

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

**O CONCEITO DE IMITAÇÃO NA ÓPERA FRANCESA DO
SÉCULO XVIII**

RODRIGO LOPES

SÃO PAULO
2014

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

L864c	Lopes, Rodrigo, 1976 - O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII / Rodrigo Lopes. - São Paulo : [s.n.], 2014. 158 f. Orientadora: Prof. Dra. Lia Vera Tomás. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Imitação na arte. 2. Música – França – Séc. XVIII. 3. Ópera. I. Tomás, Lia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
-------	--

RODRIGO LOPES

**O CONCEITO DE IMITAÇÃO NA ÓPERA FRANCESA DO
SÉCULO XVIII**

Dissertação 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 “Mestre em Música”.
Área de concentração: Música.

Orientadora: Profª. Dra. Lia Vera Tomás.

**SÃO PAULO
2014**

Rodrigo Lopes

O CONCEITO DE IMITAÇÃO NA ÓPERA FRANCESA DO SÉCULO XVIII

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

São Paulo, ____ de _____ de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Lia Vera Tomás (orientadora)
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior
Departamento de Música ECA – Universidade de São Paulo

Profª. Dra. Graziela Bortz (suplente)
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (suplente)
Departamento de Música ECA – Universidade de São Paulo

Para
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 do percurso deste trabalho, assim como pelo incentivo ao retorno para as Letras Clássicas.

Aos meus amigos pelo incentivo, principalmente nos momentos difíceis: Cibele Rossi, Patrícia Rossi, Mara Rossi, Daniel Steiner, Maria Eugênia Sacco, Olmiro Borges, Luara Rocha, Marina Garuffi, Adriano Gado, Wellington Verdelli, Marli e Glauce Fernandes, Emília, Tatiana e Daniela Paciello, Onofre João Rais (a quem também ofereço este trabalho), Fábio Teixeira de Almeida (amigo desde o início dos anos 1990).

Aos alunos que se tornaram amigos: Elisa Vieira, Camilla Roggero, Isa Marques Porto, Marina Takano, Lúgia Francelino, Silmara e sua filha Valentina, pelo carinho, curiosidade sobre este trabalho e constante torcida.

Aos novos amigos da Pós, Fabrícia Piva e João Rizek, pela amizade, contato em congressos e ideias muitas vezes divertidas quanto ao trabalho, e aos amigos do Grego, e aqueles que não são do Grego: às Flávias – Benini e Vaccaro, Eduardo Pereira, Jurema, Maria Filomena e Tati, sempre amigos, divertidos e unidos em nome do conhecimento.

À Maria Suzanna do Carmo, pela disponibilização de sua dissertação de mestrado sobre a tragédia Raciniana, ao Kenny Simões pelo auxílio no trabalho de obtenção do certificado de proficiência em língua estrangeira e revisão do resumo, à Profa. Dra. Elaine Sartorelli, pelas aulas maravilhosas sobre os clássicos e sua recepção no Renascimento, ao Ricardo Barros por ideias, indicação de audições e informações sobre o papel da dança na França setecentista.

Ao pessoal da secretaria da Pós IA/UNESP e biblioteca, sempre atento e prestativo, principalmente à Ângela Lunardi, nos momentos de esclarecimentos para viagens em participação de congressos e tantas outras dúvidas!

À minha mãe Neusa pelo apoio, torcida e por muitas vezes ter ficado com meus gatos quando precisei me ausentar de casa para ir a congressos e encontros acadêmicos.

À Yeda, por manter a vida doméstica em ordem quando eu não podia cuidar dela.

Ao Tanyo por aparecer no momento em que a vida se apontou, finalmente, para caminhos mais claros e nítidos, depois de longas e árduas transformações.

Agradeço à composição junto de minha orientadora da banca de qualificação e defesa de mestrado: Profa. Dra. Yara Caznok, Prof. Dr. Marcos Pupo e Prof. Dr. Mário Videira – observações, consertos e elogios, muito valiosos para a configuração de meu trabalho!

Aos meus “filhos”, amados, queridos e carinhosos: Isolda, Fellini, Ulysses, Fedora, Deméter, Demétrius e Alfa, agradeço pelo amor constante e infinito, e ao pássaro profeta, pelo eterno e inesquecível fervilhar da mente e do coração.

À CAPES, pela bolsa concedida durante o período do mestrado.

As musas dizem mentiras semelhantes à verdade!
(Hesíodo, séc. VII a.C., *Teogonia*, verso 27)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir *O Conceito de Imitação na Ópera Francesa do Século XVIII*. Através do exame de textos franceses do século XVIII quanto à estética musical e de teóricos consagrados como Jean-Baptiste Dubos e Charles Batteux, que se referiram à imitação, nos perguntamos: quais as concepções e modelos miméticos utilizados na França do século XVIII? Como a *mimesis* se atrelava à concepção de gosto e como se manifestava em textos e tratados da época? 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, querelas do bufões e às transformações sociais que levaram a aristocracia francesa a entrar em declínio. A imitação, estabelecida como regra a partir da *Poética* de Aristóteles e utilizada como modelo para o teatro clássico francês do século XVII, teve na ópera a execução de suas teorias, em voga desde o Renascimento. Seu conceito era vinculado à uma concepção de natureza de onde tirava seus modelos e definição de gosto, e esta concepção de natureza modificou-se nesse período, alterando também o dispositivo imitativo. Razão, sentimento e expressão - concepções abarcadas na concepção de natureza enquanto a teoria imitativa foi o dispositivo permanente para a execução da ópera francesa. Em meio às teorias imitativas, indagava-se sobre os significados da música e o que ela imitava ou deveria imitar, observando-se como hipótese que era de sua natureza não concretizar por completo a realização da imitação.

Palavras-chave: Imitação, Música Francesa, Século XVIII.

Résumé

Cette mémoire porte sur *Le Concept de l'Imitation à l'Opéra Français du XVIIIe siècle* à partir de l'examen de textes français de référence du même siècle, comme ceux de Jean Baptiste Dubos et Charles Batteux. On se demande quels ont-été les concept et modèles mimétiques utilisés au XVIIIe siècle en France? Comment *mimesis* a été attachée aux concepts de goût définis dans les textes et traités de l'époque? On a suivi le chemin herméneutique de l'imitation comme une condition *sine qua non* pour la mise en œuvre de l'opéra, tout en considérant les controverses, querelles et changements sociaux qui ont fait de la *mimesis* une victime de son temps. Le concept d'imitation, comme une règle établie dans la *Poétique* d'Aristote et utilisé comme un modèle pour le théâtre classique français du XVIIe siècle, a connu dans l'opéra, depuis la Renaissance, une autre forme d'expression. Le concept de *mimesis* chez Aristote était attaché à un concept de la nature d'où il inférait ses modèles et définitions de goût. Ce même concept de la nature a changé pendant le XVIIIe, en modifiant également le dispositif d'imitation. Raison, sentiment et expression ont été trois concepts renfermés dans la concept de la nature au fur et à mesure que la théorie mimétique était utilisé comme dispositif permanent pour la mise en œuvre de l'opéra français. Parmi les théoriciens de l'imitation, ils se demandaient quelle était la signification de la musique, à quoi imitait-elle, ou encore à quoi doit-elle imiter. On soutien comme hypothèse dans cette mémoire que la nature de l'opéra français au XVIIIe siècle ne permettait point de concrétiser totalement le concept de *mimesis*.

Mots-clés: Imitation, Musique Française, XVIIIe siècle.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1	17
França entre os séculos XVII e XVIII: natureza como verdade e razão	
1.1. A música e sua relação com a literatura e o teatro: o que a música imitava.	18
1.2. Discussões sobre ópera: paralelos e comparações entre França e Itália.	30
Capítulo 2	51
A imitação da natureza como estética dos sentimentos	
2.1. Abade Dubos e Charles Batteux: premissas de uma estética do gosto e do sentimento.	52
2.2. O pensamento de autores diversos: Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville.	78
Capítulo 3	108
França na segunda metade do século XVIII: o movimento das “querelles”.	
A expressão em música.	
3.1. O riso e o cômico: a “Querelle des Bouffons” e o repúdio à <i>opera seria</i> .	109
3.2. Uma estética da expressão: André Morellet e a <i>expressão em música</i> .	131
Considerações finais.	146
Referências	152

Introdução

Dentre as doutrinas escritas para as artes particulares entre o século XVI e fins do século XVIII, estavam as teorias imitativas que operavam o pensamento e a execução sobre o lugar, a divisão e a distinção da música e das artes enquanto práticas imitativas. A música era pensada como um discurso racional, articulada em segmentos como o de um texto literário, a partir de regras definidas. Sua escuta era uma escuta literária. As práticas imitativas davam forma e significados à música, pois nesse período, reconhecidamente o da modernidade, a valorização da razão sobre as sensações emocionais era muito maior, e essas práticas se sujeitavam a ela.

Com o Renascimento foram resgatadas da Antiguidade greco-romana a “imitação” como meio para o fazer musical e as formas e gêneros poéticos literários que se tornaram correntes nas produções artísticas e musicais da época; traduziu-se a *Poética* de Aristóteles, modelo para as teorias imitativas em uso, ao mesmo tempo em que se desenvolviam as ciências e, a partir de Descartes, o foco no racionalismo¹ enquanto conceito orientava e controlava as emoções, as paixões humanas.

Entre o fim do século XVII e a primeira metade do século XVIII na França, concepções mecanicistas da natureza devido ao desenvolvimento das ciências influenciaram posteriormente a filosofia iluminista, em que buscava nos estudos dos fenômenos descritos pela Física a compreensão dos fenômenos culturais e humanos.

A análise desses fenômenos deveria satisfazer às exigências do racionalismo influenciado pela Física, e a música em meio a essa concepção de época era um elemento subjetivo, inclinada ao caráter do coração, como meio de despertar as sensações sentimentais, sendo então incapaz de satisfazer por si mesma às condições da razão. As outras artes apelavam ao espírito e à razão, e a poesia era uma expressão da razão. Por esse motivo a música ocupava então um lugar e função secundários na sociedade francesa enquanto conceito, pois não apelava à razão como as outras artes, mas sim aos sentidos.

Antes da Estética Musical se tornar um segmento específico do conhecimento na segunda metade do século XVIII, os comentários e reflexões estéticas já aconteciam, como foram observados em tratados e escritos de época dedicados à música; as ideias assim referidas eram encontradas em registros que iam desde a Antiguidade ao Renascimento. As ideias estéticas que os norteavam faziam parte, então, de assuntos diversos, mencionadas em

¹ O racionalismo afirma que todas as coisas possuem uma causa inteligível, explicada pela razão. A razão é superior à experiência do mundo sensível, e seu método de investigação filosófica é pela dedução, como ocorre em Descartes, e associa o racional com o real, com a suposição da plena inteligibilidade da realidade. Seu princípio está na busca da certeza e na demonstração unicamente produzidas pela razão.

outros saberes, como por exemplo textos de metafísica, ética, matemática, cosmologia, manuais de regras de conduta e poética, além de associadas às teorias matemáticas e harmônicas, em semelhança com a língua e também com os efeitos resultantes das paixões humanas. Por ter feito parte de vários assuntos por muito tempo, sua definição era menos precisa por não ter sido mesmo um campo individual de estudos.

As novas concepções de natureza e realidade devido ao racionalismo francês trouxeram influências e transformações na sociedade francesa desse período, trazendo um novo olhar quanto às práticas musicais, já que a música esteve em função de muitas atividades humanas, como rituais, comemorações, eventos políticos, cortejos, e por isso mencionada em muitos relatos desses eventos. O conceito de imitação, então, referente à música, sofreu também modificações por conta dessa nova concepção de mundo. A imitação seguia regras bem definidas baseada em modelos da natureza, e o próprio conceito de natureza se transformou, a ponto de as produções musicais, mais especificamente a ópera, a partir do século XVIII, demonstrarem essa transformação do dispositivo imitativo até seu efetivo desuso enquanto regra em acordo com os moldes clássicos, quando observamos a disposição dos gêneros poéticos circulantes no período e também as críticas feitas quanto à não observância e não cumprimento das regras pertinentes às teorias imitativas.

A imitação na ópera acontecia de acordo com a tradição clássica², e esta era constituída tanto pela tragédia antiga como pela tragédia clássica francesa do século XVII³; seu conceito de *mimesis* ou imitação tinha, num primeiro momento, entre o século XVII e início do século XVIII, respaldo na natureza como sinônimo de “razão”, ou seja, o poder de imitação deveria embelezar e tornar agradável a verdade racional. Num segundo momento, que compreendia a primeira metade do século XVIII, com as mudanças de concepção de pensamento por ventura das ideias iluministas, a natureza passou a ser sinônimo de sentimento, e a imitação deveria então realçar a verdade dramática⁴ segundo regras que a mantinham atrelada à realidade.

² Por tradição entende-se: herança cultural, transmissão de crenças ou técnicas de uma geração para outra. No domínio da filosofia, o recurso à tradição implica o reconhecimento da verdade da tradição, que, desse ponto de vista, se torna garantia da verdade e, às vezes, a única garantia possível. Foi entendida pelo próprio Aristóteles, que, em suas investigações, recorre frequentemente à tradição, considerando-a garantia de verdade. (...) Na atitude tradicionalista, o indivíduo considera como seus os modos de ser e de se comportar que recebeu ou continua recebendo do ambiente social, sem perceber que são modos de ser do grupo social (ABBAGNANO, 2007, pp. 966-967).

³ A tragédia antiga e a tragédia do teatro clássico francês do século XVII serão definidas na primeira seção do primeiro capítulo, nas relações entre música e literatura.

⁴ A verdade dramática estava relacionada à regra das três unidades no teatro clássico francês, constituída então pelas unidades de ação, de tempo e de lugar, cujos autores do período acreditavam ser legitimamente derivadas

No século XVII e meados do século XVIII o conceito de imitação tinha na natureza sinônimo de razão; na primeira metade do século XVIII a natureza então era sinônima de sentimento, e na segunda metade do século em diante, a música abarcava a concepção de expressão⁵.

Na primeira metade do século XVIII, teóricos franceses cuja estética era voltada para a natureza como sinônimo de sentimento⁶, como o Abade Dubos e Charles Batteux, tinham a estrutura musical alicerçada e respaldada na linguagem verbal. A expressão musical dependeria da linguagem verbal como um meio para se projetar, e sua função imitativa ou mimética teria foco na imitação da “bela natureza⁷” ou na imitação das “paixões humanas⁸”. A linguagem verbal utilizada pela música vocal expressaria os sentimentos que seriam imitados de acordo com modelos retirados da natureza; a bela natureza tinha em si modelos para a expressão das paixões humanas.

Perante esse quadro de acontecimentos e transformações que aos poucos alteraram as regras quanto ao dispositivo imitativo na ópera francesa, temos como objetivo neste trabalho discutir *o conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII*. Assim nos perguntamos: quais as concepções e modelos miméticos utilizados na França do século XVIII? Como a *mimesis* se atrelava à concepção de gosto e como se manifestava em textos e tratados musicais da época?

Ao procurar responder a essas questões no âmbito da estética musical, interessa-nos buscar em textos franceses selecionados do século XVIII discussões e reflexões relacionadas à *mimesis* ou imitação. Esta era vinculada ao gosto, e a definição e discussão de *mimesis* ou imitação envolve necessariamente a definição e discussão do conceito de gosto, pois seus conceitos são interdependentes. Esses conceitos foram se delineando e foram incorporados pela Estética Musical ao mesmo tempo em que esta área se estruturou como um campo independente do saber.

de Aristóteles, por atenderem a critérios rígidos da verossimilhança da ilusão teatral. Com as três unidades, tinha-se a ilusão de que a representação teatral fosse uma ação real.

⁵ Pode-se dizer que a beleza da natureza ou da arte é a *expressão* das ideias estéticas. Na arte a ideia de *expressão* pode ser ocasionada por um conceito, e na bela natureza uma reflexão é suficiente para comunicar a ideia, sem o conceito do que deveria ser o objeto, cuja expressão o objeto é considerado (ABBAGNANO, 2007, P. 419). [modificado].

⁶ Segundo Abbagnano (2007, p. 875), ao sentimento devem-se as primeiras certezas do raciocínio, e ele significa uma volta à natureza, libertando o homem dos artificialismos da sociedade.

⁷ A Natureza era a ordem do universo, é bastante concordante e consonante consigo mesma, ideia que foi predominante na ciência moderna (ABBAGNANO, 2007, p. 700). [modificado].

⁸ As paixões humanas são o mesmo que sentimento; penetram e dominam a personalidade e são capazes de ultrapassar obstáculos morais e sociais (ABBAGNANO, 2007, p. 739). [modificado].

Os textos e tratados musicais franceses do século XVIII utilizados neste trabalho apontaram para uma trajetória em suas reflexões estéticas em que a concepção de natureza como imitação se transformou aos poucos, como será observado nas polêmicas ocorridas em torno da ópera francesa e italiana, na função que a música deveria possuir, no afrouxamento do vínculo da música com a tradição clássica, na clara certeza quanto à real incapacidade da ópera quanto a cumprir com as regras das teorias imitativas estabelecidas pela razão. Os textos apontaram os interesses musicais da sociedade francesa em meio às próprias transformações sociais transcorridas nesse período.

Desta maneira, o percurso para esta dissertação se fará em três capítulos assim dispostos:

No primeiro capítulo nos ocuparemos da ópera francesa e de suas relações com a literatura e o teatro, e de como ela trouxe e usou para si os modelos da tragédia segundo Aristóteles e da tragédia clássica francesa do século XVII, esta advinda da *pastorale*. E de que maneira ela se dispôs das regras dramáticas teatrais dos dois modelos para se compor como um espetáculo autônomo. Em seguida refletiremos sobre a primeira discussão do início do século XVIII, entre Raguenet e Lecerf, quanto à ópera francesa e italiana. Nessa discussão poderemos depreender um pensamento da natureza como sinônimo de razão, já que este era o parâmetro para as regras de imitação, mas também como a oposição a esse pensamento começou a se manifestar. Além deles, observaremos pensamentos de outros autores como Le Brun e Saint-Mard no contexto da ópera francesa.

O que se pensava nessa época era que para a música possuir condições de se dirigir à razão, ela precisava da linguagem verbal para se fazer compreender, e para isso fazia uso da literatura, cuja linearidade racional era demonstrada através do libreto de uma ópera ou de uma peça de teatro, pois sozinha, segundo essas concepções, ela se dirigiria às sensações, gerando dificuldades em sua classificação.

A música no século XVII fazia parte de um processo definido na criação musical pelo ato composicional escrito, como ocorria no ato composicional na estrutura literária de um texto, tanto que na música instrumental do período o caráter idiomático de um instrumento musical era fruto da integração entre “compor” e “tocar” na criação musical. A performance musical e a composição não eram práticas completamente separadas uma da outra.

Nos séculos XVII e XVIII um autor, quando escrevia seus textos, escrevia-os como se os mesmos fossem lidos em voz alta, criando assim uma representação, uma forma artística que tinha por fundamento a linguagem oral. Assim era a ópera francesa. A linguagem verbal deveria ser evidente e ela mesma unicamente ser capaz de criar uma representação dos

significados de seu texto. Os textos deveriam ser agradáveis, bonitos, o que era uma justificativa a mais para que a estética literária se aproximasse dos antigos clássicos, já que os mesmos deveriam possuir elegância⁹.

Na primeira metade do século XVIII a natureza era sinônimo de sentimento, o que será discutido no segundo capítulo; a estética musical estabelecida pelo abade Dubos e Charles Batteux, e outros autores franceses como Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville era a da imitação da natureza como sentimento, como será demonstrado a partir de fragmentos de seus textos¹⁰. A imitação para esses autores tinha a função de realçar os aspectos dramáticos relacionados com a realidade já que as paixões humanas eram os modelos retirados da natureza, além de fazerem uma crítica às transformações musicais de seu tempo.

No momento em que o conceito de imitação se reportava à natureza como sinônimo de sentimento na representação de óperas, os filósofos do Iluminismo Francês, alavancados pelos enciclopedistas¹¹, combatiam a tradição clássica contida nas óperas, assim como combatiam a maneira de ser de muitas outras instâncias no Estado francês, pois viam na ópera uma representação da aristocracia que pretendiam derrubar.

Assim sendo, no terceiro capítulo nos deteremos no movimento das “querelas” da segunda metade do século XVIII, em como que a chegada de uma trupe de ópera bufa italiana em Paris movimentou a ópera francesa, mobilizando filósofos, escritores e literatos em torno desse fenômeno, e como que os partidários da ópera bufa e contrários à *opera seria* combateram à tradição clássica. Nesse momento, o olhar não se voltaria mais para os modelos externos como o eram aqueles retirados da natureza; o olhar se voltaria então para os sentimentos internos. Era a visão individual sobre o artista que se faria presente e contrastante na maneira de se compor música até então ligada a imagens de modelos externos. Esses modelos externos em meio às polêmicas foram enxergados como a manutenção de uma tradição aristocrática que visava assistir em suas óperas a transposição de seu comportamento, poder e interesses, e por isso foram combatidos.

⁹ O termo elegância, segundo o dicionário Houaiss Conciso, é a graça e distinção no porte e nos modos; comportamento cortês, distinto; gentileza, fineza; adequação e fineza na linguagem; correção de caráter moral, honradez (HOUAISS, 2011, p. 329). [modificado].

¹⁰ Os textos dos autores Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville foram consultados em suas versões completas, e utilizados apenas partes deles para o formato deste trabalho.

¹¹ Os enciclopedistas não são o alvo de nossa discussão e reflexões. Portanto, no que concerne a eles, neste trabalho falaremos das novas concepções de gosto surgidas em meio às questões relacionadas com a ópera francesa e italiana; estas questões por sua vez foram acirradas com o movimento das “querelas” na França, pois se tinha com isso o intuito de combater a tradição clássica advindas com a *Poética* de Aristóteles e com a tradição clássica do teatro francês do século XVII, usadas como modelos de imitação para a ópera francesa, pois as mesmas eram vistas como uma personificação da aristocracia francesa, a qual visavam atacar.

Posteriormente, trataremos do conceito de imitação como estética da *expressão*, pois a partir da segunda metade do século XVIII a música instrumental adquiriu maior relevância e, somado ao combate dos modelos imitativos, a capacidade imitativa como meio de valorizar a música e as artes perdeu sua eficácia. O aumento em quantidade de música instrumental assim como em qualidade trouxe questionamentos quanto à proeminência da linguagem verbal sobre a música, se de fato a música deveria imitar e se deveria mesmo produzir sentido. Dentre os autores que questionaram o poder imitativo da música e sua eficácia, temos o autor André Morellet, que retomou questões tratadas em *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Charles Batteux, procurando validar assim suas proposições.

Através do caráter subjetivo, Morellet trouxe reflexões quanto à expressão em música, e com ele tentamos responder aos debates e reflexões dos autores mencionados nos capítulos anteriores quanto ao poder imitativo da música.

Os séculos XVII e XVIII legitimaram a monarquia estabelecida pelo Antigo Regime, e esse regime político foi se fragmentando no decorrer do século XVIII. Com o declínio da monarquia a teoria imitativa que norteava a música e as artes foi aos poucos se transformando.

Verificamos na trajetória estético-musical do Iluminismo Francês as permanências em meio às rupturas, aquilo que foi eliminado e o que foi preservado; nesse sentido o exame dos textos dos autores mencionados e a história cultural como ferramenta nos orientam nessa discussão, pois demonstram como que um grupo de indivíduos, como era a aristocracia francesa, legitimou e satisfez seus interesses, justificando seu controle dentro da sociedade. A aristocracia representou uma leitura de mundo, mesmo que através de um poder forjado e auto atribuído, direcionando os costumes e as práticas comportamentais, e o que era correto e incorreto na música e nas artes.

A cultura como mentalidade, manifestada através dos registros de cartas, registros literários, relatos de gostos, de conduta social, registros morais e cerimoniais, demonstraram a relação existente entre as hierarquias sociais. Novas leituras do mundo se deram e se dão, e nisso, a ópera francesa e o conceito de imitação funcionaram como relações de mentalidades, demonstraram seus momentos de ruptura e permanências em busca de uma nova mentalidade.

Capítulo 1

França entre os séculos XVII e XVIII.

1.1. A música e sua relação com a literatura e o teatro: o que a música imitava.

O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII teve sua origem no texto poético literário. O termo imitação derivou do daquele da *Poética* de Aristóteles quando o mesmo falou da estrutura da tragédia. O objeto da tragédia era a imitação que por sua vez tinha na ação de caráter elevado, na sua medida enquanto extensão e na forma de sua linguagem os elementos de sua constituição. Sua manifestação ainda se dava, segundo Aristóteles, mediante atores, cuja atuação deveria suscitar terror e piedade, e por consequência purificar essas emoções na audiência¹².

Essa estrutura, seguida por muito tempo no fazer literário e artístico, foi utilizada na constituição da ópera. O texto literário era aquele quem continha a narrativa ou a poesia transformada em ação na representação da ópera, por sua vez derivada do teatro; já a mesma era um teatro cantado, mas seguindo determinações bem definidas quanto às regras e efeitos esperados em uma audiência, efeitos esses também esperados na representação de uma tragédia, assim como de uma pintura¹³.

A partir do texto literário a imitação se fez como regra e orientação para as artes e para a ópera. O que era esse texto literário e quais as suas formas? Aqui se demonstra seus elementos, origem e como ele fez parte na constituição da ópera. A forma de imitar derivou de sua estrutura, fazendo com que a ópera antes de ser uma peça teatral cantada fosse uma peça literária. Dele derivaram todas as questões sobre imitação na música que, antes de ser uma discussão musical era, na verdade, uma discussão literária. Discutir imitação era discutir literatura, por isso sua importância no contexto deste trabalho.

O texto poético literário era o elemento racional de onde a linearidade da narrativa era disposta e apreendida pela razão. Dele o teatro e a ópera imitariam suas ações para se constituírem nas artes que se tornaram. Algumas formas literárias, como a tragédia antiga¹⁴ e a clássica tornaram-se modelos de execução para as artes e para a ópera, e delas derivaram as regras e a maneira considerada a mais completa para a imitação.

¹² Baseado no Livro VI, 1449b 24, da *Poética* de Aristóteles (ARISTÓTELES, 1986, VI, 1449b 24).

¹³ Os efeitos esperados numa audiência diante de uma representação de ópera era o mesmo que se entendia ser a catarse na tragédia grega: terror e piedade sentidos ao mesmo tempo, em acordo com a *Poética* de Aristóteles.

¹⁴ Os preceitos aristotélicos estavam ligados à própria estrutura teatral, na definição mesma de tragédia, pelo próprio Aristóteles, no livro VI da *Poética*: 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).

Em relação à ópera, as ligações entre música e literatura se fizeram muito próximas desde seu nascimento no período barroco¹⁵; além do elemento literário vinculado ao texto, a ópera se apropriou dos elementos cênicos e dramáticos do teatro para se constituir. O texto literário, cuja narrativa poderia ser organizada e considerada um acontecimento verdadeiro se completaria na encenação teatral. Na ópera esses dois elementos eram somados com a música.

O texto literário era o elemento mais importante da música de ópera, dividido e distribuído em partes ordenadas; em comum com a arte dramática, além desta ser a base de sua construção, possuía um sistema verbal que direcionava a razão, que por sua vez direcionava esse espetáculo quando transformado em imagem¹⁶ cênica musical. Nas teorias imitativas dos séculos XVII e XVIII, a imitação possuía como prerrogativa a compreensão racional do texto teatral ou libreto de ópera, que manifestado pela linguagem verbal, deveria demonstrar a lógica entre as suas partes e o encadeamento entre as ações. O texto literário representava a razão realçada pela música, e esta era o suporte para o texto e deveria realçar seus aspectos verbais.

O texto poético literário na forma de um libreto na ópera francesa tinha sua teorização e realização fundamentadas no modelo da tragédia antiga em acordo com a *Poética* de Aristóteles, assim como no modelo francês de teatro dramático musical do século XVII e assim se constituiu num teatro lírico. Com essa estrutura bem delimitada, criou uma barreira frente à penetração da ópera italiana (tema a ser discutido adiante), e tornou-se autossuficiente na criação dramático musical. A ópera francesa imitava, então, - como na tragédia antiga -, a ação poética de uma tragédia ordenada em diversas partes e distribuída primeiramente no texto literário, estruturando-se como um espetáculo legítimo.

No século XVII francês, os compositores, junto com os tragediógrafos, respeitavam a obrigação de conformar o estilo da ópera com a peça teatral, cujas personagens retiradas tinham tipos diferentes, como ocorria com os tipos da hierarquia social, e a partir delas os compositores se orientavam na composição da música adequando sua escrita musical ao tipo de personagem constituída para a ação.

A música vinculada ao canto da personagem trágica traria ênfase no efeito da catarse diante do terror e piedade sentidos pelo espectador, dado preconizado pela teoria clássica poética em relação à tragédia.

¹⁵ O uso do termo “barroco” é mais cômodo para o mundo italiano e alemão, pois a música francesa sempre procurou ser autônoma e declaradamente contra a aceitação de influências italianas em seu seio, mesmo sendo isso inevitável.

¹⁶ A imagem cênica aqui significa que a representação no palco deveria assemelhar-se a uma pintura, a um quadro, onde todos os elementos carregados de significados deveriam ser captados pelo olhar do espectador ao mesmo tempo.

Outro dado de extrema importância foi a teoria da verossimilhança¹⁷. Os gêneros teatrais que fizeram parte da poética clássica a partir do início do século XVI, no momento em que se traduzia e comentava Aristóteles, deveria se acomodar à unidade de tempo, de lugar e de ação, componentes da teoria da verossimilhança; o drama na ópera deveria satisfazer as regras em acordo com o pensamento aristotélico, e não contrariar as exigências da marcação das cenas, nem sua composição musical.

Já a ópera francesa que compreendeu o século XVII e meados do século XVIII se orientou por uma teoria literária envolvida por uma visão clássica de mundo, com particular enfoque ao conceito de natureza¹⁸, com fundamentos filosóficos próprios. A ópera, tomada por um teatro lírico, era pensada nesse contexto e comportava-se de acordo com as características dessa teoria literária, e não só isso, ela as enfatizava e amplificava: ela também era um regulador do sistema poético, embora não possuísse uma forma estrita e um significado totalmente em acordo com as leis que regulamentavam o teatro clássico, mesmo sendo considerada como um teatro e exigido dela o cumprimento de suas leis. O teatro era notadamente trágico, e a ópera poderia ser trágica também, mas o que era original em sua arte era a representação da tragédia através da música, forjando para si elementos propostos para uma outra arte, como era a arte dramática.

Em conformidade com a tragédia clássica, os recitativos da ópera eram comparados com a declamação e aos diálogos da tragédia. Para eles eram destinados os maiores elementos e cenas da ação dramática, amplificados pela música, exigindo-se, assim, da ópera, uma configuração teatral como a tragédia.

Sobre a ópera francesa ter sido considerada como um teatro, afirmou a autora Catherine Kintzler, filósofa francesa especialista em estética:

¹⁷ Verossimilhança: O que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro (no sentido, p. ex., de representar um fato ou um conjunto de fatos). Portanto, uma narrativa, seja um romance ou uma tragédia, pode ser verossímil sem ser minimamente provável, sem que exista qualquer probabilidade de que os fatos mencionados se tenham verificado ou venham a verificar-se. Nesse sentido, foi constante o emprego de verossímil na estética, a partir de Aristóteles. "Narrar coisas efetivamente acontecidas" — dizia Aristóteles — "não é tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que *poderia* acontecer, as coisas possíveis segundo a verossimilhança ou necessidade" (*Poet.*, 9, 1451 a 36). Nesse sentido, verossimilhança é o caráter de enunciados, teorias e expressões que não contradigam as regras da possibilidade lógica ou as das possibilidades teóricas ou humanas. Um acontecimento humano imaginado é verossimilhante se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento (ABBAGNANO, 2007, p. 1000).

¹⁸ A natureza é a expressão artística da verdade, sendo o tema central da crítica clássica. Em nome do "natural" o excesso de ornamentos foi condenado, assim como o estímulo, o burlesco, o pedantismo. A mesma crítica preconiza ao natural a elegância e delicadeza dos pensamentos e das palavras, e a adaptação de um texto ao público visa essas prerrogativas quanto a um gênero prático, em nome de um respeito apropriado ao príncipe. Busca-se, assim, se orientar por um "estilo natural" (BURY, 1992, p. 419). (tradução nossa).

(...) Em suma, Grimm, que detesta a ópera francesa, considera, como Perrin, que traçou o programa, que se trata de um teatro e que é necessário analisar essa ópera como um verdadeiro trabalho destinado à representação, como uma história suscetível de ser apreciada segundo os critérios como os da verossimilhança, da necessidade, etc. Grimm é tão convencido que existe uma teoria do teatro que não hesita veementemente em apelar, para bem posicionar seu artigo, à numerosas passagens tiradas da obra do Abade Batteux que se apresenta explicitamente como uma poética geral. O texto de Grimm é um dos últimos a considerar a ópera francesa como integralmente relevante à teoria do teatro clássico (KINTZLER, p. 12, 2006)¹⁹.

Na representação teatral, os fatos eram organizados numa ordem julgada como poética obtida através do *mito*²⁰. Como na natureza, a situação dramática era uma invenção esperada da união de opostos, uma produção poética pensada, arranjada, cujos contrários faziam parte de um mundo poético comum. A representação de uma cena se fazia pelo jogo de contrários, como ocorria na natureza, e por isso mesmo, ela se referia a uma possibilidade de pensamento sobre a ficção como estética.

Assim, ópera francesa teve sua origem na forma teatral da *pastorale* dramática francesa²¹, constituindo-se posteriormente na *tragédia lírica* ou *tragédia em música*²², gênero

¹⁹ Tradução nossa.

²⁰ O mito tem algumas acepções na antiguidade, mas, dentre elas, está a de não ser demonstrável nem claramente concebível, mas é clara sua acepção moral ou religiosa. O mito ensina a conduta do homem em relação uns com os outros, sua relação com a divindade. Outra concepção é de que o mito é uma forma autônoma de pensamento e de vida, não subordinada ao pensamento racional, mas originária e primária, diferente do plano intelectual, mas dotada de igual dignidade. Por isso que o mito, nesse sentido tem o correlato de fábulas como narrações verdadeiras. Os mitos assumem caracteres poéticos, que contêm significados históricos que, nos primeiros tempos, foram transmitidos de cor pelos povos. Consistem na essência das fábulas, que nasceram por necessidade natural devido à incapacidade de se extrair as formas e as propriedades dos assuntos, devendo ser a maneira de pensar dos povos (ABBAGNANO, 2007, P. 673) [modificado].

²¹ Quanto à *pastorale dramática*, ela sofreu transformações, cuja forma provençal foi apropriada com características dramáticas, assim descritas por Liliane Picciola: (...) A *pastorale* provençal nos dá hoje uma ideia do que poderiam ter sido as pequenas ações dramáticas. O universo pastoral teve mais chances de agradar aos pregadores do século XVI, especialmente àqueles que se aproximaram dos meios rurais, que nunca deixaram de celebrar as virtudes da vida simples do campo, enquanto eram contra os vícios favorecidos pela existência urbana. No século XVII, a evocação da vida pastoril teve a especial vantagem de situar a ação dramática fora do tempo, numa sorte de Idade de Ouro, que até mesmo os menos religiosos cultivavam essa nostalgia. Mas qual seria o conteúdo, desde o instante em que a ação se destituiu de seu contexto cultural, pertencente à *pastorale* dramática? Os estudiosos do século XVI, da Espanha, Itália e França, aspiraram um gênero poético praticado pelos gregos das ilhas do século III a.C., e que fora imitado pelos romanos do século I a.C.. Tinham, em efeito, [como modelo] o texto grego dos *Idílios* de Teócrito e o texto latino das *Bucólicas* ou *Éclogas* de Virgílio. Eram poemas dialogados, levando em conta a realidade de parte dos camponeses da Sicília, e, por outro lado, da campanha romana. As *Bucólicas* de Virgílio, em particular, notadamente foram um eco para o drama que se representava para os pequenos agricultores devido ao confisco de suas terras pelos soldados e seu exílio forçado. Eles expressaram seu desespero em deixar a vida doce, regular, próxima da natureza, que era deles. Mas os pastores se mostraram também como poetas e amantes (PICCIOLA, 1992, p. 80). (tradução nossa).

²² A *tragédia lírica* (ou *tragédia em música*) foi um gênero musical especificamente francês; esteve em uso na corte dos séculos XVII e XVIII, representada em cena na *Academia Real de Música* [Académie Royale de Musique] de Paris, difundida pelas cidades francesas e também no estrangeiro. Ela é considerada um espetáculo completo, onde todos os elementos possuem pé de igualdade: o texto aparece sempre em versos, a música, a dança, os costumes, as máquinas, luzes, tudo aparece igualmente importante em seu gênero. Sua intriga é de cunho mitológico, explorando os mitos greco-latinos ou os poemas épicos da Renascença. Deuses, heróis, monstros, fenômenos naturais, tudo compõe o espetáculo do maravilhoso, com cenas verossimilhantes entremeadas com dança. Derivada do balé de corte, a tragédia lírica era uma ação dramática cantada que dava

de ópera este considerado o mais bem acabado na França dos séculos XVII e XVIII. Teatralmente, os autores de *pastorales* dramáticas não deixaram de expor em suas composições detalhes realistas; no século XVII, o caráter pastoril dessas peças começava a se tornar ausente com a inserção de muitos episódios guerreiros, onde batalhas e duelos ocuparam um lugar em suas representações, - e por muito tempo esse tipo de representação fora bastante comum; - essas qualidades inseridas na *pastorale* não possuíam elas mesmas em separado uma espécie definida de gênero. Na *Poética* de Aristóteles, em comparação com a *pastorale*, era demonstrado certo desprezo pelos espetáculos fáceis, mais ainda pelo gênero não codificado; para ele a existência de acontecimentos infelizes não fazia uma obra ser uma tragédia, e esta deveria ser realizada com eficiência e seguir uma trajetória linear como ocorria com a “passagem do sol”. A *pastorale*, então, de acordo com a tradição aristotélica, não era codificada, pelo contrário, possuía alterações que a descaracterizavam enquanto gênero.

As transformações feitas na *pastorale* a tornaram um laboratório poético da cena lírica, incorporadas pela tragédia clássica do século XVII. A introdução da dimensão heroica e da violência nas primeiras pastorais trouxe à ópera um novo colorido e novas nuances.

Aos poucos o rigor das tragédias²³ antigas foi incorporado pelas *pastorales*, e estas se dramatizaram com seus temas. As tragédias de temática antiga geravam bastante interesse no público francês, e nelas havia um cultivo pelo horror, daí uma admiração pelas tragédias do autor latino Sêneca (4 a.C. – 65 a.C.), onde havia uma pesquisa e cultivo das sensações fortes. As tragédias poderiam ser cruéis, mas eram consideradas excelentes, tanto nos modos como nos efeitos. Segundo a concepção da época, a purgação das paixões²⁴ – em acordo com o pensamento aristotélico – se fazia melhor, e denunciava a compaixão que se aprovava como “maravilhosa”, e o terror instaurado pelo horror. A eminência da morte e os crimes deveriam ser coisas visíveis²⁵, daí Sêneca ser tão apreciado, pois ele sistematicamente se utilizava de personagens horríveis da mitologia, como *Medeia* e *Hércules*, que matam seus próprios filhos, ou *Tieste* que come os seus descendentes num ato de canibalismo.

respaldo a um balé, tinha como gosto a simplicidade, a sobriedade, a naturalidade e a verdade. Esse tipo de espetáculo deveria satisfazer o espírito, os olhos e os ouvidos do espectador.

