmo com esses critérios para as teorias imitativas na ópera inglesa do século XVIII, nenhuma doutrina esteve tanto em voga na história da estética musical do que a teoria da imitação. Pois esta se preocupava com a íntima relação entre a arte e a vida.

Platão¹²⁰, em que o mundo material era meramente uma imitação do mundo das ideias, e que a arte que imitava o mundo material se afastava duas vezes do mundo das ideias, teve sua atenção acadêmica. Porém, a ideia de imitação mais utilizada foi a de Aristóteles, em sua *Poética*, quando disse que a tragédia era uma imitação de uma ação.

Na Inglaterra do século XVIII as discussões em torno da música ser uma arte imitativa ou não foi de encontro com o pensamento sobre os antigos, embora essa interpretação tivesse sofrido mudanças de concepção quando a 'imitação' passou a angariar a aceção de 'expressão' em música.

¹²⁰ Platão era estudado pelos ingleses desde a fundação das Universidades de Oxford e Cambridge. Muito depois se traduziu, e, portanto, se estudou Aristóteles.

Os críticos e pensadores na Grã-Bretanha perguntavam o que a arte deveria imitar, e, para os estudiosos da Antiguidade Clássica, a resposta era que se deveria imitar a natureza. Assim se pensava também na França do mesmo período, em relação à teorias imitativas. Porém, pensava-se também que a imitação se estendia à imitação da natureza humana. E por antigos entendiam-se as obras e os escritores gregos e romanos, que tinham imitado a natureza antes dos modernos, e neles estavam os modelos da realização da imitação.

No século XVIII na Inglaterra, assim como na França, a visão era de que todas as artes eram obrigatoriamente imitativas. Para reforçar essa ideia, corroboraram as obras como a do Abade Batteux – *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, e do Abade Dubos, *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, em que a imitação era o traço comum a todas as artes.

3.1.1. Paralelos entre antigos e modernos: o que pensavam alguns autores ingleses quanto à capacidade imitativa da música

Na Inglaterra do século XVIII, assim como na França, foi comum nas discussões sobre música a realização de uma comparação entre as artes, em que a música terminava sempre por ocupar uma posição inferior entre elas; fossem nas críticas estéticas sobre ópera ou nos juízos que recaíam sobre ela, fossem nas ideias sobre o prazer musical ou naquilo que provocavam na audiência. Independente dos campos em que as artes foram comparadas, a discussão sempre girava em torno do aspecto literário. E com isso, indagava-se o que diferia a música das outras artes e por quais meios ela atingiria o indivíduo.

A comparação levou em consideração o impulso que a *Querela entre Antigos e Modernos* trouxe às discussões sobre música, e, além disso, trouxe também maior desenvolvimento de gêneros literários como o ‘paralelo’ e o ‘ensaio’. Além da questão da defesa dos Antigos ou dos Modernos, e a quem conferir a preferência suprema, cada segmento teve seus intérpretes e reformadores, e, para isso, no sentido de se justificar pontos de vista sobre a preferência, as fontes antigas foram relidas, as traduções dessas obras se tornaram cada vez mais correntes, e periodicamente surgiram comentários sobre essas obras.

As artes ganhariam maior discussão no momento em que os Modernos acabaram por se impor na sociedade devido ao estabelecimento da Ciência, do Método e da Razão. Todo esse progresso parecia passar despercebido de certa maneira no campo das artes, já que as mesmas eram estabelecidas segundo uma tradição que parecia ser universal e atravessar os tempos. Porém, com a ocorrência desse progresso era impossível que esses julgamentos não fossem influenciados pelo desenvolvimento das ciências.

E, como já foi dito anteriormente, os gêneros literários da Antiguidade haviam sido resgatados, e dentre eles estava a epopeia homérica, que recebeu traduções e serviu de modelo para a criação de outras novas epopeias, além de servir de base quanto aos apoios e tomadas de partido entre os Antigos e Modernos. Além disso, e do mesmo modo já explanado por sua vez, a *Poética* de Aristóteles, que receberia uma importante tradução, comentada por André Dacier (Paris, 1692), e tornada referência por muito tempo nos estudos sobre poética na Europa, e em especial na Inglaterra, acabaria por ser a base das críticas sobre música e sobre as artes em geral, pois um conceito derivado dela seria o motor nas discussões sobre as artes: a imitação.

Quanto à *Poética*, sua divulgação também seria estimulada na Inglaterra através da tradução do francês para o inglês da versão de René Rapin, realizada por Thomas Rymer, seguida, posteriormente da tradução da versão de Dacier, além de, mais para o fim do século, da tradução direta do grego para o inglês de Thomas Twining que, além da tradução, realizou dois ensaios sendo o segundo dedicado à explicação dos vários significados do termo “imitação” e sua aplicação à música pelos Antigos e Modernos. Em seu ensaio, Twining procurou explicar como o termo deveria ser compreendido quando em referência à música na *Poética* de Aristóteles, além de exemplificar seu uso pelos autores contemporâneos à sua época, envolvendo também a discussão do conceito de “expressão” como consequência da incompreensão do significado antigo de *mimesis*.

Como mencionado, em fins do século XVIII o autor britânico Thomas Twining traduziu a *Poética* de Aristóteles – *Aristotle's Treatise on Poetry Translated: with notes on the translation, and on the original: with two dissertations, on poetical, and on musical Imitation* [Tratado de Aristóteles sobre a poesia: com notas sobre a tradução e sobre o original, com duas dissertações sobre a *Poética* e sobre a imitação musical], (1789), em que fez em seus comentários uma discriminação do termo ‘imitação’, afirmando que o mesmo deveria de ser usado de maneira mais precisa, pois que ele não se aplicava a

todas as artes como ‘imitação’, como outros autores afirmaram, e que na verdade a ‘imitação’ não tinha um traço comum a todas as artes.

Twining era um literato e como tal esteve sob variadas influências, como a teoria racionalista das paixões humanas, em que a música poderia retratar as paixões, as afecções ou os sentimentos, e a própria teoria imitativa, considerada um elemento obrigatório a todas as artes. A teoria das paixões era essencialmente cartesiana, e classificava os sentimentos em ‘afecções’ estáticas ou em estados mentais, embora já na segunda metade do século XVIII sua relevância fosse menor do que havia sido até então¹²¹.

Twining assinalou mais uma contribuição somada às anteriores, e ele não se preocupou em afirmar se a música era ou não uma arte imitativa, mas, se era válido o sentido atribuído à palavra ‘imitação’ para a música. Na dissertação *On the different senses of the word, imitative, as applied to the music by the antients, and by de moderns* [Sobre os diferentes sentidos da palavra imitação, como aplicado à música pelos antigos e pelos modernos], o autor procurou assinalar sua posição referente à imitação quanto à poesia e à música.

A música para Twining exercia seus efeitos por três vias: pelo ouvido, pelas paixões e pela imaginação. A imaginação e a simpatia são termos recorrentes nos autores estudados aqui. O ouvido apenas receberia as impressões musicais, seria tão somente a porta de entrada para o prazer ligado à música; já as paixões e a imaginação, para ele, se relacionavam com a questão da mente humana, mais do que os efeitos sobre os sentidos. Para Twining, as emoções, paixões e ideias se dariam por meios associativos, em que a emoção seria capaz de provocar as sensações de prazer no ouvinte perante a experiência com a música.

Twining chamou a atenção no sentido de esclarecer que nas acepções relacionadas à imitação, que os modernos tendiam a utilizar para esse vocábulo o termo ‘expressão’, enquanto que os antigos o chamavam de ‘*mimesis*’. Para ele, ‘expressão’ e ‘imitação’ estariam apenas no cerne de um mal entendido, e cada acepção deveria de ser aceita conforme seu tempo, e não era certo estabelecer um mesmo sentido para ambos os termos. Além disso, ele também procurou refletir a respeito da imitação musical ser

¹²¹ A teoria das paixões humanas incorporava em si uma noção do propósito prático da música, sendo um dos pontos centrais desse período, sendo seguida na prática, chegando até mesmo a ser classificada com ‘figuras’ correspondentes que, pensava-se, teria o poder de representá-las, constituindo-se, assim, na retórica musical, a qual não é objeto de nossa pesquisa neste trabalho. As figuras eram relacionadas não só aos textos em si, mas também às ideias alegóricas e simbólicas com compunham o extra musical.

considerada um meio para suscitar emoções. A imitação, para ele, estava distante da ideia de suscitar sentimentos, e que as ideias dos antigos na verdade eram opostas a esse pensamento.

A imitação para Twining teria uma relação com os costumes assim como as suas disposições, como os humores, irascíveis ou brandos, por exemplo; ele indagou se Aristóteles havia utilizado o termo *mímesis* para a música assim como para os costumes, e por assim se a música teria uma relação com a correção do comportamento humano em sociedade. Também considerou a música em sua capacidade de suscitar emoções, partindo, por exemplo, do que havia dito Harris sobre o papel das emoções na música, além de reiterar que a acepção ‘expressão’ foi utilizada com o mesmo significado de ‘imitação’ em Aristóteles.

Assim ele discutiu sobre o papel das emoções em música e em sua relação com as palavras:

(...) as expressões da música consideradas em si mesmas, e sem palavras, são (dentro de certos limites) vagas, gerais e equívocas. O que geralmente se chama de seu poder sobre as *paixões*, na verdade, não é mais do que um poder de provocar uma *emoção geral*, um temperamento ou uma disposição, comuns a várias paixões diferentes, embora relacionadas; como piedade, amor, raiva, coragem, etc. O efeito das palavras é o fortalecer a expressão da música, confinando-a - dando-lhe um direcionamento preciso, fornecendo-lhe ideias, circunstâncias e um *objeto*, e, dessa maneira, elevando-a de uma calma disposição geral, ou emoção, em algo que se aproxima, ao menos, a um sentimento mais forte de uma paixão particular e determinada. Agora, entre os antigos, a música, era bem conhecida, raramente era ouvida sem essa assistência. A poesia e a música estavam, então, longe de ter alcançado esse estado de independência mútua e de melhoria em separado, que há tanto tempo tinham se estabelecido. Quando um escritor antigo fala de música, ela é, quase sempre, entendida como música vocal - música e poesia unidas (TWINING, 1789, p. 48)¹²².