²³ Quanto ao conteúdo da tragédia, diz Goldmann: Nós chamaremos “tragédia” toda peça na qual os conflitos sejam necessariamente insolúveis, e “drama” toda peça na qual os conflitos sejam ou solúveis (pelo menos no plano moral) ou insolúveis devido a uma intervenção accidental de um fator que – de acordo com as leis constitutivas do universo da peça – não se poderia intervir (GOLDMANN, 1970, p. 15). (tradução nossa).

²⁴ A purgação ou purificação das paixões era o efeito da catarse, por sua vez os sentimentos de piedade e terror sentidos ao mesmo tempo diante das cenas trágicas.

²⁵ Toda tragédia era provida de reflexão, abordando a violência política e privada, chamando indiretamente a todos para satisfazer suas paixões, seja pela vingança ou pela glória.

Os elementos constitutivos da tragédia tomados posteriormente pela *pastorale* fizeram desta modelo para a ópera francesa; sua forma foi definida pelos trágicos franceses Pierre Corneille²⁶ (1606-1684) e Jean Racine²⁷ (1639-1699); Racine foi mais apreciado que Corneille, procurando ser o oposto deste em suas composições. Ele preferiu heróis e personagens imperfeitas para uma tragédia verossímil²⁸, e por isso mesmo, o amor, por exemplo, era um tema que poderia estar sobre os interesses de Estado. As forças que impulsionavam as personagens para o seu desempenho trágico traziam também o desenvolvimento de seu fortalecimento, por diversas vezes pareciam insignificantes para as almas obstinadas; a fatalidade também descobria como fazer mudanças em suas vidas, e o amor muitas vezes era recíproco, porém, o obstáculo para a sua concretude estava do lado de fora da cena.

Racine imitou personagens da antiguidade como modelos para as suas tragédias, porém tornando-as mais humanizadas, constituindo esse traço num caráter para a tragédia clássica francesa. Na *Poética* de Aristóteles as personagens da tragédia deveriam se caracterizar através de modelos da mais alta classe social, e estas se tornaram adequadas para as tragédias de Racine. Estas eram trazidas em certa medida para o pecado, mais ainda quando perdiam o poder; muitas personagens do autor usavam seu poder para forçar a vontade dos que não lhe nutriam bons sentimentos, e assim eliminavam seus rivais.

As personagens eram tomadas por uma paixão que as faziam agir por uma vontade incontrolável, investindo com seu poder, mesmo que provisoriamente ou por delegação, que as faziam ser levadas por uma ilusão devido ao destino dos outros. Elas encontravam substitutos para obterem prazer ao fazerem sofrer aqueles a quem amavam, ainda que fossem

²⁶ Sobre Pierre Corneille: (...) Ele era um artista no uso da preparação, na criação de situações dramáticas, a agudeza de suas análises psicológicas, o contraste empregado nos caracteres e cenas, seus métodos em aguçar o apetite de sua audiência e satisfazê-la. Seu esforço em criar situações e escrever para todas elas fazia com que ele se esquecesse da realidade. Suas personagens podem argumentar e analisar muito (LANCASTER, 1942, p. 67). (tradução nossa).

²⁷ Ele [Racine] aceitou a forma clássica [Antiguidade Clássica] como esta havia sido fundada, repartindo-a, como muitos outros a fizeram, apenas em detalhes. Ele difere de Corneille pelo estreitamento do leque de interesses, produzindo muito menos, [mas] colocando na maioria de suas tragédias maior ênfase sobre o amor do que na admiração, por ser menos disposto a aceitar o *vrai* [verdadeiro] como substituto para o *vraisemblable* [verossímil], dando maior atenção para o seu próprio estilo. Ele emprega em alguns momentos frases curtas e uma perífrase elegante, próximas à prosa, mas conhece o segredo da preservação do tom trágico. Sua obra é a melhor defesa dos métodos clássicos quando aplicados à tragédia. Sua genialidade como a um pintor de caracteres, criador de situações, não poderia ter sido aprendida na escola de d'Aubignac, mas ele também não teria sido o dramaturgo que foi se não tivesse por detrás dele não somente Eurípides e Sêneca, mas Corneille, Rotrou, d'Aubignac, e outros autores franceses, e outros elementos, cristãos e pagãos, que compunham a França do século XVII (LANCASTER, 1942, pp. 92-93). (tradução nossa).

²⁸ Verossímil: aquilo que é semelhante à verdade. Narração de fatos sem que realmente eles tenham acontecido ou que sejam prováveis.

seus rivais. O poder parecia servir ao amor de todos, ele facilitava a realização do destino trágico²⁹.

Quanto a esses conflitos no interior da tragédia clássica francesa do século XVII, nos apontou o filósofo e sociólogo francês Lucien Goldmann:

Compreendemos porque os conflitos trágicos são antecipadamente insolúveis. A exigência de valores absolutos, de totalidade que rege o universo de toda tragédia, se opõe de maneira radical e irremediável a um mundo regido pelo compromisso, pelo relativo, pelo mais ou menos.

Assim, todos os três elementos constitutivos de toda tragédia: um conflito essencialmente insolúvel resulta do choque entre um mundo que conhece *o relativo*, *o compromisso*, *o mais ou menos*, e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, *de totalidade*, regido pela lei do *tudo ou nada* (GOLDMANN, 1970, p. 18)³⁰.

Para aperfeiçoar o objeto escolhido, a literatura refletia e mimetizava momentos selecionados da realidade e do mundo, os quais eram transfigurados, e essa realidade tornava-se representativa para algo além dela, tornando-se imanente à obra literária. A descrição de objetos num texto literário buscava elementos da realidade, embora não alcançassem a determinação real. Esses objetos e pessoas poderiam ser unidades concretas, e de sua infinidade de características, somente algumas eram retiradas desse complexo para uso de sua fabricação e representação.

O texto literário, como a nossa própria visão perante as situações, captava momentos fragmentados e limitados da vida ou de uma vida fictícia para a constituição de sua representação. Só uma parte da vida, ou da invenção da vida, poderia ser caracterizada, mesmo que fosse projetada como real e determinada.

Sobre esses fragmentos retirados de momentos da vida, assinalou o crítico alemão e teórico teatral Anatol Rosenfeld:

De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade. (...) A personagem de um romance, mais ainda de um poema ou peça teatral, é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico. (ROSENFELD, 1970, p. 32).

²⁹ Vemos em Racine personagens serem seus próprios algozes, e o destino nesse sentido é tão irônico que leva a seus olhos ameaças, aflições, sofrimentos, que parecem chegar como uma reflexão tardia. O mal que chega para esses heróis vem de longe, e em cena, eles procedem de alguma maneira que fazem com que esse mal seja executado. As intempéries do destino são de carne e osso, são concretas, fazendo os próprios protagonistas eles mesmos serem desencadeadores de todas as ações e sentimentos que se combinam para produzir uma desgraça.

³⁰ Tradução nossa.

A ópera francesa se estabeleceu nessa esfera: mas nela a matéria poética literária, mesmo sendo seu elemento regulador, não era dominante, era um elemento impulsionador para os acontecimentos. Em boa parte do tempo a música dominaria, tanto em quantidade como pelos meios de realização de sua poética. A matéria poética literária de uma ópera colocaria a música em situação poética. Em senso estrito, o texto literário não asseguraria unicamente e por si mesmo a função dramática representativa. A ópera se daria como meio poético, e se apresentaria sob um modelo literário³¹, tornando-se assim um objeto literário. Esse meio poético fazia a ópera ser definida muitas vezes como um *teatro lírico* (lírico no sentido de cantado = lira), um teatro cantado, embora não fosse suficiente para descrever a função que a música tentava preencher quanto ao teatro e seu meio poético.

Sobre essa questão, também assinalou Catherine Kintzler:

A agenciamento dos fatos que caracterizam a ópera como um teatro é essencial, pode e deve se desenvolver pelas vias musicais, mas ao fazê-lo, o músico trabalha como um poeta que se regulamenta pela arte do teatro, que é uma arte literária. O músico de ópera trata a música como sendo suscetível em produzir um efeito literário, uma ocorrência dramática (KINTZLER, 2006, p. 16)³².

Aqui, segundo a autora, a música de ópera se definia no fazer essencialmente teatral, e embora a música garantisse uma função poética completa e por si mesma, ela contribuiu para o arranjo dramático, já que essa música tinha o mesmo tipo de presença literária de uma peça teatral. O material poético musical de uma ópera era análogo ao material poético literário, e não apenas uma redução ilustrativa literária. O dispositivo poético literário de uma ópera era inseparável da música. Nesse caso, o compositor escolheu o elemento literário como uma parte da natureza poética musical da ópera, e o músico, ao pensar a música literariamente, o fazia assim porque a música foi distribuída ordenadamente num dispositivo poético, como a ordenação narrativa de um texto literário.

O texto literário era mais importante que a música de ópera, e então sua relação com a imitação procurava enfatizar a prosódia na arte poética: o significado das palavras deveria ser evidente, e a imitação associada a uma trajetória literária, e posteriormente transformada em

³¹ Embora o modelo para as tragédias seja o da *Poética* de Aristóteles, a tragédia do século XVII que serviu de modelo para a constituição da ópera francesa não segue estritamente o modelo aristotélico, e existem diferenças entre elas. As personagens são nobres como da antiguidade greco-latina, mas não comportam mais o coro – elemento que na ópera será mais explorado. Mas a ideia de que a violência e a mudança de sorte vêm do seio da família, das amizades ou do amor, é ainda a ideia que prevalece. As personagens se esforçam por controlar a expressão de suas paixões. O prazer do espectador está em observar a unidade de lugar [que pode ser expresso pelo cenário, quando colocado dois lugares ao mesmo tempo como locais do acontecimento], e a unidade de tempo [quando a ação tem sua eficácia realizada através da verossimilhança] (BURY, 1992, p. 423). [modificado e aumentado]. (tradução nossa).

³² Tradução nossa.

cena ou teatro cantado. A escolha da ópera como gênero era essencialmente uma escolha cênica, envolvendo, certamente, o estilo do músico, sua habilidade na composição e na execução; porém, dado ao próprio gênero, todos esses componentes se achavam colocados sobre a ideia de teatro. O efeito musical só era possível se associado com o efeito poético; a clareza das palavras permitiria uma escuta literária. O recitativo³³ deveria ser dominante, como dito anteriormente, e receber as grandes cenas dramáticas na ópera porque o texto deveria ser compreendido pelo espectador. Por isso que as árias individuais eram em quantidades reduzidas, e assim mesmo estas nunca se emanciparam totalmente dos versos, cujas inflexões deveriam ser rigorosamente seguidas e, como na Antiguidade Clássica, havia uma grande importância dada ao coro, que na ópera francesa dos séculos XVII e XVIII era composto por personagens secundárias.

Musicalmente, os recitativos recebiam então maior carga dramática, e embora com a prerrogativa de serem simples, a sua música deveria por si mesma comunicar esses efeitos do texto, e assim estaria mais próxima da razão, com a função de provocar um movimento das paixões humanas.

A escuta literária era tão importante na representação da ópera que a música era inserida cuidadosamente, como se surgisse de maneira natural na situação dramática. Observação esta feita pelo musicólogo e novelista francês Philippe Beaussant:

(...) buscava[-se] multiplicar as situações em que a música pudesse surgir de maneira natural, esmerava-se em tecer um enredo dramático no qual a música e a dança viessem espontaneamente enxertar-se. Foi desse modo que [Molière] ensinou ao músico Lully, seu colaborador, que uma ação contínua e coerente era conciliável com a música e também com o balé. Graças à influência indireta de Molière, o balé de corte pôde evoluir no sentido da ópera, por meio da inserção de uma ação dramática (BEAUSSANT, 1997, p. 368).

A natureza era o meio físico que funcionava como uma lente por onde se observava a realidade, e dela se retiravam todos os modelos que serviriam de base para toda atividade artística; a forma de se imitar ou representar esses modelos, que deveriam ser aperfeiçoados e melhorados de forma racional, se dava o nome de *mimesis*, e na ópera a imitação seria possível e validada pela linguagem verbal, através do significado das palavras.

³³ O recitativo era um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que seguia os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura. O “stile recitativo” esteve ligado ao desenvolvimento promovido pela Camerata florentina no final do século XVI, de um estilo com notação rítmica precisa, apoio harmônico, largo âmbito melódico e um tratamento afetivo (emocionalmente significativo) do texto (SADIE, 1994, p. 769).

O aperfeiçoamento desses modelos retirados da natureza e utilizados nas artes não só direcionaram uma forma de se fazer ópera, mas também condicionaram comportamentos sociais, ações e experiências, trazendo um caráter específico para as óperas francesas, e a forma de se aperfeiçoar estava sob o crivo do próprio caráter nacional francês³⁴, expresso pela aristocracia, cujas leis se tornaram preceitos universais para as artes e em especial para a música e a ópera.

Acreditava-se nessa época que a expressão e significados da ópera só eram possíveis se vinculados ao texto literário utilizado por ela, cuja linguagem verbal era seu modelo formal. A música só era considerada portadora de significados se tivesse o texto literário junto com ela, caso contrário ela era considerada sem significado ou com significado duvidoso.

Essa linguagem possuía um poder persuasivo do qual a música se apropriou, e seu *éthos*³⁵ eram as paixões humanas. Nesse período, as paixões humanas, os sentidos e as sensações eram racionalizáveis de acordo com a concepção racionalista da época. Ou seja, as sensações e os objetivos que se pretendiam com seus efeitos poderiam ser direcionados pela razão. Pela palavra as paixões eram tornadas mais precisas, e a música neste caso universalizava seus significados.

A concentração no *éthos* na composição da ópera tinha por finalidade “mover as paixões” humanas de seus ouvintes, cujas características se constituíram não só pelo que se pensava, a partir do Renascimento, de como deveriam ser seus efeitos numa audiência na Antiguidade Clássica, mas também pela influência da obra *As Paixões da Alma* (1649) de René de Descartes (1596-1650) no século XVII³⁶. Segundo a concepção de Descartes, as

³⁴ Sobre o caráter nacional francês, nos disse Pauline Kra, Astrônoma e Matemática, e professora de Francês da Universidade Yeshiva de Nova Iorque: o conceito de caráter nacional foi um assunto debatido durante o século XVIII francês. No início do século o caráter foi observado como um fato histórico, no final, foi considerado uma força ativa na política, e que deveria ser usado para promover a própria reforma política. Questões geográficas, fatores físicos e espirituais estavam na formação desses traços nacionais. A definição mais ampla e mais completa análise do caráter nacional foi apresentada por Montesquieu sob o nome de *espírito geral*. O *esprit général* consiste em características morais, hábitos de pensamento e comportamento que resultam de uma combinação única de clima, religião, leis, máximas de governo, história, costumes e boas maneiras. O que distingue uma nação de outra é uma combinação única desses fatores, um padrão distinto de interação e interdependência entre eles e o conjunto peculiar de traços morais que eles produzem. O caráter moral, composto de uma mistura de virtudes e vícios, como a sociabilidade, a sinceridade, a vaidade, a generosidade, o orgulho, a preguiça, a honestidade, é parte da entidade maior do *esprit général*. A qualidade do caráter em si depende da maneira pela qual os diversos traços são combinados e equilibrados nesse sistema (KRA, 2002, pp. 01-04). [modificado].

³⁵ *Éthos* é o nome que se dá ao material usado como tema no discurso.

³⁶ Descartes fundamenta uma autonomia do discurso musical, cuja filosofia e teoria da música não dependem mais da cosmologia e teologia. Descartes pensa em regras musicais, como por exemplo, o número de consonâncias admitidas na composição, os movimentos das vozes, e não mais as justifica através dos símbolos e analogias, porém visa focar as funções das propriedades sonoras em si mesmas, pensando nos efeitos musicais recebidos pelos ouvintes. Partindo para uma estética mais subjetiva, Descartes acredita que a apreciação do intervalo, na verdade, reforça o domínio do julgamento pessoal, mais do que a perfeição acústica em relação aos

paixões produziriam um efeito mental (racional), mas suas causas seriam de origem física. Por conta dessa teoria a música cultivou uma concepção racional dos afetos.

O elemento racional da ópera ou *tragédia lírica* pressupunha a natureza como verdade abstrata em relações matemáticas formalizáveis. Sua ilusão, a verossimilhança, deveriam revelar a verdade através da ficção teatral, de onde desdobrariam seus encantamentos e cuja origem estava na relação entre os significantes da linguagem verbal e os sons da música. A união desses elementos traçou uma concepção de mundo, de homem, de uma arte remontada aos números.

Por ter a natureza como modelo e verdade e se valer da ficção teatral, a ópera francesa também se considerava uma arte em condições de reviver o enredo, o mito da antiga tragédia grega, possuidora de encantos secretos, suavizadora da alma e ponte para o sensível.

números. Ele escreveu a Mersenne em 1630 dizendo não reconhecer os pontos característicos das consonâncias correspondentes às paixões. Para ele as paixões são classificadas como percepções que se relacionam com a própria alma. Elas são sentimentos porque a alma as recebe da mesma maneira como se recebe objetos externos, e é esse recebimento que movimenta a alma. As paixões não possuem relação com o corpo, da maneira como sentimos, por exemplo, o frio. Elas não representam objetos, pois são particulares à alma, e só temos somente consciência de seus modos de ser, embora, no entanto, sejam causadas pelo corpo. A origem das paixões está no corpo físico, daí a alma não ter controle sobre elas. A ação das paixões está em elas serem representadas através de objetos que suscitam paixões. Daí a razão ser a reguladora das paixões, originadas no corpo. A alma pode decidir e conduzir as ações. Descartes diz que uma mesma causa pode provocar diversas paixões, o que possui mais relação com a história pessoal de cada um do que com determinadas causas exteriores. Os movimentos transmitidos ao cérebro “representam os objetos à alma e fazem-na ter diversas sensações” (ROVIGHI, 2006, p. 109). Existem, para Descartes, seis paixões distintas, das quais todas as outras dependem delas: são a admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza. Sofia Vanni Rovighi diz que: Todas as paixões são reações da alma ao que é benéfico ou nocivo (art. 52); mas, na frente de todas essas reações, Descartes põe a admiração, suscitada por aquilo que é novo e inusitado nos objetos (art. 53). É uma paixão que tem por objeto o conhecimento, e por isso seus movimentos permanecem no cérebro (art. 71). A admiração suscita o desejo de conhecer, reforça a atenção, é mãe do saber (art. 75), mas mesmo esta é moderada, porque poderia levar-nos a querer conhecer também o que não vale a pena (ROVIGHI, 2006, p. 111). No entanto, sua filosofia, se assim se pode dizer, contida no *Compendium Musicae*, aborda a questão do belo a partir dos problemas musicais e acústicos. A música é um suporte para a reflexão estética, embora se aprofunde em questões técnicas e acústicas; seu pensamento conduziu a uma estética de tendência “clássica”, mas subjetiva. Descartes recupera as teorias antigas, muito desenvolvidas nos escritos do século XVI, mas as coloca numa “roupagem” epistemológica nova, fora do discurso metafísico e cosmológico sustentados nesse período. Sua obra possui uma ambiguidade, segundo Wymeersch (WYMEERSCH, 1999, p. 113), pois apresenta uma aparência clássica, e na sua estética das paixões, o prazer das emoções parecem ser superiores à razão; apresenta concepções clássicas do prazer estético, pois para ele todos os sentidos são capazes de qualquer prazer. Em seu pensamento os objetos são adaptados, estabelecidos em proporções, de modo que se possa apreendê-los pelas sensações, de maneira distinta e sem dificuldades. Nesse sentido, a proporção é aritmética, não geométrica, pois esta seria uma proporção irracional, não perceptível pelos sentidos, e isso fatigaria os sentidos. A beleza depende de uma adaptação do objeto aos sentidos percorridos e da proporção interna de seu objeto, qualidade objetiva apreciada pela razão. O critério principal para o julgamento da beleza de uma obra é sua justa proporção. Por isso os ritmos na música devem ser iguais, para que o canto dê uma impressão de unidade. Proporção, equilíbrio, unidade e simetria são as noções características da estética dita “clássica”. O belo faz sua ligação com o objeto musical e não com o sujeito que o contempla. O objeto da música é o som, e o seu fim é o prazer de mover em nós as várias paixões. A essência da música é suscitar no ouvinte uma reação; mais importante que o prazer em si mesmo é o sentimento de prazer que sentimos dentro de nós mesmos. Ele não é unicamente intelectual, mas é ligado à sensação. O ego tem sua subjetividade exacerbada pela emoção e paixões, mas é pelo reforço da razão que se adquire o conhecimento do universo e o controle das emoções.

O direcionamento das ações na ópera francesa pelo percurso do texto literário deu a ela um acordo quanto ao posicionamento das personagens, pois estas deveriam ter suas hierarquias sociais bem definidas; um posicionamento daquilo que deveria ser imitado e também servir de exemplo quanto aos costumes, pois suas regras e modelos refletiriam regras e modelos de conduta em sociedade.

Dado o caráter tradicional das artes e da música de ópera, que por tradição tinha em seu fazer artístico a utilização de modelos externos retirados da natureza e da Antiguidade Clássica, menor importância foi dada às relações estabelecidas com o aspecto individual do compositor; não que seus traços não fossem reconhecidos, mas porque os aspectos desses modelos eram mais fortes e arraigados na cultura francesa dos séculos XVII e XVIII; seu mérito então estava no saber compor produzindo um diálogo entre o gosto vigente da aristocracia e do rei e a tradição da antiguidade clássica e da tragédia clássica francesa do século XVII, mediante regras, tornando essas duas esferas reconhecíveis em suas composições. Sua tarefa então era o encontrar técnicas musicais para diferenciar os vários caracteres³⁷ de suas personagens, identificadas no texto literário na forma de um libreto, e dar a elas o tratamento de acordo com sua hierarquia social. Sua música deveria de ser um sinal desses aspectos das personagens, que na verdade espelhavam o domínio aristocrático vigente.

Esses sinais musicais da natureza humana chegavam a ser confundidos com seu referente, de modo que a ópera era descrita como uma encarnação da própria natureza humana. Os acentos do texto, de acordo com cada personagem, deveriam ter seus aspectos definidos e representados de acordo com sua categoria, como deveriam ser, por exemplo, o status de um rei ou de um pastor. O movimento de cada natureza humana pediria o tipo de acompanhamento musical mais apropriado, com o cuidado de demonstrar que a natureza de uma personagem era constante, e que as paixões sentidas por elas eram transitórias.

A literatura, no século XVII, na composição de suas tragédias teatrais, imitava seus modelos da tragédia antiga, que transportadas para a ópera francesa como tragédia lírica, se referiria a modelos humanos e de comportamento dentro de uma concepção clássica de mundo.

³⁷ Os caracteres eram aquilo que se reportavam na composição da estatura de um rei ou de um pastor, ou de um deus. Cada uma possui vestimentas, modos de agir e de se comportar, de acordo com sua origem e hierarquia social.

1.2. Discussões sobre ópera: paralelos e comparações entre França e Itália.

Com o surgimento da harmonia e do melodrama no início do século XVII, a atenção de filósofos, homens de letras e do público culto se voltou para esses dois acontecimentos, os quais, transmitidos em tratados, artigos, panfletos, mobilizaram a cultura francesa e geraram polêmicas no decorrer dos séculos XVII e XVIII.

Segundo o musicólogo italiano Enrico Fubini, “o melodrama implica necessariamente um acompanhamento musical que permita e favoreça uma sucessão temporal dos diálogos e da ação dramática” (FUBINI, 2007, p. 163), o que trouxe diversas reflexões musicais, filosóficas e estéticas, além de questões matemáticas e acústicas, o que, nesses dois séculos, em meio às transformações sociais, foram se sistematizando em conceitos e categorias filosóficas. Dele ainda são as seguintes palavras:

(...) nasce um novo interesse pela música, sobretudo pelo melodrama, o espetáculo verdadeiramente mais popular do século; o número de pessoas interessadas de algum modo pela música cresceu vertiginosamente e, não obstante a aparente contrariedade, aumentou paralelamente a consideração dos homens de cultura em confronto com a música e de todos os problemas a ela relacionados (FUBINI, 1986, p. 02)³⁸.

O entrelaçamento entre harmonia e melodrama mudou as relações entre música e texto, contrastando com seu período anterior, o Renascimento, no qual a textura polifônica, com a sobreposição de vozes, era diversa da nova melodia acompanhada. Perante esta nova maneira de se utilizar a linguagem verbal, a música conseguiu, enfim, se estabelecer como espetáculo, com aspectos teatrais; o apoio da harmonia permitiu que a melodia, constituída pelo texto da poesia, se impulsione numa linguagem dos afetos, cujos efeitos sobre o espectador eram direcionados através de um discurso como a uma linha contínua e fluida³⁹.

A linguagem dos afetos, com a finalidade de provocar efeitos sobre os espectadores, era conseguida pelo conhecimento científico da natureza⁴⁰ da música, e provocava movimentos no espírito do ouvinte. O que se pretendia com a ópera, e também com os instrumentos musicais, era mover os afetos, direcionando o público para o choro ou riso, para

³⁸ Tradução nossa.

³⁹ Fubini (2007, p. 164), diz que o nascimento da harmonia é frequentemente associado com o da ciência moderna, o que, no século XVII, faz com que os fundamentos filosóficos da harmonia sejam indagados, como o fizeram Descartes, Mersenne e Leibniz. Afinidades formais entre a harmonia e a ciência moderna eram observadas, e dentre elas está o espírito racionalista e uma simplificação racional do mundo, reconduzido por leis fundamentais; exemplo dessa simplificação está no século XVI, com a redução dos modos em maior e menor, como encontrado em Zarlino. Começa-se, assim, uma racionalização do universo sonoro.

⁴⁰ A natureza representa o grande livro onde está toda a fonte da legitimação da harmonia, escrita em leis matemáticas (FUBINI, 2007, p. 164).

a comoção. Através da racionalidade, o músico conseguia pelas regras fazer um cálculo onde se previa a eficácia do discurso musical, aonde a razão conduzia o coração para sentimentos desejados que, associados à esfera cênica e à poesia, promovia o espetáculo musical do qual o ouvinte era convencido e comovido.

O espetáculo do qual se perfazia a ópera, contava com o respaldo dos instrumentos musicais, e a música instrumental, no decorrer do século XVII, exerceu influência nas árias, nos duetos e coros operísticos, além de ter sido usada nas aberturas, conseguindo, assim, uma certa independência da música vocal⁴¹. Esse desenvolvimento instrumental independente do campo vocal, único significado válido então, foi uma fratura geradora de discussões no início do século XVIII sobre os significados da música, mais ainda os da música instrumental.

Pensava-se que a música deveria mover os afetos, que deveria *expressar* emoções e possuir significados; a dúvida era se a música instrumental possuía também significados já que não possuía o elemento racional contido na palavra, e sem ela, sua capacidade de imitar estaria prejudicada, e não satisfaria as regras exigidas quanto à imitação da natureza; entretanto, a linguagem verbal possuía privilégio, e assim, até os finais do século XVIII pensava-se que a música instrumental pura era insignificante, sem autonomia significativa. Mas, na discussão sobre ópera que se instaurou no começo do século XVIII, além das questões vinculadas à música instrumental, outras investigações se fizeram dentre as noções de arte e belo⁴², como o conceito de gosto⁴³, vinculado à ideia de *imitação*, encontrado nas discussões sobre ópera analisadas neste trabalho.

O melodrama, do qual se constituiu a ópera, era o símbolo da união entre músicos e literatos, e também foi motivo de muitas discórdias entre eles; desde o Renascimento os olhos se voltaram para a Antiguidade Clássica, de onde eram retirados seus modelos de imitação para o fazer musical e, a música como espetáculo, como representação⁴⁴, voltou-se para a tragédia antiga.

⁴¹ Entre as formas instrumentais desenvolvidas a partir da música instrumental estão as sonatas, os concertos para instrumentos solistas e os *concerti grossi*.

⁴² Para Aristóteles, na *Poética* (VII, 1450b 35) e na *Metafísica* (XIII, 3, 1078b 1), “o belo consiste na ordem, na simetria e numa grandeza que se preste a ser facilmente abarcada pela visão em seu conjunto que retoma e adota a teoria da arte como *imitação*” (ABBAGNANO, 2007, p. 367).

⁴³ O conceito de *gosto*, segundo Abbagnano (2007, p. 367), é entendido como a faculdade de discernir o belo, dentro e fora da arte, e que a partir do século XVIII a arte e a beleza serão vinculadas, como objetos de uma única investigação.

⁴⁴ *Representação* aqui, além do significado de apresentação de uma peça teatral ou operística, tem também o significado de representação social, já que a aristocracia, os nobres franceses dos séculos XVII e XVIII se identificavam com a exigência da *tragédia* em se representar personagens de hierarquias sociais elevadas, e aqueles se viam nas apresentações de teatro e ópera da época. Os nobres se identificavam com as personagens elevadas das tragédias, e viam assim, a imitação de seu status e poder no palco. Abbagnano (2007, p. 853) diz que representar tem vários sentidos. Em primeiro lugar, designa-se com este termo aquilo por meio do qual se

A ópera deixou profundas marcas no meio musical, pois ela, ao se vincular com a poesia e com o teatro, pôde fazer jus às origens antigas quando se apropriou dos mitos⁴⁵ gregos como modelos poéticos transformados em música, legitimando essa nova música como espetáculo e representação, constituindo-se numa ação trágica, usando de personagens elevadas da aristocracia ou figuras de deuses, cujos heróis passavam da felicidade para a infelicidade, produzindo a catarse, que era o sentimento de terror e piedade sentidos ao mesmo tempo, procurando causar todos os efeitos numa audiência como se propunha esse gênero. Para isso se valeu da *mimesis*, imitação⁴⁶. Essa nova forma de representação surgida no século XVII se relacionou com os fenômenos históricos de seu tempo e com a tradição clássica.

O cantar na ópera poderia mover os afetos porque imitava as paixões humanas existentes na natureza, e as ações na ópera tinham sua regularidade estabelecida pelo gênero poético da tragédia clássica e da tragédia do teatro clássico francês do século XVII; a ópera era potencializada não só pelos aspectos cênicos, teatrais, mas principalmente pela expressão musical, exercendo então um papel que lhe era próprio. A eficácia do movimento dos afetos estava ligada à dimensão teatral e espetacular conferidas à música que, absorvendo a linguagem verbal, modificou a concepção de tempo e lugar do espaço cênico.

Mas, a relação melodia/harmonia, música vocal/instrumental, trouxe diversos debates estéticos no decorrer do século XVIII, principalmente entre França e Itália, já que os franceses receberam grande incidência de óperas bufas em Paris. Os debates se fizeram não somente nos aspectos musicais, mas também quanto às regras de imitação, se a música realmente era capaz de imitar, debates quanto aos elementos cênicos, às personagens elevadas e baixas nas óperas, debates quanto à insistência em se manter uma tradição clássica quando esta

conhece algo; nesse sentido, o conhecimento é representativo, e representar significa ser aquilo com que se conhece alguma coisa. Em segundo lugar, por representar entende-se conhecer alguma coisa, após cujo conhecimento conhece-se outra coisa; nesse sentido, a imagem representa aquilo que é imagem, no ato de lembrar. Em terceiro lugar, por representar entende-se causar o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento. No primeiro caso, a representação é a ideia no sentido mais geral, no segundo, é a imagem, no terceiro, é o próprio objeto. Essas são, na realidade, todos os possíveis significados do termo, que voltou a ter importância com a noção cartesiana de ideia como “quadro” ou “imagem” da coisa.

⁴⁵ O mito tem relações com os acontecimentos históricos, que através de sua linguagem transformada em ação trágica teatral, o transformava num acontecimento renovado. A música faz reconhecer essa linguagem, transformando esse acontecimento em ação atual. Fubini (2007, p. 172) diz que o melodrama não é mais do que a tentativa de restaurar essa linguagem mais primitiva, originária do homem, na tentativa de reconduzir a humanidade à expressão de uma unidade perdida, ainda que sob a égide da linguagem verbal.

⁴⁶ O conceito de imitação, quando pensado pelo viés aristotélico, tem a arte derivada do valor do objeto imitado; a tragédia imitava os mitos, e todo objeto imitado pertence a esse gênero. Ao imitar o mito e seus caracteres, é assegurada a produção de uma boa tragédia. Cabe ao artista o mérito da escolha oportuna do objeto imitado e, quando escolhido, este não deve mais do que ser reproduzido em suas características próprias. Pouco importa se o objeto imitado é uma coisa natural ou uma entidade transcendente ou inteligível: a passividade da imitação permanece (ABBAGNANO, 2007, p. 379 [modificado]).

começava a se tornar desconhecida de um novo público emergente, como fora a classe burguesa, trazendo mudanças quanto à ideia de *gosto*. Toda essa discussão participada pelos filósofos e homens de letras seguiu por diversas tomadas de posição, em meio às transformações sociais dentro do absolutismo francês.

Quanto aos debates estéticos, apontou-nos os dizeres de Enrico Fubini:

A perspectiva global em que se inseriu a disputa estética, tanto na Itália como na França – países em que, durante mais de dois séculos, o melodrama foi o eixo sobre o qual girou a vida musical -, contou com um ponto significativo: o representado, primordialmente, pelo inoportuno problema das relações [entre] música-poesia (...). Esta cadeia de problemas, que a miúdo se faz camuflada, de múltiplas formas, através das polémicas, das numerosas *querelles* dos séculos XVII e XVIII, se reduz, em definitivo, a um problema muito mais amplo que se situa por cima dos demais: o problema da coexistência de duas linguagens tão distintas, não só por sua diferente entidade semântica, senão por suas específicas características gramaticais e sintáticas, como são a verbal e musical (FUBINI, 2007, p. 175)⁴⁷.

As relações entre música e poesia conduziram as definições de classificação em torno da música italiana e francesa; temas como a desvalorização da música instrumental foram questionados pelos homens doutos da época, e a ópera ocupou o ponto mais alto dessa hierarquia; quando esta foi questionada pelos filósofos e teóricos, assim mesmo conseguiu uma afirmação cada vez mais crescente no meio social. E desta vez, não só no meio aristocrático, mas no meio burguês.

A poesia possuiu um conteúdo conceitual e didático, dirigindo-se à razão. Ela permitia a aproximação do espetáculo trágico, sendo então a linguagem da razão, única válida para o homem e única capaz de demonstrar a realidade. A música, por sua vez, ocupou um lugar inferior, pois segundo a concepção da época, ela se dirigia somente aos sentidos, sendo então, desprovida de significados. Para que tivesse significados e de alguma forma expressasse também a realidade, ela se orientava pela linguagem verbal, pois a música só poderia ser admitida se, como nas artes em geral, servisse às verdades racionais. Por conta do elemento racional, a poesia tinha então supremacia sobre a música.

A linguagem da poesia era vinculada à razão, enquanto a da música era vinculada à sensibilidade e ao sentimento; uma era verbal enquanto a outra era sentimental, que do ponto de vista teórico e filosófico foram estreitadas e aprofundadas, mas também se mostraram antagônicas. Essas relações, encontros, convivências, entre as duas linguagens, no que concerne aos antagonismos demonstrados pelas indiretas, pelas querelas entre *opera seria* e

⁴⁷ Tradução nossa.

ópera bufa, pela discussão da música instrumental, tinham na verdade uma preocupação em reconduzir, em certa medida, as relações entre música e poesia.

A condenação do gênero dramático apareceu na medida em que a ópera não seguia os preceitos de verossimilhança teatral, e neste caso, era-lhe exigida maior racionalidade, já que a ópera era um elemento fundamental na cultura e vida social; entre os séculos XVII e XVIII a polêmica era ainda de fundo moral, pois a música era considerada apenas um deleite para os ouvidos, e ao atender somente aos aspectos emocionais, ela deixaria de efetivar sua função, ou seja, deixaria de aperfeiçoar os costumes, algo possível somente através da racionalidade. Daí a exigência da junção da música com a linguagem verbal, para que a razão fosse orientada no aperfeiçoamento moral. A mentalidade então era a racional cartesiana, portanto para esse pensamento não existia relação entre poesia e música, pois ambas caminhavam em direções opostas, já que a poesia era a expressão da razão e a música era a expressão dos sentidos. A música então deveria servir de instrumento para realçar e valorizar a razão.

Perante esse quadro das relações entre música e poesia, em que aquela, segundo a concepção de época, tinha a função de valorizar esta, surgiram as primeiras polêmicas quanto às questões estéticas sobre música. Ao falar de música falava-se, na verdade, de literatura, pois os elementos refletidos na música de ópera, quanto ao que era ou não corretos em seu contexto, eram em muitos aspectos os da tragédia, e os julgamentos sobre ópera eram em certa medida fazer julgamentos quanto à condução da tragédia e sua estrutura. O bom gosto em música se orientava por essa estrutura tornada tradicional, e quando algum de seus aspectos não era satisfeito na execução da ópera ou não provocasse o efeito racional esperado, um problema era identificado. Em maior ou menor medida as discussões sobre ópera se ligavam a essa relação entre música e poesia.

A primeira polêmica, notadamente estética ocorreu nos anos de 1702 e 1704, entre o abade francês François Raguenet (1660-1722) e Jean Laurent Lecerf de La Viéville (1674-1707). Raguenet, depois de uma viagem à Itália, e encantado com a música que ouviu lá, escreveu o *Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à Música e às Óperas*, e nele reconheceu que do ponto de vista literário as óperas italianas eram pobres em relação às óperas francesas, mas que a musicalidade daquela era preferível a esta.

Em relação aos aspectos literários da ópera Raguenet assim afirmou:

Nossas peças de teatro, sobre as quais os músicos trabalham, estão muito acima das dos italianos: são peças regulares e contínuas. Se apenas declamásemos as palavras, sem cantá-las, elas agradariam tanto quanto outras peças de teatro que não são cantadas. Nada é mais espiritual do que os diálogos que lá se encontram; nelas, os deuses falam com toda a dignidade de seu caráter; os reis, com toda a majestade de

sua condição; os pastores e pastoras, com o terno gracejo que lhes convém. Amor, ciúmes, furor e outras paixões são tratadas com arte e delicadeza infinitas e há poucas tragédias ou comédias mais belas do que a maior parte das óperas que Quinault⁴⁸ fez (RAGUENET, 1702, p. 01)⁴⁹.

Do ponto de vista literário, as óperas francesas, segundo Raguenet, poderiam ser declamadas sem música, pois por si mesmas seus textos possuiriam toda uma coerência como a uma peça de teatro. Elas seguiam as exigências da constituição das tragédias teatrais, e esse aspecto era pobre na ópera italiana, reconhecendo assim na cultura francesa uma grande maestria literária; porém, a musicalidade das óperas e música italianas possuíam uma inesgotável inventividade quando comparada com a musicalidade francesa:

Como os italianos são muito mais vivos do que os franceses, eles são muito mais sensíveis às paixões e também as exprimem muito mais vivamente em todas as suas produções. Se é necessário fazer uma sinfonia que exprima a tempestade, o furor, eles imprimem tão bem o caráter disso em suas árias que, com frequência, a realidade não age fortemente sobre a alma. Lá tudo é tão vivo, tão agudo, tão penetrante, tão impetuoso e tão inquieto que a imaginação, os sentidos, a alma e o próprio corpo são conduzidos por um enlevo coletivo. Não podemos nos impelir de seguir a rapidez desses movimentos. Uma sinfonia de fúrias agita a alma, revira-a, derruba-a, apesar dela. O violinista que a executa não pode evitar de ser por ela transportado e de sentir o furor: atormenta seu violino, seu corpo, não é mais senhor de si, agita-se como um possuído e não poderia fazer de outra forma (RAGUENET, 1702, p. 07).

Neste fragmento de texto o elemento musical se mostrou autônomo, independente da poesia e da razão, agindo, - de acordo com a concepção da época -, de maneira descontrolada sobre os sentidos, já que os músicos eram tomados por uma agitação provocada pela música. A descrição dos efeitos da música instrumental, como os da sinfonia, - exemplo usado posteriormente por Dubos e Batteux, assim como em outros autores -, demonstrou que o prazer de sua música era vinculado aos sons em si, por atuar nos sentidos, transgredindo a exigência de satisfazer a razão, algo impensado quanto aos efeitos esperados da música desse período. Apesar de Raguenet também reconhecer ser a música um divertimento estranho à razão, se permitiu deixar levar ao sabor das sensações produzidas pela música.

A música instrumental a que ele se referiu nesse trecho de seu *Paralelo* não possuía vínculos com as exigências das regras de imitação, e ele apenas demonstrou como ela arrebatava os sentimentos pelos sons em si, sem os aspectos racionais formais fortemente arraigados no início do século XVIII.

⁴⁸ Philippe Quinault (1635-1688), poeta, dramaturgo e libretista francês, colaborou com Jean-Baptiste Lully em treze obras. Suas obras são constantemente citadas como modelo a ser seguido, especialmente por autores italianos que desejavam dar maior unidade nas óperas italianas.

⁴⁹ Tradução de Paulo Mugayar Kühl.

Raguenet preferiu a música italiana porque esta era, segundo ele, mais agradável que a música francesa, mais expressiva, mais melódica e brilhante. A música italiana, no sentido dramático, - já que a sua literatura apresentava problemas de linearidade e equilíbrio -, poderia não ter sido concebida segundo as regras estritas de imitação da natureza que deveriam norteá-la, mas admitiu que sua beleza estava acima das regras dramáticas e literárias devido à sua inesgotável criatividade e musicalidade frente à ópera francesa. Os italianos não se importavam muito, como ocorreu posteriormente com a ópera bufa, com a mistura de estilos, já que até mesmo numa única obra misturavam personagens de tragédia com os de comédia, algo impensável para o gosto francês.

A língua francesa era o elemento de maior orgulho para essa nação, que tinha no aspecto racional a compreensão e aprendizado dos costumes, assim como sua moralização, e só o aspecto verbal promoveria isso, e além da música, Raguenet ainda fez críticas à língua francesa salientando as vantagens da língua italiana sobre esta:

A língua italiana tem uma grande vantagem sobre a francesa para ser cantada, pois todas as suas vogais soam muito bem, enquanto a metade das de língua francesa são vogais mudas, que quase não têm som. De onde, primeiramente, acontece de não sabermos fazer nenhuma cadência nem passagens ornamentadas agradáveis sobre as sílabas em que se encontram tais vogais. E, em segundo lugar, só ouvimos as palavras pela metade; de modo que é necessário adivinhar a metade do que cantam os franceses e que, ao contrário, ouvimos muito distintamente tudo o que dizem os italianos. Além disso, mesmo que todas as vogais da língua italiana soem perfeitamente bem, os músicos ainda escolhem aquelas que melhor se ouvem para fazer suas mais belas passagens ornamentadas. É sobre a vogal *a* que eles fazem quase todas. E nisso têm razão, pois essa vogal, sendo a de um som mais claro, a beleza das passagens ornamentadas aparece mais. Enquanto os franceses as fazem indiferentemente sobre todas as vogais, sobre as mais surdas como sobre as mais sonoras (...) (RAGUENET, 1702, p. 05).

Segundo Raguenet, a escolha da vogal para fazer a ornamentação permitia que a música italiana fosse mais musical e criativa do que a música francesa, além de inteligível. O autor demonstrou assim sua preferência pelo caráter meramente agradável da música italiana. Burlou, assim, aquilo que seria aceite ao gosto francês, buscando apenas a satisfação dos sentidos e não da razão. Observando a questão da língua mais apropriada ao canto, se a francesa não era condizente com essa arte, ela prejudicaria a compreensão dos significados da música, que se ancorava nos aspectos da linguagem verbal. Questionou-se assim seu poder racional. Como que a língua francesa poderia ser adequada à ópera se ela trazia problemas de compreensão para o canto? Incompreensível, os aspectos racionais e significativos tão caros aos franceses estariam prejudicados, e na própria língua.

Essas digressões trouxeram um abalo no pensamento vigente de então, e que posteriormente seriam constantes, quanto à exigência literária na satisfação da razão na composição das óperas, sua maneira de imitar de acordo com as regras da verossimilhança, e ao próprio racionalismo, pois os sentidos ganharam com Raguenet uma valorização superior à razão. Mas recebeu uma resposta de Lecerf, defensor da tradição francesa frente à ópera.

Frente a esse paralelo da música italiana com a música francesa, Lecerf de La Viéville publicou em 1704 sua *Comparação da Música Italiana e da Música Francesa* [Comparaison de la musique italienne et de la musique française], como forma de rebater ao Abade Raguenet. Sua *Comparação* procurou estabelecer, por meio de diálogos fictícios entre três interlocutores as regras do bom gosto francês. Ele era um conservador moderado, e propôs um meio termo, o moderado quanto ao bom gosto, como ideal justo. Para ele a simplicidade e a naturalidade eram as regras fundamentais para o equilíbrio musical, as quais deveriam ser constantemente observadas. Evitar os excessos, desprezar o supérfluo, eis o que condizia com o bom gosto. No seu rebate contra o *Paralelo* de Raguenet, ele acusou aos italianos de se deixarem levar pelo mero prazer produzido por um belo som, de se deixarem seduzir, na verdade, pelos sentidos.

Segundo o gosto francês, a música italiana era o símbolo do “mau gosto”, pois ela resultava num choque para o coração, não ao ouvido. Pela perspectiva racional, a ópera primeiramente era captada e compreendida pela razão através dos ouvidos, seus modelos retirados da natureza reconhecidos e avaliados segundo as regras de imitação e verificado se a verossimilhança havia sido realizada com sucesso, e só depois disso eram os efeitos passionais promovidos de maneira controlada, pois a tragédia, e por consequência a ópera, era um deleite para as paixões humanas, objeto de sua finalidade. Por isso que o choque ao coração era mais nefasto que ao ouvido. Por esses dados, em sua concepção, Lecerf tinha que os italianos forçavam demais o uso dos instrumentos musicais, adornavam demais as melodias de suas árias, resultando em choques ao coração na concepção francesa de gosto.

Sobre os usos da língua francesa e italiana, Lecerf se expressou, então, da seguinte maneira:

Estas são palavras italianas, como vedes, e contudo, Lully não se dignou a embelezá-las mesmo no menor papel: tanto que este músico fecundo e original fez pouco caso deste tipo de consentimentos. Um homem de espírito como vós conheceis, e que sabe bem a música, que nada mais são do que músicos amadores fabricantes de dublês e de passagem, como os maus cozinheiros que se esforçam em se saborear pelo sal e pela pimenta. Para mim, disse a condessa, que outrora estava louca, me parece que já não gosto mais como no presente... Madame, é que o vosso bom gosto logo se cansou das falsas belezas, que só encantam os músicos novatos

ou mal preparados. Espero que a senhora reconduza o senhor conde no bom caminho, como já fez com tantas outras coisas.

A pronúncia distinta é a segunda vantagem que o senhor abade R. [Raguenet] atribui à língua e aos cantores italianos. (...) Pelo contrário, eu sustento que os cantores italianos pronunciam mal, mesmo que eles tenham muito menos facilidade, do que os nossos, de escutar o que dizem. “Por que, senhor?”, diz a Condessa. Primeiramente, madame, porque os cantores italianos cerram todos os dentes e não abrem muito a boca, excetuando em seus *roulemens*⁵⁰, onde as mantém aberta um quarto de hora inteira⁵¹, sem mexer a língua, nem os lábios. Mas quando eles recitam, quando eles dizem alguma coisa, eles não a abrem. Acreditamos que somente basta abrir a boca. Entretanto, isso é um defeito natural e comum a todos os cantores do mundo, assim como não girar os pés é um defeito de quase todos os dançarinos. Somente na França sabe-se abrir a boca cantando como deve ser. Todos os outros povos, sem exceção, falham nisso: os italianos muito mais que os outros. E por consequência é necessário que seus cantores pronunciem menos distintamente que nós franceses. Eu penso que nós franceses tivemos bons mestres, e que sabemos cantar.

Resta-nos mostrar que escutamos e compreendemos as palavras italianas com mais dificuldade do que as nossas. São os versos que cantamos ou sua poesia aprecia as elisões, e tudo é preenchido. O que faz que várias sílabas são suprimidas e confundidas umas com as outras: o discurso torna-se necessariamente obscuro e o sentido difícil de apreender, quando o músico canta, e canta rápido (LECERF, 1704, p. 13)⁵².

Lecerf defendia a tradição racionalista e classicista encarnadas em sua noção de bom gosto, e também demonstrou ser a favor do formato do melodrama estabelecido a partir de Lully; para ele, observar e seguir as regras estabelecidas eram o meio mais sensato de se compor, executar e apreciar a música, e nelas se encontrariam o meio termo, o ponto ideal para julgar as artes, possível apenas mediante a razão. As regras evitavam os excessos na música assim como a escassez dos elementos suficientes para sua realização e contemplação.

Já Raguenet, amante da música italiana e do “*bel canto*”⁵³, considerou suas inflexões pessoais, sua própria apreciação pessoal, no julgamento estético da música. Julgava seu valor a partir de seus próprios sentimentos e não pelo julgamento quanto a ela se conformar à linguagem verbal, cuja posição na concepção racionalista era sempre superior à música. Ao aceitar e defender uma música, principalmente a instrumental, sem o respaldo das teorias imitativas e regras dramáticas, aceitava sua autonomia indo contra as exigências da época. Sem esse respaldo considerado necessário para julgar a música, o único juiz para avaliar a música era o ouvido, e neste caso, era o ouvido “não educado” para reconhecer o lugar que a

⁵⁰ Segundo o Dicionário da Academia Francesa, primeira edição de 1694, o *roulement* é o movimento do rulo. Expressão de vários tons diferentes numa mesma expiração. Hoje seria como o rulo em percussão, ou mesmo um som em semelhança como a produção de trinado na voz enquanto se canta.

⁵¹ Quando se fala aqui em um quarto de hora inteira, não é referência à duração do tempo, mas sim ao formato da boca, aberta ao máximo, num ângulo de 90 graus. A boca aberta ao extremo.

⁵² Tradução nossa.

⁵³ *Bel canto*: Expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente (SADIE, 1994, p. 90).

música deveria ocupar no contexto literário, já que a escuta mediante regras era uma escuta literária.

Havia, portanto, nessa primeira polêmica no início do século XVIII envolvendo a música italiana e francesa, uma espécie de disputa, uma batalha em duas frentes: de um lado estava Raguene, de forma mais progressista, impulsionando o ouvido e a sensibilidade sem a orientação das regras; e de outro, estava Lecerf que, conservador, defendia a razão e o intelecto, os quais definiam o bom gosto medido numa proporção em acordo com a tradição da Antiguidade Clássica e do teatro clássico francês do século XVII.

Como resposta à *Comparação* promovida por Lecerf, Raguene escreveu em 1705 sua *Defesa do Paralelo entre Italianos e Franceses, no que concerne à Música e as Óperas*, artigo este usado para tentar rebater Lecerf a respeito de sua afirmação quanto aos italianos pronunciarem mal a sua língua no canto, e disse:

Isto aqui é uma aventura, senhores! Eis que o cartel de *Monsieur le Chevalier* anuncia e declara que está prestes a contrapor que os cantores italianos pronunciam mal. Veja como ele se sairá.

(...)

Eis, por exemplo, um daqueles erros que não podem ser colocados em sua conta, sem injustiça: por outro lado, não seria o mesmo. E se um homem, sem nunca ter estado na Itália e nunca ter escutado cantar os italianos como vós acabais de dizer, eu sustento, Madame, que os cantores italianos não abrem muito a boca quando cantam, teríamos o direito de dizer a eles que é mais temeroso sustentar uma coisa semelhante sem ter visto; porém para vó, *Monsieur le Chevalier*, e para todos os outros Cavaleiros confrades, seria ridículo exigir que vós se desse ao trabalho de ir muito longe ver as coisas as quais quereis falar, pois em qualquer parte do mundo em que o senhor esteja, jamais verias o que se encontra na sua imaginação. Portanto, imaginastes na Normandia que os cantores italianos, os quais o senhor ouviu cantar, fecham todos os dentes quando cantam; é, para vós, como se o senhor tivesse visto a coisa em seu próprio lugar; assim quaisquer outros franceses, chegando primeiramente na Itália, começam por reprovar os cantores desse país pois eles abrem excessivamente a boca enquanto cantam, e a menos que sua fenda chegue até às orelhas, é impossível que ele abram mais do que fazem. Não pretendemos dizer que haveis feito algum erro dizendo que eles não abrem muito [a boca], e ao contrário, eles fecham os dentes enquanto cantam, de modo que este já é um mal-entendido de rebaixamento a seu proveito nesse assunto (RAGUENET, 1705, p. 22)⁵⁴.

Enrico Fubini (1993, p. 115) ressaltou que Raguene e aqueles que pensavam como ele não tiveram na época grandes armas para atacar seus adversários, já que o ouvido não podia se defender enquanto não encontrasse suas *razões* para isso. Não havia espaço para deixar o gosto se moldar pelas próprias sensações diante do fazer musical.

⁵⁴ Tradução nossa.

Para Lecerf, a música que se dirigisse exclusivamente aos ouvidos e aos sentidos com a finalidade de agradá-los era algo impensável. Seus efeitos eram um mal do qual se deveria reduzir ao máximo; para conseguir essa redução de males provocados apenas pelo mero sabor agradável da música, e ele sabia da impossibilidade de não se deixar envolver apenas pelo som em si, ele aconselhava o meio termo. A moderação era o melhor meio, pois, se de um lado uma música pobre em ornamentação era considerada um defeito para o ouvido e a razão, o contrário também era um problema: o excesso de ornamentação gerava confusão onde a razão não encontrava sua compreensão. As regras permitiriam o meio termo nessa questão.

À posição de Rague-net e Lecerf nessa polêmica, Fubini nos trouxe os seguintes aspectos:

Lecerf e Rague-net se situam como antípodas; apesar de coincidirem um e outro nas análises que acometem aos acontecimentos, diferem quanto ao modo de valorizá-los. Ambos reconhecem que a música não é senão uma agradável diversão estranha à razão e, por conseguinte, inferior – a partir de tal abordagem – as artes que apelam à razão e ao espírito. Assim mesmo, ambos concordam em que a ópera francesa é claramente superior à italiana do ponto de vista literário e dramático. Agora, Rague-net é o aficionado com o bom gosto, [aquele] que viaja e aprecia tudo quanto lhe agrada, antecipando-se assim à atitude crítica que adotaram muitos iluministas, livre e despreocupado; Lecerf, em contrapartida, simboliza o tipo de homem que se deixa guiar pela razão, ou, o que é igual, pela erudição: não podendo eliminar o nível fátual da música, que a razão rejeita por direito, se engendra como lhe seja possível para que ela se volte ao razoável (FUBINI, 2007, p. 181)⁵⁵.

Lecerf usava e defendia o princípio da autoridade para validar seus pensamentos e argumentos, alegando que sendo válido, o gosto do rei deveria ser aquele a ser seguido. A razão, em conjunto com a tradição e a racionalidade, era a autoridade usada como arma por ele nesta batalha, da qual venceu. Num período em que a imitação era regida pelo racionalismo, Rague-net, por sua vez, livre e despreocupado perante o bom gosto encontrado em suas viagens, defendeu seus sentimentos e emoções, e fazia o paralelo entre italianos e franceses de acordo com seu gosto pessoal, e não através dos modelos de imitação conforme as regras. Argumentar através do próprio gosto pessoal ainda não tinha espaço na época do início dessas discussões. Seus princípios eram suas próprias sensações; o certo era que existia uma tensão entre o ouvido e a razão e, no caso do ouvido, ele ainda precisava da razão para se fazer valer.

Por detrás dessas discussões sobre ópera havia também uma condenação desta no campo moral, mais do que no estético. Condenar a ópera francesa e categorizando-a como inferior à italiana era colocá-la como menos eficaz e deficiente na representação e

⁵⁵ Tradução nossa.

aperfeiçoamento dos costumes. Ela não só demonstrava em sua representação se as regras quanto às teorias imitativas estavam devidamente cumpridas, em acordo com a tradição oriunda da Antiguidade Clássica e do teatro clássico francês do século XVII; ela demonstrava também os ideais aristocráticos da sociedade francesa em torno da realeza, que procurava ver no palco a representação de seus costumes e comportamentos. Por este motivo, a função da ópera, como também a do teatro, era a de educar, ensinar os costumes, moralizar para a boa conduta, e por isso mesmo sua discussão quanto à imitação e ao gosto significava discutir seus aspectos morais.

Lecerf em seus argumentos em defesa da música francesa recorreu ao amor universal como presumida origem, já que outros autores também recorreram a ele pelo viés de uma ética religiosa. Com esse amor universal, ele intentava reconduzir o prazer universal a determinados limites, com traços e características que validassem seu atrativo como razão.

Uma crítica ainda feita por Raguenet à música francesa era quanto à sua monotonia, já que ele encontrara na música italiana uma vivacidade e variedade de sentimentos muito grandes e agradáveis ao seu espírito. Quanto a isso, a defesa de Lecerf à música francesa, e consequentemente ao classicismo e racionalismo francês, se fazia no sentido de justificar que devido a natureza ser simples e clara, a razão se identificava com ela. As qualidades tidas por monótonas na ópera francesa eram devido à concepção de uma natureza sempre igual, sendo, portanto, um objeto a ser imitado. Essa era a concepção de natureza a ser seguida. As óperas francesas seguiam esse pressuposto, e por isso muitas vezes elas foram consideradas sem variação alguma.

A monotonia era uma qualidade, um valor perseguido pelos franceses. Ela representava a linearidade da razão e orientava a imitação em música; a natureza se mostrava sempre do mesmo modo, regular no tempo e no espaço, apesar das transformações em seu seio. Nesse sentido a busca da monotonia representava a busca da razão.

Ela se mostrava regular como condição do pensamento e da realidade, e sua condição indispensável para a observação dos objetos da natureza numa única representação como a uma pintura. Esses objetos, embora sempre determinados, se multiplicavam na imitação em diversas formas. A monotonia também significava pouca mobilidade nas hierarquias sociais, as quais permaneceriam sempre iguais e em seus lugares, e essa estrutura social, com todos os status bem definidos, era o material literário usado nos textos das representações de ópera, e os mesmos usados com a função de aperfeiçoamento dos costumes e produção de efeitos morais em seus espectadores.

Ainda segundo Lecerf, a música como arte era apenas um artifício que se opunha à natureza por ser um produto da fantasia. Os homens podiam se submeter às suas doçuras, às suas graças, porém, tudo isso deveria ser mínimo já que seus efeitos seriam mediados pela razão. Reduzida ao mínimo e à falta de variedade, sua simplicidade, também característica da natureza, poderia ser controlada pela razão. Para não ser mero adorno aos sentidos e próxima da condição da razão, sua simplicidade e monotonia eram condições indispensáveis.

A ornamentação pertencia ao terreno prático, empírico, agradável então aos sentidos, e por isso rejeitada pela razão no campo teórico. Sua proximidade com a razão se dava pela linguagem verbal, símbolo da verdade, e deveria conduzir a música de forma natural. O sentido da música era determinado pelas palavras que através da razão fariam reconhecer os modelos retirados e imitados da natureza.

Lecerf tinha na sua concepção de natureza, como o era durante o século XVII e meados do século XVIII, um sinônimo de razão e verdade, e para esse período o vocábulo “imitação” era o procedimento usado nas artes cuja função era reproduzir traços retirados de modelos da natureza em objetos⁵⁶ artísticos não naturais e realçar sua verdade, tornando-a evidente. A natureza, princípio de todas as coisas, fornecia todos os traços que seriam reconhecidos nas cópias reproduzidas pelas artes através da imitação. Esta se destinava a embelezar e tornar mais agradável a verdade racional através da ilusão promovida pela cópia.

Raguenet e Lecerf foram participantes e testemunhas de uma rivalidade entre França e Itália no início do século XVIII, cuja discussão demonstrou a existência de um problema sociocultural gerador de uma evolução quase dolorosa das mentalidades porque relacionadas à noção de orgulho nacional. Ao estabelecer uma ópera francesa – inspirada no teatro clássico, em suas maquinarias, no balé de corte, no balé comédia e na *pastorale*, e mesmo na ópera italiana – Lully e Quinault ofereceram aos franceses aquilo que eles gostariam: o orgulho de poder desfrutar de um reconhecimento europeu de sua música sendo um gênero à época considerado como o maior e mais representativo da cultura de uma nação como era a francesa. Na medida de seu desenvolvimento os criadores de ópera francesa tomaram um partido deliberadamente oposto ao dos italianos, notadamente no tratamento da língua, ponto estratégico de futuros conflitos, como foram as querelas da segunda metade do século XVIII, e em particular relacionados ao recitativo. A este último, nas óperas, aplicaram o modelo da declamação teatral tomada como referência à tragédia clássica, como para enobrecer este gênero, e, portanto, sujeito às críticas. Além disso, escrever uma tragédia foi durante um

⁵⁶ Os objetos aqui são compreendidos não só como os objetos produzidos pelas artes plásticas, mas também as obras literárias, o teatro, a dança e a ópera. Todas as artes podem ser objetos nesse contexto.

longo tempo uma passagem obrigatória para que as peças cômicas, ligeiras ou de meia caracterização fossem reconhecidas como de autores dignos do respeito da comunidade literária, caso contrário, estas não teriam valor algum.

Não só Raguenet e Lecerf se posicionaram a favor das emoções ou da razão nas discussões sobre ópera francesa e italiana, assim como a questão sobre a língua mais apropriada para o canto, outros autores deixaram reflexões sobre a ópera, como o poeta Antoine-Louis Le Brun (1680-1743), que em seu texto *Réponse a une epistre satyrique contre l'opéra* [Resposta a uma Epístola Satírica contra a Ópera], de 1712, demonstrou um vínculo bastante estreito com a maneira clássica e racional de se fazer ópera. Dele observemos os seguintes fragmentos de seu texto:

A máquina não está interdita sobre a cena da ópera; ao contrário, ela produz muitas vezes belezas. A fábula da ópera e a da tragédia de Aristóteles são de gostos diferentes, embora elas tenham qualquer coisa de comum entre elas; assim, não é necessário compará-las. Os princípios sobre os quais raciocinamos não são incontestáveis: estais colocados no espírito em que eles devem se assemelhar inteiramente, e você está errado nisso. A ópera é um espetáculo recentemente inventado, que tem em particular suas leis e suas belezas. O que seria irregular alhures pelo fundo, torna-se regular pela forma. Sangaride é em *Atis* o que ele deve ser, como Juno é em *Britannicus*; e apoiar o contrário, é o mesmo que pretender que uma bela morena não seja agradável porque não possui cabelos louros (LE BRUN, 1712, p. 27)⁵⁷.

A ópera deveria se estruturar pela razão, como explanado anteriormente, mesmo sendo um gênero relativamente novo, buscando sua regularidade condizente com a tradição clássica, embora a fábula de uma ópera fosse diferente da fábula de uma tragédia estruturada por Aristóteles em sua *Poética*. A fábula de uma ópera, embora usasse o respaldo da poética clássica, se constituiu também em acordo com a tragédia clássica francesa do século XVII, e mesmo tragédias desse período foram musicadas para a ópera.

A ópera como tragédia era tão mais forte, tão mais familiar, que o autor considerou mesmo que sua música devesse ser interdita, ficando mesmo somente o aspecto teatral e literário:

Porque cantamos na ópera, quereis que cantemos em todos os lugares. Não é uma necessidade: a ópera é feita apenas o prazer, o uso autoriza a música e interdita onde quereis admitir. Um pregador nunca serviu-se de seus sermões, nem um advogado de suas defesas. Os músicos não teriam resistência e aqueles que recitassem longos monólogos, se esgotariam muito rápido. É verdade que eles poderiam despertar a atenção dos ouvintes, ou dos juizes, porém a eloquência não precisa desse apoio; aliás a Música não se casa bem com a prosa. Eis, em parte, Monsieur, em que se

⁵⁷ Tradução nossa.

equivoca sua comparação, pois demandais o que se faça ver (LE BRUN, 1712, p. 30)⁵⁸.

O prazer⁵⁹ da ópera, assim como o do espetáculo teatral, era dirigido primeiramente à razão, e depois ao prazer dos sentidos. A imitação da natureza era um preceito unânime para aqueles que consideravam o bom gosto através das regras, e o prazer da razão estava em observar os traços brutos da natureza transformados em traços aperfeiçoados e melhorados na ópera. Este prazer deveria se dirigir à razão como faziam advogados e pregadores quando se dirigiam a seus espectadores através do discurso, da linguagem verbal. Mas, no fragmento de texto anterior, não havia um consenso entre música e espetáculo teatral, mas, na verdade, um deslocamento entre os dois.

Eu concluo diferentemente de você. Deixemos a ópera tal qual ela é: maior regularidade talvez lhe torna-se menos agradável e lhe faria sair de seu caráter. É no seu gênero que ela deve ser, e só pode parecer disforme aos olhos que querem que a façamos sobre um modelo que não é o seu, e que não é observada em seu verdadeiro ponto de vista. Não é fácil apagar as impressões que um homem como vós passa ao público. Espero, portanto, desenganá-lo, e vós também: me lisonjeia que na sequência leiais com mais atenção e prazer, as peças as quais reprovais as fábulas, e as quais temeis a representação, e reconciliarais a ópera com o bom gosto e os bons costumes. Finalizo louvando o zelo que fizestes esclarecer que convém a um homem de sua profissão. Os traços engenhosos e satíricos que brilham em vossa carta, não merecem menos elogios. Admirei mais de uma vez a graça e o bom humor no qual assentais seus pensamentos; e após ter tomado a liberdade de responder, peço que vós me dizeis (LE BRUN, 1712, p. 34)⁶⁰.

As impressões aqui foram também direcionadas à fábula⁶¹. Ao falar dos problemas musicais, ele falou na verdade de problemas literários, pois demonstrou que algo estava em desequilíbrio em sua própria constituição. Por isso Le Brun procurou convencer a ler o texto com mais atenção e prazer, pois que as irregulares poderiam não existir de fato. Se o foco estava na história, esta se mostrava mais importante que a música, porque se direcionava à razão. A fábula, como representação, ordenava o bom gosto e os bons costumes. Conciliar a ópera com os bons costumes demonstrava que a ópera tinha um papel na educação da audiência para o comportamento em sociedade. Atentou também para o fato de que a ópera se travestia de um modelo que não era o dela, pois antes de tudo ela era um gênero teatral, e que

⁵⁸ Tradução nossa.

⁵⁹ O prazer é um indício de um estado ou condição particular ou temporária de satisfação. É o ato de um hábito conforme a natureza, uma disposição constante, podendo ou não ser sensível (ABBAGNANO, 2007, p. 786). [modificado].

⁶⁰ Tradução nossa.

⁶¹ A fábula é o mito na tragédia, e junto com as ações perfazem os elementos mais importantes da tragédia, assim como a sua finalidade. É a história, a narrativa propriamente dita.

se tentasse observá-la através desse modelo, isso geraria equívocos. A ópera, na verdade, não satisfazia naturalmente seu intuito, como observaremos mais a frente com o autor Morellet.

Nestes fragmentos do texto de Le Brun encontramos um pensamento sobre a consideração do bom gosto vinculado à tradição clássica e proporcional⁶² em relação à razão; se o bom gosto deveria ser proporcional, era porque a razão era formulada em conceitos matemáticos, como era o pensamento da época. A música, para ele, era algo menor, e estava onde “não deveria ser admitida”. Reconheceu a ópera como uma novidade, um gênero recente, e procurou nela os traços cênicos e textuais como os mais válidos e dignos de atenção; afirmou que a fábula da ópera e a da tragédia segundo Aristóteles eram diferentes entre elas, mas que no espírito deveriam ser a mesma coisa. Era o modelo da tragédia que deveria ser imitado, mesmo na ópera.

Na relação entre música e poesia, e, no que se referia à prosa, Le Brun disse que as duas – música e prosa – não se casavam muito bem. Mas no último fragmento de texto ele se expressou dizendo que a ópera deveria ser como era, sem tanta regularidade, pois dentro da regularidade ela seria menos agradável. Isso era o que ela deveria ser, era a sua natureza. Mais uma vez para a concepção da época a música possuía problemas de classificação, e que a linguagem verbal, mesmo transpondo à música um elemento racional, tinha problemas de conciliação com a música. Os elementos dramáticos quanto à categoria social das personagens e suas características próprias não deveriam ser deformados, e afirmou isso quando disse, por exemplo, que Juno, na obra *Britannicus*, de Racine, deveria ser como era, e afirmar ser outra coisa não seria condizente, pois seria fora das proporções e dos padrões clássicos estabelecidos.

Depois da segunda metade do século XVIII esse elemento irreconciliável entre texto e música foi definido como o natural em música.

O agradável e o prazer das óperas estavam na fábula, na estrutura literária de seu discurso, e não na música. Se a música ganhasse mais evidência ela ofuscaria a razão, e por isso deveria ocupar um patamar inferior. Sem o apoio do texto se direcionaria somente aos sentidos, porém, vinculada ao texto literário, não poderia ser mais evidente e realçada do que ele próprio, sob o risco de agradar mais aos sentidos que a razão. Como imitação da natureza, a música de ópera por si mesma era considerada incapaz de cumprir sozinha com a execução de suas regras, e assim, sem a linguagem verbal, ela não tornaria a tradição clássica

⁶² A proporção aqui é também pensada em acordo com o livro VII da *Poética* de Aristóteles: Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outras sucedidas, conformemente à verossimilhança e a necessidade, se dê o transe da infelicidade para a felicidade ou da felicidade para a infelicidade. (ARISTÓTELES, 1986, VII, 1451a 6).

reconhecível em seu objeto, e por esse motivo ela tinha texto, mesmo que esse molde literário não fosse o dela.

Le Brun e Lecerf concordaram de que a autoridade clássica e racional guiaria as artes e a música.

Em 1741, Remond de Saint-Mard (1682-1757), escritor francês, autor de dissertações estéticas e literárias sobre ópera, em seu texto *Refléxions sur l'opéra* [Reflexões Sobre Ópera], tratou da teoria da verossimilhança aplicada à ópera, e de sua relação com a tragédia antiga, mas também da comoção e do prazer sentidos pelos ouvintes quanto aos efeitos da própria música.

Vejamos desse texto alguns fragmentos com suas impressões sobre ópera:

Conheço bem mal o que se diz sobre a ópera em geral, e começarei por concordar. Mas, quando lhe digo sobre as cenas que acabei de mencionar, que tomadas separadamente em si mesmas são uma coisa admirável, é que elas têm tudo para produzir um efeito maravilhoso no canto. Eu o desafio, você e a qualquer outro, nessa minha disputa, e não digo que elas sejam mais belas que uma simples declamação: direi enfaticamente que isso não é possível, e sustentarei diante de toda a Terra. Faremos reviver pela curiosidade *la Journet et le Couvreur*: aquele que se orgulha de seus talentos, declama esta bela cena com toda a fineza, com toda a inteligência pelo teatro inteiro: que o outro anima seus belos olhos, que se espalha pelos belos braços, coloca em seus cantos e em sua ação o fogo, certa dignidade, certa nobreza, que nos faz recordar com tanto prazer, que posso dizer com toda certeza que seremos todos movidos pelos cantos de *la Journet*, que para a declamação do *le Couvreur* há nele toda uma perfeição colocada que vale outra vez se fazer tantos elogios (SAINT-MARD, 1741, p. 08)⁶³.

Neste fragmento, Saint-Mard demonstrou que o equilíbrio da composição da ópera se constituía pela declamação; a declamação, com a força dramática do texto literário, orientava o olhar, as inflexões emocionais da palavra, o gesticular dos braços. A ópera ainda era um objeto para os olhos, cujas medidas e proporções se davam pelo olhar, e a linearidade de seu discurso moderada pela razão. Ela deveria se constituir como uma representação feita pela pintura, num perfeito equilíbrio. O canto da ópera *la Journet* era comovente e movia as paixões, os afetos. O canto era agradável aos sentidos, mas, sobre eles, as exigências do cumprimento das regras dramáticas deveriam ser satisfeitas em primeiro lugar.

Há na música um não sei quê de analogia com nossas paixões, uma certa força para pintá-las, as quais as palavras todas não atendem jamais, e onde as paixões, para serem expressas com toda sua energia, sempre precisarão de auxílio. Porque, enfim, se as palavras pintam a angústia, as agitações, os movimentos da alma, elas não pintam com a verdade e a força, na medida em que são auxiliadas pelas inflexões produzidas pelos nossos movimentos mesmos, e fazem por se acompanhar, servindo

⁶³ Tradução nossa.

admiravelmente em se fazer reconhecidas; ou este conjunto de inflexões diferentes, esta mistura, esta sucessão variada de sons, tanto agudos como graves, tanto expansiva como diminuída, formam necessariamente um canto; certamente é este canto e não outro, que não é outra coisa que nosso recitativo, bem feito pelo músico, bem desenvolvido pelo ator, longe de estar fora da natureza, será em todas as épocas, em todos os países, a imagem mais ingênua de nossos movimentos, e a linguagem a mais fiel da paixão (SAINT-MARD, 1741, p. 10)⁶⁴.

Saint-Mard neste último fragmento de texto esclareceu que as palavras poderiam expressar nossos sentimentos, nossas angústias, mas que para serem expressas verdadeiramente com toda a sua intensidade naquilo que eram incapazes, elas precisariam do auxílio da música, única capaz de promover a sua expressão e de fazê-la reconhecer por acompanhar as inflexões das palavras. A música possuía alguma analogia com as paixões e um certo poder para pintá-las, que sem ela as paixões humanas contidas nas palavras não moveriam adequadamente as paixões humanas.

Estas, sempre mediadas pela razão e atingidas por um movimento medido e intencional na composição musical eram nesse momento intensificadas pela música. Na verdade as palavras sozinhas não possuíam tanto poder de comoção se separadas da música. O prazer estético no início da quarta década do século XVIII já havia começado a mudar de perfil. A música poderia atingir os sentimentos, e estes eram nesse momento critérios de julgamento artístico, como fora demonstrado no tratado de Jean-Baptiste Dubos, *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, de 1719 e republicado em 1733, a ser debatido no próximo capítulo.

A ópera como espetáculo, regrando-se pela imitação de modelos da natureza, por vezes era considerada incompleta por se valer de um modelo trágico e racional que não era o seu. Teve suas exigências racionais abrandadas devido as sensações sentimentais promovidas pela música serem aceitas como capazes de intensificar os significados das palavras, e assim mover as paixões humanas. Não só a linguagem verbal, mas o canto, em consonância com os movimentos do ator expressavam a imagem fiel da paixão, numa pintura completa das emoções.

A isto, senhor, você pode imaginar que não tenho nada a responder: permita-me lhe dizer que você está enganado. Digo a mim mesmo que algo louco, e que algo ridículo que se pareça com tal projeto, que aqueles que imaginam não são tolos, e que em qualidade de pessoas nos faz bem em estudar, eles se gabam de lisonjear a execução. Você não os conhece: nós acreditamos fortemente estar atrelados à verossimilhança, e nós estamos, em efeito, num ponto tal que choramos com desespero pela falta quando temos como certo a perda. Mas, quando se nos anuncia, quando se nos adverte que a perda, que o menor pretexto do mundo nos fará perder,

⁶⁴ Tradução nossa.

chega um deus, um feiticeiro, uma fada: que nos traz à cabeça um pouco da maravilha, com a possibilidade da verossimilhança, que nos é tão cara, que pelo menos nós sofremos um pouco por não encontrar, desde que compensada a sua ausência. Afinal de contas, não somos todos tolos, e se às vezes nos damos conta de que gostamos, é sempre para além de algo que amamos mais (SAINT-MARD, 1741, pp. 11-12)⁶⁵.

No fragmento anterior, Saint-Mard mencionou a seu destinatário o quão absurdo era o fato de que algumas pessoas elogiassem apenas a execução e do quanto isso era tolo, já que eram fortemente dependentes da verossimilhança, e sem levá-la em consideração seria de uma perda a ser lamentada. O agrado da execução musical colocaria a ilusão em segundo plano, tornando-a até mesmo inútil se o objetivo do espectador fosse somente a música em si, e não a busca da satisfação da razão. Num determinado momento a chegada de uma fada traria a felicidade da verossimilhança, mas, o foco somente na música demonstrou o quanto o desejo da satisfação da teoria da verossimilhança começava a ficar em segundo plano.

Aqui, senhor, nos dispomos a tudo; disposições que fazem parte de nossa essência, e que o senhor é o mestre em não aprovar; mas que nos carregarão a despeito de você, não somente na ópera, mais ainda nos gêneros que nos parecem os mais razoáveis. Veja este gênero aos quais foram dados os belos e soberbos nomes: esta excelência foi chamada de obra pelo espírito humano, o poema épico. Quantas coisas lá não foram digeridas: as estátuas falantes, os tripés que marcham, os barcos que governam eles mesmos. Passaremos então aos dois gêneros de poesia, onde a verossimilhança é mais recomendável, e onde o efeito parece ser mais necessário, a Comédia e a Tragédia. Quantas vezes a imaginação não é ela mesma violentada? Que dizer dos monólogos encontrados na natureza? Isto à parte, ouvimos distintamente da plateia que está neste ponto muito próxima: tudo isso se assemelha com o real? Tudo isso ainda sofre, nós fazemos isso, nos sentimos perder, que todas as imperfeições foram removidas (SAINT-MARD, 1741, pp. 12-15)⁶⁶.

Mais do que ouvir a ópera, o mais importante era vê-la. A descrição aqui era literária, em referência à tragédia na composição da ópera, e de todos os elementos constituintes da tragédia e do poema épico. O desejo da escuta literária, descritiva e representativa, a referência a seres mitológicos e ao aspecto violento da tragédia, comoviam seus ouvintes como em situações reais. Perante esse espetáculo era inaceitável se reportar tão somente ao aspecto musical, inferior na trama, cujo mito atingia as paixões humanas devido a uma catarse no espectador.

O mesmo ocorre com a ópera. Há milhares de coisas implementadas na ópera, e que não deveriam ser. Mas como é feito? Pegue aquilo que amava e use para resolver aquilo que não gosta. Se nossas óperas fossem simplesmente declamadas, todas as falhas e queixas que fazemos desapareceriam. Estes recitativos que lhe desagradam

⁶⁵ Tradução nossa.