¹²² (...) *the expressions of music considered in itself, and without words, are, (within certain limits) vague, general, and equivocal. What is usually called its power over the passions, is, in fact, no more than a power of raising a general emotion, temper, or disposition, common to several different, though related, passions; as pity, love – anger, courage, &c. The effect of words, is, to strengthen the expression of music, by confining it – by giving it a precise direction, supplying it with ideas, circumstances, and an object, and, by this means, raising it from a calm and general disposition, or emotion, into something approaching, at least, to the stronger feeling of a particular and determinate passion. Now, among the antients, music, it is well known, was scarce ever heard without this assistance. Poetry and music were then far from having reached that state of mutual independence, and separate improvement, in which they have now been long established. When an antient writer speaks of music, he is, almost always, to be understood to mean vocal music – music and poetry united* (TWINING, 1789, p. 48).

Twining afirmou que a música entre os antigos era ouvida sempre acompanhada por um texto, ou seja, a música executada era a música vocal. Ao se reportar à música em estilo vocal, a supremacia desta estava em determinar precisamente algumas emoções, enquanto que a instrumental seria de significado indeterminado. Porém, para Twining, embora tomasse partido da música vocal, não desconsiderou a música instrumental, e não somente isso, ele considerou a música instrumental como um gênero positivo, no sentido de estimular a faculdade da 'imaginação'.

O autor considerou que a melodia musical, mesmo sem o auxílio das palavras, possui um caráter, um *éthos*, cujo movimento afeta a mente, e, com isso, os sentidos humanos. Seriam esses movimentos percebidos pela mente acompanhados pelos sons, e que acabam por serem associados ao ritmo e à direção dos sons. Esses movimentos, perceptíveis somente pela faculdade auditiva, estariam ligados à ação, e a ação é o elemento da tragédia, gênero atribuído à representação da vida humana assim como modelo de conduta para a vida. Esse movimento então teria uma semelhança com as disposições da alma, com seus caracteres; e o movimento sendo uma ação, é uma indicação do *éthos*.

Twining colocou em evidência em seu texto que as disposições da alma teriam relações com a melodia. Se a relação era com a melodia, essa relação poderia ocorrer mesmo sem o uso das palavras. Quanto à relação da música com as emoções, o autor não acreditou que possa existir uma relação entre elas, e não considerou haver uma semelhança entre as duas. Tal semelhança, segundo Twining, seria apenas uma mediação entre música e emoções, e assim mesmo através do movimento e da ação. A analogia para ele não seria entre a música e as emoções, mas sim, entre a música, a melodia e o ritmo das palavras. A união da música com a melodia e o ritmo das palavras seria a causadora das emoções nos indivíduos, e, mesmo sem a palavra, ainda se deveria de considerar somente o ritmo em si.

Isso ajuda muito a explicar a aplicação do termo 'imitação', por Aristóteles, Platão e outros escritores gregos, à 'expressão' musical, cujos escritos modernos se opõem à imitação musical. Que as emoções são despertadas pela música, independentemente das palavras, é certo; e é certo que essas emoções se assemelham às da verdadeira paixão, temperamento etc. - Mas, nas vagas assimilações indeterminadas da música puramente instrumental, embora o efeito seja sentido e a emoção despertada, a ideia de semelhança está longe de ser necessariamente sugerida; muito menos é provável que tal semelhança, se ocorresse, tivesse uma direção precisa, fosse ser considerada como

imitação. Adicione palavras a essa música e o caso será bem diferente. Existe agora um objeto preciso de comparação apresentado à mente; a coisa imitada está diante de nós. E mais, um dos primeiros usos da música no tempo de Aristóteles foi o de acompanhar a poesia dramática - aquela poesia que é mais peculiar e estritamente imitativa, e onde os costumes e paixões são peculiarmente objetos da imitação (Twining, 1769, p. 49-50)¹²³.

Além da questão das teorias imitativas, e ainda em relação à música instrumental, as possibilidades desta estava em que o ouvinte poderia deixar sua mente livre para a escolha de ideias perante a sua execução; a emoção despertada poderia ser aumentada, produzindo assim maior prazer. Porém, para Twining, apesar de reconhecer o valor da música instrumental, via que a união da música com a poesia era um dos prazeres mais intensos sentidos pelo ouvinte, e que para essa música unida à poesia, ele considerava que somente os que tinham o dom de ouvir seriam capazes de apreciar tal união. E ainda considerou que alguém que se queixasse de uma música com poesia, era porque não possuía um verdadeiro sentimento musical.

O sentimento musical era um aspecto importante para Twining, pois o ouvinte estaria receptivo às sensações provocadas tanto pela música vocal quanto instrumental, pois, a partir da imaginação, o sentimento poderia ser individualizado, além de o espectador atuar na esfera da liberdade quanto a escolher quais sentimentos poderiam fortalecer o caráter e as qualidades morais.

Havia uma exigência na composição musical de que uma peça deveria possuir um 'estilo' ou 'humor', e deveria 'expressar' o sentimento correspondente ao seu caráter. Essa música deveria corresponder às palavras, com um objetivo literário e não musical, para representar efetivamente as palavras na música. E por isso a ópera foi o campo mais apropriado para a expressão das paixões humanas, e, mesmo quando a teoria dos afetos estava perdendo força, na França e na Grã-Bretanha a atitude de expressar as paixões continuava presente nas representações operísticas.

¹²³ *This helps greatly to account for the application of the term imitative, by Aristotle, Plato, and other Greek writers, to musical expression, which modern writes oppose to musical imitation. That emotions are raised by music, independently of words, is certain; and it is as certain that these emotions resemble those of actual passion, temper, & c. – But, in the vague indeterminate assimilations of music purely instrumental, though the effect is felt, and the emotion raised, the idea of resemblance is far from being necessarily suggested; much less is it likely, that such resemblance, if it did occur, having no precise direction, should be considered as imitation. Add words to this music, and the case will be very different. There is now a precise object of comparison presented to the mind; the thing imitated is before us. Farther, one principal use of music in the time of Aristotle, was to accompany dramatic poetry – that poetry which is most peculiarly and strictly imitative, and where manners and passions are peculiarly the objects of imitation (TWINING, 1769, p. 49-50).*

As questões estético filosóficas na Inglaterra em relação às teorias imitativas em música ganharam evidência porque a reflexão filosófica sobre essas teorias tomou o lugar da composição musical real. O problema filosófico da imitação não provocava interesse nos compositores, muitos deles também críticos de música, e os compositores e intérpretes estavam pouco interessados nas 'questões acadêmicas' que os literatos procuravam sustentar os usos das teorias imitativas em música, apesar de críticas controversas a essas teorias.

A disparidade entre filósofos, literatos e músicos estava que aqueles pensavam a música em termos literários, e buscavam no passado as justificativas para as produções musicais, enquanto estes já não davam tanta importância para as teorias imitativas em música. O conservadorismo dos literatos mantinha essa atitude não somente em relação às críticas à música, mas nas artes como um todo, o que não se conciliava com as práticas musicais vigentes.

Quando os literatos rejeitavam a influência da ópera italiana, rejeitavam ao mesmo tempo um aspecto importante da música corrente na Europa, posteriormente, a influência da *opera buffa* traria grandes mudanças no gosto musical inglês.

Embora houvesse diversos pontos de vista em relação às teorias imitativas em música, Rymer, por exemplo, naquilo que Aristóteles havia dito em sua Poética, de que a tragédia era uma imitação de ações nobres e elevadas não poderia ser desmentido. Porém, para a literatura, o teatro e a pintura a imitação parecia ser mais coerente, e de acordo com os preceitos teóricos imitativos; mas, para a música, a imitação parecia exigir algo especial, que descrevesse os princípios técnicos, como repetição de frases melódicas ou de sentenças musicais, ou o uso de tons mais graves ou agudos. Porém, mesmo com os artifícios para se representar na música o cantar de um pássaro, a imitação estava longe de imitar e representar a realidade da natureza.

Na literatura e na pintura havia uma espécie de recriação da realidade, mas, na música, essa possibilidade era menos concreta. A música apenas acompanhava a representação teatral da ópera, e, dizer que a música cumpria com a representação dessas teorias era deslocar o que se interpretou quanto ao aspecto cênico para o âmbito da música. E para aqueles que não tinham a música como uma possibilidade imitativa, a classificavam como uma arte abaixo das outras, por não realizar de fato essa exigência. Alguns tinham que a música apenas imitava sons e movimentos, e que ela era limitada para a imitação.

Para James Harris a imitação do som e do movimento pela música era possível por ser uma atividade puramente física, pois a imitação do som seria a própria atividade natural da música se ela tivesse de ser imitada. Para a música aderir ao molde imitativo ela poderia imitar apenas sons e movimentos, ou seja, imitar os sons da água, dos trovões, do vento, os sons dos animais; somente assim a música, segundo Harris, poderia ter participação na recriação da imitação. Fora dessas limitações, a música seria incapaz de imitar as ações regulares constituídas numa tragédia ou num poema. Um drama ou uma narrativa poderia imitar uma ação completa, mas a música não. E para imitar os sons da natureza, por exemplo, a música instrumental seria a mais adequada para realizar essa imitação; e a música instrumental fora desprezada pelos franceses por ser considerada uma música que nada conseguia imitar. A música não poderia imitar aquilo que não fazia parte de sua constituição, ou seja, só poderia imitar o próprio som.

James Beattie publicou em 1778 sua obra *Ensaaios sobre poesia e música*, em que relatou ser a imitação uma atividade natural do ser humano, no entanto, a popularidade da imitação se restringia à poesia e à pintura. Para ele, a música só seria capaz de imitar na mente do espectador a coisa imitada. Beattie mencionou Aristóteles em sua crítica, embora tenha afirmado que discordava com o filósofo no que se relacionava à imitação em música.

Devo aplicar estes e os raciocínios precedentes à arte musical também, a qual chamei em outros lugares e que é geralmente entendida como imitativa? Devo dizer que algumas melodias agradam porque imitam a natureza, são, portanto, desagradáveis? - que uma ária expressiva de devoção, por exemplo, é agradável, porque nos apresenta uma imitação daqueles sons pelos quais a devoção naturalmente se expressa? (BEATTIE, 1778, p. 128)¹²⁴.

E sobre as considerações sobre a música ser uma arte imitativa ele explanou:

A música é imitativa, quando prontamente coloca na mente a coisa imitada. Se uma explicação for necessária, e se, afinal, acharmos difícil reconhecer qualquer semelhança exata, eu não chamaria tal música de imitação da natureza; mas considerá-la como um pontapé, em relação à semelhança, com aquelas imagens, em que a ação só pode ser conhecida,

¹²⁴ *Shall I apply these, and the preceding reasonings, to the musical art also, which I have elsewhere called, and which is generally understood to be, imitative? Shall I say, that some melodies please, because they imitate nature, are therefore unpleasing? - that an air expressive of devotion, for example, is agreeable, because it presents us with an imitation of those sounds by which devotion does naturally express itself?* (BEATTIE, 1778, p. 128).

através de um rótulo proveniente da boca do agente, nem as espécies de animais apuradas teriam um nome escrito sob ela. Mas entre a imitação da música e a imitação da pintura, há uma diferença essencial: uma tela ruim é sempre uma má imitação da natureza, e uma boa tela é necessariamente uma boa imitação; mas a música pode ser exatamente imitativa e intoleravelmente má; ou nada imitativa, e, no entanto perfeitamente boa (...) (BEATTIE, 1778, p. 130)¹²⁵.

Para esse autor, a música poderia ser de boa qualidade ou não, e não necessariamente precisava ser imitativa em tudo; porém, se assim se propusesse realizar sua função, sob o esteio das teorias imitativas, a imitação não teria nenhuma consequência se não fosse prontamente aparente, e mesmo assim, os poucos movimentos e sons que poderia imitar deveriam ser coerentes com os princípios fundamentais da arte. Para ele, ainda no decorrer do texto, os ruídos e as proezas vocais incomuns não são música, mas tão somente uma produção sonora difícil de realizar.

Outro autor da época, já mencionado anteriormente, Lord Kames, afirmou em seus *Elementos de Crítica* (1762) que as expressões eram figurativas. Para ele, por exemplo, a palavra 'céu', deveria ser retratada com sons agudos, o que não seria equivalente ao 'céu', mas, se imitar os ruídos do trovão contidos no 'céu', a música faria mais sentido se fosse imitativa.

Beattie ainda tinha consigo que a imitação era um fenômeno suspeito na música, pois para ele nenhuma imitação deveria de ser introduzida na música puramente instrumental, pois não produziam de fato nenhuma imitação.

A imitação em música para esses escritores era uma fraude, e se tal possibilidade imitativa fosse possível na música instrumental, seria censurável na música vocal, apesar da imitação ter sido perseguida com persistência, por exemplo, por Händel. Se a natureza pudesse realmente ser imitada pela música, sempre haveria algum desconforto, pois esse seria o seu reconhecimento imitativo, saber que não foi a coisa de fato que foi posta na mente do espectador.

Nem tudo era pertinente à capacidade imitativa da música, e mais do que imitar os sons e movimentos, a música deveria ser capaz de imitar os sentimentos dominantes

¹²⁵ *Music is imitative, when it readily puts one in mind of the thing imitated. If an explication be necessary, and if, after all, we find it difficult to recognize any exact similitude, I would not call such music an imitation of nature; but consider it as upon a footing, in point of likeness, with those pictures, wherein the action cannot be known but by a label proceeding from the mouth of the agent, nor the species of animal ascertained without a name written under it. But between imitation in music and imitation in painting, there is this one essential difference: a bad picture is always a bad imitation of nature, and a good picture is necessarily a good imitation; but music may be exactly imitative, and yet intolerably bad; or not at all imitative, and yet perfectly good (...) (BEATTIE, 1778, p. 130).*

na composição musical. A imitação, pensava-se, lidava com a essência das palavras, e para a música imitar ‘colinas’ e ‘vales’ seria distorcer a imitação a que se pretendia, pois nesse caso não teria sucesso em seu intento. A regra que dizia que o som da poesia deveria ecoar o sentido das palavras não conseguia ser cumprida; e mesmo que os sons estivessem de acordo com o sentido delas, não era de fato uma imitação que ocorria. Na ideia de uma poesia que governa a música, os efeitos musicais não eram apenas produções servis, mas, sim, ‘expressões’ de um espírito geral da peça.

Quanto à ideia de que a música deveria imitar a natureza, na verdade, segundo os autores, essa imitação não poderia ser realizada de forma clara, mesmo nas tentativas de se imitar os sons e os movimentos encontrados na natureza. O compositor até mesmo poderia realizar isso na música instrumental se fosse seu desejo ou mesmo na música vocal por determinação do dramaturgo. Essa imitação poderia ser realizada de forma clara, e também concretizada de forma mais vaga, seguindo apenas uma sugestão do significado geral da peça, e a imitação nesse caso seria uma realização mais geral¹²⁶.

3.3. Da expressão musical

A crítica musical britânica por volta de 1750 em diante passaria a receber influências das ideias francesas, como as contidas na *Encyclopédie*, e a ideia que se fazia da música seria a de uma arte que ‘expressa’ as paixões, ou que ‘imita’ as paixões, e esse pensamento foi recebido na Grã-Bretanha, fazendo com que alguns críticos enxergassem alguns compositores com capacidade para imitar e outros para expressar, como James Harris, que considerava os compositores Mattheson e Scheibe como aqueles que souberam realizar muito bem a imitação de sons que expressavam o sofrimento e a angústia.

No mundo britânico, a ideia de ‘expressão musical’ como estudo a ser realizado foi tratada inicialmente por Charles Avison no seu *An essay on musical expression* [Ensaio sobre a expressão musical], de 1752, cujo mérito foi a tentativa de descrever suas possíveis aplicações. O termo ‘expressão’ abarcava uma descrição para as reações musicais na mente humana, que tinham relação com aquilo que muitos autores consideravam a respeito de suscitar o movimento das paixões humanas.

¹²⁶ Entre os literatos, a ideia da imitação dos antigos era importante, como foram, por exemplo, para Boileau e Pope, mas, verdadeiramente não tinha importância para a crítica musical. Existiam antigos para o teatro, para a pintura e a poesia, mas, para a música, não.

Avison havia realizado uma separação entre os sentimentos e as ideias, e para ele esses campos eram bem distintos, embora os ouvintes tenham a chance de se focarem nos elementos que eles descrevem e ao mesmo tempo essa ação afetar a alma de maneira a se suscitar o movimento de suas paixões.

No *Discurso sobre música, pintura e poesia*, James Harris havia afirmado que a música realizaria eficazmente seu propósito se procurasse imitar ideias elevadas e os ouvintes fossem capazes de realizar uma associação entre os sons e as coisas descritas e, a partir dessa observação, realizar um ato de reflexão que por consequência terminaria por afetar o coração e suscitar o movimento das paixões humanas.

A música seria uma espécie de caminho que o ouvinte poderia trilhar para receber as ideias contidas no texto poético e assim preparar o afeto a ser sentido. Embora para Avison a esfera das ideias fosse diferente da esfera das emoções, ele acreditava que as duas poderiam se influenciar, e as ideias poderiam provocar uma movimentação emocional no ouvinte. Para que ideias e emoções estivessem em equilíbrio, a estrutura musical deveria reforçar uma correspondência entre harmonia e melodia em que a expressão pudesse ser evidente, em que a atenção do ouvinte pudesse se ater a todos os elementos da composição musical. Se algum elemento chamasse mais atenção que outro, então a peça musical estaria em desequilíbrio, e a mútua relação entre ideias e emoções seria prejudicada.

Avison não partilhou de uma autonomia da música em relação ao texto poético, mas, ao separar as ideias das emoções, deu à música uma virtude sonora capaz de movimentar as paixões humanas sem a necessidade da reflexão. Para ele a música em comparação com o movimento atua nas sensações humanas no sentido de provocar emoções, porém, atuaria também na 'imaginação', e através desta influenciaria a esfera das ideias.

O som, associado ao movimento, atuava na manifestação dos sentimentos, porém, unido à poesia, ganhava significados até então indeterminados sem o apoio da palavra, e assim poderia interagir com as ideias por se voltar para as faculdades intelectuais.

Nesses questionamentos quanto às funções que a música e a poesia poderiam desempenhar, estava que a música poderia despertar ideias através da imitação, ou que a poesia poderia utilizar sons sem sentido para provocar emoções, mas, era unânime pensar que essas funções desempenhadas desta maneira tornaria o resultado das duas esferas ineficaz. A aplicação sábia de suas funções seria a poesia se voltar para a

imitação e a música para a suscitação de emoções, e somente com a aliança entre as duas artes se poderia alcançar o objetivo eficazmente. Para Avison, a falta de união entre poesia e música não completaria a experiência estética do espectador da música, pois essa união das duas artes proporcionaria um estímulo ao mesmo tempo da imaginação, emoção e racionalidade, e nisso estava o prazer da música.

Para diferenciar os princípios da imitação e da expressão em música em Avison, levando em consideração sua separação de ideias e sentimentos, realocados nas categorias poesia e música, ele considerou que a voz, por ser aporte da poesia, ficaria com a incumbência de realizar a ‘expressão’ musical, enquanto que os instrumentos musicais na representação ficariam confiados à ‘imitação’, já que imitariam o próprio som. Quando a voz se ocupa da poesia, ela se envolve com a expressão, e, assim, pode despertar afecções no ouvinte. Poderia ocorrer da expressão se conciliar com a imitação devido a voz ser a expressão das paixões humanas.