⁶⁶ Tradução nossa.

se encontram em seu lugar, e não lhe chocariam mais. Mas todas as belas cenas que lhe cerram o coração, na *Armida* e em *Átis*: são os belos acompanhamentos que as sustentam, estes belos ritornelos que se anunciam, você não os ouvirá mais, e seguramente colocar-se obstáculos só se fará perder. Creia-me, senhor, quando se faz uma ópera pela primeira vez, pensa-se que alguém disse que as artes, desde que feitas para pintar, devem trazer uma nova vida, uma segunda expressão àquilo que tenta representar, pois podem prestar auxílio, prazeres mútuos. Quais inconvenientes há em marchar e imitar em conjunto? Como consequência desta observação, a poesia foi associada com a música, e mais tarde foi associada com a dança, unindo as três artes, para dar movimento aos objetos que foram pintados, mais fortemente, mais verdadeiramente, e mais prazerosamente. Devemos nos assegurar que o projeto foi executado com regularidade, e isso é uma outra questão. Mas cuidado para que seja suficiente, pois pode aventurar-se nessa mistura, e ela deve ser bem sucedida, e que a experiência nos ensina que devemos conseguir e concluir com êxito (SAINT-MARD, 1741, pp. 12-15)⁶⁷.

Por fim, no fragmento de texto anterior, inferimos nas palavras de Saint-Mard que a música em conjunto com a palavra não se conciliava, e que se as óperas fossem simplesmente declamadas, que nenhuma queixa haveria contra elas e em nada desagradaria. No entanto, revelou que os acompanhamentos eram belos e que valeria a pena ouvi-los. Ele falou da poesia como acontecimento primeiro, e que posteriormente foi unida à música e depois à dança. A união das três artes – poesia, música e dança –, pintou os objetos e lhe deram movimentos de maneira mais prazerosa. As artes se prestavam auxílios para produzir prazeres mútuos. Este era o espírito do conhecedor, segundo a concepção da época, saber do que se tratava cada elemento e como eles se conciliavam. Mas, é nítida a sensação transmitida pelo autor de que palavra e música tinham algo na imitação que ficava faltando. Mais do que ir assistir à ópera, era assistir à representação trágica teatral contida nela. A música não realizava totalmente sua função imitativa na ópera, embora impulsionasse as paixões e agradasse seus ouvintes. O equilíbrio entre música e poesia era possível segundo a concepção de que o texto orientasse a trajetória dos significados e compreensão da música.

Neste último fragmento de Saint-Mard, a música se apresentava então como uma das três artes, em conjunto com a pintura e a dança. O autor afirmou que a poesia foi associada com a música na representação, pois elas se prestavam auxílios mútuos, trazendo regularidade para o espetáculo operístico, muito embora ele aconselhasse que a mistura das artes não deveria ser exagerada, apenas o suficiente para atingir seus intentos.

Neste ponto, embora um pensamento estético estivesse vinculado à razão e à tradição clássicas, os aspectos emocionais e agradáveis se fizeram sentir, e em alguma medida Saint-Mard concordou com Raguenet quanto ao prazer da música simplesmente. Concordou também quando disse que as óperas, quando simplesmente declamadas eram perfeitas,

⁶⁷ Tradução nossa.

desaparecendo, assim, suas falhas. A beleza estava no acompanhamento, deixando o recitativo mais intacto em seu aspecto declamatório. Havia, portanto, uma tentativa em se equilibrar os sentimentos e emoções com regras racionais e dramáticas, e aqui, ao expressar traços da teoria da verossimilhança ao mencionar os monólogos de um texto recitados por um ator (cantor), a música somente realçaria com maior atuação a presença de um deus ou feiticeiro para mudar o transcurso do destino de uma personagem. O aspecto agradável da música foi valorizado, e ela atingia as sensações; isso trouxe nessa primeira metade do século XVIII outras discussões, como a estética dos sentimentos, observada nos franceses Charles Batteux e abade Dubos, estudadas no próximo capítulo.

Nessa primeira discussão sobre a imitação e gosto no início do século XVIII foi trazido um questionamento quanto a se avaliar a música pelas sensações. Ainda no século XVII e mesmo no começo do século XVIII, a música foi tratada pelos teóricos e filósofos como uma parte integrante de um conjunto maior e mais vasto, e muitas vezes tratada como uma arte inferior que se subordinava à matemática e à poesia, sem levar em conta uma existência de autonomia e especificidade. Com os filósofos iluministas, como será visto adiante, sua distinção e aspecto empírico começavam a ser valorizados e reconhecidos. Visão esta que se imporá posteriormente à metade do século XVIII, deteriorando e transformando então a teoria da imitação tida como requisito para a constituição das óperas.

Capítulo 2

A imitação da natureza como estética dos sentimentos.

2.1. Abade Dubos e Charles Batteux⁶⁸: premissas de uma estética do gosto e do sentimento.

O fim do reinado de Luís XIV no início do século XVIII representou um momento importante na história da pintura e das artes, e o desenvolvimento das artes decorativas⁶⁹ de então vieram conduzir a sociedade letrada numa redefinição das artes, e a música não deixaria de sofrer suas influências, ainda mais a ópera francesa, assunto bastante discutido com várias tomadas de partidos e posições quanto aos seus significados, temas retratados e regras de composição.

A aceitação de uma obra de arte só era possível se ela estivesse de acordo com as regras do bom gosto e com bom senso, num fazer poético conforme a razão. Esta, por sua vez, tinha seu modelo calcado na teoria da verossimilhança, estruturada na regra das três unidades: ação, tempo e lugar. A teoria da verossimilhança no racionalismo francês se fundamentava como o era no exposto no capítulo VIII da *Poética* de Aristóteles⁷⁰.

Ela era um dos requisitos mais importantes nas teorias imitativas, e, assim, a imitação previa um modelo, a natureza, como princípio criador. As artes deveriam criar como a natureza criava. O racionalismo francês⁷¹ criticava modelos exagerados do período barroco⁷²

⁶⁸ Batteux, embora colocado dentro de uma estética do sentimento, tinha, segundo Ernest Cassirer (CASSIRER, 1994, p. 373) a natureza e suas manifestações determinadas e enunciadas em termos claros e precisos, determinados pela razão. A natureza era submetida a leis universais e invioláveis que também submetiam as artes; falar de uma estética dos sentimentos era dizer que os sentimentos eram medidos e mediados pela razão, controlados na sua proporção e na sua intensidade passional. O Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, na introdução de sua tradução do tratado de Batteux (BATTEUX, 2009, p. 10), diz que Batteux pode ser considerado um percussor de novas formas de pensar a arte, que gradativamente vão deslocando o foco de atenção de uma objetividade racional para uma subjetividade intimista. Em seu tratado, segundo Werle, já se insinua a passagem entre uma poética que estabelece somente regras objetivas de produção artística e o domínio de uma filosofia da poesia e da arte, que não se contentará apenas com a fixação dessas regras, mas questionará seu princípio especulativo e interno. A concepção de Batteux, como a de Dubos é racionalista, mas sua estética voltada para os sentimentos é submetida aos preceitos dessa concepção racional advinda de Descartes.

⁶⁹ O termo artes decorativas apareceu durante a Revolução Industrial como forma de descrever a separação que se fez a partir das mudanças de tecnologia que afetaram o mercado artístico de artistas e artesãos.

⁷⁰ Portanto, assim como nas outras artes imitativas a um só objeto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma ação, deve ser a imitação de uma ação una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte de um todo (ARISTÓTELES, 2011, VIII, 1451a).

⁷¹ As mudanças sociais, intelectuais e artísticas que ocorreram durante o século XVIII alteraram o objetivo e o contexto das teorias musicais. O fortalecimento gradual das interpretações verbais no século XVII e início do XVIII não só enfraqueceu a associação da música com a matemática, mas também acelerou a sua integração ao moderno sistema das artes. Uma das consequências para a música foi a reaparição da imitação como conceito teórico central. A música teve de deduzir suas leis a partir dos sentidos e do gosto; e o gosto não se conformou à música, mas sim esta a ele (NEUBAUER, 1992, p. 96). [modificado]. (Tradução nossa).

⁷² Gerd A. Bornheim nos diz: Lembremos que a arte barroca preenchia duas finalidades básicas: a glória de Deus e a glória do Príncipe, da Igreja e do Estado. E esta dupla exigência era realizada com temas cristãos e motivos romanos antigos, nas igrejas, palácios, óperas e festas de corte. Mas, com a crise da ideia do Estado e a

em nome de um princípio da clareza racional. Esta clareza racional francesa tinha a beleza e a verdade como uma única coisa: a valoração da beleza e do bom senso só era possível pelo crivo do bom gosto. A natureza era o modelo, mas a maneira de imitá-la era através das formas poéticas da Antiguidade Clássica e do classicismo francês do século XVII, que por sua vez também deveriam ser imitadas. E a forma poética mais bem acabada era a da tragédia.

A imitação da natureza era um princípio soberano, a que todas as belas-artes deveriam submeter-se, sob o risco de perder-se em valoração caso não a seguisse; porém, no que concernia à pintura e à poesia, a imitação era compreendida de maneira mais clara; já na música esse princípio não parecia ser muito bem claro e definido, pois ela recebia explicações tomadas das regras para a poesia, o teatro, a dança e a pintura, e até mesmo exigida dela o comportamento e a representação de uma pintura.

Era exigido da música um significado e representação como ocorria com a pintura e a poesia. E também se questionava se existia por si mesmo na música e na música de ópera algum significado. Ela, como objeto individual, sem o apoio das palavras, seria incapaz de imitar, de acordo com a concepção da época, ou no mínimo, teria seu propósito incompleto e não concretizado, já que ela precisaria da linguagem verbal para se completar.

O que ocorreu com maior frequência, e isso se tornou mais claro a partir da segunda metade do século XVIII, era a visão de que o papel da música dentro da ópera havia se limitado a adornar e realçar os conceitos atrelados às palavras, a fim de agradar à razão, embora a música instrumental, considerada destituída de significados, tomasse mais domínios no campo operístico e mesmo fora dele. Mas era unânime o pensamento de que esta música não tivesse um poder mimético completo.

Em meio à redefinição das artes, tivemos as personalidades do abade Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), teólogo que se dedicou ao direito público e à política, e do abade Charles Batteux (1713-1780), professor de retórica e de poesia grega e latina no Collège Royal de Paris, autores estes cuja atitude metodológica quanto às formulações de poética se mantivera na esteira da tradição inaugurada pela *Poética* de Aristóteles como modelo e padrão a ser seguido, desde a Antiguidade até meados do século XVIII. “Os dois confirmaram lugares comuns na imitação musical que se originou na música monódica, em que a melodia e a voz eram superiores à harmonia e aos instrumentos” (NEUBAUER, 1992, p. 102)⁷³.

consciência crescente da impossibilidade de unificação das religiões, esse mundo termina caindo por terra, dando assim lugar à cultura burguesa (BORNHEIM, 1975, pp. 14-15).

⁷³ Tradução nossa.

Dubos

O abade Dubos se inscreveu num movimento reflexivo sobre as artes que não cessaria de formular uma teoria da arte. Uma nova percepção dos efeitos da arte, estabelecida pela experiência estética do espectador, trouxe uma nova definição de gosto. Nessa mudança de perfil, as experiências do espectador foram definidas em sua obra *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura]; ele era um amador que ouvia e observava as manifestações artísticas, e, assim, do ponto de vista daquele que recebia a obra de arte, ou seja, do receptor, desenvolveu nessa perspectiva suas reflexões. Ele construiu, então, um espaço teórico autônomo em relação à recepção da arte, sendo notório o seu interesse pelo espectador.

Dubos utilizou a noção de “sentimento” como julgamento natural para explicar a apreensão das belezas de uma obra de arte. Essa percepção do sentimento foi analisada por ele, trazendo à tona a ideia de que a obra produziria no espectador efeitos ou sensações por sua vez modificadores subjetivos da alma. Em meio ao racionalismo imperante e instaurado desde o século XVII, a ideia de sentimento como julgamento para a recepção da obra de arte era algo novo; Dubos se livrou da racionalização do sensível, conduzindo e reconhecendo um estatuto positivo do sentimento, como se este fosse uma espécie de “sexto sentido”, enraizado na experiência do receptor.

A esfera do sentimento discutida por ele foi colocada em conjunto com as mesmas origens da música quanto à declamação dos antigos e dos modelos da Antiguidade Clássica que serviram como meios de imitação para as obras de arte:

Os sinais naturais das paixões que a música junta e emprega em conjunto com a arte para aumentar a energia das palavras que usa no canto devem, portanto, ser mais capazes de nos tocar, porque esses sinais naturais são uma força maravilhosa para nos emocionar. Eles carregam a própria natureza. Em efeito, não há nada mais conhecido em nosso espírito do que os ritmos e os sons que nos excitam, que nos inflamam, nos acalmam, nos adormecem, disse um dos mais judiciosos observadores das afecções dos homens. Assim, o prazer do ouvido torna-se o prazer do coração. Daí surgiram as canções, e a observação que fizemos de que as palavras dessas canções tiveram uma outra energia quando se ouviu declamar, dando lugar ao metro nas narrativas em música dos espetáculos, e então se viu sucessivamente cantar uma peça dramática completa. Eis as nossas óperas (DUBOS, 1993, I, §45, p. 151)⁷⁴.

Sua obra *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* fora publicada em janeiro de 1719, aceita unanimemente e com muito sucesso pelos homens de letras e acadêmicos da época. Nela ele refletiu questões sobre poesia e pintura, e quanto à música, discutiu a ópera

⁷⁴ Tradução nossa.

também. Ele era um “homem do mundo”, inserido na corrente de todas as polêmicas da época, e conhecia as críticas de seu tempo. Como viajante que foi, ele frequentemente colecionava em suas descrições quadros que dependiam de uma verdadeira experiência estética. Fubini considerava a obra de Dubos, no que concernia à música, “um dos primeiros intentos conscientes de se conferir à música dignidade de arte” (FUBINI, 2007, p. 183)⁷⁵.

Dado ao sucesso de sua obra, ela foi aumentada e reeditada com o acréscimo de um terceiro volume em 1733. Além de reagrupar a obra, Dubos desenvolveu digressões concernentes à música e à declamação dos antigos.

Ele usou de um hábito comum no século XVIII que era o de se escrever tabelas analíticas dos temas discutidos em sua obra como forma de orientar a consulta do leitor de maneira proveitosa. O que ele pretendia com isso não era uma especialização, mas que o leitor, como um amador, pudesse versar seu gosto sobre ópera, música, teatro e não somente a pintura. Era uma maneira de se fazer o leitor compreender as artes individualmente, embora os temas tratados em todas elas fossem sempre os mesmos.

O modo como Dubos expôs seu trabalho era o mesmo que o da visão de um espectador perante as artes, e não do sucesso artístico do especialista. Isso demonstrou não só a existência de exposições e apresentações correntes nas salas de concerto em sua época, mas também a existência de um público menos especializado o qual ele tentou informar melhor através de sua obra.

A pintura histórica⁷⁶ como gênero foi escolhida para análise devido a seu paralelo com a poesia dramática, e porque era mais difícil de se identificar seus temas apenas com a observação, o que somente os mais experimentados e cultos saberiam reconhecer do que se tratava. Tanto uma como outra permitia a pintura das paixões e a visão dramática das ações humanas. O uso da poesia dramática veio na esteira da *Poética* de Aristóteles, e a pintura para Dubos estava em primeiro lugar, pois ela representava a captação do trágico e de seus efeitos passionais num único instante, o que para o teatro era necessário a sucessão e linearidade dos acontecimentos para se ter acesso ao todo. No entanto, ele queria com isso demonstrar que os efeitos da pintura histórica eram idênticos aos efeitos provocados por uma peça de teatro. A pintura era como uma cena teatral, mas pictural. Logo, como a ópera também era vista como um teatro, ela deveria provocar os mesmos efeitos da pintura e do teatro.

⁷⁵ Tradução nossa.

⁷⁶ A pintura histórica se aplica à representação de fatos históricos, às cenas mitológicas e literárias, e também às cenas da história política. Personagens célebres envolvidas em batalhas, guerras, fatos notáveis, eram todos descritos em pinturas de grandes dimensões.

Ele analisou no espectador os efeitos do prazer diante de um espetáculo, tanto o teatral como o operístico, o prazer sensível diante de um quadro e diante dos versos. Ele chamou a experiência e o bom senso do leitor para julgar a obra de arte. Mas o bom senso não era somente devido a se conhecer a tradição e seus temas, mas reconhecer os objetos imitados de acordo com modelos retirados da natureza. O receptor da obra de arte deveria também se refinar quanto ao conhecimento das paixões que essas obras causavam; em não as conhecendo, a função delas seria ineficaz. De alguma maneira, ele fez em sua obra prescrições de como se comportar diante das obras de arte e da música, e quais seriam os seus efeitos diante do reconhecimento das paixões humanas:

Basta conhecer bem as paixões violentas para desejar seriamente nunca mais estar sujeitos a elas, e por aprender a fazer resoluções que as impeçam de acontecer facilmente, pelo menos, de nos subjugar facilmente. Um homem que sabe quais inquietudes a paixão do amor é capaz de causar, um homem que sabe a quais extravagâncias ela conduz aos mais sábios, e quais os perigos ela precipita aos mais circunspectos, desejará muito seriamente jamais ser envolvido por esse entusiasmo. Ou os poemas dramáticos, ao colocar nossos olhos nessas aberrações onde as paixões nos conduzem, nos fazem conhecer os sintomas e a natureza mais sensivelmente do que um livro poderia nos fazer conhecer. Por isso que foi dito a todo tempo que a tragédia purga as paixões. Outros poemas podem muito bem fazer qualquer efeito aproximado da tragédia, mas com a impressão que o que fazem sobre nós não é tão grande como a impressão que a tragédia faz no campo teatral, e eles não são tão eficazes como a tragédia quanto a purgar as paixões (DUBOS, 1993, I, §44, p. 147)⁷⁷.

A teoria da arte desenvolvida por Dubos foi a teoria da imitação. A arte foi interrogada do ponto de vista das relações entre a cópia e o original de um lado, e de outro, entre a produção e o prazer estético. Nessa perspectiva, o original solicitado pela pintura deveria ser suscetível de interessar ao espectador. O prazer gerado pelas artes derivava da maneira como estas imitavam objetos capazes de produzir paixões, embora estas possuíssem em essência uma produção fictícia e artificial.

Assim ele disse quanto à imitação:

No entanto, distinguir a atenção que damos à arte entre aquilo que se dá com o objeto imitado, e daquilo que encontramos, e sempre tenho razão para sugerir que a imitação nunca é sobre nós, mas sobre o objeto que poderia ser imitado. Isto também é verdade mesmo quando se fala de quadros que são preciosos pelo mérito único de sua execução (DUBOS, 1993, I, §10, p. 24)⁷⁸.

⁷⁷ Tradução nossa.

⁷⁸ Tradução nossa.

E quanto às origens, na relação entre música e paixões humanas, ele afirmou que a música para se tornar mais capaz de agradar em seu processo de imitação, procurou tonar os sons naturais retirados da natureza mais aptos para a música através da harmonia e do ritmo, e assim se explicou:

A música, a fim de tornar a imitação que ela fazia dos sons naturais mais capazes de nos agradar e comover, foi reduzida a um canto contínuo que chamamos de tema. Esta arte encontrou dois meios para fazer o canto mais capaz de nos agradar e nos movimentar: um é a harmonia, e outro é o ritmo.

Os acordes os quais são a harmonia consistem num grande charme para os ouvidos, e o concurso das diferentes partes de uma composição musical que são esses acordes contribui mais para a expressão do ruído que o músico pretende imitar. O baixo contínuo e as outras partes ajudam muito o canto a exprimir mais perfeitamente o tema da imitação (DUBOS, 1993, I, §45, p. 150)⁷⁹.

Ou seja, a música fazia sua imitação através dos elementos harmônicos e rítmicos, porém, ele não deixava de notar que a música fazia isso da mesma maneira como a pintura se valia do claro/escuro e do traço. O aspecto que se viu aqui era de que o discurso estava presente na música, ou seja, o uso da palavra para que a música tivesse significado:

A música faz, portanto, suas imitações pela ajuda do canto, da harmonia e do ritmo. No canto deve-se notar principalmente três aspectos: a harmonia, o discurso e o ritmo. À harmonia concerne o som; o discurso, a compreensão das palavras e a variedade de expressão; o ritmo o movimento harmonioso e a melodia. É assim que a pintura faz sua imitação com a ajuda do traço, do claro-escuro, e das cores locais (DUBOS, 1993, I, §45, p. 151)⁸⁰.

As paixões despertadas pela imitação dos objetos cujos modelos estavam na natureza teriam seus efeitos menos intensos do que os efeitos que surtiriam os objetos em si, e era este o prazer gerado pela imitação, que por se apegar ao verossímil e não ao real, provocava paixões transitórias, sem violência ou resultados nefastos, pois não eram a realidade, apenas se pareciam com ela. Porém, a imitação da bela natureza não deveria acontecer indiscriminadamente, pois as paixões deveriam ter o poder de comover seu espectador:

Os homens com quem vivemos nos deixavam quase sempre adivinhar o verdadeiro motivo de suas ações, o que está no fundo de seu coração. O que escapava para fora, e que não parecia ser somente uma centelha, vinha de um incêndio que se fazia devastador e terrível em seu interior. Por isso, muitas vezes ocorreu que parecia que estávamos errados nós mesmos, tentando adivinhar o que os homens pensavam, e mais frequentemente que enganavam a si mesmos do que dizem sobre a situação de seu coração e de seu espírito. As personagens da tragédia deixavam as máscaras caírem diante de nós. Elas tomavam todos os espectadores como confidentes de seus

⁷⁹ Tradução nossa.

⁸⁰ Tradução nossa.

verdadeiros projetos e de seus sentimentos os mais ocultos. Elas não deixavam nada para ser adivinhado pelos espectadores daquilo que poderia ser adivinhado seguramente e facilmente. Nós podemos dizer a mesma coisa das comédias (DUBOS, 1993, I, §44, p. 147)⁸¹.

O que se pensava da poesia era que a mesma fosse explicativa e circunstancial, por isso racional, beneficiando nossos espíritos quanto à duração de suas diversas ações. Ela pintava as paixões humanas e nos presenteava com personagens variadas e múltiplas. Tinha o poder de metamorfosear-se e de se estender na linha do tempo, além de gerar uma representação na mente do espectador. Já a pintura, segundo Dubos, previa um único espaço, e mostrava-nos um único momento do tempo. Ele desenvolveu uma ideia essencial, que era a da comunhão necessária entre a cultura e seu público. Para ele um poeta era perfeitamente capaz de tornar seus leitores sensíveis aos infortúnios de um príncipe, mas que um pintor já não tinha essa mesma liberdade. A pintura poderia se fazer conhecer, mas não reconhecer, o que era prerrogativa da imitação, ou seja, o reconhecimento através da cópia.

Nesse sentido, a música perseguiria o mesmo objetivo das outras artes, que era se dar em afinidades através da associação entre música e sentimento, e assim, com esse poder de despertar as paixões, tinha então uma posição mais privilegiada em relação à pintura e à poesia. Esta, para se expressar, usava das palavras instituídas pelos homens, enquanto a música, mesmo sem as palavras, poderia suscitar paixões humanas, mesmo perante a certeza comum de que sem a palavra ela não significava nada. Mas, em junção com a poesia, a música a tornava mais potente, mais intensa.

Mais do que a comoção através do objeto imitado, era a maneira como se imitava. Isso provocava mais comoção do que a própria cópia feita desse objeto:

(...) assim, para Dubos, a maravilha, o estupor, a ilusão e a verdade, não são os únicos ingredientes da emoção estética já que bem certo é que, para poetas e pintores, os temas são inesgotáveis e um mesmo tema pode dar vida a mil quadros distintos. O estilo – na opinião de Dubos – é o recurso mais característico da obra de arte, ainda quando não deva conceituar-se unicamente desde o ponto de vista formal, senão também como uma forma peculiar do gênio do artista em trazer dignidade ao apresentar qualquer tema (FUBINI, 2007, p. 184)⁸².

Dubos era consciente da existência da ignorância de um tipo de público perante um quadro, o teatro e a ópera, e por isso publicara seu trabalho, já que no século XVIII o público para reconhecer os significados desse tipo de obra, produzida de acordo com as teorias imitativas, era bastante seletivo. Essa questão do reconhecimento na pintura daquilo que era

⁸¹ Tradução nossa.

⁸² Tradução nossa.

expresso pela poesia dramática trouxe em evidência não só unicamente um problema de gosto, mas que para a pintura, o teatro e a ópera se revelou num momento decisivo na história: esse problema demonstrava que a tradição estava sendo ignorada pelo tipo de público emergente.

Com efeito, havia a necessidade de se repetir, de se cultivar, de se elevar os temas, o de se respeitar a tradição, já que tudo se arriscava a ficar no esquecimento por causa do surgimento de outros interesses, que por conta da influência dos italianos, segundo Dubos, de uma nova multidão, de um público não alfabetizado, não letrado, que entrara em ascensão econômica, compartilhou dos espaços antes destinados somente à frequência de um público escolhido e culto. Daí ser essa uma das preocupações da publicação de sua obra.

Essa necessidade de informar, de expressar o que possivelmente estava sendo esquecido devido à ascensão de um novo público menos letrado pode ser compreendida quando ele explicou a finalidade da tragédia:

A finalidade da tragédia é o de excitar em nós principalmente o terror e a compaixão, é necessário que o poeta trágico nos faça ver em primeiro lugar as personagens amáveis e estimáveis, e em seguida que as apresente em um estado verdadeiramente infeliz. Comece por estimar os homens que você quer que se queixem. Portanto, é necessário que as personagens da tragédia não mereçam ser infelizes, ou pelo menos não ser tão infelizes como são. Se seus males não são puro infortúnio, mas uma punição de suas faltas, eles devem receber uma punição excessiva. Pelo menos, se essas faltas são de verdadeiros crimes, não é necessário que esses crimes tenham sido cometidos voluntariamente. Édipo não é mais a principal personagem da tragédia se antes soubesse do combate que teria contra seu próprio pai. Os infortúnios dos vilões são pouco próprios a nos tocar; para eles são um justo suplício onde a imitação não pode excitar em nós nem terror nem compaixão verdadeiras (DUBOS, 1993, I, §14, p. 38)⁸³.

Outro elemento importante quanto ao esquecimento da tradição era de que ela tinha também a função de moralizar a sociedade, já que os espetáculos e óperas tinham a finalidade de demonstrar a verdade da moral; as artes deveriam se acomodar aos costumes vigentes, poderiam ser ilusórias, mas a verdade para perpetuar os bons costumes deveria ser real:

Outro ponto que me fazem dizer depois é que os poemas dramáticos são um remédio soberano e universal em moralidade, e estou pensando muito longe sobre tudo o que se aproxima; eu vou dizer unicamente que os poemas dramáticos corrigem a qualquer um dos homens, e que lhes despertam o desejo de ser melhores. (...) Há homens muito impetuosos para serem contidos, por exemplo: as paixões muito vivas para serem extintas através de reflexões filosóficas. A tragédia purga assim as paixões como remédios que curam, e como armas defensivas que garantem

⁸³ Tradução nossa.

os tiros de armas ofensivas. A coisa nem sempre acontece, mas às vezes pode acontecer (DUBOS, 1993, I, §44, p. 147)⁸⁴.

Nesta perspectiva estética, já que os temas tradicionais começavam a ser ignorados, a música foi foco de reflexões significativas quanto a um difícil equilíbrio, já que ela mesma possuía problemas de classificação e nomenclatura, necessitando da linguagem verbal para ter significados, e estes ligados a uma cultura e tradição clássicas. Ao falar da música, Dubos disse que a mesma tinha seus significados atribuídos pela instituição da linguagem dos homens:

Resta-nos falar da música como sendo a terceira dos meios que os homens inventaram para dar uma nova força à poesia e para nos colocar num estado de se fazer sobre nós uma grande impressão. Assim como a pintura pinta os traços e as cores da natureza, do mesmo modo o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim, todos esses sons os quais a natureza mesma exprime seus sentimentos e suas paixões. Todos esses sons, como já expusemos, são uma fonte maravilhosa para nos comover porque eles são os signos das paixões, instituídos pela natureza de onde receberam sua energia, o lugar onde as palavras não são mais do que signos arbitrários das paixões. As palavras articuladas derivam seu significado e valor pela instituição dos homens, que eram incapazes de dar seu curso em certos países (DUBOS, 1993, I, §45, p. 150)⁸⁵.

Ainda no que concernia à pintura histórica, a noção de cultura desenvolvida por Dubos se fundamentava sobre as diferentes culturas nacionais. Assim, ele esboçou, através do estudo da variedade dos temas nacionais, uma história das variações do gosto. Ele passou em revista os heróis preferidos dos italianos, dos franceses, dos espanhóis, além de definir longamente aqueles os quais eram os temas mais apropriados à tragédia e à comédia. À época em que escreveu suas *Reflexões*, a expressão das paixões estava sempre no coração dos debates teóricos sobre a pintura e a literatura. Ainda que a imitação das ações humanas constituísse o essencial da invenção poética.

Mas no teatro e na ópera, a pintura das paixões e o valor atribuído à cena representada dependiam de seu poder emocional sobre o espectador, através da ilusão; ou seja, dependiam do grau de verossimilhança da imitação e expressão das paixões. Era pela verossimilhança que as paixões eram movidas, através da máxima eficácia em se trazer ao coração a semelhança do objeto imitado de acordo com seu modelo retirado da natureza. Nisto estava o prazer, na ilusão provocada pela semelhança.

Se uma ópera nos move, ela nos seduz, e a força de sedução era devido à capacidade de invenção do artista, com todas as referências e reconhecimentos que o imitado se

⁸⁴ Tradução nossa.

⁸⁵ Tradução nossa.

demonstrava a partir de seu modelo. A ópera, ao incorporar o teatro, demonstrava o gosto através dela, além de educar e moralizar, e nela, como no teatro, cada povo, segundo Dubos, poderia demonstrar seus caracteres pela declamação, assim como sobre uma ideia relativa de historicidade, já que os franceses se sentiam herdeiros da Antiguidade Clássica e se orgulhavam de seu teatro clássico francês do século XVII, tornando esses caracteres uma disposição do próprio caráter nacional francês.

Ele julgava que o progresso só seria possível graças ao máximo de conhecimento possível de épocas passadas, como ocorria com as ciências, afirmando mesmo que Newton não seria quem foi se não tivesse Galileo chegado anteriormente. Para ele, devia-se de sempre observar os antigos. Por valorizar a tradição, Dubos acreditava na supremacia dos Antigos sobre os Modernos, como ocorreu nas querelas dedicadas a essas questões. Ter o máximo de conhecimento das épocas passadas denotava seu interesse de que a tradição não fosse esquecida.

No entanto, para ele, era visível que as atividades artísticas se comportavam contrárias à estética dos clássicos. E isso era um problema para ele, pois a natureza variava de acordo com o clima de cada região, e o artista copiava a natureza conforme a observava. Jamais a arte fora definida como uma atividade criadora onde o sujeito criador se destacava de seu objeto. A criação estava em se fazer reconhecer em objetos não naturais os traços extraídos da natureza. Dubos jamais redefiniu o belo, apenas tornou a estética aberta à graça e à variedade.

A novidade em Dubos estava em se tentar manter o equilíbrio entre a teoria da arte herdada dos Antigos e um ponto de vista moderno que conduzisse ao estudo das especificidades das artes e esboçou aquilo que posteriormente seria chamado de teoria da recepção. Ele não deixou de lado a questão da imitação, pelo contrário, a manteve em suas reflexões, mas, foi notória e aparente a dúvida sobre o objeto representado, o modelo da natureza, assim como fora questionado se realmente a imitação como regra ainda era uma norma a ser seguida nas representações artísticas.

O que era moderno era a aceitação do nível interno do receptor ao princípio da imitação pelo julgamento a partir dos sentimentos, apesar da estreita relação com as paixões humanas como campo específico da imitação, por isso a ideia de que o músico deveria imitar os tons, os acentos, suspiros e inflexões da voz, ou seja, todos os sons que a própria natureza expressava em sentimentos e paixões.

De alguma forma o estatuto que fora reconhecido ao artista era o mesmo que fora reconhecido posteriormente à obra de arte; Dubos apresentava a obra de arte num interior complexo que levava em consideração os múltiplos olhares que ela mesma despertava. Numa

visão moderna, o leitor perante a obra de arte não mais procurava reconhecer os modelos retirados da natureza pelos quais ela se tornou cópia perfeita, mas, como estudioso da cultura, abraçara as artes por si mesmas e as ciências para a sua leitura.

O sentimento promulgado como julgamento estético foi posteriormente imposto em crítica de arte. A maneira de se criticar até então era a de verificar se as regras de imitação haviam sido cumpridas, o que foi sendo abandonado por um novo discurso sensível à modernidade e a crítica pela arte em si, e não mais pelas regras do que ela deveria cumprir e representar.

Mas, à época de Dubos, ele havia se distanciado de seus contemporâneos quando estes afirmaram que a música não era mais do que um adorno para o texto poético na representação de uma ópera; para eles a música nada mais tinha do que o poder de tornar mais agradável e compreensível o discurso poético. Ou seja, pensava-se que ela não tinha significado por si mesma. Ele não foi contra o conceito de verossimilhança nem contra o conceito de verdade, mas a verdade para ele era a verdade dos sentimentos, e nisso a música era o símbolo de sua expressão. Os sentimentos expressados pelas paixões estavam na natureza, e imitados, eram as verdades que a música realçaria, e nisso a linguagem verbal da ópera por si só não seria capaz de fazer comover.

Nos dizeres do professor de Literatura Comparada da Universidade de Amsterdam, John Neubauer (NEUBAUER, 1992, p. 98), os acentos, os suspiros, os tons e sons circunstanciais da voz só poderiam ser evidentes pela promoção da música, que sem ela não cumpririam com a função de arrebatá-los aos sentimentos. Sem a música, a verdade dos sentimentos contida nas palavras não seria reconhecida. Por esta sorte, a de fazer reconhecer a verdade, a música por si mesma poderia ter o status de racional. A linguagem verbal se tornava apta a comover seus espectadores por conta da música.

O campo específico de imitação na música para Dubos eram os sentimentos:

Assim, pois, a música persegue o mesmo objetivo que as artes restantes, e não só isso, senão que, ademais, se dão em uma cumplicidade e uma afinidade secretas entre música e sentimento, motivo pelo qual aquela se revela ante este último em uma posição mais ou menos privilegiada, e assim se estabeleceu a comparação com a poesia e com a pintura. A parte disso, a diferença da poesia, que imita as paixões servindo-se de signos arbitrários instituídos pelos homens como são as palavras, a música está dotada “de um potencial maravilhoso que nos comove” posto que os sons são “os verdadeiros signos da paixão, instituídos pela natureza, de quem tem recebido sua força” (FUBINI, 2007, p. 184)⁸⁶.

⁸⁶ Tradução nossa.

Como os sentimentos eram a expressão da natureza, imitados e evidenciados pela música, a ópera poderia se intitular como verdadeira e verossímil, embora a verdade para Dubos fosse a verdade dos sentimentos e não a verdade racional. A ópera era o símbolo e a expressão dessa verdade, pois a função da razão era a de fazer mover as paixões humanas, os afetos, ou seja, os sentimentos. A música então faria isso de forma natural e direta, sem a mediação da razão para isso.

O autor nos deu um exemplo, como o da ópera *Thésée* (Teseu), de Lully, a quem tinha como um compositor impecável, e de como as palavras da poesia deveriam ser evidenciadas pela música:

A natureza fornece ela mesma, por assim dizer, os cantos próprios a exprimir os sentimentos. Nós não poderíamos pronunciar com afeto os versos que contêm os sentimentos ternos e tocantes sem fazer suspiros, sem empregar os acentos e os *ports de voix*⁸⁷ que um homem dotado do gênio da música reduziria facilmente a um canto contínuo. Estou certo de que Lully não solicitaria por tanto tempo o canto destes versos que diz *Medea* na ópera *Thésée* (Teseu):

*Meu coração ainda teria a primeira inocência
Se jamais tivesse tido qualquer amor.*

Ainda há mais. O homem de gênio que compuser sobre essas palavras semelhantes, descobrirá várias maneiras de fazer o canto, mesmo sem precisar diversificá-lo. Cada sentimento possui sons e versos tais, como os discutidos aqui, que variar o canto é também mostrar como a natureza mesma é variada (DUBOS, 1993, I, §47, p. 161)⁸⁸.

A música, ao tornar as palavras mais aptas a comover o espectador, derrubaria o pensamento de que não teria outra função senão a de ser mero estímulo sensível, e nisso ela teria muito mais efeitos a produzir no espectador do que se este somente recebesse o estímulo de uma pintura bem feita ou de uma poesia muito bem versificada.

Quanto à música instrumental, já que as relações entre música e sentimento eram estabelecidas sob o respaldo da linguagem verbal, aquela ficou sem uma resposta definida quanto a seus efeitos, o que ela imitava e qual o seu âmbito estético sem fazer uso do racionalismo ou das paixões. A resposta de Dubos para essa música, por conta do verbete “sinfonia”⁸⁹ da *Encyclopédie*, era de que ela imitava os ruídos oferecidos pela natureza; para

⁸⁷ *Port de voix*: o mesmo que *portamento*, quando o cantor liga uma nota à outra, como num *glissando*, num ligado mais sólido (N. do T.).

⁸⁸ Tradução nossa.

⁸⁹ Hoje a palavra sinfonia se entende como toda música instrumental, tanto as peças que são destinadas para os seus instrumentos como as sonatas e concertos, como aqueles onde os instrumentos são misturados com as vozes, como nas óperas e várias muitas outras músicas. Podemos distinguir a música vocal como uma música sem sinfonia que não o baixo contínuo, e a música com sinfonia, que tem pelo menos um instrumento, como violinos, flautas ou oboés. Quando se diz que uma peça é uma grande sinfonia, ela contém os baixos e os altos, e

ele, a música instrumental era ainda somente uma preparação para as ações patéticas da ópera. Ela apenas reforçaria a comoção do espetáculo. Ele aceitava a “sinfonia”, ou seja, a música instrumental, desde que funcionasse como uma preparação para a ação do drama, ou mesmo uma introdução. A música instrumental, por si mesma, em sua concepção, ainda não era apta a imitar os sentimentos existentes na natureza, mas para aceitá-la, sua função era de imitar então os ruídos existentes nela, e desde que utilizada com funções específicas no contexto da ópera. Ela podia ser utilizada, mas, sem as palavras, ela não poderia excitar as paixões.

Assim, embora estas sinfonias não nos façam entender nenhum som articulado, elas não deixam de desempenhar um papel nas peças dramáticas, porque elas contribuem no nosso interesse pela ação, em fazer sobre nós uma impressão aproximada de que aqueles ruídos mesmos são uma imitação, se nós os entendermos nas mesmas circunstâncias que entendemos a sinfonia que os imita. Por exemplo, a imitação do ruído de uma tempestade que faz submergir uma personagem a qual o poeta nos faz tomar atualmente um grande interesse, e isso nos afeta como nos afetaria o ruído de uma tempestade pronta a fazer submergir uma pessoa pela qual nos interessamos calorosamente, se nós nos encontrássemos no âmbito desta tempestade verdadeira. Seria inútil repetir aqui que a impressão da sinfonia teria sido tão séria como a impressão que uma tempestade verdadeira faria sobre nós, e como já disse varias vezes, que a impressão que uma imitação exerce sobre nós é bem menor do que a impressão feita pela coisa imitada. Sem dúvida alguma que em todas as coisas a verdade triunfa sobre a imitação (DUBOS, 1993, I, §45, p. 152)⁹⁰.

Ou seja, para manter a característica imitativa na música instrumental, ele havia concedido a ela em seus argumentos o poder de imitar os ruídos da natureza, e assim mesmo desde que sua utilização se mantivesse na proposta de se fazer entender o conjunto dramático de uma ópera:

Em primeiro lugar, embora a música seja puramente instrumental, ela não deixa de conter uma imitação verdadeira da natureza. Em segundo lugar, há vários ruídos na natureza capazes de produzir um grande efeito sobre nós, quando se nos faz entender a sua proposta nas cenas de uma peça dramática. A verdade da imitação de uma sinfonia consiste na semelhança desta sinfonia com o ruído que ela pretende imitar. Há verdade em uma sinfonia, composta para imitar uma tempestade, quando o canto da sinfonia, sua harmonia e seu ritmo nos façam entender um ruído como um acidente dos ventos feito no ar ou o murmurar das ondas que se entrecrocavam ou que se colidem contra as rochas. Esta é a sinfonia que imita uma tempestade na ópera *Alcyone*, de Marin Marais (DUBOS, 1993, I, §45, p. 151)⁹¹.

Esse valor dado ao aspecto verbal nas óperas e o problema quanto ao lugar da música instrumental demonstraram um problema difícil de se sanar. Desde o começo do século

ela ainda tem duas outras partes instrumentais; a música da capela do rei, as das várias igrejas, e das nossas óperas, são quase sempre feitas em grande sinfonia (ENCYCLOPÉDIE, §15, 1734, p. 740).

⁹⁰ Tradução nossa.

⁹¹ Tradução nossa.

XVIII, já com Raguenet, discutia-se que a música instrumental suscitava sensações e sentimentos, mas por conta da tradição e dos costumes, e da exigência da expressão da razão, somente a ópera era valorizada, e a música instrumental era então um mero suporte para realçar os sentimentos e paixões contidos na poesia musicada. Assim, Dubos ainda fez uma relação entre as duas formas:

É uma verdade as narrativas das óperas. E esta verdade consiste na imitação dos tons, dos acentos, suspiros, e os sons que são naturalmente próprios aos sentimentos contidos nas palavras. A mesma verdade pode se encontrar na harmonia e no ritmo de toda composição.

A música não se contentou em imitar em seus cantos a linguagem inarticulada do homem e todos os sons naturais que ele se serviu por instinto. Esta arte ainda queria fazer imitações de todos os ruídos que são os mais capazes de fazer impressão em nós do que quando ouvimos na natureza. A música se serviu dos instrumentos para imitar esses ruídos, daqueles que em nada são articulados e que nós comumente chamamos estas imitações de ‘sinfonias’. No entanto, as sinfonias não são deixadas de tocar, por assim dizer, em diferentes papéis em nossas óperas, e ainda com grande sucesso (DUBOS, 1993, I, §45, p. 151)⁹².

A exigência existente em Dubos de que a música deveria estar unida à linguagem verbal, atribuindo valor inferior à música instrumental, vinha da tradição vigente em sua época de se reportar a modelos da Antiguidade Clássica, já que a música deveria contar os mitos e história antigos, e de reforçar a tese de que a declamação no teatro antigo, que contava essas histórias no teatro, e cujo recitativo nas óperas tentava reproduzi-los, era constituída por uma notação musical precisa, e que esta havia desaparecido do teatro em épocas posteriores:

Dubos se via obrigado a sustentar essa estranha tese devido à exigência instaurada de se querer afirmar que a música e a poesia se integravam de forma recíproca, pois os antigos – na opinião de Dubos –, perfeitamente conhecedores do princípio apontado, considerava que a poesia fora complementada pela declamação, a saber, os acentos, suspiros e modulações que haviam acompanhado aquela durante a recitação (FUBINI, 2007, p. 186)⁹³.

Ele ainda viveu numa época em que a música era uma arte mais ampla, que além de ter o escopo do teatro, também abarcava a dança, considerada a arte dos gestos, e a poética, cuja métrica era condicionada pela música para se constituir. A música estaria na origem da expressão artística em união com a poesia, e ele a revalorizou no sentido de ter trazido para ela a ideia de que sua linguagem era a dos sentimentos, e por isso se mostrava genuína.

⁹² Tradução nossa.

⁹³ Tradução nossa.

Batteux

Charles Batteux, em sua obra *Les beaux-arts réduits à un même principe* [As belas-arts reduzidas a um mesmo princípio], de 1746, procurou um princípio único, o da imitação em geral, como regra a ser aplicada nas formas poéticas, nas artes plásticas e na música. Através de critérios racionais buscou uma lei básica, única e abrangente para todas as regras poéticas, e que fosse suficiente para explicar todo o universo artístico.

Batteux, assim como Dubos, ainda era vinculado ao racionalismo do século XVII e ao discurso racional, e sua visão do conceito de imitação da natureza era não somente uma regra para a produção artística, mas pensada de acordo com critérios racionais; a imitação para ele, como para Dubos, tinha modelos estabelecidos na poesia da Antiguidade Clássica, e seguia uma regra específica para cada fazer artístico.

Mas, ao mesmo tempo em que ele ainda era um expoente do racionalismo advindo do século XVII e da tradição do teatro clássico francês do mesmo período, cujos expoentes eram as figuras de Corneille e Racine, tinha também uma visão mais subjetiva ao promulgar uma regra, um único princípio de unificação de todas as artes. Seu tratado demonstrou a passagem de uma objetividade racional para uma subjetividade⁹⁴ intimista.

As regras objetivas quanto ao poder imitativo para as artes tiveram seu princípio questionado por um novo domínio da filosofia da poesia e da arte que não mais aceitava essas regras como fixas, e esse novo domínio foram os aspectos subjetivos como julgamento para o valor estético das obras de arte. O aspecto subjetivo⁹⁵ foi novo no período de Batteux, e ele se tornou um critério em meio às regras para o princípio de imitação, o que trouxe consequências para as regras do bom gosto.

Todo fazer artístico partia da imitação da bela natureza como padrão de medida em sua produção; além dos clássicos, sua visão de mundo sobre as artes era ainda comprometida com uma tradição ligada ao Antigo Regime e às aspirações heroicas que ainda ressoavam do reinado de Luís XIV (1643-1715), e por isso em sua obra Batteux defendeu aos antigos, identificado como estava com esses valores e com uma concepção hierarquizada de mundo, e uma familiaridade com um tipo de escrita fundamentada no decoro. Exemplo disso era o

⁹⁴ Subjetividade: característica do sujeito; aquilo que é pessoal, individual, que pertence ao sujeito e apenas a ele, sendo portanto, em última análise, inacessível a outrem e incomunicável. Interioridade. Vida interior. A filosofia chama de "subjetivas" as qualidades segundas (o quente, o frio, as cores), pois não constituem propriedades dos objetos, mas "afetações" dos sujeitos que as percebem. Nenhum objeto é quente ou frio, mas cada um possui apenas uma certa temperatura. Toda impressão é subjetiva porque não são propriedades dos objetos, não nos são dados pela experiência, mas pertencem ao sujeito cognoscente: são "formas a priori da sensibilidade" (JAPIASSÚ, 2001, p. 179).

⁹⁵ Subjetivo: que se refere ao sujeito do conhecimento, à consciência, à interioridade. Relativo ao indivíduo, à experiência individual. Ex.: ponto de vista subjetivo (JAPIASSÚ, 2001, p. 179).

compositor Jean-Baptiste Lully (1632-1687), cuja *Tragédie Lyrique* correspondia aos ideais clássicos e Batteux o tinha como um modelo insuperável para a música.

Assim, ele estava num momento de transição entre a tradição racionalista e a subjetividade, e mesmo se mantendo na tradição, os aspectos subjetivos em sua obra eram notórios.

No prólogo de seu tratado, Batteux proferiu as seguintes palavras: “Imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio” (BATTEUX, 2009, p. 15)⁹⁶. Essa afirmação demonstrou a relação que se fazia entre as artes e as ciências, e como as leis destas se constituíram pela observação da natureza; logo as artes também deveriam se constituir em leis universais como ocorria com o pensamento da Física em relação à natureza. E como todas as regras partiam de um mesmo tronco, cujo princípio era a natureza, segundo Batteux, logo este seria um princípio reconhecido pelo sentimento, e seria a base e explicação para a orientação de todas as artes.

Como princípio racionalista, a poesia, que deu origem a todas as artes, segundo a concepção da época, era o expoente da razão que se manifestava pela linguagem verbal e assim orientava o discurso, e através dela Batteux procurou unir os sentimentos à luz da razão; eram esses dois elementos – sentimento e razão – que ele buscava encontrar em todas as obras que se relacionavam com a poética. E a poesia, como princípio literário, se remetia à autores da Antiguidade que produziram obras cuja forma deveria ser imitada nas regras do discurso. Embora muitos autores da Antiguidade, como os latinos Sêneca e Horácio, servissem de modelo para a poesia nos séculos XVII e XVIII, foi a *Poética* de Aristóteles que norteou o princípio de imitação, e não somente isso, a *Poética* era considerada como a que trazia os meios de realização da imitação, já que a mesma tinha na *tragédia* a forma poética mais bem acabada, servindo também de base para a tragédia clássica francesa do século XVII, sendo uma referência e modelo para a literatura, o teatro e a ópera.

Batteux procurou aplicar em *As belas-artes...*, segundo ele mesmo, o princípio imitativo encontrado na *Poética* à música e à dança, afirmando que o mesmo lhes convinha, embora a poesia ocupasse um lugar principal entre as artes. O objeto comum entre elas era a imitação da bela natureza, e, no caso da música, os meios para imitar a natureza eram os sons. Cada uma das artes usaria de seus meios próprios para imitar a natureza, mas todas eram

⁹⁶ A tradução de *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Charles Batteux, é a que foi realizada pelo Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, professor de Estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

“rebentos da natureza propondo-se o mesmo fim, regrado-se pelos mesmos princípios e, de outro lado, suas diferenças particulares, o que as separa e as distingue umas das outras” (BATTEUX, 2009, p. 18).

Fora da esfera estritamente racionalista como era o pensamento desde o século XVII, ele afirmou que as artes ganharam uma natureza própria a partir do gênio⁹⁷ do homem que as produziu, e de cada uma delas deveriam ser retiradas provas que agradassem ao gosto, e todas elas seriam retiradas do sentimento, pois a razão estabeleceu regras em função de se agradar ao gosto.

Ao estabelecer regras para o gosto em relação ao que se desejava das artes e regras para cada uma delas em particular, conquistava-se mais uma forma de dar um grau maior de certeza para as normas do gosto; sendo as mesmas regras existentes para as artes, as regras do gosto então estariam em acordo com o princípio de imitação, pois as artes eram imitadoras da bela natureza; ou seja, o bom gosto nas artes era o mesmo do da natureza.

Para o autor, o princípio de imitação repousava primeiramente na premissa de que o artista não inventava objetos, não os imaginava, mas sim que os encontrava, pois seu limite era a natureza, e a sua criação estava em bem observá-la, e tudo o que produzisse seria tão somente fruto e consequência da imitação.

Imitar era, então, copiar um modelo, e esse modelo era tudo o que existia na natureza, sendo, portanto, o protótipo para as artes, pois ela unicamente possuía todos os traços que poderiam agradar aos olhos e aos ouvidos, e seus traços apenas deveriam ser transportados em objetos que não eram naturais. Assim, “o músico, com seus sons artificiais, faz bramar a tempestade, embora tudo esteja calmo” (BATTEUX, 2009, p. 27), porém, as artes para serem o que eram, deveriam apenas ser imitações, pois elas não eram a natureza, embora parecessem sê-la, e isso trouxe outra afirmação, de que para *parecer ser* pelo uso da imitação, era então somente o verossímil seu material de realização artística e não a verdade da natureza.

Assim, todas as artes, em tudo o que têm de verdadeiramente artificial, são apenas coisas imaginárias, seres fingidos, copiados e imitados segundo os verdadeiros. É por isso que se coloca incessantemente a arte em oposição à natureza, que se escuta em todo lugar apenas este grito, que é a natureza que é preciso imitar, que a arte é perfeita quando a representa perfeitamente, enfim, que as obras primas da arte são aquelas que imitam tão bem a natureza que as tomamos pela natureza mesma (BATTEUX, 2009, pp. 28-29).

⁹⁷ Aqui, a noção de “gênio” não deve ser compreendida de acordo com o conceito que seria estabelecido no século XIX, mas no sentido de *ingenium* (engenho), proveniente de uma das partes da retórica, que era a maneira “engenhosa” de se construir o discurso.

As artes quando imitavam a natureza produziam o reconhecimento dos objetos existentes nela, e isso satisfazia ao gosto e ao sentimento, que na concepção de Batteux só era possível pela imitação, pois as artes eram o quadro artificial das paixões humanas, também encontradas na natureza, e poderiam mexer com a fantasia do espectador perante a obra de arte.

Para ele, o espírito se exercia na comparação com seu modelo, e a inteligência cumpriria seu papel através do testemunhado e reconhecimento do modelo daquilo que foi imitado, e se os costumes eram também usados nas produções artísticas eram para que fossem copiados e reconhecidos pelo espectador, que se aperfeiçoaria moralmente com isso. A imitação era artificial para as artes, mas com o uso dos costumes a imitação deveria ser real e moral para a sociedade, e nisto também ele estava de acordo com Dubos:

Por imitação, entendeu-se, não uma cópia artificial da natureza, que consiste precisamente em representá-la, em arremedá-la [...]; mas toda espécie de imitação em geral. De modo que esses termos, não tendo mais a mesma significação que outrora, deixaram de ser apropriados para caracterizar a poesia, e tornaram a linguagem dos antigos ininteligível para a maior parte dos leitores. De tudo o que acabamos de dizer, resulta que a poesia só subsiste por imitação. O mesmo ocorre com a pintura, a dança, a música: nada é real em suas obras, tudo é imaginado, forjado, copiado, artificial. É o que faz seu caráter essencial em contraposição à natureza (BATTEUX, 2009, p. 30).

Quanto ao gosto, cuja função e forma de julgar era verificar se a bela natureza havia sido bem imitada, ele era aquele quem julgava as produções do gênio, e sua capacidade de prescrever leis às artes era devido a limitá-las às leis da imitação, e se a imitação era comum a todas as artes, logo esta era o único ponto de união entre elas; uma única parte dessas leis uma vez reconhecida levaria ao reconhecimento de sua existência em todas as outras artes. E isso só era possível através do gosto.

O gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências. Seus objetos são diferentes em verdade, mas suas funções têm uma analogia tão grande entre si que uma pode servir para explicar a outra. O verdadeiro é o objeto das ciências; o das artes, é o bom e o belo (BATTEUX, 2009, p. 49).

O autor afirmou que o gosto tratava da relação dos objetos de arte conosco, e que a inteligência tratava dos objetos por eles mesmos; e que por isso, o gosto era capaz de sentir o que era bom e o que era mau, entre o que era excelente e o que era medíocre, sem confundirlos, ou tomar um pelo outro, distinguindo-os com plena certeza; enquanto a perspectiva do gosto era o de *sentir*, o da inteligência era o de *discernir pela razão* entre o bom e o mau. A

inteligência definia, enquanto o gosto sentia. “Assim, o verdadeiro e bom, conhecimento e gosto, eis todos os nossos objetos e todas as nossas operações. Eis as ciências e as artes” (BATTEUX, 2009, p. 50).

Como o gosto era um sentimento, seu objeto então eram as obras de arte, e estas, imitações da bela natureza; assim, o gosto como sentimento deveria advertir-nos se a natureza havia sido ou não adequadamente imitada. Mas esse sentimento em união com o gosto, embora fosse o que deveria julgar as qualidades estéticas da obra de arte, deveria ser precedido pela luz da razão, da inteligência, e assim, através dela descobrir as qualidades do objeto antes de se locupletar com as sensações agradáveis que ele poderia surtir no espectador.

Havia, assim, dificuldades, segundo Batteux, de se harmonizar o gosto com a razão, pois:

(...) a razão, quando se debruça sobre o sentimento, tem muita dificuldade em reconhecer sua causa. Talvez seja por isso que é tão fácil decidir a superioridade dos antigos sobre os modernos. É o gosto que deve julgá-la, e no seu tribunal se sente mais do que se prova (BATTEUX, 2009, p. 50).

Pela afirmação de que o gosto era o sentimento no julgamento das artes, embora a razão orientasse as regras do fazer artístico pela imitação, sua estética foi julgada como uma estética dos sentimentos, e assim, verifiquemos como a imitação se aplicou à música e à ópera.

A música também consistia seu fazer artístico na imitação e o objeto desta imitação era a bela natureza apreendida pelo ouvido; sozinha, a música era considerada somente um canto, e para esse canto ocorrer, a música deveria estar associada com a poesia, que empregava a palavra, a linguagem verbal, medida e calculada em tons. A música imitava pelos sons inarticulados, e a poesia, em associação com a música, imitava através da palavra medida. A música reduzida em seu princípio mínimo, em sua expressão essencial, era vista como um canto, e como tal, fazia uso da poesia, angariando para si o elemento racional exigido das artes e o status de arte musical. Uma música, mesmo sem as palavras, continuaria sendo música, pois que sua natureza eram apenas os sons.

Assim, a ópera como um teatro, caso fosse uma tragédia sem gestos, sem um cenário que se remetesse à pintura, seria sempre um poema, e isto era o princípio de tudo; a expressão essencial da música era o som, e esta, como um meio de imitar a natureza, não deveria fazer uso de todos os tipos de sons, mas saber escolhê-los de forma justa e aperfeiçoar os matizes

emprestados da natureza de maneira requintada e harmoniosa. Segundo Batteux, os sons possuíam em si simpatias e repugnâncias, e a união arbitrária deles que a natureza fazia pela própria vontade deveria ser feita na música através de regras. Ainda com o autor, seguir as regras era uma maneira de não ferir o gosto, e não somente isso, as regras utilizadas para a composição musical deveriam provocar o deleite no espectador.

Como a música usava de palavras, a mesma consideração feita à música era a mesma da poesia, cuja escolha certa das palavras provocaria uma harmonia que a linguagem corrente não possuía, e ordenada com destreza traria encantos que arrebatariam aos ouvintes. A música então se fazia pela união das duas artes (música e poesia) que poderiam se emprestar e se ajudar mutuamente. Ou seja, na música e na poesia a imitação da bela natureza se expressava com sons e linguagem medida, mesmo que cada arte se apresentasse com características distintas, diferenciando-se uma da outra.

Na terceira parte de seu tratado [seção III: sobre a música e a dança], Batteux comentou que a música havia sido uma arte maior do que foi em seu período; disse que ela compreendia não somente os sons, mas que era vinculada à dança, à versificação e à declamação, e que em sua época a música era tão somente expressa através do canto, já que posteriormente essas artes haviam sido separadas e a música havia se reduzido somente ao canto. Esta tese também foi defendida pelo abade Dubos.

Ele tratou da música em conjunto com a dança, justificando que a comparação entre elas permitiria uma compreensão melhor dessas duas artes, e que uma favorecia o esclarecimento da outra.

Devido aos ecos do Antigo Regime, da época de Luís XIV em seu tratado, a dança para esse monarca era até mesmo mais importante do que a música, arte que o próprio rei participou como bailarino muitas vezes em comemorações e apresentações, e a dança era considerada uma representação da realeza e de sua aristocracia muito mais intensa que a própria música.

Batteux fazia uma distinção entre o gesto e a palavra, e disse que aquele tinha sobre esta mais vantagem, por ser mais natural, e o gesto funcionava como uma espécie de dicionário da simples natureza, sendo mais compreensível em muitas situações do que a própria língua. No entanto, a palavra possuía o elemento da razão, que somada ao gesto adquiriu força natural e perfeição, pois a fusão das duas originou a medida, o movimento, a modulação e a harmonia.

A palavra nos instrui e nos convence, ela é o órgão da razão; mas o tom e o gesto são os órgãos do coração: eles nos comovem por meio das ideias às quais os sentimentos estão ligados e isso pela reflexão. O tom e o gesto chegam ao coração diretamente, e sem nenhum rodeio. Em resumo, a palavra é uma linguagem de instituição, que os homens fizeram para comunicarem mais distintamente suas ideias (BATTEUX, 2009, p. 135).

O que Batteux nos colocou aqui, com a diferença entre gesto e palavra e a fusão dos dois, era que as palavras adquiriram mais e maior perfeição na arte da versificação quando ganharam o auxílio do gesto contido na dança e da música, e por sua vez, a versificação tornou esses dois outros elementos mais perfeitos.

Para ele a música deveria ser a imitação dos sentimentos ou das paixões, enquanto a poesia imitava as ações, e se as imitava, isto estaria em acordo com a *Poética* de Aristóteles, e a poesia era, então, o elemento racional, porque a ação seguia uma ordem lógica, ou seja, racional. Assim, ele nos afirmou:

(...) que o objeto principal da música e da dança deve ser a imitação dos sentimentos ou das paixões, ao passo que o da poesia é principalmente a imitação das ações. Entretanto, como as paixões e as ações estão quase sempre unidas na natureza, e devem também encontrar-se juntas nas artes, haverá esta diferença para a poesia, e para a música e a dança: na primeira, as paixões serão empregadas como meios ou motivos que preparam a ação e as produzem; na música e na dança, a ação será somente uma espécie de tela destinada a carregar, sustentar, conduzir e ligar as diferentes paixões que o artista quer exprimir (BATTEUX, 2009, p. 136).

Mas nem por isso Batteux disse que a música deveria ser desprovida de sentido; que se ela tinha algum significado antes de seu uso em apoio à poesia, que ele deveria ser mantido. O sentido contido nela realçaria e tornaria o sentido das palavras mais enérgico e evidente. Pela riqueza de sentidos, os tons da música e os gestos da dança deveriam ser os mesmos para a expressão das paixões, e estas para ele não eram nem criadas nem destruídas, mas somente regradas e aperfeiçoadas, desde que não se afastasse da natureza para exprimi-las.

Como a música deveria conter significados, ela deveria ser observada, analisada e julgada como se fazia com a observação de um quadro: os traços nele conhecidos e reconhecidos, à semelhança dos objetos cujos elementos fazem sentido, deveriam ser buscados e encontrados na música. Segundo Batteux, se um músico pudesse dizer dos trechos mais agradáveis de sua composição, procuraria falar dos trechos cantados, carregados de significados verbais.

Os trechos musicais mais familiares e as paixões humanas mais fáceis de se apreender deveriam ser os mais utilizadas pelo compositor, pois eram os trechos mais apreciados pelos espectadores, segundo a visão do autor. O músico tinha a incumbência de retirar todos os seus

sons e matizes da natureza porque a todo o momento sua música seria comparada com a mesma. Em paralelo com a pintura, a música que tivesse apenas ruídos, seria comparada como a uma paisagem num quadro, e a que dissesse respeito aos sons imbuídos de sentimento, às paixões e sua compreensão racional, esta seria comparada à personagem dessa pintura:

Há sons na natureza que respondem à sua ideia, se ela é musical. Quando o compositor os tiver encontrado, ele os reconhecerá prontamente. Trata-se de uma verdade. Assim que as descobrimos, parece que a reconhecemos mesmo que nunca a tenhamos visto. E, quão rica seja a natureza para os músicos, se não pudéssemos compreender o sentido das expressões que ela abrange, ela não seria mais uma riqueza para nós. Seria um idioma desconhecido e, por consequência, inútil (BATTEUX, 2009, p. 140).

Se a música não tivesse nenhum significado mesmo que fosse detalhadamente calculada e proporcional, ela não se assemelharia a um quadro, pois não tocaria a alma. Para ser compreendida, deveria ser como uma palavra vinculada a uma ideia, onde se entenderia seu discurso, e as paixões deveriam ser reconhecidas no canto musical. Para isso, Batteux usou o exemplo da sinfonia, usado também por Dubos, composição puramente instrumental, - cujo elemento sonoro por si só possuía um significado primeiro e original que o tornava reconhecível à arte musical -, que não apontaria seu verdadeiro significado por ter sido desprovido de canto, e assim não se configuraria como a uma pintura no coração humano. O canto deveria satisfazer ao coração, e era nisso que repousava o gosto. A música instrumental poderia imitar as paixões, mas seu sentido seria difuso e incompleto:

(...) O coração tem sua inteligência independente das palavras, e quando ele é tocado, tudo compreende. Aliás, assim como há grandes coisas que as palavras não podem alcançar, há também as que são finas, que elas não podem apanhar; é sobretudo nos sentimentos que elas se encontram (BATTEUX, 2009, p. 141).

Aquilo que as palavras não poderiam expressar era compreendido através do gesto, pois seu significado era encontrado e reconhecido na natureza. E o sentimento compreendia a linguagem do gesto, segundo Batteux.

Para que a imitação ocorresse satisfatoriamente como ocorria com as palavras na poesia, os significados dos sons da música deveriam ter as mesmas qualidades da elocução oratória, e ela deveria se exprimir em conformidade com sua própria natureza; a “música imita o orador que emprega todas as figuras e variações de sua arte sem mudar o tom geral de seu estilo” (BATTEUX, 2009, p. 143).

Quando se imitava, se pretendia uma expressão da qual o gosto julgaria, e conforme o autor, esses traços escolhidos deveriam ser aperfeiçoados; logo o tom da voz, a violência das paixões, a postura da cabeça, possuíam traços finos que ultrapassavam sua compreensão como mera cópia, e nisto estava o deleite no reconhecido, o elemento de surpresa que gerava contentamento, pois somente a arte poderia aperfeiçoar o elemento encontrado na natureza. E para o gosto, esses traços reanimariam o espírito.

Os tons da voz na música deveriam soar como novos em sua expressão, pois o ouvido trazia o sentimento ao coração com toda força, e deveria ser arrebatador já na primeira audição, sendo inútil esperar uma segunda vez para ser arrebatado por ela, pois a alma se distanciaria de seus arroubos; as qualidades naturais dos sons da voz deveriam ser consideradas como as palavras na prosa. Daí as regras austeras estabelecidas para a música regularem sua naturalidade, a fim de aperfeiçoá-la, pois, polindo-as, aumentaria assim sua energia e sua graça, sem alterar o significado dos sons. A medida e o movimento estabelecidos pelas regras davam vida à composição musical,

(...) são como palavras preparadas e medidas para serem encaixadas em um verso. Em seguida, a melodia coloca cada um desses sons no lugar e na vizinhança que lhe convém: ela os une, separa-os, concilia-os, segundo a natureza do objeto que o músico se propõe a imitar (BATTEUX, 2009, p 145).

Tudo deveria ser controlado, inclusive as paixões humanas, incontroladas por natureza, porém expressas pelas variações dos tons, intervalos e até mesmo pelas dissonâncias, que para Batteux teriam o direito de entrar na composição musical da mesma maneira como existiam na natureza, e serviriam como um tempero para caracterizar a música.

Nada é tão irregular quanto o comportamento das paixões, do amor, da cólera, da discórdia. Frequentemente, para exprimi-los, a voz se azeda e desafina de chofre e, por pouco a arte adoce esses desprazeres da natureza, a verdade da expressão consola sua dureza. Cabe ao compositor apresentá-las com precaução, sobriedade, inteligência. A harmonia, enfim, contribui para a expressão musical. Todo som harmonioso é triplo por sua natureza. Ele traz consigo sua quinta e sua terça maior; essa é a doutrina comum de Descartes, do padre Mersenne, do Sr. Sauveur e do Sr. Rameau que faz dela a base de seu novo sistema de música (BATTEUX, 2009, pp. 145-146).

Mas essas irregularidades no comportamento das paixões deveriam parecer simples no canto da composição musical, também simples por natureza, e seus traços deveriam ser multiplicados, aperfeiçoados para se conseguir uma imagem rica e viva, e isso tornava a imitação da bela natureza feita a mais perfeita possível.

Em Batteux, a música como linguagem das paixões e dos sentimentos, cuja imitação da natureza se fazia pelo critério da verossimilhança, era mais autônoma, menos rígida e literal em seu conceito de imitação do que havia sido em Dubos.

Sobre essa questão assim se referiu Neubauer:

(...) Batteux define a música como um idioma independente das emoções e rejeita os princípios organizadores inerentes a ela; finalmente a considera como um meio expressivo e comunicativo comparável à linguagem. O ponto mais débil de suas ideias acerca da música não está naquilo que poderia conceber a música como uma pura construção; mas sim naquilo que se encontra em sua ideia segundo a qual a transformação mimética da natureza em uma *bella nature* [bela natureza] não é senão um refinamento da expressão, uma intensificação do poder da música produzida pela concessão da graça. As “regras austeras” da arte não constituem uma sintaxe harmônica; não transformam o material natural, senão que apenas se limitam a filtrá-lo. As verdades “possíveis” e “belas” são o resultado do refinamento, não de uma imposição das formas (NEUBAUER, 1992, p. 101)⁹⁸.

Em Dubos a linguagem verbal era soberana à música, fundamentando-se nas leis da natureza que despertavam as paixões humanas: a expressão musical e artística deveria, então, imitar as emoções interiores e transformá-las em sinais exteriores. A imitação era a das paixões humanas cujos modelos estavam na natureza. Os sentimentos eram a linguagem da música porque expressos de maneira mais adequada por ela, e nem sempre, segundo Dubos, eles estariam apropriados ou reconhecidos numa pintura ou mesmo na poesia:

Nós dissemos, ao falar do estilo da poesia, que ela deve se expressar com os termos simples dos sentimentos, mas que ela deve nos apresentar todos os outros objetos em que ela fala no âmbito das imagens e das pinturas. Nós expusemos, ao falar da música, que ela deve imitar em seu canto os tons, os suspiros, os acentos e todos aqueles sons inarticulados da voz que são os signos naturais de nossos sentimentos e de nossas paixões. É muito mais fácil inserir estas duas verdades que contêm os sentimentos os mais próprios a serem colocados em música, do que serem colocados nas pinturas e não serem apropriados (DUBOS, 1993, I, §47, p. 161)⁹⁹.

A música apresentava certa autonomia porque era um veículo para fazer sobressair os sentimentos, enaltecidos pela imitação e que despertavam e excitavam as paixões humanas. Dubos tinha na música instrumental apenas um recurso que reforçava a música vocal, a linguagem verbal, a palavra; evidenciava o texto poético, principalmente quando este se fazia ausente nos trechos cantados da ópera.

⁹⁸ Tradução nossa.

⁹⁹ Tradução nossa.

Com Batteux, a imitação era uma representação¹⁰⁰. A bela natureza era o elo comum entre as artes. A função da música então era o de imitar traços da natureza e aperfeiçoá-los, transformando-os em objetos por sua vez não naturais, mas verossímeis à natureza. Os modelos existentes na natureza serviriam como produção de cópias para as artes, como verdades possíveis e reconhecíveis.

Como em Dubos, a música instrumental para Batteux poderia reforçar o texto poético, porém neste último ela tinha mais autonomia para imitar os sentimentos. Para aquele a falta do texto traria dificuldades de classificação e significação para esse tipo de música, pois sem ele as paixões humanas eram dúbias. Para este, era admissível que a música instrumental emocionasse, já que o princípio da música era o som em si, independente da palavra, mas com ressalvas, pois ela seria incompleta em seus significados por não cumprir totalmente com a função de imitar. A música instrumental poderia despertar as paixões humanas de maneira artificial, mas estas seriam incontroláveis e indefinidas dadas à sua incompletude e falta de significado, pois as paixões humanas eram orientadas e controladas pelas leis e regras da imitação.

Fubini (2007, p. 187) advertiu que nunca se discutiu tanto sobre a imitação da natureza como o fora o século XVIII, e que o apelo à natureza ocultava, na verdade, um gosto em declínio e isso era muito mais evidente do que qualquer intento realista ou naturalista de se manter as regras tradicionais: a natureza então era sinônimo de artifício e classicismo, evocando cenas pastoris e idílicas, cujas personagens através de cenários falavam com graça e inflexões elegantes, e que na verdade expressavam o refinamento da nobreza da corte. A escolha dos melhores modelos da natureza demonstrava uma exclusão de tudo o que era considerado feio e desagradável que a realidade poderia apresentar:

¹⁰⁰ Retomando o conceito de representação, na sociedade francesa do século XVII e XVIII, aquilo que era apresentado no palco nas representações operísticas, contava com a adesão do “povo”, já que as personagens dessas obras eram não só um modelo da Antiguidade, mas personificavam as hierarquias sociais do Antigo Regime. Com Japiassú (JAPIASSÚ, 2001, p. 166) temos o seguinte significado de “representação”: operação pela qual a “mente tem presente em si mesma uma” imagem mental, uma “ideia” ou um “conceito” correspondendo a um “objeto externo”. A função de representação é exatamente a de tornar presente à consciência a realidade externa, tornando-a um objeto da consciência, e estabelecendo assim a relação entre a consciência e o real. A noção de representação geralmente define-se por analogia com a visão e com o ato de formar uma imagem de algo, tratando-se no caso de uma “imagem não-sensível, não-visual”. Esta noção tem um papel central no pensamento moderno, sobretudo no racionalismo cartesiano e na filosofia da consciência. Sob vários aspectos, entretanto, a relação de representação parece problemática, sendo por vezes entendida como uma relação causal entre o objeto externo e a consciência, por vezes como uma relação de correspondência ou semelhança. A principal dificuldade parece ser o pressuposto de que a consciência seria incapaz de apreender diretamente o objeto externo.

Se a natureza pode atuar livremente, mesclando o prazer dos sons e das cores, na arte, em compensação, deve-se submeter-se às regras da imitação, conciliando exatidão e liberdade; esta última deverá ser dosada com prudência, dado que uma pitada de liberdade anima a imitação, porém, se passar da medida idônea, se incorrerá em anarquia, atropelando as regras do bom gosto. Compete à música – como já dissera Dubos – imitar os sentimentos e as paixões, enquanto que a poesia imita as ações (FUBINI, 2007, p. 187)¹⁰¹.

Entre Dubos e Batteux estabeleceu-se uma concepção de sentimento como um conceito autônomo e insubstituível, e a música adquiriu status de linguagem do sentimento. A partir deles, essa concepção se sedimentou, e a ruptura entre sentimento e razão foi cada vez mais clara e profunda, separando-se tudo o que pertencia ao coração e tudo o que pertencia à razão; e aquilo que correspondia ao coração era compreendido mais prontamente, pois bastava sentir. A música se tornou a linguagem universal do sentimento, sem necessidade de intermediários, livre de convencionalismos.

Mas não somente esses dois pensadores se posicionaram ante as teorias imitativas, outros autores também se manifestaram, como veremos a seguir.

¹⁰¹ Tradução nossa.

2.2. O pensamento de autores diversos: Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville.

Não somente Dubos e Batteux expressaram suas reflexões quanto à imitação em música e nas artes como um todo, afirmando o poder da tradição e das regras das teorias imitativas segundo modelos estabelecidos. Outros autores, além deles, circularam seus pensamentos, embora em muitos aspectos houvesse perfeita concordância com os dois autores mencionados anteriormente.

O conjunto de textos cujos fragmentos foram retirados e analisados aqui demonstrou inicialmente uma exigência incisiva quanto a se observarem o cumprimento das regras das teorias imitativas da bela natureza para a composição das óperas, além de comentários que tinham esse aspecto imitativo como algo difícil de se completar e realizar totalmente. O compositor tido como modelo quanto à realização e cumprimento dessas regras em acordo com o gosto da época foi Lully, considerado a excelência nessa dimensão.

Além disso, houve questionamentos quanto ao conceito de gosto, o combate à música italiana e o que era moralmente aceito na sociedade francesa. Posteriormente, outro conjunto de fragmentos se remeteu a que mantivessem as regras de imitação e o bom gosto, mas mais flexíveis quanto à aceitação da música instrumental, pelo menos no que concernia a imitar os ruídos da natureza, em acordo com Dubos e Batteux, e como as sensações através da música eram suscitadas nos ouvintes. Houve também a ideia de que os italianos, até então negligenciados pelos que eram contra a inserção de sua música na cultura francesa, faziam um tipo de música instrumental e uma maneira de agrupar os instrumentos da orquestra no palco que foram considerados superiores ao modo como os franceses faziam.

Por fim, observou-se nas análises dos fragmentos de textos a existência da comparação da música francesa com a italiana, e que isso era considerado um problema, pois as comparações na verdade não deveriam existir, mas sim que a música de cada país deveria ser observada e valorizada por si mesma, pois a música francesa buscava seguir regras referentes às teorias imitativas, enquanto a ópera bufa italiana não se preocupava com isso.

Dubos e Batteux escreveram tratados sobre poética, estabelecendo regras para a composição das artes, e o que era esperado de seus autores e qual o nível de formação erudita e culta daqueles que apreciassem os objetos produzidos segundo as determinações esperadas; já com os autores discutidos em paralelo aos dois, temos textos que são mais uma descrição de situações de momento, descrições dos comportamentos daqueles que frequentavam a Ópera e descrições daquilo que era oferecido a esse público; ou seja, os textos funcionaram

mais como uma prescrição, manutenção e correção do modo de se comportar e apreciar a ópera e na Ópera.

No entanto, o que ocorreu na observação dos textos de época foi que o conceito de imitação na música possuía problemas de classificação; ora a música verdadeira era a vocal, ora traços da instrumental eram mais valorizados, mas o que era unânime era a definição de música vir associada à linguagem verbal, quando do uso da poesia, do texto literário, na ópera. A música em si não era definida nessas discussões, apenas associada aos elementos da natureza como objetos imitativos para a música vocal e instrumental, além dos sentimentos serem vistos como a expressão da música.

A música era sempre associada a algum elemento externo a ela, e, nos textos observados aqui, as comparações com a música italiana, quais as regras de composição e imitação, o que era o bom gosto e moralmente aceito, trouxeram problemas de significação que se mantiveram mesmo depois que uma estética voltada aos sentimentos começou a suplantar o racionalismo.

O intento imitativo na ópera não satisfazia totalmente ao que era esperado quanto ao cumprimento das regras, e, ao mesmo tempo, na trajetória de um pouco mais de vinte anos entre o primeiro e o último texto observados aqui, a imitação como regra foi gradativamente se transformando e se tornando uma exigência menor por conta da influência da música italiana na ópera francesa. O aspecto sentimental como linguagem da música, aceite já em Dubos e Batteux, foi uma via que aos poucos promoveu uma visão da música por ela mesma, como será observado posteriormente.

Vejamos o que esses autores disseram sobre música e como seus pensamentos se inseriram no momento histórico em que produziram seus textos.

Nicolas Ragot de Grandval (1676-1753), foi cravista, compositor e autor dramático francês, trabalhou na Comédie Française, e dele temos os fragmentos de seu texto *Essai sur le bon goust en Musique* [Ensaio sobre o bom gosto em música], de 1732. Seu texto, publicado um ano antes da segunda edição de 1733 das *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, de Dubos, tem muitos pontos em comum com este autor.

Dubos tinha nos sentimentos o julgamento natural para a apreensão das belezas de uma obra de arte, mas, sem perder de vista as determinações racionais as quais seriam satisfeitas pelas regras das teorias imitativas, além de com isso serem esperados efeitos passionais na audiência. Grandval compartilhou da noção de sentimento em conformidade com as regras, como observados no fragmento a seguir:

Tenho (segundo eu) duas grandes maneiras de conhecer as coisas boas e más. O Sentimento¹⁰² interior, e as Regras. Nós não conhecemos o Bom e o Mau senão que por essas duas vias.

Isto que nós entendemos, nos causa prazer ou desprazer. Aquele que escuta esse sentimento interior nos dirá: isso me parece bom, ou, aquilo me parece mau (GRANDVAL, 1732, pp. 01-02)¹⁰³.