Para Avison, a imitação em música cumpriria sua função se o público ficasse envolvido emocionalmente com a peça musical sem perceber os artifícios imitativos utilizados nela. Se o mesmo viesse a perceber e identificar os estratagemas utilizados na composição musical, o compositor teria falhado em suas intenções. Também foram feitas prescrições aos intérpretes, sendo recomendado aos mesmos deveriam realçar as belezas e a forma da música, pois eles seriam apenas veículos para que a música pudesse se ‘expressar’. E se acaso exagerassem em sua execução, cometeriam o mesmo deslize do compositor, pois mostrariam os estratagemas contidos na música, fazendo com que o espectador deslocasse seu foco para as engrenagens da composição, e não para a beleza da peça musical em si.

Se o propósito da música seria então o de despertar as paixões humanas dos ouvintes, o objetivo da música então seria o da expressão, e neste caso, não haveria diferenças entre música vocal e instrumental, pois ambas seriam capazes de expressar as paixões humanas. Assim, o intérprete, seja cantando ou tocando, poderia destruir a projeção da expressão, se acaso cometesse exageros em sua execução. Os exageros seriam capazes de destruir a expressão das paixões que o compositor teria projetado para serem expressas.

Evidente está na obra de Avison que a expressão seria bem projetada se houvesse coerência no interior da obra musical, em que a consistência de equilíbrio entre harmonia e melodia, mesmo quando associadas ao texto poético, encontre sua

correspondência com a consistência da execução por parte do(s) intérprete(s) de acordo com as intenções do compositor.

A expressão perfeita na representação musical depende de vários fatores, mas, no que concerne à composição e interpretação, compositores e intérpretes deveriam se empenhar para que não tire o foco do ouvinte deslocando sua atenção para as engrenagens utilizadas para estruturar a música.

Quanto ao *Ensaio em si* de Avison, ele havia se utilizado então das ideias para fundamentar a arte da beleza humana, no sentido de perceber o funcionamento da associação de ideias em união com as emoções. Suas reflexões e questionamentos sobre música foram uma grande novidade para o período, levando até mesmo Charles Burney, no segundo volume de sua *História da música*, a ter Avison como aporte da estrutura da crítica musical. Avison procurou manter em sua obra uma característica didática, utilizando até mesmo de um glossário de termos técnicos para explicar ao público conceitos importantes em música. No entanto, sua obra caminhou por uma reflexão no sentido de que seus leitores e estudiosos da música pudessem ser capazes de discutir as peculiaridades da execução musical, e soubessem tirar dela os elementos para a reflexão a respeito de ideias e despertar de sentimentos, emoções. Sua atenção estava voltada para o aspecto composicional da obra e se esta estaria apta a cumprir eficazmente o que ele chamou de 'expressão'.

O teatro é o lugar da representação da natureza humana, dos temperamentos. É o lugar dessa descrição e a música uma auxiliar que fortalece o caráter da personagem nos aspectos positivos e negativos.

O conceito de 'imaginação', o 'senso interno', as 'associações' de ideias, com Avison, se tornaram vocábulos de uso corrente nas reflexões em música e estética musical.

No panorama da crítica musical, Addison, Hutcheson e Harris levaram adiante a associação do campo das ideias e das emoções, e as explicações a respeito da capacidade da música em despertar emoções e paixões foram tratadas como associação de ideias. A capacidade da música de suscitar paixões de alguma maneira estaria ligada à mente, pois esses sentimentos não deixam de gerar uma espécie de representação na mente do ouvinte, que por sua vez poderiam se transformar em ideias e se associarem a objetos que também coincidentemente poderiam ser sua imitação. Por associação, os objetos

das paixões humanas poderiam ser trazidos diante de seus espectadores, e desta maneira a ‘imitação’ seria um dos meios possíveis para a atuação da ‘expressão’.

Ao procurar imitar estados gerais de uma peça musical, o que a música passaria a realizar seria, mais do que imitar, ‘expressar’ aqueles sentimentos dominantes de uma obra musical. Se a poesia fosse uma imitação da natureza humana, de suas paixões, como indicou Dryden em seu *Ensaio de Poesia Dramática* (1668), a música seria então uma imitação ou expressão mais direta dessas paixões.

A música poderia ser imitativa ou mesmo expressar a verdade da natureza, porém, essa música ‘expressiva’ traduziria um espírito em sua forma, que poderia ser criado até mesmo pelo meio verbal; a imitação neste caso poderia ser ‘descritiva’, como uma música programática, ou ‘expressiva’. Esses dois termos estiveram relacionados a uma arte literária, e, vinculados a uma antiga noção sobre música, refletiram uma imagem direta do caráter humano.

A questão da expressão em música remontaria a Aristóteles, pois nela a música seria a mais imitativa das artes ou a mais representativa por expressar uma imagem direta do caráter humano. Os ritmos e as melodias poderiam encontrar nas imitações realistas de brandura, raiva, coragem, dentre outros, mesmo que falasse sobre poesia, pois os movimentos dos ritmos sonoros possuíam correspondências com os movimentos da alma. O movimento simpático entre o aspecto físico e aspecto espiritual era ocasionado pelo efeito do ritmo. Assim como o ser humano poderia expressar seus estados interiores de alma, a música, através das leis dos ritmos e da melodia poderia expressar esse mesmo estado mental, e, por isso, a música seria uma arte ‘expressiva’ e não ‘imitativa’, pois, por ser expressiva, a música, mesmo sem as palavras, possuiria uma qualidade ética, por expressar a alma humana.

Se a ‘imitação’ era então ‘expressão’, perguntava-se então se a música seria capaz de descrever a realidade interior ou exterior, se seria capaz de representar os movimentos da natureza ou as emoções humanas.

Esses autores britânicos, indo de encontro com o pensamento de Rousseau, terminaram por fazer distinções entre a imitação e a expressão, como dito anteriormente, e, quanto à imitação, a música até poderia ser imitativa se aliada a tipos de paixões humanas. Essas distinções eram comuns no século XVIII, constituídas pela teoria literária da imitação e pela teoria dos afetos. A respeito das relações entre

imitação e expressão, Daniel Webb fez a seguinte digressão entre pintura e música ao procurar responder ao verbete “imitação” do *Dicionário de Música* de Rousseau¹²⁷:

Essas observações nos levam à distinção necessária da imagem a partir de seu efeito; de sua beleza como um objeto visível, a partir de sua energia como fonte de emoções patéticas. Assim, traçamos a linha entre pintura e música: nem a ocasião exige um golpe de mestre; sua separação será marcada na escolha de seus objetos (...). Se, em vez de expressarmos a nossa [emoção], descrevemos os sentimentos dos outros e, assim, entramos em sua condição de excitar um sentido vivo de suas diversas afeições, conservamos o espírito do drama, ao abandonarmos a forma. O poema mais perfeito desse tipo, em nossa língua, Festa de *Alexandre*, do Sr. Dryden. Aqui, a música se une à poesia no caráter de uma arte descritiva; mas então os objetos de suas descrições são suas próprias impressões (WEBB, 1769, p. 135-137)¹²⁸.

A imagem, de acordo com Webb, não poderia ser imitada na música, porém, poderia ser representada na pintura; mas o efeito emocional provocado por uma pintura poderia ser imitado na música. A música poderia ‘expressar’ a mesma sensação provocada no espectador diante de uma pintura; poderia ‘imitar’ essa sensação, mas, não poderia jamais traduzir na música a imagem que poderia ser traduzida pela pintura.

Os escritores muitas vezes quando se referiam à imitação em música como uma música imitadora das paixões e sentimentos humanos, na verdade se referiam à

¹²⁷ *Imitation: La musique dramatique ou théâtrale concourt à l'imitation ainsi que la poésie & la peinture: c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette Imitation n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, que n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'oeil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'em pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique (...)* (ROUSSEAU, 1768, p. 253). Imitação: Música dramática ou teatral que concorre para a imitação, bem como para a poesia e a pintura: é a este princípio comum que todas as Belas Artes estão relacionadas, como M. le Batteux demonstrou. Mas essa imitação não tem para todos o mesmo entendimento. Tudo o que a imaginação pode representar é o poder da poesia. A pintura, que não oferece quadros à imaginação, mas no sentido e num único sentido, pinta apenas objetos sujeitos à visão. A música parece ter os mesmos limites em relação à audição; mas no entanto pinta, até mesmo os objetos que são apenas visíveis: por um prestígio quase inconcebível, parece colocar o olho no ouvido, e a maior maravilha de uma arte que age apenas pelo movimento, é ser capaz de formar até mesmo a imagem do repouso. À noite, sono, solidão e silêncio entram no número dos grandes quadros da música (...). (ROUSSEAU, 1768, p.253).

¹²⁸ *These observations lead us to the necessary distinction of the image from its effect; of its beauty as a visible object, from its energy as a source of pathetic emotions. Thus we draw the line between painting and music: nor does the occasion call for a master-stroke; their separation will be marked in the choice of their objects (...). If, instead of expressing our own, we describe the feelings of others, and so enter into their condition as to excite a lively sense of their several affections, we retain the spirit of the drama, tho' we abandon the form. The most perfect poem of this kind, in our language, is the feast of Alexander, by Mr. Dryden. Here, music unites with poetry in the character of a descriptive art; but then the objects of her descriptions are her own impressions* (WEBB, 1769, p. 135-137).

expressão. Os afetos, para eles, poderiam ser expressos, não imitados, embora usassem o termo 'imitação' como um sinônimo para 'expressão'.

A imitação em música naquilo que se referia às paixões humanas que Avison e Beattie chamaram de 'expressão', foi descrita então por Twining em suas explicações quanto à doutrina de Aristóteles sobre a imitação nas artes. A 'expressão' seria a plenitude dos sentidos, e se os sentidos poderiam ser expressos, outras questões terminariam por chegar relacionadas à música instrumental: para Adam Smith, por exemplo, a música instrumental era considerada uma arte sem sentido, sem poder imitativo, pois seus sons sem sentido e inarticulados não eram exatos. Para outros, a música instrumental poderia ser imitativa, assim como a música vocal poderia ser expressiva. Smith apreciava compositores como Pergolesi, Corelli e Händel, e suas influências literárias foram Rousseau e Avison. Suas ideias literárias sobre música o fizeram ser um dos primeiros escritores britânicos a reconhecer o significado da música instrumental mesmo sem ser um músico profissional.

Deste modo então, nas ideias correntes sobre expressão e imitação na Grã-Bretanha pela metade do século XVIII, consideraram a doutrina da expressão diferente da doutrina da imitação, embora a primeira fosse vista como uma consequência desta, e assim, os sons que poderiam ser usados para imitar os sons da natureza teriam o mesmo poder e recurso para despertar as paixões humanas que estivessem em consonância com esses sons. A tragédia era tida como uma imitação das ações, e a música, então, seria a imitação direta das paixões humanas. Na natureza determinados sons seriam considerados naturais para despertar a alegria, enquanto outros despertariam a dor e mesmo o desânimo, e o espectador, naturalmente ao simpatizar com esses sons, terminaria por desenvolver esses sentimentos, fossem de alegria ou dor.

A imitação desses sons, levando-se em consideração sua subordinação a algum método de associação que trouxessem esses objetos das paixões humanas na cabeça de seus ouvintes, e mais ainda quando esses objetos eram determinados de maneira visível e com o auxílio das palavras, uma variedade de paixões, pensava-se, seria expressa naturalmente, pois esses sons seriam familiares ao ouvinte. Ou seja, os sons expressariam a natureza humana.

A ideia da expressão em música foi vista de forma prática e também de forma teórica, e a sua forma teórica remonta a Platão, que tinha na imitação uma imitação do mundo das ideias, e com isso definindo o lugar do filósofo na República, enquanto que

para Aristóteles a imitação remontava aos efeitos da prática do drama, e, no século XVIII na Inglaterra, a ideia da expressão musical acabaria por se desenvolver independente da prática musical, embora a questão da prática musical com o sentido de expressão fosse recorrente desde antes da sedimentação da teoria.

Apesar de se pensar que a imitação musical fosse uma coisa para a música vocal e outra para a música instrumental, tinha-se entre os teóricos que a música instrumental obteria sucesso se se aproximasse da estrutura construída para a voz humana. Neste caso, então, a 'expressão' era um princípio para os dois tipos de música, e serviria também para a música instrumental se se pensasse que ela fosse possuidora de significados. A música instrumental, no entanto, deveria conter algumas direções para expressar com sucesso as paixões humanas; essa música deveria ter suas significações como a música vocal possuía. Se a linguagem seria capaz de expressar as paixões humanas, a música também deveria possuir tal capacidade.

A expressão da música seria comparada com a oratória, daí a retórica em música, assim como a imitação também era comparada a ela. O músico deveria aprender com o orador como movimentar as paixões humanas, e o seu efeito expressivo dependeria da maneira como o executante estivesse em harmonia com aquilo que o compositor realizou, e a relação entre compositor e instrumentista seria equivalente à harmonia da fusão entre música e palavra. Assim, prevaleceu o pensamento de Rameau, não o de Rousseau.

Na crítica musical, o que havia se tornado um consenso era o cultivo da melodia, considerada o verdadeiro elemento expressivo da música, colocando em segundo plano o aspecto harmônico. A melodia seria uma espécie de 'fundamento da alma', e esse pensamento na Inglaterra do século XVIII ia de encontro com o que se compreendiam das ideias de Rousseau, em que a expressão musical deveria de ser extraída da melodia, pois ela determina o caráter de todos os outros elementos da linguagem musical.

Embora se tivesse com as ideias de Rousseau que a melodia possuía supremacia sobre a harmonia, com Avison a expressão musical só poderia ser completa e perfeita com a melodia e harmonia. Ele disse que a "ária e harmonia nunca devem ser abandonadas em prol da expressão: porque a expressão está fundamentada nelas. E se tentássemos qualquer coisa em desafio a elas, deixaria de ser expressão musical" (AVISON, 1752, p. 56).

A melodia seria uma linguagem dos sentimentos com Rousseau, porém, Avison procurou não perder de vista a noção científica matemática de Rameau, de que a melodia resulta da harmonia, ou até mesmo deduzida dela, enquanto que para Rousseau a melodia seria livre e expressiva. No entanto, em Avison, a harmonia de Rameau e a melodia de Rousseau compunham e completavam a sua visão sobre a doutrina dos afetos.

Seguindo Avison, Beattie também afirmou que a expressão deveria ser coerente com a melodia e harmonia. A ideia da expressividade para esses autores acabaria se tornando um princípio estético surgido da prática musical corrente e contemporânea da época. Até mesmo toda a ornamentação musical dos séculos XVII e XVIII, pensava-se, foi utilizada para ser expressiva, mais do que simplesmente um preenchimento harmônico¹²⁹. A ideia de 'expressividade' em música foi um elemento que permitiu que os instrumentos musicais, mesmo sem o apoio da palavra, ganhassem um posto na teoria dos afetos.

Avison declarou ser simpático a uma 'escola da expressividade', escola essa oposta a Händel, considerado ainda ligado à imitação em música; a expressividade seria uma aplicação de um princípio estético na performance musical. Esse princípio deveria ser estudado pelos literatos, e deveria ser analisado teoricamente como um traço, um aspecto das teorias imitativas em música. Ou seja, a 'expressão' era uma possibilidade de 'imitação', pois a imitação em si na música não poderia traduzir, como dito anteriormente, a narrativa de um drama ou de uma tragédia. Mas a expressividade poderia traduzir os sentimentos gerais dessa tragédia ou drama.

Os teóricos passaram a se perguntar como que uma música poderia expressar as paixões, e não mais como 'imitar' essas paixões. E para eles o movimento musical, e não somente as notas e acordes sonoros, seriam capazes da expressão em música. Como a 'coisa imitada' deveria ser posta na cabeça do ouvinte para ser validada como imitação, a expressividade também seria possível através do movimento, porém, com associações.

Seguindo o racionalismo evidente ainda no século XVIII, o desenvolvimento da expressão em música como uma expressão das paixões humanas faria com que as próprias paixões sofressem uma categorização e classificação, o que foi considerado um

¹²⁹ O embelezamento dos ornamentos foi um aspecto importante dentre os estilos nacionais; os alemães escreviam os ornamentos dentro da harmonia musical, os franceses elaboraram um sistema severo para a execução da ornamentação, enquanto os italianos davam aos executantes liberdades de seu uso. A variedade musical tinha na ornamentação um meio de expressão (JOHN GUNN, *Art of playing the german flute*, London, 1793, p. 26).

passo necessário para que se pudesse discutir a seu respeito de maneira inteligente. Como havia um interesse por parte dos estudiosos quanto ao aspecto interno do ser humano, a classificação e categorização das paixões se encaminharam para uma pesquisa da psicologia humana, procurando desvendar seus mistérios. John Brown, um pintor da época, disse que não havia uma só afeição no coração humano que alguma classe de “árias” de ópera italiana não pudesse expressar.

As classificações emocionais pareciam ser um tanto quando tendenciosas, até mesmo mais do que estados emocionais realmente claros. E pareciam ser irrealistas do ponto de vista da psicologia humana, embora essa classificação parecesse legítima para o racionalismo do século XVIII. Havia, além de tudo, uma ideia de que a expressão musical pudesse ser aperfeiçoada a partir do reconhecimento de classes de composição, realizadas de acordo com as paixões que pretendessem expressar.

Apesar de a expressão musical ter sido corrente e popular no século XVIII, ela havia ocupado, perante as teorias imitativas, um lugar menor na teoria estética da música. Enquanto as teorias imitativas estiveram em voga, qualquer outra doutrina, mesmo para as outras artes que não a música, parecia ocupar posição inferior a ela. O compositor Gluck, por exemplo, declarou no prefácio da ópera *Alceste* (1767), que seu objetivo com aquela composição era o de reforçar e evidenciar a expressão dos sentimentos e da poesia na música dramática, e para ele a música deveria fazer para a poesia o que as cores faziam para a pintura, ou seja, dar movimento a ela. O próprio Dryden havia afirmado que a expressão estava para um poema do mesmo modo que a cor para uma pintura¹³⁰.

Embora a doutrina da expressão musical se referisse à expressão das paixões ou das emoções, não significava necessariamente as paixões ou emoções individuais ou do compositor de uma obra musical, tampouco representava o transbordamento de sentimentos passionais. No século XVIII a expressão ilustrava um fato objetivo em que foi incorporada uma paixão; essa ideia também era ocorrente para a imitação em música. Do mesmo modo que as teorias imitativas eram a representação de algo externo, como os traços da bela natureza, por exemplo, não tinham a função de representar a individualidade de seu autor, mas sim, a de representar aquela Antiguidade Clássica que

¹³⁰ Na pintura a expressão era um aspecto necessário, porém, era ainda inferior a muitos outros atributos, pois tinha relação com a cor. A cor não tinha grande importância para os pintores clássicos, pois era subalterna aos traços do desenho, e por isso a coloração vinha em segundo lugar, pois o fim da arte era o desenho. Já a expressão na literatura tinha a função de desenhar a substância dos costumes (Pope – Ensaio sobre crítica, 11. P. 315-335).

servia de referência para a sua realização na ópera. Não havia lugar para a auto expressão, sendo essa teoria, então, consistente com a restrição e objetividade clássicas.