O julgamento que decidia se as coisas eram “boas” ou “más” vinha do conhecimento das regras, mas o prazer advindo pelo conhecimento deveria ser “sentido”, reconhecido pelo sentimento, pois este saberia pelas sensações se as regras para as artes foram cumpridas.

Grandval expôs que preceitos estabelecidos deveriam ser observados. Nisso ele também estava em acordo com Dubos, pois reafirmava o cumprimento das regras das teorias imitativas. E era o cumprimento das regras que determinava uma música bem feita. Como elas estavam sendo burladas na ópera francesa, por conta da maior influência da música italiana, procurava-se chamar a atenção para a manutenção delas, e sempre de acordo com a tradição estabelecida desde o Renascimento, já que, como em Dubos, a tradição começava a ser esquecida, e isso era um problema no reconhecimento de seus elementos perante as artes:

Por outro lado, os Mestres, os Povos, conhecem Preceitos estabelecidos de acordo com as observações que tinham feito. Isto era o que lhes parecia melhor e mais seguro. Estes Preceitos estabelecidos são chamados de Regras, e são por causa deles que se diz: isto é bom ou mau por tal ou qual razão.

Mas como são os homens que estabelecem estas Regras, eles podem se enganar. Sua autoridade é considerável, mas ainda não é uma lei infalível (GRANDVAL, 1732, pp. 02-03)¹⁰⁴.

O sentimento como noção para o julgamento das artes não era então arbitrário. Ele deveria ser orientado, como observado em Dubos e Batteux, para que a apreensão dos efeitos das paixões humanas fosse eficaz. Sentir apenas não era suficiente. Porém, na medida em que se reconhecessem os modelos imitados na música, o efeito das paixões era mais intenso e melhor apreciado. E Grandval afirmou que as impressões falsas recebidas durante a vida poderiam desviar o reconhecimento dos traços imitados da natureza, ou mesmo julgá-los erroneamente como advindos dela. O modelo que deveria ser reconhecido teria seu status como universal, pois qualquer pessoa que o conhecesse o reconheceria nos objetos que faziam uso de seus traços. Sua universalidade era ligada à poesia, pois esta, de acordo com

¹⁰² As palavras que aparecem no meio do texto com inicial maiúscula foram mantidas de acordo com o texto original.

¹⁰³ Tradução nossa.

¹⁰⁴ Tradução nossa.

Aristóteles em seu livro IX da *Poética*¹⁰⁵, era universal. E os perigos para essa concepção era o não se reconhecer ou se enganar quanto ao que realmente a natureza poderia oferecer para a execução da obra de arte:

O sentimento interior não pode ser superior, porque nós devemos desafiá-lo sempre. Quem se atreveria a elogiar a natural felicidade em que as ideias do Bom, do Belo e do Verdadeiro são certas e claras?

Nós podemos nos aportar num mundo em que se fundamentam estas ideias mais ou menos claras; mas nós temos recebido desde o nosso nascimento mil falsas impressões, mil prejulgamentos perigosos que podem debilitar em nós a voz da boa natureza (GRANDVAL, 1732, pp. 03-04)¹⁰⁶.

O sentimento, sem a orientação do conhecimento, prejudicava o julgamento da obra de arte, e não se apreenderia o verdadeiro bom gosto, pois “o bom gosto se distingue pelo julgamento, pelas suas gradações, pelas coisas boas e más, pelas medíocres, excelentes e detestáveis” (GRANDVAL, 1732, p. 05)¹⁰⁷.

O bom gosto só seria possível se o mesmo fosse “purificado pelas regras”, se as mesmas fossem estritamente seguidas. Os objetos seriam estimados e a proporção da estima a maior possível de acordo com o seguimento das regras das teorias imitativas quanto à natureza. Mas para Grandval, não bastava apenas seguir as regras, mas sim possuir ouvido para apreender a música e ter o conhecimento da mesma, caso contrário, saber as regras e não conhecer música seria um trabalho inútil, pois terminaria por não se saber reconhecer os traços imitados da natureza.

Há nas artes um ponto de perfeição. Aquele que parece ser o do Gosto perfeito. Ainda que não o sinta internamente ou externamente, um Gosto defeituoso.

Assim, o bom Gosto é o Sentimento natural purificado pelas Regras; ele consiste em saber estimar as coisas pelo que valem, e interessam na proporção em que são estimáveis.

Mas, o que é preciso fazer para adquirir este profundo discernimento? Duas coisas indispensáveis: ter Ouvido e saber razoavelmente Música. Sem Ouvido, o trabalho se torna vão para quem pretende ser um conhecedor (GRANDVAL, 1732, pp. 07-08)¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Na *Poética* de Aristóteles (ARISTÓTELES, 2011, Livro IX, 1451b), ele diz: (...) O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (...). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens.

¹⁰⁶ Tradução nossa.

¹⁰⁷ Tradução nossa.

¹⁰⁸ Tradução nossa.

Ao consultar o quanto uma ária era capaz de agradar ao ouvido e ao coração, segundo o autor, não bastava se sentir seduzido pelo som ouvido, deviam-se de consultar as regras que diriam se as impressões da natureza foram bem captadas, e se isso havia sido feito com bom senso. Ao observar essas condições, e se através delas o coração fora movido pelo sentimento, se a voz interior os aprovava, refinaria assim os sentimentos.

O conhecimento sólido das regras e do bom gosto preparava a alma, segundo a concepção da época, para a apreensão das nuances da música:

Para julgar justamente, deve-se começar por distanciar-se dessas fragilidades. Deve-se portar uma alma clara e pronta a receber as impressões da Natureza e do Bom Senso, e não se perguntar: é este o prazer?

Deve-se perguntar a si mesmo; qual ária melhor lisonjeia meu ouvido? Ela move meu coração? Sim, esta é a voz do Sentimento interior que aprova. Resta consultar as Regras e refinar este sentimento pela sua decisão (GRANDVAL, 1732, p. 17)¹⁰⁹.

Grandval afirmou que a música deveria ser natural, expressiva e harmoniosa; em Dubos, a harmonia era um elemento atrativo para contribuir na expressão do ruído que a música pretendia imitar. A expressão da música através da harmonia ganharia em compreensão e em intensificação nos efeitos do movimento das paixões humanas. A expressão atingiria seus propósitos na medida em que o texto poético, que imitava uma ação e orientava o discurso, fosse compreendido pelos ouvintes. A narrativa contida no texto musical realçada pela música seria cumprida através da razão com o movimento das paixões. Novamente ocorreu uma concordância dos pensamentos do autor com Dubos:

Estes os grandes! Uma música deve ser natural, expressiva e harmoniosa. Primeiramente natural, ou melhor, simples, porque a simplicidade é a primeira marca do natural. Em segundo lugar, expressiva. Em terceiro lugar, harmoniosa. Estas são as três grandes Regras em que se fará sua aplicação nas Árias cujo sentimento interior é aprovado, e é ele quem decidirá em último recurso (GRANDVAL, 1732, pp. 18-19)¹¹⁰.

A concepção de bom gosto era de que este deveria ser requintado, regrado, mas que ele guardava consigo o meio termo, que com a retidão, conseguida pela razão, o julgamento da música seria o mais justo, além de útil e sólido. A vivacidade e a erudição apenas alcançavam extremos que não permitiriam observar os requintes do bom gosto, por isso que o autor reitera sobre o valor de suas qualidades. Os elementos como simplicidade, expressão e

¹⁰⁹ Tradução nossa.

¹¹⁰ Tradução nossa.

harmonia deveriam ser equilibrados e observados ao mesmo tempo na contemplação da música.

Havia em seu texto uma forte insistência em se falar de como deveria ser a qualidade do bom gosto, e do equilíbrio que ele deveria ter; como a imitação nas artes e na música previa um modelo retirado na natureza e transposto para um objeto não natural, o prazer estava na verossimilhança, na ilusão causada por esses objetos, porém, a moderação no gosto, sem os excessos da vivacidade e erudição, tinha uma outra função, a de educar, a de moderar os comportamentos e manter os costumes; a função da imitação poderia ser a de iludir nas artes, mas na vida social ela deveria ser real, pois como comportamento ela seria imitada pela sociedade:

Ouvi dizer que, de todas as qualidades, a Vivacidade é a mais trivial e a mais cômoda. A erudição é mais cara e mais perigosa; a Retidão o julgamento o mais sólido e o mais útil, e o bom Gosto, o mais raro e o mais requintado.

Ele torna preciso o Canto, o natural, e toda a requintada expressão. Ele faz que o gênio toque; que ele forneça, mas que não abandone jamais o verdadeiro: pelo contrário, quão fecundo sejamos, ele nos sussurra. Como é mais fácil falar muito do que falar moderadamente, do mesmo modo é mais fácil trabalhar muito do que trabalhar bem.

É preciso, portanto, render justiça a todo mundo. Dizem que entre os músicos da Itália, ele [o Gosto] encontrou diversos tipos, e que souberam juntar à ciência (que eles possuem um degrau um pouco mais alto que nós) o bom Canto e o natural. E que eles têm, dentre outras coisas, sinfonias encantadoras. Eu estou sempre à espreita [para] ouvir um pouco de sua Música; eu sempre procuro estar de prontidão, e a devoro com avidez (GRANDVAL, 1732, pp. 24-26)¹¹¹.

Outro elemento existente neste último fragmento de texto era o da aceitação da música italiana, principalmente a instrumental. Ele demonstra que as “sinfonias” italianas produziam um encanto tal que sempre causavam interesse por parte do ouvinte, que buscava ouvi-las e apreciá-las, pelo mero prazer de serem agradáveis. Podemos deduzir que aqui existiu a aceitação de uma música sem os preceitos das regras das teorias imitativas, embora os franceses insistissem que os sons instrumentais imitassem os ruídos existentes na natureza. Além de elogiar a música instrumental, como eram as sinfonias italianas, Grandval afirmou que os italianos tinham gosto, embora de outro tipo, porque os mesmos souberam juntar a ciência com o canto e o natural.

Observou-se que a apreciação da música e seu conhecimento com o apoio da ciência já se fazia presente nas observações que os textos nos dão. O autor aceitou a sinfonia e a considerou encantadora, dado que demonstrou sua apreciação pelo público francês. Apreciada simplesmente por sua música, a sinfonia italiana não seguia um regra de imitação, mesmo

¹¹¹ Tradução nossa.

com os dizeres de Dubos e Batteux, quanto a ela fazer sucesso e realmente excitar os sentidos, mas, com o cuidado de observar que seu significado era difuso sem o uso da linguagem verbal. Grandval demonstrou então como ela era presente nas salas de concerto da época, e apreciada por si mesma.

Na medida em que a música instrumental foi sendo aceita pelos franceses como um elemento imitativo dos ruídos da natureza, pois que o julgamento pelo critério do sentimento permitia sua apreciação, ela também deveria cumprir com regras estabelecidas como o eram as regras para a música vocal. Os franceses discutiam bastante a música pelo viés da comparação, e como eles tinham com eles que a sua música estava em conformidade com as regras, através dela julgavam as outras músicas.

O raciocínio verificaria o cumprimento das regras, como dito anteriormente, e como elas se assemelhavam com a produção vocal e instrumental, e para os franceses não era difícil identificá-las nas peças musicais. A comparação era uma prática tão comum entre eles, que consideravam esta habilidade como pertencente a uma pessoa de espírito. As peças instrumentais de caráter, também muito comuns entre eles, como em peças para cravo de Couperin e Rameau, que também se utilizavam dos recursos das teorias imitativas fazendo alusão aos ruídos da natureza, como o arrulhar de pássaros e tempestades, deveriam seguir regras estritas para elas.

Quanto a isso, Grandval também fez recomendações de como deveria ser o nível de julgamento do conhecedor:

Vós que não quereis se dar à pena de fazer um julgamento de raciocínio, fazeis um julgamento de comparação, à maneira dos cortesãos. Ele deve estar bem na cabeça de algumas peças de Música de cada caráter, boas e más; mas boas e más segundo um consentimento unânime; ao conhecer todas as belezas e todos os defeitos, comparar com todos os modelos já ouvidos. Vós estimareis depois em saber que elas [as Regras] se assemelham [umas com] às outras, e a ideia desta única semelhança, segundo vos comova mais ou menos vivamente, vós ireis dizer com mais ou menos força: “eu adoro esta Ária”, “esta Sinfonia não me agrada”. O conhecedor o mais hábil não deve neste ponto negligenciar a junção de julgamentos de raciocínio a estes julgamentos de comparação donde surtirá uma claridade muito própria a se afirmar nos sentimentos; e este gosto pela comparação pertence a uma pessoa de espírito, de uma pessoa do mundo que saiba fazer valer, por ser capaz de satisfazê-lo. Esta também é uma facilidade lisonjeira para a indolência, e um recurso honesto para a ignorância (GRANDVAL, 1732, pp. 37-39)¹¹².

Sem um bom nível de conhecimento da música e de julgamento que contentasse ao bom gosto, assim mesmo ocorria que as árias compostas com “defeitos”, sem levar em

¹¹² Tradução nossa.

consideração o valor das regras, acabavam agradando à audiência; neste momento o público já era composto também por burgueses e não somente a classe aristocrática, conhecedora das regras de imitação, e que além de tudo também visavam assistir nos palcos os seus costumes representados. Estas árias “mal escritas”, por agradarem mais devido o seu prazer auditivo estar mais no coração do que nos ouvidos, eram aceitas com faltas cometidas segundo as regras, o que fora notado por Grandval, que procurou colocar o decoro instituído pela razão como o organizador da música vocal.

Quanto ao valor dessas árias aceitas apenas pelos encantos do coração, mas, com “defeitos” segundo a razão, ele assim se expressou:

Presentemente julgam-se os graus de valor das Árias. E quais os seus preceitos. Primeiramente se vão contra as pequenas regras, se não são nada ao preço que se paga em ir contra os grandes defeitos. Em segundo lugar, se o prazer do coração está sobre o dos ouvidos; uma Música que peca contra as leis que vão tocar o coração, peca mais que as faltas que visam a contentar os ouvidos. Perdoará as duas cadências semelhantes, muito próximas uma da outra à qualquer falta contra as regras da composição, e não perdoará momentos de um canto frio, ou forçado ou sem expressão, nem a uma Música muito cheia de encantos, e plena de riquezas fora de sua estação. Tudo estará perdido. As belas coisas não estarão fora de seu lugar. A razão coloca o decoro, e o decoro coloca perfeição (GRANDVAL, 1732, pp. 47-48)¹¹³.

Outro problema além do das regras serem seguidas adequadamente ou não, era o do comportamento do povo. Grandval não só fez recomendações quanto ao cuidado que se deveria ter nas produções musicais, na maneira de se imitar e de como o coração seria satisfeito com uma imitação verdadeira da natureza. Ele também observou o comportamento daqueles que frequentavam a Ópera, e no quanto a sua manifestação perante as apresentações e árias era capaz de atrapalhar a apreciação daqueles que estavam lá para julgar a ópera.

Podemos subentender no próximo fragmento que não somente ele sugeriu a que se seguissem os preceitos que agradariam ao gosto, mas que se observassem que uma obra musical não seria para todos os públicos, fazendo mesmo alusão à antiga Atenas, que nem todos poderiam ir aos espetáculos como os da França iriam. Podemos observar aí a mesma preocupação de Dubos quando escreveu seu tratado quanto a tradição começar a ser esquecida, e, não somente isso, observamos que uma educação peculiar aos nobres era então nesses lugares misturada com a educação de outras classes sociais, sem o mesmo acesso e educação aristocrática, que não se importavam com os requisitos do bom gosto, prova de que as teorias imitativas já não eram tão importantes e estritamente seguidas. Isso era um

¹¹³ Tradução nossa.

problema, já que nas representações havia a função da educação moral do cidadão e do aprendizado dos bons costumes. Se a arte imitava modelos da natureza conforme as regras, o cidadão deveria imitar sua representação como conduta de vida e comportamento em sociedade.

Não bastava apenas conhecer as regras e saber apreciá-las, deveria também se ter educação para se ter calma, segundo a época, para ouvir as árias e perceber os detalhes de sua constituição e se deixar arrebatado pelo movimento dos afetos que ela efetuará:

Nas áreas [destinadas] à Ópera, ou em outros lugares, que a boca das pessoas deste mundo, que em parte vem da população, apoia que a estes se prove seguramente a sua bondade; e aqui está o porquê: é que necessariamente nessas Árias, que agradam mais às pessoas honestas, tem-se cantado mais longamente e bem universalmente por aqueles que são bem próximos, e que aprenderam dos outros, de onde no fim se entende que são os Lacaios e os Servos. É evidente que sua extrema popularidade não poderia ter sido evitada pelos homens cultos; num lugar em que uma Ária é começada pela população, que foi se espalhando dentro dela, e que se fez aprovada por ela, o pequeno povo da França é fortemente diferente do de Atenas, já que este não poderia ir aos Espetáculos como este outro vai, e não pode o sentimento ser suficientemente puro, e que o ofício não seja julgado quando este [povo] seja único: pois ele se torna responsável por alguma coisa quando se está num conjunto de outras, que [ocorre] na hora certa como uma nova prova do grau de beleza de uma obra musical.

Enfim, para se aperfeiçoar o Gosto, eu creio que se faça ouvir o raciocínio dos eruditos, se refira aos sentimentos dos conhecedores, e que se estudem os movimentos do povo.

Resta-nos ainda uma pequena Regra. Contudo o que já disse, nós não seremos juizes infalíveis; nós podemos nos enganar de vez em quando, podemos adquirir o hábito de observar e evidenciar nossos erros; às vezes examinamos em nossos julgamentos com tanto rigor as obras dos outros; nos remontamos à causa de nosso erro que encontramos; e esta causa, nós a remarcamos notadamente. Mais ainda [tornamos o erro] bem marcado, a menos que nos sujeitemos a retornar para trás. A utilidade dessa prática leva ao bom Gosto bem endireitado e rapidamente.

Quanto aos meios de conservar o bom Gosto, eles são aqueles mesmos que devemos adquirir; esta será a prática assídua das máximas anteriores, que conservaremos depois de adquiri-las (GRANDVAL, 1732, pp. 58-61)¹¹⁴.

Por sua vez o discernimento não era somente relacionado ao aprendizado do bom gosto. Ele também estava relacionado ao comportamento, pois os costumes deveriam ser representados nas óperas, como o eram segundo os documentos de época. Refinar o conhecimento era também refinar a educação e o comportamento em público, pois havia uma preocupação extremamente cuidadosa com as aparências na sociedade desse período, e, com a ascensão da burguesia, o contraste dos costumes se fez presente, e isso era combatido pelas classes aristocráticas. Desta forma, os costumes também se mantinham na imitação dos

¹¹⁴ Tradução nossa.

exemplos demonstrados no palco, e, quando as árias já não possuíam o mesmo rigor das teorias imitativas, isso poderia ser um mau exemplo para os costumes:

Se você me perguntar, depois disso, qual a marca você deve possuir para poder conhecer o bom Gosto, eu responderei à sua pergunta de maneira muito racional. Devemos nos sentir satisfeitos de poder nos gabar de criar raízes no bom Gosto, tão raro, uma vez que no mundo os mais preciosos são os Diamantes e as Pérolas, de acordo com o espírito do discernimento, por assim dizer, do bom Gosto. Esta doçura será a recompensa de nossos cuidados, uma doçura permitida, desde que seja um segredo, e que não se faça aclarar por um ar assaz presunçoso (GRANDVAL, 1732, pp. 62-63)¹¹⁵.

Ir à Ópera não era suficiente para a formação do bom gosto. Era também importante possuir discernimento para dizer o que era bom e o que era mau. Compreender quando uma obra era boa, mas mal executada ou o contrário, era um requisito desejado e esperado dos apreciadores. Assim, Grandval afirmou que o compositor Lully era admirável por ser um dos modernos que sabia produzir obras que alimentaram o espírito dos conhecedores com tons finos, delicados e expressivos, embora tenha afirmado que da Itália pudessem ser escolhidas uma infinidade de árias que estavam em concordância com o que os franceses esperavam do bom gosto:

Discernir o bom ou o mau numa Música pela boa ou má execução. Eu estimarei fortemente o Gosto de uma pessoa que me diga seguramente: esta Sinfonia é bela, mas foi mal executada. Ou então, ela foi bem executada, mas não vale nada. Esta distinção delicada não se faz sentir sem uma fineza de discernimento, pouco comum, e eu acredito ser isso o Chefe de Obras dos conhecedores.

Eu também não me canso de repetir; boas coisas devem alimentar-lhe, não só executar a Música pelo que se reconhece ser bom como um consentimento geral, como a de Lully; ele é um dos nossos bons Modernos, e as Árias escolhidas de muitos Compositores da Itália, de onde é grande o número estimáveis [delas], e principalmente as Sinfonias.

Em Lully, sobretudo, que dava seu pão cotidiano; é admirável o espírito que brilha de suas Obras; ele se mostra em tudo; seus Cantos não dizem senão aquilo que se é capaz de pensar e de exprimir? Que Tons finos, vivos, delicados e expressivos! Isto é o que se chama de retocar a Pintura de uma Poesia; é um reforçar das cores. A prática, a aplicação, o estudo, são os Trabalhadores, mas é no espírito que se faz os excelentes Trabalhadores (GRANDVAL, 1732, pp. 65-67)¹¹⁶.

Além dos fragmentos do texto de Grandval, temos o de Louis Bollioud-Mermet (1709-1796), membro da Academia de Ciências, Letras e Artes de Lyon, no período de 1736 a 1793, que teve publicado em 1746 seu texto *De la corruption du goust dans la musique française* [Da corrupção do gosto na música francesa]. Seu texto foi publicado no mesmo ano em que fora publicada *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Charles Batteux.

¹¹⁵ Tradução nossa.

¹¹⁶ Tradução nossa.

Nos fragmentos de seu texto, observamos uma preocupação em se demonstrar a existência de muitos artistas, assim como a existência de um grande número de pessoas que estava longe desses artistas nas representações. Embora houvesse uma grande tendência para a correção quanto às regras, e também para a invenção, ele afirmou que a música francesa estava em decadência, e isso em decorrência de uma corrupção do gosto musical francês.

A relação entre a produção musical e seu público não estava em comunhão segundo sua concepção, e assim Bollioud-Mermet afirmou:

Podemos dizer com verdade que as Artes foram feitas depois de dois séculos de progressos consideráveis. Os Modernos são ofertados pelos Antigos; e os nossos famosos Artistas não são menos brilhantes em perfeição e descobertas do que seus predecessores, quando estes usaram de suas próprias ideias. Em efeito, jamais se viu tanto gênio para a correção, para a imitação, para a invenção. No entanto, como que se veem tantos Artistas, e tão poucos se aproximam da verdade, e que o maior número [de pessoas] esteja tão longe deles? A razão é que eles tendem aos mesmos objetivos por rotas diferentes; que a maioria não consegue acompanhar sozinho aquele que conduz; e que, em vista de ultrapassar os mais hábeis, eles desenvolvem novos caminhos para se desviarem (BOLLILOUD-MERMET, 1746, pp. 03-04)¹¹⁷.

Ele não poupou críticas também aos músicos, ao afirmar que em comparação aos grandes mestres, aqueles não eram condizentes com o fim a que se propuseram em acordo com seus meios. O fruto disso era uma música cujo conjunto, a seu ver, levava a música francesa a se decair, como podemos observar no seguinte fragmento:

Considero, portanto, o Músico como aquele que compõe ou executa: seguimo-lo no exercício de sua profissão: compare-se seu método com os dos grandes Mestres, seus meios com o fim a que ele deve se propor; e, para os novos efeitos que resultam de seus esforços, vejamos o lugar que tende para a perfeição de sua Arte, ou se ele se distancia nesse ponto. É pelos meios que nós descobrimos as causas de seu erro; é pelo conjunto que se anuncia na Música Francesa uma decadência inevitável (BOLLILOUD-MERMET, 1746, pp. 06-07)¹¹⁸.

Ao que ele observou quanto à corrupção na música, e, claro, não somente à falta de exigência do público que não conhecia as regras das teorias imitativas, e, assim, não sabia reconhecer os traços da natureza no objeto imitado, ele se reportou também aos músicos e compositores, observando a corrupção do gosto tanto na composição musical como em sua execução. Quando a exigência por parte do público quanto ao conceito de imitação se tornou menor, por parte dos músicos o mesmo ocorreu, e isso foi atacado pelo autor, que manifestou

¹¹⁷ Tradução nossa. As palavras que aparecem com letras maiúsculas nos textos foram mantidas de acordo com o texto original.

¹¹⁸ Tradução nossa.

o que esperava de um compositor, como observado na primeira parte de seu texto, cujo título da seção é *Da corrupção do Gosto na Composição da Música*:

A primeira função do Músico é a Composição: se ele deseja ser excelente em sua Arte, ele deve necessariamente saber Harmonizar-se pelas regras e pelos princípios. As qualidades mais indispensáveis do Compositor são o gênio, o método e o gosto. A finalidade a que ele deve se propor em seu trabalho é a imitação da natureza, de agradar ao ouvido, de elevar o coração; de excitar por sua vontade as paixões; de dar alma, expressão, a seus Cantos; de se fazer novo e variado, pela incursão, pela beleza escolhida dos acordes e temas; de exprimir com justeza, com elegância, os sentidos das palavras; assim se compõe Música vocal; deve-se emprestar, por assim dizer, as palavras aos sons, e dar vida aos acordes; se se trabalha pela [música] Instrumental, a imitação se dá pelos traços vivos e animados, a ternura, o natural da voz.

Em uma palavra, seu objeto principal deve ser o de emocionar e agradar; de pintar com a natureza os movimentos da alma, as afeições do coração; de variar suas modulações de tal sorte que sua Harmonia satisfaça ao ouvido, e que seja admitida pela razão (BOLLIOD-MERMET, 1746, pp. 07-08)¹¹⁹.

O autor tratou o compositor como se ele desconhecesse os princípios das regras imitativas, fazendo prescrições de como realizar a composição, dizendo que o mesmo tinha por finalidade em seu trabalho a imitação da natureza, devendo, portanto, excitar as paixões pela elevação do coração e o prazer dos ouvidos. Ele tentou explicar o que era condizente à música vocal, e como que com gosto e método o compositor deveria dar vida ao texto poético de sua música, já que seu principal objetivo era o de emocionar e agradar, desde que admitido pela razão. Mais uma vez sua manifestação demonstrou que a prática vigente já não se dava da mesma maneira como fora no século XVII e início do XVIII, pois seu viú prescrevendo regras e normas às quais eram prática comum e recorrente na sociedade francesa.

Para demonstrar como os franceses já tiveram grandes mestres na composição de óperas, ele recorreu ao exemplo de Lully, que era visto como um modelo para a música teatral. Que ele sabia realçar o texto literário do libreto de uma ópera, dando ênfase adequada aos significados das palavras em seus recitativos, e, mesmo na música instrumental, que esta era feita com muito encanto, seguindo todo o requinte das regras das teorias imitativas:

Tal foi a intenção dos grandes mestres neste gênero. Tais foram os meios que eles empregaram para a excelência. Lully, que nos propôs audaciosamente o modelo da Música Teatral, nos fez gostar, segundo suas Obras, dos encantos sedutores da Harmonia. A bela “torre” de seus cantos, a nobreza, a força de sua expressão, sua maneira simples e natural de modular, o caráter de suas Sinfonias, a melodia de seus Recitativos, as graças ingênuas de suas Arietas, a bela ordenação de seus Coros, o atraiu como jamais visto para o título de “Orfeu” em nosso Século (BOLLIOD-MERMET, 1746, pp. 08-09)¹²⁰.

¹¹⁹ Tradução nossa.

¹²⁰ Tradução nossa.

Assim como Batteux, Bollioud-Mermet demonstrou um saudosismo pelo período de Luís XIV, e comparou a era de Lully com o seu próprio daquele momento, que, de acordo com o seu texto, nos pareceu ser menos brilhante e condizente com o esperado de um compositor, embora os sentimentos participassem como juízes da música desde meados do século XVIII, porém menos regrados.

O saudosismo também se referiu a outros compositores de música instrumental, como ele mesmo assinalou, cujo bom gosto se atrelava com o caráter que lhe era próprio. Salientou então que a música se degenerou sensivelmente, a ponto de dizer que deixaram de ser franceses. A música já não imitava mais de acordo com as regras como ocorria antes, e isso, para os partidários da *opera seria*, era um sinal da decadência:

A Música instrumental também teve seus corifeus: Senallié, Marais, Couperin, e muitos outros, distinguiram-se pela composição de Peças e de Sonatas. O bom gosto reina em suas Obras: cada Instrumento traz consigo o caráter que lhe é próprio, com as vantagens que o distinguem uns dos outros, e que são reunidos, no entanto, para formar os Concertos.

Aqui está uma ligeira ideia da perfeição adquirida na composição da Música desde os últimos tempos.

Mas, que nós nos apercebamos que o Gosto se degenera insensivelmente! Que com vistas a se aperfeiçoar esta Arte, ela se degrada pouco a pouco: que a força em se refinar, de reformar, de se alterar consideravelmente a constituição de nossa Música, que nesse direito dizemos que deixamos de ser Franceses, ou que a tenham se transportado para uma outra região! (BOLLILOUD-MERMET, 1746, pp. 13-14)¹²¹.

O autor se referiu à frequência com que os compositores procuravam fazer coisas novas visando somente ao sucesso, e que para isso, usavam somente do trivial embelezado pela mistura de traços, sacrificando a nobreza e a expressão, usando de tudo o que o bom gosto repudiava. E, mais do que isso, a negligência das regras que assolava o refinamento e a compreensão das palavras era plenamente notada, mas, aceite entre o novo público que frequentava a ópera e as salas de concerto:

O Compositor apenas sonha em fazer coisas novas, e para ter sucesso com o uso do que faz. Ele escolhe dentre os Temas um canto bizarro e trivial, o qual ele persuade embelezando à força da mistura de traços, de variações, e trinados. Ele sacrifica voluntariamente a nobreza, a simplicidade de expressão, e algumas projeções se lhes escapa da imaginação que o bom Gosto repudia, mas que o amor da novidade o faz se arriscar.

Ele se acostuma, em composição, a negligenciar as Regras, a forçar os Caracteres, a torcer o sentido das palavras, a fazer mais atenção a uma palavra do que a inteligência compreendida numa frase, a repetir sem descrição uma quantidade de cantos que cessam de agradar à força de serem compreendidos, a prodigalizar sem

¹²¹ Tradução nossa.

cerimônia o fardo, o artifício, o refinamento (BOLLIOD-MERMET, 1746, pp. 15-16)¹²².

Bollioud-Mermet em suas manifestações chamou a atenção para o que a imitação da bela natureza se tornou. Ele afirmou que a mesma já era vista pelos compositores como algo comum, e que ao se utilizarem da imitação, o faziam de modo displicente, buscando, a seu ver, aquilo que havia de feio na natureza, assim como o bizarro. Os nobres procuravam, nas representações em palco, se livrar de tudo o que havia de feio na sociedade, e projetaram um mundo ideal como norma para os bons costumes. Então o autor assinalou que o inverso ocorria, que se faziam más escolhas para se executar a imitação. Ressaltou que ocorriam defeitos na composição ao se exigir o uso das extremidades vocais, e que mesmo nas passagens direcionadas à música instrumental, a desordem era visível:

A imitação da natureza é um trajeto muito batido, um meio muito usado e muito comum. O gênio do século consiste em se livrar de tudo o que não se assemelha a nada. Se o Músico copia a natureza, é menos por fazer uso das imagens nobres e sorridentes que ela nos oferece, do que por mostrar o que ela tem de feio e bizarro. O afeto imitado dos gritos dos animais mais vis, não é algo comum, o mais disforme dos efeitos naturais garante apenas uma escolha má dos modelos ruins para fazer a imitação.

Já não se procura mais chamar as Vozes e os Instrumentos para uma produção agradável. Nós nunca pensamos que fariamos isso parecer uma vantagem. O Trabalho, ao contrário do que entende alguns bons, se volta contra o entendimento dos outros. Temos o prazer de forçar os limites da Voz; a tocar os tons das extremidades onde os extremos são mais defeituosos: como as temeridades abandonam o bom caminho para passear à beira dos precipícios. Se faz, então, executar nessas Vozes as entonações bizarras e desviadas, as passagens, as desordens reservadas aos Violinos (BOLLIOD-MERMET, 1746, pp. 16-17)¹²³.

Ele faz uma espécie de lamento ao relatar que não existia mais o gosto ditado pela natureza:

Qual o sucesso podemos racionalmente esperar de uma tal música? Onde a moda, a fantasia, a inconstância definem o tom? Onde o Gosto ditado pela natureza, cultivado pelos mais hábeis, e é negligenciado?

Mas, se a composição da Música recebe essas alterações que a degrada, ela ainda enfrenta na execução uma alteração mais considerável (BOLLIOD-MERMET, 1746, p. 21)¹²⁴.

Na segunda parte de seu texto, o autor se referiu à corrupção do gosto na execução musical, procurando refletir sobre aquilo que não fazia parte desta arte, mas que havia se tornado de uso corrente na música; e se ainda não era pior a maneira displicente de tratar a

¹²² Tradução nossa.

¹²³ Tradução nossa.

¹²⁴ Tradução nossa.

música, era porque o compositor estava mais preso em sua maneira de compor, devido a ter de seguir obrigatoriamente os rastros de outros compositores famosos e bem sucedidos atuantes anteriormente. O problema era a corrupção musical ocorrer entre os executantes, que não procurariam reproduzir a música de acordo com o que o compositor escreveu. Mas, como o público era menos conhecedor das regras do bom gosto, como mencionado anteriormente, a má execução era vista muitas vezes como perfeita, o que para o autor se mostrava como a degradação da música francesa de seu tempo, como veremos em fragmentos selecionados da segunda parte de seu texto, *Da corrupção do gosto na execução da música*:

Para julgar a decadência do Gosto com respeito à Música, convém fazer uma reflexão daquilo que não faz parte de nossa Arte, como [sendo] a primeira. Para a perfeição da mesma, o método, o Gosto suficiente, o gênio é uma pequena parte. Por esta razão, a Corrupção do Gosto é mais temerosa e mais geral, porque ela é mais fácil. O compositor é constrangido, e não se atreve a arriscar todas as liberdades que se permitem os Músicos que executam. As Regras o compele ainda, a seguir os rastros de famosos Artistas: no lugar que o Músico executante substitui seu gosto pelo do Autor, emprega à sua vontade, e impunemente, todas as variações dos caprichos sugeridos: são abusos muito comuns neste Século. O verdadeiro Gosto demanda, entretanto, que se execute seguindo à letra a intenção do Compositor; que entre na sua expressão o espírito da peça composta, onde todo o mérito dependa da maneira como a qual é feita. Como uma espécie de infidelidade, que o ouvido sabe não perdoar, que juntar, subtrair e falsificar a Música dos outros é a maior fonte de ousadia de nossos Músicos. Eles vêm depois alterar ainda mais a sã Harmonia, a Melodia mais agradável, e que os três defeitos da execução são aplaudidos como se tivessem encontrado a perfeição (BOLLIOUD-MERMET, 1746, pp. 22-24)¹²⁵.

Essa degradação foi ainda mais marcada quando o autor fez comparações com o que teria sido a música dos espartanos da Grécia Antiga, e procurou incentivar a que se observassem os “grandes mestres” do passado, e que através disso seria possível reviver o gosto já existente e que estava degradado em sua época. Assim Bollioud-Mermet se expressou:

Este é o ponto de degradação onde o refinamento conduz a Música? Nós não estamos mais, isto é verdade, nos séculos onde ela foi colocada entre as coisas mais importantes. Os Espartanos condenaram uma vez à multa e à pena de ostracismo o Músico Timóteo, porque para ofertar a Semônides, ele tinha feito algo para aumentar [a quantidade] de cordas da Lira. A República o julgou punível por introduzir uma novidade supérflua, que mudou a forma da Música Lacedemoniana. As alterações que alguns artistas causam à nossa Música, não interessam seriamente ao Público, para merecerem punições. As revoluções nas Artes destinadas aos prazeres dos homens são um legado prejudicial à Sociedade, e mantêm-se na ordem das coisas diferentes.

¹²⁵ Tradução nossa.

Mas o amor do verdadeiro, os encantos da bela simplicidade, o grito da natureza, a autoridade dos grandes Mestres, a experiência e o testemunho dos sentidos deveriam preservar a Música das vicissitudes que a degradam. Não se trata de defender uma punição aos Músicos inovadores por conta do ridículo de suas inovações. Isto seria, penso eu, o meio mais seguro de reviver de longe o bom Gosto.

Tudo o que acabo de expor a respeito atravessa onde se lança os Músicos de nossos dias; certo é descobrir as verdadeiras causas da Corrupção do Gosto na Música Francesa (BOLLIOD-MERMET, 1746, pp. 37-39)¹²⁶.

Para ele, embora tenha reconhecido um bom gosto na música italiana, o problema seria uma espécie de febre que os franceses tiveram em imitar aos “estrangeiros”, que nesse caso, ao imitar aos italianos, transformaram o gosto francês em algo “bizarro”. Ele acusou aos franceses de negligenciarem ao próprio gosto em detrimento de um outro (dos italianos) que ele considerava pior. E questionou o que os italianos tinham de bom que justificasse serem imitados pelo gosto francês, e que, provavelmente, eles jamais imitariam aos franceses.

Sempre em sua discussão sobre a corrupção do gosto na música francesa ele voltava a falar sobre a imitação da natureza:

Enfim, para mudar a forma de nossa Música é porque ela aspira demais à imitação dos Estrangeiros. Esta é a armadilha [que caem] os nossos músicos. O Gosto Italiano os seduz de tal forma que ele se propaga em seu discernimento no toque e nas suas composições. Eles emprestam frequentemente dos italianos, querendo-os imitar, até mesmo os defeitos que eles não têm. A boa Música Italiana neste ponto não é tão bizarra quanto supomos. Corelli nos servirá de exemplo. Este excelente homem colocou somente em suas obras mais Harmonia, mais dos belos cantos ditados pela natureza, quando nós não sabemos encontrá-la em todas as Sonatas e nas Harmonizações. Eles são uma mistura bizarra e estranha do Gosto Francês e do Italiano: tanto que negligenciam de fazer valer o primeiro, como o talento que fez nascer para aqueles os mais dispostos. Porque não devemos agradar quando cremos que nós imitamos bem à maneira italiana: não é possível para nós fazer tal julgamento. Mas os Italianos sentem bem a distância que nos leva para longe de seu gênio, e o seu Gosto que nos será sempre impossível de se entender.

Nós podemos, no entanto, formar uma ideia do ridículo desta falsa imitação para que encontrássemos nos italianos aquilo que gostaríamos de copiar na Música Francesa. Isto nos servirá de chacota: transportá-la para o nosso próprio julgamento. De resto, esta Nação é mais sábia que a nossa. Não ouvimos dizer, a falar geralmente, que eles tendem a nos imitar neste gênero.

Então de onde vem que os Franceses fazem pouco caso de seu Gosto, que eles preferem aos Estrangeiros? Cada povo trata as Artes segundo o seu gênio. Deixem os Italianos com suas maneiras, sem muito admirar nem os condenar, e é bom nos manter e aperfeiçoar a nós mesmos (BOLLIOD-MERMET, 1746, pp. 42-44)¹²⁷.

Bollioud-Mermet continuou com seu saudosismo ao período de Luís XIV ao afirmar que seu reinado foi a época da perfeição da música:

¹²⁶ Tradução nossa.

¹²⁷ Tradução nossa.

O Século de Luís XIV, me dirá qualquer um, é, em última análise, o último período da perfeição da Música? Ele deixará por isso mesmo, e não mais pensará em juntar nada? No entanto, em matéria de Gosto, os tempos variaram a sua vontade nos usos: nós não sabemos determinar mais nada a esse respeito, e as comparações de um Século com o outro não provam nada contra o Gosto dominante (BOLLIOD-MERMET, 1746, pp. 44-45)¹²⁸.

O autor mencionou que a arte em sua época ganhou o status da ciência, que os instrumentos musicais ganharam em leveza, e que os métodos de canto tornaram as vozes mais limpas e potentes. Se por um lado tecnicamente as áreas da música se desenvolveram, por outro o gosto, em sua concepção, perdeu bastante se a composição for comparada à de autores anteriores como Lully e Delalande. A teoria da arte e a técnica ganharam muito, mas o gosto perdeu consideravelmente; o novo fez muitas inovações, segundo o autor, mas não suplantou o velho.

E assim ele mencionou:

Você me perguntará: mas o que é esse Gosto? Quais são os sinais certos para distingui-lo? Eu respondo que sem empreender uma definição curta e exata do bom Gosto em todo gênero, eu penso a respeito nas Artes e na Música, o bom Gosto é conforme à natureza; que este é aprovado pela razão, que não é nem exagerado nem afetado; é aquele que agrada aos nossos sentidos; que seduz nosso coração; que nos interessa; aquele que não nos coloca nada nem nos choca, nem nos revolta; aquele que os famosos Artistas são os que mais universalmente praticam; aquele que os verdadeiros conhecedores estimam. Qualquer coisa que não tenha essas qualidades só pode ser de mau gosto (BOLLIOD-MERMET, 1746, p. 48)¹²⁹.

Além da reflexão que Bollioud-Mermet fez quanto ao gosto não ser mais o de acordo com a imitação da natureza na composição e execução da música, cujos modelos não eram mais seguidos de acordo com as regras e normas que valorizassem a linguagem verbal das óperas, e que se reportassem ao aspecto literário de acordo com o teatro clássico do século XVII e da tragédia clássica da Antiguidade, ele demonstrou sua estranheza quanto à própria invenção dos artistas a fazerem suas próprias obras sem se reportarem a esses modelos, cujas ideias novas tinham, segundo ele, do próprio gênio de quem as criava. Ele se justificou dizendo que estava de acordo com os partidários do novo, pois se evitava assim ser copista e plagiador, porém, o aspecto que ele ressaltava era de que mesmo assim essas inovações deveriam estar em acordo com as leis da natureza e do bom gosto, mesmo sendo novas. Isso demonstrou que as concepções imitativas eram cada vez menos incidentes na produção das óperas, e condenadas por aqueles que não concordavam com as produções feitas pela própria invenção do artista, sem o escopo da tradição:

¹²⁸ Tradução nossa.

¹²⁹ Tradução nossa.

Estou de acordo com os Partidários do novo, que faz que os Artistas coloquem seu gênio, sua invenção nas suas operações; assim ele evita ser copista e plagiador; ele acredita em seu próprio fundamento das ideias novas, de todos os Cantos singulares: mas apenas sob as condições destas ideias, de todos os Cantos; estas invenções serão subordinadas às leis da natureza e conformes o bom Gosto (BOLLIOD-MERMET, 1746, p. 50)¹³⁰.

E apesar de dizer estar de acordo com os partidários do novo, considerava estes contra a verdade, e que os conhecedores deveriam se opor às inovações, consideradas abusivas, e que as academias de arte e de música deveriam proteger a tradição e o patrimônio que preservassem o bom gosto:

É conveniente, portanto, se opor diques a essas torrentes. Que os mais hábeis conhecedores elevem suas vozes contra os costumes abusivos: É para as Academias protegerem os esforços dos Partidos do bom Gosto; e a todo homem capaz de sentir, de se declarar audaciosamente pela verdade (BOLLIOD-MERMET, 1746, p. 53)¹³¹.

Próximo à metade do século XVIII francês a esfera do sentimento foi se desenvolvendo mais e dominando o julgamento estético da ópera. A perspectiva do gosto foi se fazendo mais ainda pelo sentir em detrimento da razão. E o discernimento do julgamento da música pela inteligência foi ficando em segundo plano na sociedade francesa, que, com frequentadores da ópera cada vez menos conhecedores de uma cultura tradicional devido à ascensão da classe burguesa, se contentava cada vez mais somente com os aspectos agradáveis das óperas, e ávida por música “estrangeira” como era o gosto pela incidência de música italiana na ópera francesa.

Os aspectos pessoais do compositor e executante, como vistos no último fragmento de texto de Bollioud-Mermet, ao interferirem e fazerem parte da composição musical demonstraram que os compositores aos poucos não tinham mais a preocupação de se fazer cumprir as regras estabelecidas quanto à teoria imitativa da natureza, sem se preocuparem com a representação de modelos que deveriam ser copiados e reconhecidos pela audiência.

Outros interesses eram evidentes nesse momento na cultura francesa, como a criação de métodos de canto para aperfeiçoar essa arte, a melhoria dos instrumentos musicais, cujo aumento da dificuldade técnica exigiu a produção de métodos de aprendizagem e aquisição de mais instrumentos musicais, e demonstravam que não somente a ópera e música vocal eram os únicos interesses da sociedade, mas também a música instrumental, mesmo porque a classe

¹³⁰ Tradução nossa.

¹³¹ Tradução nossa.

social emergente queria aprender música, e os instrumentos musicais eram uma via para isso. O interesse se voltava mais para a música em si, sem o vínculo estrito com as regras imitativas e a ideia de uma representação teatral cuja base era o texto poético literário.

Outro grupo de fragmentos de textos analisados aqui foi o de Charles Henri de Blainville (1711-1769), compositor que escreveu poucas peças instrumentais, além de outras vocais, mas sem muito sucesso em sua época, tendo escrito algumas obras teóricas sobre música, como *L'Esprit de l'art musical* [O Espírito da arte musical], de 1754, observado aqui.

Este artigo foi escrito depois do episódio das *Querelas dos Bufões* (1752-1753)¹³², e nele encontram-se ataques à *Carta à música francesa* (1753), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Blainville fez referências às apresentações de *intermezzi* italianos (ópera bufa) na ópera francesa, frequentes na época, além de considerações sobre a língua italiana e francesa, tomando partido desta última e do quanto esta era melhor para a música vocal do que a outra, além de tecer considerações sobre o gosto e a imitação da natureza.

Ainda como um dos partidários da tradição clássica, Blainville defendeu aos franceses, atacando a língua italiana, - tida por Rousseau como mais adequada ao canto -, e afirmou ser sem propósito uma nação como a francesa ser considerada não possuidora de uma língua para o canto já que foi reconhecida em seu teatro dramático como tendo a mais bela escola de declamação em toda a Europa.

Assim, na seção *Da voz, no Espírito da arte musical*, ele fez as seguintes considerações:

Uma Nação cujo Teatro Dramático foi reconhecido por toda Europa como a escola da bela declamação não pode ter uma língua própria no canto musical.

Os franceses podem, portanto, ter uma música, a menos que, por uma doença singular, eles chegassem a se tornar surdos e mudos; [fora isso] eu não vejo outro impedimento.

Em vão é vangloriar-se sobre as vantagens da Língua Italiana: se é uma questão de se fazer comparações, esta Língua não faz valer à pena o nosso mutismo? O que são os seus “u”, “z”, “gn”, “ci”, etc., todas as pronúncias que um Francês não poderia adquirir senão através de um exercício penoso e ridículo? (BLAINVILLE, 1754, pp. 02-03)¹³³.

A referência aqui, como nos outros autores tratados, era voltada para um gosto refinado francês e à imitação da natureza, mas, como a discussão sobre a língua apropriada para a ópera estava em voga, o autor elogiou as vozes da nação francesa, e que estas se

¹³² O movimento das *Querelas dos Bufões* será mencionado no terceiro capítulo. Embora não faça parte da discussão deste trabalho, a menção a Rousseau e à sua *Carta à Música Francesa* farão parte no sentido de mostrar como que a polêmica em torno da ópera trouxe reflexões para um caráter expressivo da música.

¹³³ Tradução nossa. As palavras que aparecem com letras maiúsculas no texto foram mantidas de acordo com o texto original.

adequavam a todos os gêneros. Mais do que isso, que a beleza estava em se manter o gosto, ou seja, em seguir as regras das teorias imitativas da natureza, já que a língua italiana, segundo o autor, tinha na imaginação algo mais que suficiente para compor música sem precisar de regras, além do uso excessivo da extensão vocal.

Desta forma, Blainville disse sobre a língua francesa e italiana:

Cada Língua tem seus inconvenientes; a imaginação parece suficiente para compor a Música Italiana: mas para compor a Francesa, deve-se juntar um gosto requintado. Preconceitos à parte da Língua, não se pode disputar com a Nação Francesa o de ter as mais belas vozes em todos os gêneros, pelo menos no que diz respeito às vozes naturais; pois não adotamos as vozes artificiais em nossos Teatros. Esses tipos de vozes têm as suas belezas; mas jamais são macaquices da bela natureza! E para alguns poucos, esquecer a ilusão de três ou quatro oitavas, e de seus truques de prestidigitação, que não se acomodam facilmente a um som de falsete tão alto, ao meio da garganta e o peito vazio em sua base; e suas cadências não são mais, a bem dizer, do que cabriolas¹³⁴ precipitadas (BLAINVILLE, 1754, pp. 03-04)¹³⁵.

Ele trouxe novamente a ideia de uma origem da música, que também apareceu em Dubos e Batteux, advinda do canto, e este usado para rituais e festins, e por isso mesmo considerado superior em música, por ter inspirado o uso das palavras para expressar as paixões humanas. Nestes dois autores mencionados, a harmonia e o ritmo compõem a música, além das palavras, e isto foi retomado também por Blainville. Pela perspectiva da imitação como um sentimento, ela foi, segundo o autor, o primeiro sentimento que inspirou aos homens. O caráter inicial era o da natureza, e por isso mesmo esta deveria ser imitada, fosse para a música vocal ou instrumental, e esta com a utilização da imitação de ruídos para a sua composição.

Quanto a esta origem, e ao gênero *cantabile*, assim disse:

Esse gênero, ou o canto propriamente dito, é o primeiro brado da natureza, é o primeiro esforço de toda a arte Musical. Os Pastores, nossos primeiros pais, desejaram dançar; eles tomaram de uma flauta, um *chalumeau*¹³⁶, e tocaram árias. Em suas núpcias, em seus festins, nos sacrifícios, eles pensaram em animar as palavras consagradas às suas Festas; e eles cantaram inspirados pelos seus instintos. O canto é o gênero superior em Música, pois este é o primeiro sentimento pelo qual os homens foram inspirados, aquele do qual a Música deve a sua origem. Este gênero juntou à palavra, animada pelo movimento das paixões, a alegria e a tristeza, o medo e o furor, etc. Ele ainda procura exprimir as imagens que se passam ao redor de nós, como o arrulhar dos pássaros, a tempestade, o ruído da guerra, etc.

¹³⁴ Fazer cabriolas: cantar imitando uma cabra que bale precipitadamente.

¹³⁵ Tradução nossa.

¹³⁶ *Chalumeau*: instrumento de palheta única, e tubo predominantemente cilíndrico, relacionado ao clarinete. Foi desenvolvido no final do século XVII e construído em vários tamanhos. Mais para o final do século XVIII a palavra começou a ser usada significando o registro mais grave do clarinete. (SADIE, 1994, p. 185). [modificado].

Em uma palavra, o canto cujo caráter é o primeiro na natureza, é a pincelada que exprime todas as diversas coisas.

A arte deste gênero consiste em saber empregar com um valor mensurado os diferentes intervalos de terça, quarta, quinta, e todos os tons e meios-tons, e de formar um conjunto de modulações ou modos próprios à paixão, ou à pintura a qual se propõe? A Arte pode nos ensinar um pouco, a qual se exprime, segundo aquilo que é mais ou menos gravado no espírito do Compositor, e a Música é como a Poesia: em vão é dar-lhe regras se não for inspirada pelo gênio (BLAINVILLE, 1754, pp. 12-14)¹³⁷.

Para Blainville, assim como o canto foi a manifestação primeira da humanidade através da natureza, a mesma gerou as árias francesas, por serem simples e frutos do *cantabile*, tal qual a natureza, e apenas foram ditadas pelo gosto, e assim, eram algo a ser destinado para poucos, ou seja, os conhecedores que reconhecessem sua origem e os modelos os quais elas foram cópias.

Mesmo sem a melodia, o texto da ária declamado simplesmente já era por si só uma fonte de prazer e deleite:

O caráter do canto Francês detém particularmente o *Cantabile* ao qual examino. Nossos cantos se aprendem, são fáceis de reter pelo coração; nossos mais belos Monólogos são mesmo entendidos com prazer, ainda que sem acompanhamento. Ao contrário se mostram as peças Italianas, cortadas na sua nobreza, cujas belezas escapam ao instante como uma chama sutil; seria dizer que é uma linguagem feita para os deuses, a quem são [os únicos] poucos permitidos a ouvir. Em relação aos cantos reservados para a nossa sociedade, para nosso prazer, nós os saboreamos com delícia; sua simplicidade faz divertir seus adeptos, como iniciados. Com efeito, qualquer número de Árias, umas mais belas do que as outras derivam seu mérito somente do *Cantabile*! A natureza gera estas Árias, a imaginação assume uma parte, mas o gosto somente os dita! Quão é o mérito dessas produções do gênio! Um dia chegará em que essas fagulhas serão preciosas, ainda mais quando o avarento no seio da natureza se der entre os homens, cujo coração é a fonte onde se extraem seus pensamentos, ainda mais belos, e que nem sempre pertencem ao mais iluminado para os produzir, mas ao homem de maior gosto (BLAINVILLE, 1754, pp. 15-17)¹³⁸.

O autor relatou que os *intermezzi* italianos demonstraram o gosto da nação, e que de fato eles encantavam aos franceses, mas, somente poucas coisas poderiam ser aprovadas por estes, dada à simplicidade, característica cara a eles:

Os *Intermezzi* Italianos têm as peças que mais nos encantam, o que mostra o bom gosto da Nação; esta confissão nos coloca entre um precipício e uma pradaria bordada de flores. Entre o nosso gênero e o gênero Italiano, [...] existem nuanças que poderiam escapar, até mesmo aos mais hábeis Artistas; eis este o precipício. Nosso gênero é simples, ingênuo, firme e vigoroso; as belezas da expressão do gênero Italiano são as finezas aprovadas que nós podemos adquirir, e aqui estão as

¹³⁷ Tradução nossa.

¹³⁸ Tradução nossa.

flores; cabe a nós os escolher, sem perder de vista que somos Franceses (BLAINVILLE, 1754, pp. 18-19)¹³⁹.

Em conformidade com Dubos e Batteux, que assinalaram o papel da harmonia e do acompanhamento, o mesmo fez Blainville, ao dizer que este realçava o caráter do canto, impulsionando a expressividade das palavras, e que a escolha das notas e intervalos era capaz de pintar as belezas dos sentimentos, embora no quesito instrumental ele admitisse que os italianos fizessem de maneira melhor que os franceses:

A Melodia é a Música, assim como os pensamentos são o discurso; este é o *Cantabile* que depende, como disse até aqui, da escolha das notas e dos intervalos, meio pelo qual se pinta apenas uma parte das maiores belezas do sentimento ou de sua imagem.

São adicionados a esta expressão os acompanhamentos que fazem sua harmonia. Estas partes devem fazer entre elas a unidade da melodia, porque sem a harmonia ela não é nada, sem ela não concorre para o efeito; é a cor que dá alma ao desenho, ou que o estraga se for mal empregado. A unidade da melodia consiste em que o canto tenha um acompanhamento de um caráter próprio e conforme o tema principal, ou seja, a mesma modulação, o mesmo caráter e a mesma medida, que ela a siga passo a passo. Devem-se fazer essas notas audíveis, considerá-las, respondê-las; enfim, o canto é um ator, e o acompanhamento a pantomima: às vezes ele ganha, outras ela é bem tranquila, ele é audível, ela é vista, imóvel. Ela é o ânimo dos olhos e do gesto, sempre conforme a seu ator quando não a perde de vista. Ela anuncia, argumenta, prende os olhos, termina; enfim, ela faz de seu gênero aquilo que o cantor faz de si, ela pinta uma sinfonia enquanto que o outro pinta com o canto. Deve-se admitir que nesse tema os Italianos nos são fortemente superiores; veja como nos aproximamos (BLAINVILLE, 1754, pp. 22-24)¹⁴⁰.

Dentre as polêmicas da época estavam as querelas, discutidas no próximo capítulo deste trabalho, que atacaram a *opera seria* francesa, e, também a Jean-Philippe Rameau (1683-1764), que embora não seja tema deste trabalho o falar sobre o seu sistema de harmonia, ao falar do acompanhamento, Blainville aprovava o seu sistema:

Este acompanhamento consiste de um canto seguido por duas, três, ou mesmo quatro colcheias ou semínimas de um caráter distinto e contínuo. Este gênero é empregado quando se trata de uma grande paixão, ou de alguma forte pintura tomada da natureza. Estes acompanhamentos devem fazer a personagem, como já disse anteriormente, juntar a expressão ao canto. O senhor Rameau as encontra muito felizmente neste gênero: mas em geral nossos acompanhamentos são muito mais simples, sem um caráter absolutamente marcado. Seu efeito é aveludado, confortável, satisfatório; mas ele não pode perder os traços do fogo que se propagam em claridades, que deleitam, transportam o auditório para fora de si mesmo. Assim, também devo admitir que os Italianos estão fortemente acima de nós nesse gênero, e este é mesmo onde consiste o sublime de sua Música. Eles têm nesse gênero as peças mais superiores, a ponto de esquecermos que são belezas musicais; a ilusão é forte ao ponto de crermos que é a mesma coisa que vemos de onde nós estamos. Um fogo se espalha pelas veias, o sentimento se elevar; a imaginação em desordem, o

¹³⁹ Tradução nossa.

¹⁴⁰ Tradução nossa.

coração emocionado, tal como seria se transportado para um outro hemisfério: são nessas situações que as pessoas sensíveis atraem a Música, e experimentam com arrebatamento aquilo que se queixam pela pouca duração (BLAINVILLE, 1754, pp. 30-31)¹⁴¹.

Ele era conhecedor da ópera bufa, assim como das disputas da época, como podemos inferir no seguinte trecho, quando se perguntou quais eram as disputas na ópera italiana, demonstrando seu partido, que, sem dúvida, tinha nos franceses como a melhor música existente:

Então começamos a perceber todas as riquezas musicais. Os Bufões acabaram de abrir a cortina, e nós nos convencemos desta variedade pelos encantos de seus intermédios. Mas, quais são as disputas? Quais são os discursos que nada concluem? Sem dúvida que nós tomamos a parte oposta, e nenhuma palavra [deixamos] de as estudar em segredo; e presume-se que estas belezas nos agradariam mais, quando um dia os vermos vestidos à francesa (BLAINVILLE, 1754, p. 36)¹⁴².

Quanto ao estilo na música, Blainville ainda reforçava a clareza e a simplicidade da música francesa em relação à italiana, que relacionada à pintura, a expunha como num quadro onde tudo era perceptível e reconhecido, cujo gosto era orientado pela razão, e, sempre em comparação aos italianos, tinha neste como o oposto de tudo isso, com exageros e falta de gosto:

As graças do gosto, um tato fácil, um discernimento vasto, entendido, ordenando todas essas coisas com uma economia, se assim se pode dizer, admirável. Os detalhes tomados em separado não são de um fogo, de uma claridade ousada, deslumbrante; mas todo o conjunto faz um quadro do gosto, cuja razão faz a principal ordenação; gênero ao qual a Música Italiana é totalmente oposta. Os detalhes em si são admiráveis, inimitáveis, se quisermos; mas a variedade, a ordenação, a distribuição, não são procuradas (BLAINVILLE, 1754, p. 44)¹⁴³.

O autor tinha na língua francesa um exemplo de gosto e requinte naturais, próprios do caráter nacional francês, ordenado e condutor do gosto mais refinado e subserviente à razão; por comparação, afirmou ser natural na língua italiana uma desordem da imaginação, e que isto transpareceu na sua ópera, desordem tal que estava distante da língua francesa, cujos sentimentos eram nobres e circunspectos, condizentes com as próprias paixões humanas:

Todas estas diferenças vêm apenas do caráter da Nação, ou melhor, da Língua, e que tais ou tais ideias sejam mais naturais à uma do que a outra, assim como a diferença entre as longas e as breves. Com efeito, na Língua Italiana as longas e as breves têm sua medida determinada, ou melhor, ela tem todos os seus monossílabos iguais, que

¹⁴¹ Tradução nossa.

¹⁴² Tradução nossa.

¹⁴³ Tradução nossa.

se prestam igualmente à imaginação do Poeta e do Músico. Ao contrário da Língua Francesa, que as longas e as breves são assim obrigadas, na medida em que o Poeta e o Músico podem se abandonar a todas às desordens da imaginação, sempre em guarda contra eles mesmos, se deixando conduzir pelo gosto o mais apurado e a mais sã razão. A Poesia Italiana, viva e picante, é própria às imagens, aos diversos fenômenos que se passam fora de nós; ao contrário, a Língua Francesa, sagaz, nobre e circunspecta, agrada particularmente aos sentimentos de nossas paixões, aos afetos, aos movimentos que se passam em nós; enfim, o estilo dos Italianos é grande, conciso e cerrado; e o nosso é belo, difuso e entendido. Podemos comparar o primeiro à causa da violência, da rapidez e da veemência com aquela devastação, por assim dizer, e leva tudo a uma tempestade, a um relâmpago (BLAINVILLE, 1754, pp. 44-46)¹⁴⁴.

Dado a que Rousseau tivesse tomado partido da língua italiana e atacado a francesa, assim como atacado a ópera e a Rameau, Blainville ao ter tomado partido da *opera seria* francesa fez referência à composição de Rousseau, *O adivinho da aldeia*, e do quanto, em sua concepção esta obra estava fora das regras que ele considerava condizentes à composição musical. Referiu-se a Lully como exemplo de compositor, trazendo mais uma vez à tona a importância da tradição e daqueles que souberam usar os temas nobres em suas composições:

O Sr. Rousseau bem que poderia dizer [o] que ele fez [pelo] canto Francês, sem o querer; mas para alguns lugares desta natureza, a quantidade de passagens, especialmente no papel do *Adivinho da Aldeia* [Devin du Village], uma modulação pouco flexível, que coloca igualmente a audiência e o ator nos entraves, e isso por desejar sair do gênero próprio à Língua. Devemos, contudo, sermos gratos à sua sabedoria por nos ter dado como os primeiros a encontrar e conhecer os seus simples truques, e avizinhar-nos à natureza no gênero familiar. Eu creio, no entanto, que seja mais difícil de conhecer o gênero heroico, e que Lully bem começou, e é nisso que o estudante pode conseguir fazer melhor (BLAINVILLE, 1754, pp. 53-54)¹⁴⁵.

Dentre os diversos aspectos observados e refletidos em seu texto, Blainville também se referiu à questão da expressão em música; para ele, expressar significava demonstrar a verdade do que lhe era próprio, mas, de forma agradável e nobre. A permissão dos elementos da ópera italiana na ópera francesa não só destruía as regras imitativas de modelos da natureza conforme a concepção da época, além de destruir uma concepção de gosto, mas significava destruir a concepção da ideia de um caráter nacional¹⁴⁶, elemento este tão caro à sociedade francesa:

¹⁴⁴ Tradução nossa.

¹⁴⁵ Tradução nossa.

¹⁴⁶ A ideia de um caráter nacional francês, cujos traços deveriam ser reconhecidos por todos aqueles que conheciam essa nação, era algo extremamente importante para essa sociedade, e esta se sentia incomodada pela presença de elementos estrangeiros, como era a incidência da ópera italiana. Desta forma, em seu artigo, Blainville ainda se manifestou: Nós gostaríamos de ter uma Música Italiana feita com palavras Francesas? É [também] propor uma Música Francesa sobre palavras Italianas: pessoalmente, eu creio, não imagino uma tal metamorfose. Nós precisamos de uma Música natural, tal como nossa Língua e nosso caráter nos sugerem. Todos os povos da Europa, diremos, concordam quanto à presença da Música Italiana; em boa hora eles se

Há várias espécies de expressão em música; há a expressão vocal e a instrumental e a expressão onde todas as duas se encontram reunidas.

Como a expressão não depende somente do caráter do tema, mas ainda de sua destinação, o Compositor deve saber atentar que existe um local para a expressão; e que, tão bela que possa ser uma peça, falta-lhe a conveniência, como falta-lhe a expressão (BLAINVILLE, 1754, pp. 71-72)¹⁴⁷.

Ainda um pouco mais da importância da expressão em música:

A Expressão deve ser a alma deste gênero musical, mais do que qualquer outro; seria o mesmo como o que se encontra lá, a tal ponto que a arte parece um verniz para bem juntar as peças que são produtos de um total de obras; de modo que esta arte examine unicamente os Artistas, auditores, sem se distrair, interessados unicamente pelas belezas do gênio.

Há numa Ópera, peças de expressão, outras de sentimento, e aquelas somente para efeitos (BLAINVILLE, 1754, p. 74)¹⁴⁸.

Dentre as diversas formas de expressão em música, o autor fazia categorizações de seus segmentos, e cada um deles, segundo as regras, deveria possuir primeiramente a concepção de um texto literário que servisse ao monólogo, à declamação, valorizando os aspectos racionais da língua, e as características pertinentes a cada tipo de afeto expressado pelo texto. Através do texto literário se depreendia os caracteres de cada expressão afetiva, e a partir de cada uma delas se construía a melodia e acompanhamento que lhe eram pertinentes.

A força da tradição clássica teatral em conjunto com a pintura na formação de um quadro dos sentimentos era bastante incentivada pelos seus partidários:

As peças sentimentais são as Cenas galantes, ternas e patéticas, as Cenas onde o amor, a amizade e a generosidade estão num mútuo combate. As Cenas opostas são as cenas fortes, vivas e animadas, onde os sentimentos são o medo, o despeito, o artifício, o ciúme, o perjúrio, e se pintam os seus traços os mais escuros. Aqui as peças, as Cenas de interesse, onde a Língua deve ser tratada mais em pura declamação, que em um canto; de modo que um ator não seja contrário a um canto também musical. Sim, toda liberdade serve para dar mais força à narrativa, tanto pelas inflexões do canto, como pela expressão do gesto. Das Cenas de interesse nascem as peças de expressão, tais como os Monólogos, os Duos, as peças animadas para as paixões decididas de alegria ou dor, de ódio ou amor, etc. Paixões que devem se pintar com toda a força, ousadia, e a beleza da expressão do canto musical. Foi depois que a música instrumental, juntada à vocal, empreendeu novas forças. O prelúdio anuncia o caráter da ária, e prepara igualmente o ator a entrar na paixão. Os locais de silêncio que se encontram no canto, em difusão da variedade pelos traços da instrumental, que não teria sido capaz de fazer a vocal, dão ao mesmo tempo a

sentem assim, e nós diferentemente deles; ou melhor, é porque sua língua não se presta ao acento musical (BLAINVILLE, 1754, p. 124). (Tradução nossa).

¹⁴⁷ Tradução nossa.

¹⁴⁸ Tradução nossa.

facilidade ao cantor de sustentar sua ária com mais vigor, como se fosse um débito sem nenhum repouso (BLAINVILLE, 1754, pp. 74-76)¹⁴⁹.

A força das regras das teorias imitativas se fazia presente até mesmo nos locais de destino a cada tipo de apresentação: assim como no teatro da Antiguidade havia os lugares próprios à apresentação de tragédias, e outros para a apresentação de comédias, e o mesmo ocorrendo no teatro clássico francês do século XVII, cada gênero de ópera tinha também seu local apropriado, e os gêneros em si não se misturavam, coisa que na ópera italiana era comum:

A ária da verdade, em Música, consiste ainda no local, no gênero de sua destinação; isto é, que uma Música de Teatro não deve conter, em geral, a Música de concerto, e ainda menos a Música de Igreja, e estes dois últimos não devem ter nada da primeira (BLAINVILLE, 1754, pp. 88-89)¹⁵⁰.

Blainville chamou a atenção para as regras na composição e apresentação das óperas, e quanto ao gênero não deveriam se misturar, e na formação e exercício do gosto cada segmento deveria usar exclusivamente de suas características pertinentes; somente assim cada paixão poderia ser expressa, intensificada, conhecida e reconhecida de acordo com sua categoria:

Qual gosto, para inspirar na Música de Teatro as paixões as mais fortes, as imagens as mais vivas, os quadros fascinantes, e a volúpia a mais deliciosa: fazer garantir que uma Ópera seja única, inteira; e que os gêneros que convém à Tragédia, ao Balé, ou à *Pastorale*, se mostrem sempre distintamente num e noutro, sem que a simplicidade desta última empreste a magnificência da Tragédia, ou o brilhantismo do Balé! (BLAINVILLE, 1754, pp. 89-90)¹⁵¹.

E ainda a atenção era chamada para a proporção da duração da ópera, sua unidade de tempo, de acordo com o modelo da tragédia antiga e clássica, além da ligação entre as partes como ocorria com o texto da tragédia, e mantendo as características próprias de seu gênero quanto às personagens elevadas na ação desta narrativa. O conjunto de tudo isso seria perfeito se estivesse em espírito de unidade, e Blainville ressaltou a importância desse desejo na ópera francesa, em comparação aos italianos, que a seu ver mantinham mais atenção na música que nos outros componentes, havendo assim desequilíbrio em sua proporção:

¹⁴⁹ Tradução nossa.

¹⁵⁰ Tradução nossa.

¹⁵¹ Tradução nossa.

Proporção em Música é a arte de dar a uma peça (mecanismos à parte) o comprimento conveniente, de maneira que o meio responda ao começo e ao fim, e que seja variado sem se afastar de seu gênero, nem de seu caráter. Essa é a perfeição que depende sobretudo do espírito de unidade: a arte preciosa que nós possuímos em todas as artes em geral. Eu acredito, no entanto, que ao examinar as peças musicais separadamente, pareça apenas que temos a força da arte, a que os Italianos parecem ter pela abundância de gênio (BLAINVILLE, 1754, pp. 90-91)¹⁵².

Somado aos gêneros específicos na ópera, em comparação com a tragédia grega, Blainville criticou a sociedade que frequentava a ópera, que também comparou ao que considerava ser a sociedade grega, e a sofisticação de cada gênero estava de acordo com o conhecimento do público que saberia apreciar o requinte de cada um deles. Para ele, os particulares que se reuniam para assistir a ópera eram os menos conhecedores, porém eram os que determinavam como seriam as apresentações, como se a minoria decidisse quais apresentações e suas qualidades seriam representadas no palco, fazendo assim mais um ataque à ópera italiana, e, mais especificamente, a Rousseau:

Os antigos Gregos não pensavam assim. Todos os gêneros eram distintos, não somente pelas instituições, pelo caráter, mas mais ainda pelo uso. Tal gênero de Música consagrado ao heroísmo, não descendeu jamais dos divertimentos particulares, nem da pequenez de suas canções degradadas; [mas d]a grandeza do canto heroico. A razão desta diferença é bem simples. O discernimento dos Gregos, seu julgamento era o de toda a Nação reunida, que tinha chegado em multidão procurar o prazer de um espírito de admiração pelas belas coisas, capaz de tocá-los ou indigná-los, e que tiveram a infelicidade de desagradá-los. Entre nós, é totalmente o oposto: são apenas alguns particulares que vêm se reunir a nós nos Teatros, com um espírito de divertimento aproximadamente parecido em nossas sociedades; o mesmo gênio, que os Gregos nos inspiram, mesmo com um gosto mais apurado; mas não com este vigor, este privilégio e esta ousadia naturais ao gênio popular (BLAINVILLE, 1754, pp. 104-105)¹⁵³.

Blainville criticou ainda mais a influência que os bufões exerceram na música francesa e também a tomada de partido dos filósofos, e não somente músicos, a esse gênero musical. Disse que o mérito das coisas deveria ser julgado já pela primeira impressão, e se assim não fosse, não haveria progresso nas artes, e que das primeiras impressões era que se poderia observar a solidez do conhecimento guiada pela luz da razão:

Será que não vimos passar sucessivamente o gosto de Lully para o de R***¹⁵⁴, e este último se eclipsar por um momento pela visão dos bufões? Estes gêneros não começam por trazer dificuldades? Em tom distinto aborda suas verdadeiras belezas? Ou vai me dizer agora que não é uma questão de se julgar o mérito das coisas pela primeira impressão? Para esta única opinião, em que não há nenhum progresso para as artes, ao menos quanto a certos gêneros de belezas. Esse instinto, ou melhor

¹⁵² Tradução nossa.

¹⁵³ Tradução nossa.

¹⁵⁴ Indireta a Jean-Jacques Rousseau.

dizendo, estas sensações nos enganam muitas vezes, se elas não são guiadas pela luz do espírito, e pelos conhecimentos sólidos: a reflexão que deve nos garantir que nós fazemos nossos julgamentos com muita prontidão.

Em favor de nossa disputa, eu me satisfaço em bem passar esta digressão (BLAINVILLE, 1754, pp. 108-109)¹⁵⁵.

Para validar sua tomada de partido em relação à *opera seria*, o autor disse que a ópera deveria interessar aos ouvidos como a pintura interessava aos olhos, que após a alma ter sido tomada pelas paixões depois da primeira percepção, todos esses sentimentos passariam para a observação das imagens da natureza; o prazer do coração estava em procurar nas imagens demonstradas como numa pintura os traços a serem reconhecidos da natureza. A aceitação da música instrumental se fez aqui também neste fragmento, porém, ele disse que a música vocal estava em primeiro lugar, pois era a própria natureza, e a instrumental em segundo, mas era aquela que expressaria melhor o caráter dos sentimentos, enquanto esta seria uma débil imitação da natureza, apesar de cumprir com sua função na ópera.

Ele ressaltou que a audiência deveria estar preparada para captar essas nuances, e assim, se contentar com o máximo possível do requinte reconhecido na ópera:

A Música é para os ouvidos aquilo que a pintura é para os olhos. Ela deve interessar à audiência, atrair sua atenção, e retrair-lhes a ideia de suas percepções, pela variação do quadro: às vezes passam do sentimento das paixões às imagens físicas da natureza: às vezes do gênero nobre ao gênero familiar, do tom patético ao tom alegre; do gênero sério ao gênero brilhante; de modo que estes movimentos sucessivos venham a passar da imaginação ao coração, e do coração ao espírito, a alma assim entretida com esta doce agitação, suas faculdades não podem deixar de agradar num estado onde a variedade serve de alimento aos seus prazeres: porque, se existir um pouco de inanição, a alma de distrai, o desgosto a toma, o prazer desaparece; tudo cessa pela falta de movimento.

Esta é a carreira espinhosa que deve preencher as artes, e, sobretudo a Música, onde os efeitos estão mais prontos, mais passageiros, devem ser mais ricos e mais variados. A Música pode preencher seu objeto pela voz ou pelos instrumentos. Podemos dizer que o canto tem suas belezas naturais, como de primeira mão, e que a sinfonia é a segunda [mão]. O canto é a natureza mesma, da qual a sinfonia é uma débil imitação. A voz é móvel no canto; eu a suponho assim bela o quanto posso desejar: a grande arte do canto não consiste tanto em fazer brilhar a voz, mas dar aos sons uma alma, as inflexões, um caráter conveniente ao tema. Porque não se pode cantar senão pela voz, nem fazer falar ao ouvido; mas nuançar o som da voz do fraco ao forte, a responder um caráter triste ou alegre, sombrio ou veemente, juntar as inflexões, os encantos convenientes às diversas expressões, aumentar estas belezas pelo conjunto do gesto; de modo que a audiência receba a impressão do tema, e não tomá-lo pelo que deveria ser. Aqui, eu creio, a verdadeira arte do canto; caso contrário, ela está ouvindo sons que apenas lisonjeiam agradavelmente, sem atingir justamente a alma; isso não é mais a ilusão, este entusiasmo, que muitos de nossos Orfeus nos fizeram pressentir, ir muito mais longe na divina arte de emocionar, de deliciar os sentidos. Senhorita L. M. não faz [nada] para admirar a bela declamação, e pela ação, o gesto, e a grande expressão de seu canto, que para a voz [é a] mais melodiosa como jamais [se] ouviu (BLAINVILLE, 1754, pp. 116-119)¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Tradução nossa.

¹⁵⁶ Tradução nossa.

Por fim, Blainville, embora tivesse seu partido definido quanto à *opera seria*, relatou que o problema dessas discussões era o se fazer comparações entre as duas nações, apesar de salientar que os franceses tinham uma visão mais racional sobre a música do que os italianos. Ele considerou um erro julgar pela comparação, mesmo tendo usado esse recurso, porém, sua preocupação estava em a música francesa sofrer modificações por influência da italiana, quando na verdade as duas poderiam ser apreciadas com suas próprias peculiaridades e distinções. Os traços peculiares de cada nação, segundo ele, deveriam diferir do mesmo modo como uma nação era reconhecida pelos costumes e vestimentas.

Seu partido da música francesa estava em não deixar esta se perder e deixar de existir, com todos os requintes e regras que sempre existiram, e que ele via a cada dia possuir menos importância na sociedade francesa:

Além disso, considere que um Parisiense não vê as coisas com a mesma vivacidade que um Provençal, e este último, como um Italiano: donde resulta que um Italiano, cuja imaginação é muito mais viva, deve ver na nossa Música, não mais que monotonia e lentidão. O Francês, ao contrário, vê as coisas com mais razão e compostura, deve achar que a loucura é uma outra espécie de gênero na Música Italiana. Todos os dois estão igualmente errados em julgar por comparação; mas brevemente estarão de acordo, quando eles julgarem separadamente, e quando eles concordarem que uma Nação difere uma da outra quer pelos seus prazeres e divertimentos, quer pela sua linguagem, seus costumes e suas vestimentas (BLAINVILLE, 1754, pp. 124-125)¹⁵⁷.

Os fragmentos de textos desta segunda seção nos deram um parâmetro de como a ópera era representada, e como as transformações na primeira metade do século XVIII foram bastante nítidas quanto ao afrouxamento da exigência do cumprimento das regras na composição das óperas.

Dubos e Batteux se inscreveram num momento de transição de uma visão racionalista da música para uma visão subjetiva da mesma, e expressaram isso em seus tratados. Paralelamente a eles, os autores Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville relataram acontecimentos do dia a dia na ópera, fosse quanto à representação, o nível do público frequentador, a recepção da ópera italiana. Os três últimos concordaram que as regras deveriam ser observadas e mantidas na composição musical, e demonstraram seu desgosto pelo não cumprimento delas, que consideravam uma decadência na ópera francesa. Para eles cada elemento deveria ter seu lugar específico, como no caso da música instrumental, que deveria ter o status de acompanhamento e realçar a música vocal.

¹⁵⁷ Tradução nossa.

Até a primeira metade do século XVIII a música ainda era vista como uma representação teatral, e o gosto era moderado pelo componente tradicional, cuja imitação da natureza deveria sempre possuir os traços das formas poéticas da Antiguidade e do teatro de Corneille e Racine do século XVII.