A Grã-Bretanha do século XVIII estava empenhada em sua crítica com o dever de expressar as paixões humanas através da música, embora na prática musical, tanto a teoria da expressão musical como as teorias imitativas em música estavam sendo deixadas de lado devido ao interesse dos compositores em se fazer e executar uma música instrumental com características dramáticas e ao mesmo tempo expressiva, se levavam em consideração o estado da alma, então, a prática composicional acompanhava a ideia dos afetos.

A doutrina da expressão musical surgiu a partir da doutrina das teorias imitativas, da imitação da natureza, em que se fundiram a determinados requisitos para a execução musical. Como se pensava que a música era um tipo de linguagem, e, sendo assim, ela poderia se comunicar. Essa comunicação, segundo o pensamento da época, poderia ser através da imitação, e, dado a incapacidade da música conseguir imitar determinadas situações, como a narrativa de um texto dramático, por exemplo, nem tudo estava ao seu alcance, ou, através da expressão, em que a música poderia acompanhar as palavras que possuíam significados, ou, quando não as acompanhava, poderia se expressar através dos significados dos próprios sons. A música poderia imitar ou expressar as paixões, os sentimentos, porém, essas emoções eram os sentimentos de natureza social, e não os sentimentos individuais, que eram propriedades dos próprios indivíduos. A expressão musical era a expressão das paixões dos homens, e não de um único indivíduo.

A expressão musical parecia ser mais objetiva do que as teorias imitativas, embora a teoria da expressividade, assim como a imitativa, refletisse um objetivo generalizante e universal dentro do pensamento do século XVIII. O particular e o individual acabariam por receber mais ênfase no século seguinte, porém, naquele momento, o sentimento humano deveria ser o sentimento dominante. Com isso, a partir da expressão, os efeitos eram musicais, do mesmo modo em que os afetos eram literários. Posteriormente, um passo seria dado em direção da individualidade da expressão, e os sentimentos individuais se tornariam importantes, o que seria objeto do Romantismo. Porém, naquele momento, as paixões poderiam se contrastar com os sentimentos, e o próprio termo 'sentimento' teria sido usado para a representação de uma ópera cuja execução deveria ter sido pensada e calculada para expressar

sentimentos específicos ou, pelo menos, despertar no ouvinte a ideia de alguma imagem em sua mente.

Todo pensamento que seja motivado por alguma paixão, segundo a teoria da expressão em música, é denominado sentimento. Por isso que a música viria a ser considerada uma arte sentimental, pois, como a doutrina da expressão musical envolvia a expressão das paixões, em que sentimentos e paixões viriam a ser misturados.

Embora a expressão em música como doutrina ajustasse melhor os aspectos musicais com a arte da representação, quando comparada com a teoria literária e a expressão na pintura, ela possuía um caráter desconhecido com essas artes. A expressão em música tinha relação com a essência, com o âmago sentimental, enquanto a expressão na literatura e pintura tinha relação com os costumes, com o caráter humano. Na pintura o desenho era a essência, mais do que a cor, considerada a expressão, um modo de aperfeiçoamento do desenho. A expressão na pintura era um meio para se chegar aos traços do desenho. Já a expressão musical não determinava a forma da música, e expressava algo que não estava no interior das outras artes; a expressão estava acima da forma, pois era o propósito e o significado da música. A expressão em música significava a exteriorização da realidade interior dos homens, que são as suas paixões. A expressão possuía relação com a significação, não sendo apenas um mero ideal literário.

Considerações finais

Em nosso trabalho, - o conceito de imitação na ópera inglesa do século XVIII e outras reflexões sobre música -, ficaram evidentes que as teorias imitativas em música foram consideradas um problema nesta discussão por não conseguirem concretizar ou não concretizarem totalmente suas teorias no campo da música.

As relações entre música e palavra, e se a música poderia imitar ou não, e se a música instrumental teria algum significado e se poderia imitar, foram questionamentos realizados pelos críticos e escritores que se ocuparam de alguma maneira sobre música no século XVIII.

A discussão em torno do elemento imitativo na ópera esteve vinculada à discussão literária, pois discutir imitação era discutir literatura, já que a *opera seria* inglesa, e também a francesa, eram estruturadas de acordo com a disposição da tragédia

antiga, o que fez com que a ópera se tornasse um gênero autônomo e de grande importância a ponto de despertar a atenção de teóricos, filósofos e escritores cujos escritos se voltavam a seu favor ou contra ela. Os antigos foram utilizados como modelos para a estruturação dessa ópera assim como os modernos, a ponto de haverem disputas entre os favoráveis aos antigos e os favoráveis aos modernos.

Além disso, os combates à ópera italiana em solo inglês fizeram parte dos escritos desses críticos, com análises sobre as árias e recitativos, se estavam ou não de acordo com os preceitos das teorias imitativas, os apontamentos quanto aos problemas do entendimento da língua italiana, assim como apontamentos sobre o caráter licencioso de suas representações e do quanto isso poderia ser nefasto para o desenvolvimento do caráter moral do cidadão britânico. A ópera italiana fora combatida por receio de se corromper os preceitos morais e os costumes do público, e, assim, se fosse aceita – embora fosse uma realidade nos palcos ingleses e mesmo na ópera de Händel – terminaria por ser um mau exemplo para a sociedade.

Como alternativa para o combate à ópera italiana, desenvolveu-se o gênero da *Ballad Opera*, cuja característica cômica e popular visava satirizar a *opera seria* italiana, e não só ela, também satirizar a influência da ópera francesa em solo inglês. A *Ballad Opera* acabaria por participar da emancipação da música de palco e da música popular inglesa, além de trazer para o público aspectos de caráter de cunho moral como prescrição de comportamento para os indivíduos em sociedade.

Também observamos como as concepções de gosto fizeram parte das exigências estéticas e de que maneira os julgamentos estéticos deveriam ser realizados. O aspecto sentimental havia se tornado um requisito para esse julgamento, e a esfera do sentimento trouxe questionamentos quanto à imitação ser realmente um elemento a ser perseguido na apreciação estética ou se a música em si, sem o aparato das teorias imitativas, teria seu valor quanto a despertar sentimentos, mesmo sem o apoio do texto literário, ou se os sentimentos propostos pelas teorias imitativas na representação da ópera realmente suscitavam nos ouvintes o que se propunham em sua performance. Os sentimentos se tornaram uma espécie de senso comum para o prazer diante da experiência com a música, tornando-se critério para a identificação da beleza. O bom gosto seria então um sentimento modelado pelas regras, que inicialmente deveria de ser conformado com o princípio da imitação da natureza, mas, posteriormente, participaria como um meio para a obtenção de prazer musical, além de ser um recurso para que o

ouvinte refinasse suas emoções. A educação e cultura do espectador dariam condições para que este desenvolvesse e aprimorasse suas percepções, e assim aproveitar o melhor possível aquela experiência com a música, pois um dos objetivos do gosto era o de se perpetuar o prazer sentido com a música o máximo possível.

A partir da ideia dos sentimentos em música, e, diante das discussões sobre as teorias imitativas, outros conceitos como o de 'simpatia' e 'imaginação' foram considerados para se refletir a respeito do movimento das paixões nos espectadores. A 'simpatia' era o modo como a música poderia despertar as paixões, considerada o verdadeiro princípio comum entre música e poesia. Pela simpatia o espectador se identificaria com os sentimentos das personagens na representação da ópera, o que serviria como instrumento de correção de seus costumes e comportamentos em sociedade; a 'imaginação' participaria na formação de ideias no ouvinte, formando imagens em sua mente, que pudessem ter a chance de se transformar em atos concretos na realidade do espectador. A imaginação estava ligada às leis de afetividade assim como ao raciocínio lógico e deveria de ter a capacidade de transformar os hábitos e os pensamentos do espectador.

A imitação em música sempre foi vista como um elemento incompleto, e, mesmo com o pensamento conservador para se manter sua teoria como válida para a consecução das artes, a ideia que se tinha era de que a capacidade imitativa da música sem o texto literário era frágil; porém, na tentativa de se manter ao máximo as teorias imitativas como um paradigma de apreciação estética, a expressão em música passou a ser utilizada, inicialmente até mesmo como um sinônimo para imitação, e posteriormente determinando o que a música poderia imitar, e nesse caso sua capacidade imitativa havia sido restringida a imitar os próprios sons, pois não poderia imitar a narrativa de uma tragédia, por exemplo, mas poderia imitar os sentimentos despertados em consequência da representação da tragédia.

Na medida em que critérios foram sendo estabelecidos para determinar aquilo que a música poderia imitar ou não, a música instrumental foi ganhando força, e seu aspecto indeterminado quanto a não possuir significados foi sendo considerado positivo, no sentido de se estimular a imaginação do ouvinte, e que mesmo não possuindo um objeto determinado ela tinha capacidade de despertar sentimentos. Foi sendo aceito que independente do texto, a música era capaz de despertar emoções no ouvinte, e essas emoções, através da imaginação, poderiam ser transformadas em ideias.

O gosto, atrelado à esfera sentimental, passaria a ser a medida de juízo para o julgamento da obra musical, não mais se submetendo aos ditames rígidos da Razão, pois o ouvinte nesse momento teria a liberdade de movimentar seus sentimentos perante a experiência com a música de acordo com sua cultura e educação, e ele poderia agora determinar os sentimentos a serem sentidos, diferente dos sentimentos específicos impostos aos espectadores como prescritos pelas teorias imitativas, desde que considerados o contexto emocional daquela representação musical.

A música foi ganhando autonomia a partir da expressão, oposta à concepção de que a arte musical estava sujeita às teorias imitativas, pois estas negavam autonomia à música, e até mesmo às outras artes. A imitação sempre tinha como objetivo a representação de um objeto externo, enquanto que na expressão em música o foco era um objeto interno, nesse caso, as emoções humanas. O prazer da imitação não estava no objeto em si, mas na finalidade de seu emprego, procurando um meio eficaz para se atingir a finalidade externa a ela.

Na medida em que os sentimentos foram ganhando mais liberdade, mais as teorias imitativas foram perdendo sua importância, pois o foco agora se deslocaria para as impressões do ouvinte diante da música e não mais uma procura em se adequar ao sentimento proposto para aquela ocasião. A música se adequaria às emoções do espectador, e não mais as emoções dos ouvintes serem adequadas aos sentimentos predeterminados pelas teorias imitativas.

Os sentimentos, ligados à concepção de gosto, foram deixando de lado as teorias imitativas em prol de uma individualização das emoções. O universal foi sendo posto em segundo plano em nome do particular. E a partir do estudo dos sentimentos, nossas emoções ganhariam força e umas poderiam se sobrepor às outras. O prazer do indivíduo agora era a percepção de si mesmo diante do objeto da arte.

Cada objeto do gosto possui um caráter principal pelo qual é reconhecido, e é particularmente ajustado para se produzir a sensação esperada dele, e suas qualidades são subordinadas para se conseguir o prazer o mais intenso e perdurável possível. Se os princípios do gosto forem fracos ou deficientes, os prazeres do gosto serão fracos ou até mesmo deficientes, e não serão desfrutados em sua plenitude.

A imitação tinha na poesia a disposição de suas belezas, cujos traços deveriam ser regulados de maneira proporcional e equilibrada, tornando evidentes a elegância e a simplicidade na representação na música, fortificada pelo poder da ficção e por uma

variedade de imagens. Ajustada à poesia, a música ganhava com essa teoria um grande poder. A música, ao estimular as afecções necessárias, colocaria na mente do espectador a concepção de ideias adequadas com a vivacidade e o prazer concernentes a ela. No entanto, para se experimentar esses prazeres da união da música com a poesia, era necessário que esse ouvinte possuísse um ouvido musical apurado e um gosto poético desenvolvido. A falta dos dois ou de um deles, destruiria a possibilidade de prazer com a experiência musical.

A força com que os objetos da música seriam capazes de nos atingir teria relação com a disposição da nossa mente. A música muitas vezes nos afeta profundamente, quando estamos com o humor adequado para ela, o que em outra situação nos causaria uma impressão menor, segundo essa teoria. Quando a mente está receptiva àquele sentimento, as emoções e os afetos são despertados facilmente, embora a alma sempre tenha uma inclinação predominante para um deles, segundo essas ideias.

Na experiência estética com a música, os poderes afins do gosto raramente são considerados desunidos devido a construção que se fazem na mente humana e também pela cultura do espectador. A união das ideias com as emoções tornariam o gosto mais apurado para a música, e o ouvinte cujas percepções estão desenvolvidas, aproveitaria mais o deleite das comparações entre elas, e a música, então, ao despertar tais emoções ou paixões, se tornaria um entretenimento nobre e requintado.

O poder da imaginação aumentaria o prazer com a música, ampliando o gosto do ouvinte que, ao ter os sentidos internos despertados pelo movimento da música, tende a aperfeiçoar seu gosto. A expressão em música trouxe uma ocasião de se aprimorar a sensibilidade do ouvinte, a ponto de se considerar a riqueza da melodia e da harmonia subservientes à expressão musical.

A delicadeza das paixões humanas deveria de ser unida com os sentidos internos do ouvinte, com a finalidade de ajustar o seu gosto adequadamente.

O gosto, relacionado aos sentimentos produzidos através da expressão musical, terminaram por fim suplantando as teorias imitativas em música. Embora o aspecto moral no mundo britânico fosse de fundamental importância e todas as consequências estéticas devessem ter esse aspecto bem claro, a liberdade sentimental tomou maiores proporções para se manifestar. As obras musicais, levando em consideração as devidas proporções e critérios, passariam a se adequar aos sentimentos dos ouvintes, e não mais

os ouvintes adequando seus sentimentos à proposta das teorias imitativas. Assim, uma estética dos sentimentos acabaria por se estabelecer em solo britânico.

Referências Bibliográficas (utilizada e complementar)

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABBÉ DUBOS. *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Paris, 1740.

ADDISON, Joseph & STEELE, Richard et al., *The Spectator, Londres, 1711-1712*

AKENSIDE, Mark. *Pleasures of the Imagination*. Londres, 1744.

ALISON, Archibald. *Essays on the nature and principles of taste*. Edimburgo, 1790.

ANÔNIMO. *The Polite Arts, or, a Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture, and Eloquence*. Londres, 1749.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

_____. *Poétique d'Aristote* traduite en français avec des Remarques par André Dacier. Paris, 1692.

AVISON, Charles. *An Essay on Musical Expression*. Londres, 1752.

BEATTIE, James. *On Poetry and Music, as they affect the mind*. Edimburgo, 1776.

BERTELSEN, Lance. Popular entertainment and instruction, literary and dramatic: chapbooks, advice books, almanacs, ballads, farces, pantomimes, prints and shows. In: Literary production and dissemination: changing audiences and emerging media: RICHETTI, John. *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BISSE, Thomas. *Musick the Delight of the Sons of Men, a Sermon*. Londres, 1726.

BLAIR, Hugh. *Lectures on Rethoric and Belles Lettres*. Londres, 1783.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. "Introdução à Poética Clássica". In: *A Poética Classica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

BRAY, René. *La formation de la doctrine classique*. Paris: Librairie Nizet, 1966.

BROCKLESBY, Richard. *Reflections on Antient and Modern Musick*. Londres, 1749.

BROWN, John. *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music*. Londres, 1763.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres, 1757.

BURNEY, Charles. *A general history of music, from the earliest ages to the present period*. Londres, 1776.

BURTT, Edwin Arthur. *Los fundamentos metafísicos de la ciencia moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1960.

BURY, Emmanuel, et al. *Littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CANNONE, Belinda. *Philosophies de la musique (1752-1789)*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

CLÉRO, Jean-Pierre. *Réflexions sur la notion de nature à l'âge classique*. Paris: Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles, n° 73, 2016. Disponível em: < <https://1718.revues.org/746>>. Acesso em 15/09/2017.

COLLIER, Jeremy. *A short view of the immortality, and profaneness of the English stage*. Londres, 1698.

COOPER, John Gilbert. *Letters concerning taste*. Londres: 1755.

COTTINGHAM, John. *Dicionário Descartes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

DENNIS, John. *An essay on the Opera's after the Italian manner, which are about to be establish'd on the English stage: with some reflections upon the damage which they may bring to the Publick*. Londres, 1706.

_____. *The impartial critic: or, some observations upon a late book, entituled, A short view of tragedy, written by Mr. Rymer*. Londres, 1693.

_____. *The Usefulness of the Stage*. Londres, 1698.

DESCARTES, René. *O mundo ou o tratado da luz*. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

DIONÍSIO DE HELICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução, introdução, e notas por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

DONALDSON, John. *Principles of taste*. Edimburgo, 1786.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Jean Mariette, 1719.

EASTCOTT, Richard. *Sketches of the origin, progress and effects of music, with an account of the ancient bards and minstrel*. Bath: Hazard, 1793.

FAIRER, David. "Pastoral and Georgic poetry". In: RICHETTI, John. *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

_____. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2005.

GERARD, Alexander. *Essay on taste*. Londres, 1759.

GRIFFIN, Dustin. The social world of authorship: 1660-1714. In: Literary production and dissemination: changing audiences and emerging media: RICHETTI, John. *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

HARRIS, James. *Three Treatises*. Londres, 1744.

HAYES, William. *Remarks on the Essay on Musical Expression*. Londres, 1753.

HAWKINS, Sir John. *An account of the institution and progress of the Academy of Ancient Music*. Londres, 1770.

_____. *A general history of the science and practice of music*. Londres, 1776.

HUME, David. *A arte de escrever ensaio*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Tratado da natureza humana*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

HUTCHESON, Francis. *An inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. Londres, 1725.

JONES, Sir William. *Essay on the arts commonly called imitative*. Oxford, 1772.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'opéra français, de Corneille a Rousseau*. Paris: Minerve, 2006.

KNIGHT, Richard Payne. *An analitical Inquiry into the Principles of Taste*, London, 1805.

KRA, Pauline. *The concept of national character in 18th century France*. Cromohs 7: 1-6, 2002. Disponível em:

<<http://www.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/15716/14605> >.

Acesso em 06 de junho de 2017.

KRISTELLER, Paul Oskar. The modern system of arts: a study in the history of aesthetics, part 1. In: *Journal of the History of Ideas, Vol. 12*, University of Pennsylvania Press, 1951.

Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/2707484> .>. Acesso em 08/10/2016.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France-PUF, 1968. Volumes 01 e 02.

LAMPE, John Frederick. *The Art of Musick*. Londres, 1740.

LANCASTER, Henry Carrington. *A history of French literature in the seventeenth century, part V, recapitulation 1610-1700*. Maryland: The Johns Hopkins Press, 1942.

LOPES, Rodrigo. *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII*. São Paulo, Editora Cultura Acadêmica, 2015. Dissertação de mestrado.

LORD KAMES. *Elements of Criticism*. Edimburgo, 1762.

MALCOM Alexander, Rev. *A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical*. Edimburgo, 1721.

MARTINS COSTA, César Vergara de Almeida. *Direito e literatura: a compreensão do direito como escritura a partir da tragédia grega*. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Dissertação de Mestrado, 2008.

MASON, John. *An Essay on the Power of Numbers, and the Principle of Harmony in Poetical Compositions*. Londres, 1749.,

MAYNE, Zachary. *Two dissertations concerning sense and the imagination*. Londres, 1728.

MÉNESTRIER, Claude-François. *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Paris: René Guignard, 1681. Reprint Ed. Genève: Minkoff, 1972. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MENREP1_TEXT.html>. Acesso em 25/08/2017.

MUHANA, Adma Fadul. *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

PICCIOLA, Liliane. Genres libres et contraentes des règles; modernisation et souplesse de la tragédie: la pastorale dramatique. In: *Littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

POMEAU, René. *L'âge classique*. Paris: Arthaud-Flammarion, 1971.

_____. *L'Europe des Lumières, cosmopolitisme et unité européenne au XVIII^e siècle*, prix Fémina de l'essai, nouvelle édition, Paris: Stock, 1991.

_____. *La Europa de las Luces: Cosmopolitismo y unidad europea en el siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

REID, Thomas. *Lectures on the Fine Arts*. Londres, 1774.

RICHETTI, John. *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ROBERTSON, Thomas. *An inquiry on the Fine Arts*. Londres: 1784.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

RYMER, Thomas. *A short view of tragedy: It's original, excellency, and corruption*. Londres, 1693.

SALTARELLI, Thiago. *Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Revista Aletria, n. Especial, v. 19, jul.-dez. 2009.

Disponível em:

< <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1517/1613>>

Acesso em 14 de abril de 2017.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Dicionário de filosofia e ciências culturais*. São Paulo: Editora Matese, 1965.

SEMI, Maria. *Musica come scienza dell'uomo: I caratteri del sapere musicale nel Settecento britannico*. Bologna: Universidade de Bologna, Tese de Doutorado, 2009.

SMITH, Adam. *Essays on Philosophical Subjects*. Londres, 1795.

SOUTH, Dr. *Musica incantans: or, the power of musick. A poem with a preface concerning the natural effects of musick upon the mind*, Londres, 1700.

STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes sedutoras na ópera*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

_____. *A invenção da liberdade*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

STASI, Marcello. *Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da seconda pratica*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009. (Tese de Doutorado).

STEELE Richard, *Town-Talk in a Letter to a Lady in the Country*, London, 1715-16.
–, *Chit-Chat in a Letter to a Lady in the Country*, London, 1715-16.

TWINING, Thomas. *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated: with Notes on the Translation, and on the Original; and Two Dissertations, on Poetical, and Musical Imitation*, Londres, 1789.

WEBB, Daniel. *Observations on the correspondance between Poetry and Music*. Londres, 1769.

WOTTON, William. *Reflections upon Ancient and Modern learning*. London, 1694.

Anexo I

Relação cronológica de tratados ingleses referentes à música (sécs. XVII-XVIII)

Ano	Autor	Título
1693	RYMER, Thomas	<i>A short view of tragedy: It's original, excellency, and corruption</i>
1693	DENNIS, John	<i>The impartial critic: or, some observations upon a late book, entituled, A short view of tragedy, written by Mr. Rymer</i>
1694	WOTTON, William	<i>Reflections upon ancient and modern learning</i>
1698	DENNIS, John	<i>The usefulness of the stage</i>
1698	COLLIER, Jeremy	<i>A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage</i>
1700	SOUTH, Dr.	<i>Musica Incantans: or, the power of Musick. A Poem with a Preface concerning the Natural Effects of Musick upon the Mind</i>
1706	DENNIS, John	<i>An essay on the opera's after the Italian manner, which are about to be establish'd on the English stage: with some reflections upon the damage which they may bring to the publick.</i>
1711	DENNIS John	<i>An Essay upon Publick Spirit</i>
1711-12	ADDISON, Joseph	<i>The Spectator (jornal)</i>
1714	SHAFTESBURY, A. A. C.	<i>Characteristicks of Man, manners, Opinions, and Times</i>
1715-16	STEELE, Richard	<i>Town-Talk in a Letter to a Lady in the Country</i>
1715-16	STEELE, Richard	<i>Chit-Chat in a Letter to a Lady in the Country</i>
1721	MALCOM, Alexander (Rev.)	<i>A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical</i>
1725	HUTCHESON, Francis	<i>An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue</i>
1726	BISSE, Thomas	<i>Musick the Delight of the Sons of Men, a Sermon...</i>
1726	NAISH, Thomas	<i>A Sermon Preach'd at the Cathedral Church of Sarum, November the 30th, 1726, being the Anniversary Day appointed for the Meeting of the Society of Lovers of Musick</i>
1728	MAYNE, Zachary	<i>Two dissertations concerning sense and the imagination</i>
1728	NORTH, Roger,	<i>Theory of Sounds</i>

1728	NORTH, Roger,	<i>The Musicall Grammarian</i>
1729	HYBERNICUS	<i>Apollo: or a Poetical Definition of the Three Sister-Arts, Poetry, Painting, and Musick</i>
1729	BROWNE, Richard	<i>Medicina Musica; or, a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing, on Human Bodies</i>
1730	HARPER, John	<i>The natural Efficacy of Musick to prepare the Mind for good Impressions: A Sermon</i>
1731	PEPUSCH, Johann C.	<i>A Treatise on Harmony</i>
1734	JACOB, Hildebrand	<i>Of the sister Arts, an Essay</i>
1738	COLEIRE, Richard	<i>The Antiquity and Usefulness of Instrumental Musick in the Service of God.</i>
1738	PAYNE, Thomas	<i>A Defence of Church-Musick, A Sermon.</i>
1739-40	HUME, David	<i>A treatise of human nature</i>
1740	LAMPE, John F.	<i>The art of musick</i>
1742	HUME, David	<i>Of essay writing</i>
1742	TURNBULL, George	<i>Observations upon Liberal Education</i>
1744	ARMSTRONG, John	<i>The Art of Preserving Health</i>
1744	HARRIS, James	<i>Three treatises</i>
1744	AKENSIDE, Mark	<i>Pleasures of the imagination</i>
1745	COOPER, John Gilbert	<i>The Power of Harmony</i>
1749	BROCKLESBY, Richard	<i>Reflections on Antient and Modern Musick</i>
1749	HARTLEY, David	<i>Observations Upon Man, his Frame, his Duty and his Expectations</i>
1749	MASON, John	<i>An essay on the power of numbers, and the principle of harmony in poetical compositions</i>
1749	ANÔNIMO	<i>The polite arts, or, a dissertation on poetry, painting, musick, architecture, and eloquence</i>
1749	BROCKLESBY, Richard	<i>Reflections on antient and modern musick</i>
1752	AVISON, Charles	<i>An essay on musical expression</i>
1753	HAYES, William	<i>Remarks on the essay on musical expression</i>
1755	COOPER, John Gilbert	<i>Letters concerning taste</i>
1757	BURKE, Edmund	<i>A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful</i>
1758	ARMSTRONG, John	<i>Sketches: or Essays on Various Subjects</i>
1759	GERARD, Alexander	<i>Essay on Taste</i>

1759	GOLDSMITH, Oliver	<i>The Bee, being Essays on the Most Interesting Subjects</i>
1759	SMITH, Robert	<i>Harmonics, or the Philosophy of Musical Sound</i>
1759	GERARD, Alexander	<i>Essay on taste</i>
1761	STILES, Francis (Sir)	<i>An Explanation of the Modes or Tones in the Ancient Greek Music</i>
1762	KAMES, Lord	<i>Elements of criticism</i>
1763	BROWN, John (Rev.)	<i>A dissertation on the rise, union, and power, the progressions, separations, and corruptions, of poetry and music</i>
1764	ANÔNIMO	<i>Some Observations on Dr. Brown's Dissertation on the Rise, Union, & of Poetry and Musick, in a Letter to Dr. B*****</i>
1765	GREGORY, John	<i>A comparative View of the State and Faculties of Man with those of the animal World</i>
1765	GREGORY, John	<i>Thoughts on the Use and Advantages of Music, and other amusements...</i>
1768	HAYES, William	<i>Anecdotes of the five music-meetings, on account of the charitable foundations at Church Langton</i>
1769	WEBB, Daniel	<i>Observations on the correspondance between Poetry and Music</i>
1770	HAWKINS, John (Sir)	<i>An account of the institution and progress of the Academy of Ancient Music</i>
1770	HOLDEN, John	<i>An Essay towards a Rational System of Music</i>
1772	JONES, William (Sir)	<i>Essay on the arts commonly called imitative</i>
1773-92	BURNETT, James (Lord Mondboddo)	<i>Of the origin and progress of Language (6 volumes)</i>
1774	REID, Thomas	<i>Lectures on the fine arts</i>
1776	HAWKINS, John (Sir)	<i>A General History of the Science and Practice of Music</i>
1776-89	BURNEY, Charles	<i>A general History of Music, from the earliest Ages to the present Period</i>
1776	BEATTIE, James	<i>On poetry and music, as they affect the mind</i>
1776	HAWKINS, John (Sir)	<i>A general history of the science and practice of music</i>
1778	Multiple Contributors	<i>Euterpe; or Remarks on the Use and Abuse of Music as a part of Modern Education</i>
1780	JONES, William (Rev.)	<i>Letters from a Tutor to his pupils</i>
1781	JONES, William (Rev.)	<i>Physiological Disquisitions</i>

1781	MARMADUKE, Overend	<i>Brief account of, and an Introduction to, Eight Lectures, in the Science of Music...</i>
1783	JACKSON, William	<i>Thirty Letters on Various Subjects</i>
1783	BLAIR, Hugh	<i>Lectures on rethoric and belles lettres</i>
1784	ROBERTSON, Thomas (Rev.)	<i>An inquiry on the fine arts</i>
1786	DONALDSON, John	<i>Principles of taste</i>
1787	JONES, William (Rev.)	<i>A Sermon</i>
1789	TWINING, Thomas	<i>Aristotle's treatise on poetry, translated: with notes on the translation, and on the original; and two dissertations, on poetical, and musical imitation</i>
1790	ALISON, Archibald	<i>Essays on the nature and principles of taste</i>
1793	EASTCOTT, Richard	<i>Sketches of the origin, progress and effects of music, with an account of the ancient bards and minstrel</i>
1795	SMITH, Adam	<i>Essays on philosophical subjects</i>
1805	KNIGHT, Richard P.	<i>An analitical inquiry into the principles of taste</i>
1846	NORTH, Roger,	<i>Memoirs of Musick</i>