A manutenção desta tradição e do elemento imitativo da natureza na composição da ópera foram questionados, e todas as justificativas quanto ao que era a música e seus significados não eram suficientes para explicar o que ela era de fato. Pela concepção racional, cujo elemento deveria estar sempre em evidência, o que explicava a música era o componente verbal e não a sua própria maneira de ser. Falava-se da linguagem e de seus modelos imitativos, mas não realmente de seus significados próprios. Daí a ópera, mesmo se valendo da imitação para se constituir como um espetáculo verdadeiro, não cumpria totalmente com essa prerrogativa.

No próximo capítulo observaremos como os ataques à tradição e a aceitação da ópera italiana trouxeram o elemento expressivo como evidência para a música, e porque a imitação da natureza não cumpria totalmente com sua função dentro da ópera.

Capítulo 3

França na segunda metade do século XVIII:

O movimento das *querelles*.

A expressão em música.

3.1. O riso e o cômico: a “Querelle des Bouffons” e o repúdio à *opera seria*.

Nos capítulos anteriores observamos as transformações que o conceito de imitação na ópera francesa sofreu no decorrer do século XVIII. Para o pensamento racionalista de então, aspectos estritamente literários eram atribuídos à ópera, pois o texto literário, através da linguagem verbal, representava a ação, o elemento racional exigido para a música, porque esta, em sua característica individual, não satisfazia a esta exigência, devido a ser considerada, de acordo com a concepção da época, inferior à poesia e à matemática. A poesia era universal, e dela se extraíam a verossimilhança e a necessidade para a representação da ópera e do teatro, além de ser considerada mais filosófica.

As duas – poesia e matemática - explicavam a realidade do mundo, com a poesia precisando racionalmente a formalidade do mundo observada pela física e matemática. Em conformidade com a satisfação da razão, a ópera ainda no século XVII era a da representação das paixões humanas. Estas eram melhor expressas pelo recitativo, pois o aspecto textual e oratório da música vocal aproximava-se da linguagem falada, permitindo que o significado das paixões fosse bem compreendido. Assim, as palavras indicavam a proporção dos sentimentos, e estes poderiam, pela linguagem verbal, ser controlados pela razão. Para as artes, a poesia tinha regras definidas que deveriam ser seguidas na composição das mesmas, que se reportavam à imitação da natureza, mas aos moldes da poesia clássica. Por sua vez, seguir as regras e reconhecer seus traços nas óperas e nas obras de arte, denotava a posse de um ótimo bom gosto.

As regras de imitação para a ópera não eram usadas somente para reforçar a tradição da Antiguidade e da tragédia clássica francesa; elas, com cada elemento em seu devido lugar, representavam também a hierarquia monárquica, e a ópera espelhava esse poderio absolutista. Ela era um privilégio de distração, sedução e dominação, por isso a suntuosidade de sua produção e seu aspecto de aparato da majestade. A ópera traduzia o espírito aristocrático, assim como a mentalidade desse meio, expresso tanto pela música como pelo seu texto. A música estava a serviço da compreensão do texto literário, e para que as intenções e inflexões dos significados das palavras estivessem em evidência e adquirissem a intensidade necessária, o sentido das palavras deveria ser representado. O conteúdo extramusical e a ideia poética teriam na ópera a concretização do gesto vivo da palavra e de sua eloquência, que dentro das normas estabelecidas pelas regras das teorias imitativas, teria uma ordenação que faria despertar paixões específicas nos ouvintes assim como o controle da intensidade de cada uma

delas. Nesse sentido, para obter esses resultados das paixões, primeiramente elas deveriam satisfazer às condições racionais, pois tudo era controlado.

A imitação da natureza, - que era a origem de tudo e que fornecia todas as condições e modelos para as realizações artísticas -, era desde o Renascimento o meio para se compor a ópera, era constituída por regras e hierarquias definidas em sua estrutura. Essa maneira de se compor ópera foi praticada desde o século XVII, e Lully, seu maior expoente, foi considerado aquele que verdadeiramente seguia as regras de acordo com o bom gosto. Porém, após a sua morte, o aspecto imitativo na composição de óperas foi se transformando e até mesmo desprezado pelas novas exigências quanto ao gosto devido à ascensão de uma nova classe social como foi a burguesa. A ascensão social desta classe foi um dos aspectos dessa transformação, não o único. A música instrumental também começou a trazer problemas para as teorias e exigências imitativas, assim como o papel do ouvinte e sua exigência também modificaram o conceito de imitação. Também uma parte da aristocracia preferiu outra forma de se fazer óperas, mesmo com a presença do compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764)¹⁵⁸, e esse dispositivo imitativo baseado em modelos retirados da natureza e julgado conforme a razão sofreu uma inversão, e o sentimento¹⁵⁹ passou a ser o elemento relevante no julgamento de uma ópera ou obra de arte.

Essa inversão trouxe mudanças drásticas nas composições de ópera porque o modelo externo ao artista, a bela natureza, deixou de ser proeminente em prol de aspectos internos, como o próprio sentimento do artista. Desta maneira, a teoria imitativa como regra se transformaria e entraria em declínio em nome do caráter subjetivo da música, que neste momento passaria a ter na música a linguagem dos sentimentos e dos significados emocionais, uma novidade nesse momento da história musical francesa, que permitiu através das emoções um veículo que desse significados à música. Mas, pela razão, a retirada do elemento verbal da música a colocava numa questão difícil de se resolver, já que sem esse aspecto ela era considerada destituída de significados. Nesse momento ocorreram as *Querelles des Bouffons* [Querelas dos bufões], iniciadas quando uma companhia itinerante de

¹⁵⁸ A estética musical clássica de Rameau prendia-se a uma concepção racionalista e mecanicista da natureza e do homem que rapidamente se esgotava, e, com ela, também as bases sobre as quais se organizava a sociedade do *Ancien régime*. Assim, quando os *philosophes* ingressam na querela dos Bufões, seu ataque à ópera tradicional de Rameau é antes um ataque a toda uma visão de mundo, que pretendiam superar. (...) [a] *Carta sobre a música francesa* [de Rousseau] não foi meramente uma manobra tática, mas um importante passo para a constituição de uma estética musical baseada em princípios inteiramente diversos dos de Rameau, indispensável para compreender a imensa revolução musical das décadas posteriores (ALMEIDA MARQUES, 2005, p. 03).

¹⁵⁹ O sentimento já havia se tornado uma categoria de julgamento da música e da obra de arte, mas preso às regras do bom gosto, baseado na imitação da bela natureza, como observado em Dubos e Batteux, posteriormente, o sentimento continuou sendo um elemento no julgamento da música, mas já sem o aspecto imitativo requerido na composição das óperas.

óperas bufas se instalou em Paris em 1752, apresentando óperas e *intermezzi*, com sucesso crescente, levando a sociedade a dividir-se em duas, num confronto entre elas, e envolveram um partido a favor da ópera bufa italiana, os chamados “bufonistas”, e outro a favor da *opera seria francesa*. Os defensores da ópera italiana atacavam aos franceses por sua maneira rígida de se compor ópera, espelhada naquele momento na figura de Rameau. Este não só era considerado uma expressão da maneira tradicional de se fazer ópera, mas ao mesmo tempo uma expressão da aristocracia, da qual os enciclopedistas se voltaram contra. A dimensão dessa discussão tomou proporções de cunho ideológico, a ponto de os enciclopedistas participarem dessa polêmica.

Não bastassem as reflexões sobre o significado da música, se ela deveria ou não imitar e em que consistia sua imitação, reflexões sobre a música instrumental que cada vez mais era incidente no gosto e apreciação do público, houve ainda essas querelas que trouxeram esses debates sobre a comparação entre música francesa e música italiana, que, em sua observância, se referiram, mesmo que indiretamente, ao valor da imitação como critério de criação e valoração musical.

Dado ao desencanto que o grande público começara a sentir em relação à ópera, este passara a ir à Ópera tão somente para ver os balés, já que o mesmo era até mesmo mais importante que o evento em si, e não mais a Grande Ópera. Quando as óperas bufas chegaram, com enredos divertidos, tirados do próprio cotidiano, da vida diária, esta teve a adesão do grande público. Para os partidários da música francesa, “rir” na ópera significava um grande absurdo, e as regras quanto à imitação não eram declaradamente seguidas, já que o enredo padrão de uma ópera bufa consistia numa sequência de cenas cômicas, sem nenhum elemento estranho à sua ação, e não precisava de muitas personagens. Sua força estava na expressão realista dos sentimentos do dia a dia, evocados nas situações da vida das personagens, na rapidez do ritmo das ações, e na própria música, feita com um número maior de árias, diferente da *opera seria* francesa, feita com um número maior de recitativos, pois estes representavam para esta última as maiores cenas dramáticas.

Sobre a dimensão do que significava a representação de óperas italianas na Ópera de Paris, e do quanto isso contribuiu para manter acirradas as querelas, nos disse o professor de literatura italiana da Sorbonne Paris IV, Andrea Fabiano:

A teorização e a realização de um modelo francês de teatro musical no século XVII são a base, de uma parte, da vontade de dar uma resposta política nacionalista ao desafio da ópera italiana importada por Mazarin; de outra parte, a consciência que a recepção francesa levou em conta – mesmo no teatro musical – as regras dramáticas da poética clássica. A ópera francesa se revelou assim como um

espelho invertido e um complemento, ainda que por uma sublimação, do teatro clássico, e não como um testemunho isolado da arte barroca. Esta alteridade francesa criou uma barreira face à ópera italiana, única em toda a Europa, e permitiu ao mesmo tempo uma autarquia bem sucedida do ponto de vista da criação dramático musical.

Na metade do século XVIII este sistema entrou em crise: a asfixia do repertório, malgrado o gênio inovador de Rameau; a crise poética do modelo clássico; a crise institucional da *Academia real de música*, detentora de um privilégio exclusivo sobre toda a França; a crise da recepção devido à mudança de exigências do público. Neste contexto de fragilidade e de transformação, o debate, sempre latente e jamais extinto, entre os partidários da ópera francesa e os partidários da ópera italiana, levou a uma amplitude inesperada e inimaginável, que revelou, por detrás da motivação musical, a exigência profunda colocada nua do modelo político-cultural do absolutismo do Antigo Regime.

A “querela dos bufões” não foi unicamente uma disputa por ou contra a ópera italiana (...), mas a revelação de uma surpreendente sinapse conflituosa cujas repercussões marcaram uma transformação fundamental na cultura francesa da segunda metade do século XVIII (FABIANO, 2005, p. 11)¹⁶⁰.

A discussão entre música francesa e italiana já havia se iniciado no começo do século XVIII, com Raguenet e Lecerf, e continuaram posteriormente com as querelas, envolvendo além da comparação entre os dois países, questões de melodia e harmonia. Mas desta vez envolveu também a recepção do público quanto à aceitação da ópera bufa, tomadas de partido por parte de filósofos e enciclopedistas, sendo que no começo do século essa discussão se restringiu às impressões de Raguenet e Lecerf quanto ao assunto, sem a participação do grande público. Mas desta vez ela adquiriu um caráter abrangente.

O teatro clássico francês, do qual a *opéra seria* francesa se constituiu, possuía uma rigidez e transparência codificadas racionalmente. O conhecimento de suas regras, a capacidade de desconstruir e reconstruir os objetos teatrais se fundamentavam numa extrema reserva social alimentada pela dramaturgia francesa. A ópera bufa, vista como opaca dramaturgicamente, trouxe um problema em relação à *opéra seria*, a de que a reserva desta não permitia a livre circulação nas salas de concerto e nos salões a manifestação da outra, devido à diferença de costumes. Quando ela foi conquistando espaço nos meios aristocráticos, fascinou e suscitou paixões, assim como repulsas, nos espectadores, pois ela se mostrava aos seus olhos como um processo primário, com livre apelo aos sentidos que não tinham ligação uns com os outros, gerando uma ilusão em relação aos afetos considerados mal compreendidos pelo teatro clássico e em desacordo com os preceitos das regras das teorias imitativas.

Os modelos interpretativos e imitativos para as óperas, sedimentados e compartilhados entre os autores dramáticos, compositores e público culto, que exigiam o conhecimento

¹⁶⁰ Tradução nossa.

racional do funcionamento da obra representada, se viam neutralizados e até mesmo inutilizáveis (já que deveriam pela razão aperfeiçoar os costumes) pelas representações de óperas bufas, pois subitamente elas abriram um espaço para a inserção da ingenuidade e sensibilidade natural, com forte apelo unicamente aos sentidos.

Para a exigência desse público culto, aristocrático, defensor da ópera francesa, esse tipo de representação viera ruir o bom gosto natural e também o bom gosto construído pela educação, pois a legitimidade de uma nova forma de crítica¹⁶¹ quanto aos fenômenos musicais e teatrais, também novos, se fundamentava num vocabulário diferente, apelativo às sensações, que tentava explicar esses fenômenos italianos, e que trouxeram uma forma de apreciação musical inédita, não calcada na razão transmitida e reconhecida pelas regras.

A apreciação artística feita de maneira intelectual se construía na convicção de se ter transmitido o modelo que fora estudado e realizado de acordo com as regras, e seu modelo fora deslocado do centro da cultura clássica devido à descoberta e representação desta nova forma dramático musical, vista como não controlada, incapaz e incompetente, a ponto de gerar uma polêmica acirrada entre as duas nações na Ópera de Paris.

A tragédia lírica (ou *tragédia em música*) e a ópera bufa foram comparadas, segundo Andrea Fabiano (FABIANO, 2005, p. 18), de maneira absurda, pois no confronto entre as duas óperas, a comparação não era possível, por serem incompatíveis racionalmente. Cada nação tinha seu próprio modelo; a ópera francesa representada por Rameau, a italiana pelos *intermezzi* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), eram concretamente opostas uma à outra. A ópera francesa representava uma civilização autocentrada e auto referenciada, em estado luminoso, da qual o gênio ditou a racionalidade, a elaboração e a complexidade de uma arte civilizada, enquanto a ópera bufa era vista por estes como pertencente a uma civilização decadente, sem atingir o limite da racionalidade, cuja arte não tinha regras de civilidade.

No entanto, partidários da ópera italiana tiveram nessa visão da decadência do gênio italiano, visto como inferior ao que tinha sido no Renascimento italiano, um estado primitivo que consideraram positivo, pois que o mesmo permitiria reconstruir uma identidade fundamentada na naturalidade, simplicidade e espontaneidade, conquistando uma maneira de ser mais leve e livre do jugo do racionalismo presente na ópera francesa.

O contraste entre as duas óperas trouxe reflexões quanto a novos valores poéticos opostos ao sistema clássico francês. As deficiências italianas das óperas fizeram homens de letras e filósofos exaltarem sua simplicidade vocal e harmônica, porque isso permitiria

¹⁶¹ O sentido de crítica aqui era observar se as regras do bom gosto, quanto aos moldes da cultura clássica, haviam sido rigorosamente seguidas.

explorar o verdadeiro caráter das nações, sem manipular, transformar e submeter os acontecimentos reais às exigências de uma demonstração teórica. As ações das óperas, como no teatro, se submetiam à teorização reconhecida pela razão na tradição clássica francesa, enquanto a simplicidade e espontaneidade da ópera italiana se dirigiam ao coração, ao elemento interno, sem a necessidade da razão como mediadora entre representação e público.

Para os defensores da *opera seria* francesa, se a imitação da natureza não ocorresse de maneira clara e aos moldes da tradição clássica, os costumes não seriam representados, e isso poria em risco a própria ideia de caráter nacional francês. Por isso a dimensão das querelas dos bufões atingiu e ganhou muita repercussão, porque a ópera italiana mexeu com o coração da própria identidade francesa, representada pelo absolutismo monárquico. A obsessão dos franceses em se cultuar e seguir as regras tradicionais era tal que para habilitar e comunicar ideias e sentimentos determinados, a música foi se tornando mais simbólica, a ponto de até mesmo a música instrumental seguir uma representação, cujo conteúdo imitativo era indicado pelos próprios títulos das peças. Estes estereótipos tornavam a música, segundo a concepção da época, apta a expressar as diferentes paixões, sentimentos ou emoções, de forma regulada e prevista pelo compositor.

As querelas demonstraram intensamente como as regras das teorias imitativas para as artes e para a ópera estavam sendo deixadas de lado em nome de uma maneira considerada mais leve de se fazer música. Aqueles que não tinham mais na *opera seria* o seu prazer artístico, encontraram, no entanto, deleite na ópera cômica, que misturava em suas representações, dentre outros elementos, personagens de tragédia e de comédia (ação proibida na *opera seria*) e também fazia paródias à aristocracia. Essas querelas levaram a se reconsiderar na França a concepção de *tragédia em música*, símbolo, portanto, da uma monarquia que se viu em naufrágio.

A identidade social de boa parte da produção musical dos séculos XVII e XVIII na França era principesca e aristocrática, não somente por sua origem, mas também pela destinação ao público da corte e também às residências aristocráticas. Ela na verdade vivia num recolhimento que rodeava somente aos soberanos, já que fora usada com fins políticos e como meio de exibir as hierarquias sociais no absolutismo francês.

As representações da ópera italiana em alternância com a da ópera da *Academia Real de Música* foram tumultuadas, e mantiveram uma discussão que se iniciara já em 1702, entre Raguenet e Lecerf, retomadas fervorosamente em 1752 com as querelas dos bufões, diminuindo em 1754, mas mantida em seu fervor em 1753 com a *Lettre sur la musique française* [Carta sobre a música francesa], de Jean-Jacques Rousseau, que, embora não desse

tanta importância à querela dos bufões nesta carta, apesar de partidário da música italiana, colocou na discussão entre música francesa e música italiana seu ataque frontal à música francesa, e principalmente à figura de Rameau.

Os dois estavam em acordo quanto à música ser uma arte imitativa, mas a concepção e compreensão da natureza eram diferentes para eles. Rameau enxergava a natureza como um domínio racional, cartesiano, uma ciência matemática em que suas relações explicavam a física da natureza, o que justificava a primazia da harmonia, já que a mesma era a combinação de consonâncias de sons a partir de ressonâncias produzidas pelos corpos físicos, e observadas de maneira racional. Para Rousseau, essa mesma natureza significava e expressava os sentimentos humanos, além do mundo interno das paixões humanas; eram os sentimentos que justificavam a primazia da melodia, representada pela arte dos acentos da linguagem falada, comunicando as paixões humanas. Cada dimensão, - harmonia e melodia -, foi tomada por cada um dos dois como sendo o meio mais adequado que a natureza teria em seu lugar a imitação¹⁶². Rousseau teve um papel importante no novo conceito de natureza; como esta possuía a verdade e o conhecimento, era ela quem orientava o ouvinte, que o fazia se reportar, então, aos próprios sentimentos. A natureza ganhou, então, outro sentido, o de orientar o ouvinte em sua escuta e nos seus sentimentos.

Nessa *Carta*, Rousseau recriminou a ópera francesa acusando-a de ser um gênero falso em que a natureza não se fazia lembrar por nada; condenou assim todas as regras quanto à imitação da natureza aos moldes clássicos e as convenções da ópera, dizendo que os libretos abusavam de uma mitologia bem mais que conhecida, que a ópera naquele momento não possuía mais ação dramática, que a parte musical era composta de árias com excessos de trinos e gesticulações comuns a quase qualquer outra ópera, pouca expressividade no canto, além das representações serem exageradas, com uma instrumentação excessivamente densa e complicada, e que todos esses elementos não tinham relação com os sentimentos que o libreto expressava devido à pouca ligação entre música e texto. Junto com isso, ele salientou que a musicalidade da língua italiana era superior a da francesa, exaltando, assim, que qualquer compositor italiano era superior aos compositores franceses.

¹⁶² Embora a primazia da Harmonia ou da Melodia, embate travado entre Rameau e Rousseau, tivesse sido importante também nas discussões envolvidas nas querelas, elas não são nosso foco neste trabalho, apenas ilustradas para demarcar as diferentes concepções de imitação da natureza pelos dois autores em meio às *querelas dos bufões*. Esclarece-se apenas que em 1754 Rameau publicou em resposta à *Carta sobre a música francesa*, de Rousseau, sua *Observations sur notre instinct pour la musique* [Observações sobre o nosso instinto para a música], em que fez a defesa de Lully, já que o mesmo havia sido atacado na *Carta* de Rousseau.

E não somente isso, Rousseau procurou destruir as bases do sistema harmônico de Rameau, quando atacou sua ópera *Armide*, e o mesmo respondeu em 1754 à sua crítica, defendendo a prioridade da harmonia.

Rousseau criticou a maneira como os franceses viam a música italiana, e fez considerações sobre as árias francesas, referindo-se assim:

(...) a prova mais marcante de que a música francesa não sabe nem pintar nem contar é que não pode desenvolver o pouco de belezas de que é capaz a não ser através de palavras que nada significam. No entanto, ao ouvir os franceses falarem de música, crer-se-ia que é em suas óperas que ela pinta grandes quadros e grandes paixões, e que na ópera italiana há apenas *arietas*, quando, de fato, esse próprio termo “*arieta*” e o ridículo que ele exprime é desconhecido na ópera italiana. Mas não nos surpreendamos com a grosseria desses preconceitos: nem mesmo entre nós a música italiana tem oponentes, exceto aqueles que dela nada conhecem; e todos os franceses que tentaram estudá-la com o único objetivo de criticá-la com conhecimento de causa, logo se tornaram seus mais zelosos admiradores.

Após as *arietas*, que fazem em Paris o triunfo do gosto moderno, vêm os famosos monólogos admirados em nossas antigas óperas. Sobre isso se deve observar que nossas mais belas árias não têm nenhuma atuação muda, e a música não indica nenhum gesto nem pinta nenhuma situação, aquele que está em silêncio não sabe o que fazer de sua pessoa enquanto o outro canta.

O caráter arrastado da língua, a pouca flexibilidade de nossas vozes, e o tom lamentável que reina perpetuamente em nossas óperas colocam quase todos os monólogos franceses em um andamento lento, e como o ritmo não se faz sentir nem no canto, nem no baixo, nem no acompanhamento, nada é tão arrastado, tão frouxo, tão langoroso como esses belos monólogos que todo mundo admira bocejando; pretendem ser tristes, mas são apenas tediosos; quereriam tocar o coração, e só conseguem afligir os ouvidos (ROUSSEAU, 2005, p. 27).

Observando o próximo fragmento da *Carta*, uma comparação pode ser feita com Lecerf, no início do século XVIII, quando o mesmo disse que a música italiana em nada poderia se comparar à francesa porque aquela não estava de acordo com as regras do bom gosto, pois os mesmos forçavam demais os instrumentos, e adornavam demais a melodia de suas árias. Rousseau, cinquenta anos depois da *Comparação da Música Italiana e da Música Francesa*, de Lecerf, criticou aos franceses os mesmos exageros que aquele apontou na música italiana:

Mas o que impede de maneira mais eficaz a monotonia e o tédio nas tragédias italianas é a vantagem de poder exprimir todos os sentimentos e pintar todos os caracteres com o ritmo e o andamento escolhidos pelo compositor. Nossa melodia, que nada diz por si mesma, tira toda sua expressão do andamento que lhe é dado; ela é forçosamente triste em um ritmo lento, furiosa ou alegre em um andamento vivo, grave em um andamento moderado: o canto não produz quase nada; é o mero compasso – ou antes, para falar mais corretamente, o mero grau de velocidade – que determina o caráter. Mas a melodia italiana encontra em cada andamento expressões para todos os caracteres, imagens para todos os objetos. Ela é, quando apraz ao compositor, triste em um andamento vivo, alegre em um movimento lento, e, como eu já disse, muda de caráter num mesmo andamento à escolha do compositor; o que

lhe dá a facilidade de estabelecer contrastes sem depender para isso do poeta, e sem se expor a contrassensos.

Eis a fonte dessa prodigiosa variedade que os grandes mestres da Itália sabem verter em suas óperas sem jamais afastar-se da natureza; variedade que evita a monotonia, a frouxidão e o tédio, e que os músicos da França não podem imitar porque seus andamentos são dados pelos sentidos das palavras, forçando-os a ater-se a eles, se não quiserem cair em contrassensos ridículos (ROUSSEAU, 2005, p. 28).

Os italianos que até então eram considerados pelos franceses quanto à ópera os afastados da natureza, foram nesse momento considerados por Rousseau os que estavam próximos dela, e que sabiam fazer uso da variedade que a mesma proporcionava para as artes. Disse ainda que os franceses não sabiam imitar porque não se atinham à natureza, mas sim ao andamento das palavras, e por isso a música era sem variedade e sem caráter definido para os sentimentos. Ocorreu uma inversão quanto à imitação do início do século até à sua metade, como se os franceses tivessem se tornado um exemplo para o mau gosto, fazendo uma música apagada e sem variedade alguma, enquanto os italianos representavam o equilíbrio e a verdadeira expressão da natureza em ópera.

O recitativo, do qual os franceses se orgulhavam tanto e colocavam em sua composição toda a carga dramática na representação operística, mais até que nas árias, e o consideravam equivalente à declamação dos antigos e a melhor escola de recitação da Europa, foi também alvo de críticas por Rousseau:

Juntem-se a isso os trêmulos, as cadências, as apojaturas que ocorrem a todo instante, e digam-me que analogia pode haver entre a fala e toda essa enfadonha ornamentação; entre a declamação e esse pretensão recitativo? Mostrem-me ao menos um aspecto que permita razoavelmente enaltecer o maravilhoso recitativo francês cuja invenção faz a glória de Lully?

É cômico ouvir os partidários da música francesa refugiarem-se no caráter da língua e lançarem sobre ela os defeitos de que não ousam acusar seu ídolo, ao passo que é muito claro que o recitativo mais adequado à língua francesa deve opor-se em quase tudo ao que é praticado; que ele deve fluir por intervalos muito pequenos, não elevar nem abaixar muito a voz, ter poucos sons sustentados, nenhum estrépito, menos ainda gritos, nada, sobretudo, que se assemelhe ao canto, pouca desigualdade na duração ou valor das notas, bem como em seus graus. Em duas palavras: o verdadeiro recitativo francês, se é que pode haver um, só será encontrado em uma direção completamente oposta à de Lully e seus sucessores, em algum novo caminho que certamente os compositores franceses, tão orgulhosos de sua falsa sabedoria, e, conseqüentemente, tão distantes de sentir e de amar a verdadeira, não se oporão a procurar tão cedo, e que, provavelmente, não encontrarão jamais (ROUSSEAU, 2005, p. 30).

Rousseau, defensor da melodia sobre a harmonia, ainda disse que o recitativo italiano era de fato o que tinha todas as condições para a realização de um bom recitativo, e que o mesmo apresentava a vivacidade da declamação e energia da harmonia, sendo tão melodioso

como o próprio canto, além de refletir todas as paixões com suas inflexões e propriedades, como só um verdadeiro discurso era capaz de fazer.

Para os partidários da *opera seria*, a ópera francesa era racional, igual em todos os lugares e em todas as épocas, e sua compreensão era universal, já que a natureza, como elemento comum e universal em todos os povos, se expressava pela matemática e era descrita pela poesia. O elemento novo como razão era a harmonia, instaurada por Rameau. Para Rousseau, no entanto, a música não poderia ser universal porque ela expressava a infinidade das variedades do coração humano, e suas diferenças não constituiriam num fundamento único e universal. Prova disso, segundo ele, eram as variedades melódicas entre os povos e culturas, e sua diversidade nas várias épocas da história. A música, para Rousseau, não observava qualquer regra, era sinônimo de liberdade, e expressava os sentimentos, enquanto para os partidários da *opera seria* ela expressava a razão.

Os debates em torno da liberdade que a música italiana proporcionava aos ouvidos versus a rigidez das regras que a ópera francesa seguia mantiveram vivas as chamadas de um dos problemas existentes nos séculos XVII e XVIII, que eram as relações entre som e verbo, entre poesia e música, onde a música como imitação da natureza estava entre elas. As querelas entre a França e a Itália e a definição do conceito de gosto estiveram vinculadas a essas relações, e na metade do século XVIII em diante a ópera já não tinha mais na natureza apenas um sinônimo de razão e equilíbrio, mas também um sinônimo de sentimento, do qual Rousseau era partidário.

Para ilustrar as diferentes concepções de imitação entre Rousseau e Rameau, temos neste uma ciência da música capaz de reproduzir relações sonoras que correspondiam às relações da própria natureza, e a melodia só poderia nascer dessas relações harmônicas, de forma agradável e racional através da ressonância dos corpos físicos, das proporções derivadas da harmonia, o que justificaria ser esteticamente agradável, pois eram fundamentadas na natureza, e a música refletiria, na verdade, as leis universais desta natureza. Dentro da estética clássica e racionalista, refletir as leis universais da natureza estava não naquilo que era de fato concreto e particular nela, mas sim no que deveria parecer ser, e a concretude e os acontecimentos do mundo, na música, também deveriam ser verossimilhantes como eram para a poesia, o teatro e a pintura. Não deveriam reproduzir, necessariamente, a realidade, mas parecer sê-la¹⁶³.

¹⁶³ No quadro da estética clássica, Rameau seguia ainda a concepção francesa, racionalista, e quanto à imitação, estava em acordo com o livro IX da *Poética* de Aristóteles.

Assim como o teatro clássico apresentava as ações de acordo com os caracteres das personagens e segundo os princípios gerais que regiam as condutas e as paixões humanas, o agrado do ouvinte perante a música seria possível se a mesma tivesse seus sons combinados de acordo com os princípios universais determinados pela própria natureza. Em ambas as artes – teatro e música - a natureza era o alcance mais profundo daquilo que se deveria imitar ou representar; o que cada arte fazia era usar de suas convenções e artifícios como instrumentos de imitação, mas sem se afastar dos modelos da natureza.

Diferente de Rameau, a natureza a ser imitada para Rousseau era outra. Sua natureza não era mais material, física, com observância de suas leis rígidas e imutáveis. Para ele a natureza era o que era dado imediatamente à experiência do ouvinte, no que se referia à carga passional e emotiva das paixões. No domínio da música, essa noção, já vinda com Dubos e Batteux, com o sentimento como critério de julgamento de uma obra de arte e da ópera, embora com respeito às teorias imitativas e racionais da natureza, a ideia de imitação da natureza ganhou novo significado. Os espetáculos reproduziriam réplicas dos estados emotivos que o ouvinte experimentava diante deles, bastando usar acentos musicais para a reprodução dessas emoções, e não mais a imitação dos sons de floresta ou sons de aves, para citar alguns exemplos. Quando se faziam essas imitações, não eram a floresta nem as aves que a música imitava, mas sim os sentimentos produzidos quando se contemplava esses objetos. Essa era a representação almejada por Rousseau, e que viu então na música italiana a concretização dessa maneira de se imitar. A música era então uma nova linguagem para comunicar as paixões humanas. Sua concepção de música era a da representação dos sentimentos.

Por isso que a melodia, dentro dessas discussões, que tiveram também tantos outros aspectos observados na época, era prioritária em relação à harmonia, pois a música teria sua origem e expressividade nos acentos da voz humana, na forma desta de comunicar as paixões humanas, e nada mais deveria ser notado a não ser a melodia, suplantando mesmo a harmonia. A música só poderia, em sua concepção, ser compreendida através do campo ético e passional das paixões. Por essa razão a música não poderia ser explicada em termos racionais e físicos, por ter sido a linguagem das emoções.

Além de Rousseau, outros autores, como D'Alembert, se posicionaram frente às polêmicas, e não somente às querelas dos bufões, mas, nas questões que envolviam a comparação da música italiana com a da francesa. Dele temos o seguinte fragmento de seu texto, que faz parte de um conjunto de outros fragmentos de textos, chamado *Fragmentos sobre ópera*, provavelmente de 1752, e anterior à *Carta* de Rousseau:

A ópera é o verdadeiro teatro da música; ela necessita receber a expressão da qual é suscetível de ser aplicada às palavras e às danças. É preciso que ela produza o mesmo efeito na música puramente instrumental. Lucien dizia com razão que a música que não se entende é inútil. Qualquer sinfonia que não diz nada à alma é pouco mais que um discurso alemão pronunciado para alguém que não entende além do francês. Uma sonata é propriamente um dicionário de palavras, da qual a coleção não forma nenhum sentido, ou se quiser, é um conjunto de traços da qual as cores não representam nada. É bem pior quando o mérito desta sonata, como ocorre com bastante frequência, não consiste mais do que em dificuldades vencidas, em se fazer dizer a um homem de espírito depois de ter ouvido uma música que se vangloria de ser muito difícil: “eu gostaria que ela fosse impossível”. Nós vimos, há cerca de trinta anos, um célebre virtuose sussurrar num concerto espiritual: os espectadores estavam errados em não render justiça a que deviam diante de uma execução admirável e o virtuose não tinha razão de tocar diante de tal auditório uma música pouco feita para os seus ouvidos. “Não se deve inquerir, disse Montaigne, que o mais sábio é o que melhor aprende”. E esta máxima é aplicável à música como a outros objetos (D’ALEMBERT, I, (?)1752, p. 155)¹⁶⁴.

Para D’Alembert, a música só possuía condições de se expressar se fizesse uso das palavras, da linguagem verbal, demonstrando assim sua posição frente ao racionalismo e à maneira de se compor ópera, dizendo que a música instrumental deveria ter o mesmo efeito dos significados das palavras, pois para ele, tudo o que não se compreendia era inútil, e a música instrumental se enquadrava nessa categoria, e a que satisfazia à compreensão da música era a música vocal.

Ele ainda relatou em seu *Fragmentos sobre a música em geral e a nossa em particular*, de 1752, o fascínio que a música italiana provocava nos franceses, mesmo esses tendo ouvido sua própria música desde a infância. Em meio às polêmicas entre a música dos dois países, esse fascínio poderia explicar a adesão de muitos franceses à música italiana, já que a Itália foi o berço das artes e das ciências no Renascimento:

A música, no Renascimento das Artes e das Letras, se aperfeiçoou pouco a pouco, como todas as outras artes. A Itália foi o seu berço, assim como da pintura, da escultura e das ciências. Este país, que a natureza tinha feito uma espécie de esforço nos séculos da barbárie e da ignorância, parece hoje repousar, exceto pela música, que permaneceu como sua herança. Todos os estrangeiros a adotaram, e há uma espécie de prejuízo geral em seu favor; os estrangeiros que aprenderam nossa língua se servem comumente dela, e não podem sofrer pela nossa música. Não se pode acusar de escolher a bizarrice, e os franceses, mesmo os que vão à Itália, malgrado sua inclinação pela música que ouvem desde a infância, voltam quase todos como admiradores passionais da música italiana (D’ALEMBERT, 1752, IV, p. 166)¹⁶⁵.

As polêmicas entre música italiana e francesa ainda continuaram, mesmo depois do movimento das *querelas dos bufões*, e o próprio D’Alembert retomou o que escreveu o abade

¹⁶⁴ Tradução nossa.

¹⁶⁵ Tradução nossa.

Raguenet no início do século, e fez um paralelo com a *Carta sobre a música francesa*, de Rousseau; ele fez diversos apontamentos sobre as discussões em si quanto às polêmicas, como demonstrou nesse fragmento de 1759, no seu escrito *Da liberdade da música*:

Esta não é a primeira vez que se faltou com o respeito à Música Francesa no mesmo lugar de seu império. No início deste século, o abade Raguenet, escritor de uma imaginação viva, trouxe à luz uma pequena obra, onde nossa Música foi praticamente tão maltratada como na Carta do Senhor Rousseau. Seu escrito não excitou nem guerras nem ódio no momento onde se encontrava; a Música Francesa ainda reinou pacificamente sobre nossos órgãos adormecidos; olhamos para o abade Raguenet como um revoltado isolado, um conspirador sem cúmplices, que não devíamos temer nenhuma revolução. O Senhor Rousseau encontrou entre os seus leitores os mais experientes aqueles os mais dispostos a ouvi-lo, e, conseqüentemente, mais gente interessada nesse combate. Mas não podemos nos dispensar de observar aqui o julgamento direcionado sobre o livro do abade Raguenet pelo seu Censor, o Senhor de Fontenelle¹⁶⁶, filósofo este moderado e pacífico, acostumado também às nossas antigas óperas, que se imbuíu de seus ouvidos e procurou, enfim, elevar a Música a mais francesa e a menos ultramarina; eu creio, disse ele, que a impressão deste livro será muito agradável ao público, desde que [o mesmo] seja capaz de imparcialidade. Cinquenta anos mais tarde, qual grito não excitou esta aprovação? O sábio Fontenelle não teria tido a imprudência ou a coragem de dizer assim em nossos dias. Ele não era um homem que se fizesse inimigo por causa de canções (D'ALEMBERT, 1759, VI, p. 392)¹⁶⁷.

Declaradamente contra Rousseau, D'Alembert se colocou na posição de que a ópera francesa manteria sua primazia, pois meio século antes o abade Raguenet tentou investir contra a própria música e assim mesmo ela se manteve aos moldes do bom gosto, seguindo as regras das teorias imitativas, e retirando seus modelos da natureza e da cultura clássica.

Enfim, para acalmar os espíritos, é necessário retornar aos Bufões, um pouco aproximadamente como fez numa outra vez *Titus*, mandando sua amante apaziguar aos Romanos. Em vão os bufonistas, reduzidos à escassez, demandarão que não os prive de um divertimento que fora deixado passar pelo seu próprio gosto. Para aqueles que presidem a nossos prazeres (e que fizeram pouco deles) e eram tão inexoráveis em suas queixas, o fizeram como fazem velhas mulheres ao tentar impedir o amor dos mais jovens. Seria o mesmo que desejar que a Ópera não sofresse com a música italiana, pois que ela fere, dizem, a dignidade, revelando ainda mais a sua penúria; ou permitir a esta Música de se fazer ouvir a seus melhores partidários num teatro particular, e unicamente destinados para eles. Tão logo se tenha sofrido em alguns concertos, vê-se que a liberdade não pode mesmo ser muito assegurada. Eu ainda não sei, portanto, se ela pode ser removida como objeto de distração ou [se serve] a uma disputa viva e frívola, cuja inquietude e necessidade alimentam, mesmo que felizmente não seja difícil, a uma satisfação da qual ela fala, mas que pode exercer sua língua nos sujeitos mais sérios, ou se ligar em seus prazeres. (...) De qualquer maneira, hoje que esta animosidade está distante, as

¹⁶⁶ Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757). Cientista francês, escritor e acadêmico. Estudou com os Jesuítas no colégio de Rouan; trouxe questões filosóficas quanto à ciência, e abandonou a filosofia de Descartes abraçando a de Newton. Publicou em 1686 sua *Conversas sobre a pluralidade dos mundos* [Entretiens sur la pluralité des mondes]. Era também literato, seguindo esta carreira com uma tese sobre Corneille, sendo a favor da cultura clássica (REILL & WILSON, 2004, p. 198). [modificado].

¹⁶⁷ Tradução nossa.

brochuras esquecidas, e os espíritos adocicados, enquanto que a atenção dividida aos parisienses ociosos era voltada para objetos mais importantes, isso se exerceu sem frutos e sem interesse sobre os negócios da Europa; ainda teria permissão de fazer um exame pacífico de nossa querela musical? (D’ALEMBERT, 1759, VIII, p. 936)¹⁶⁸.

D’Alembert tratou a questão das querelas dos bufões como sem importância, que em nada a ópera italiana influenciaria nos negócios do Estado, embora ela pudesse exercer um fascínio sobre as pessoas que ele considerava as mais sérias, e que era inevitável não sofrer investidas do estilo dessa música, mas que a ópera francesa permaneceria como era.

Embora ele tivesse colocado a ópera francesa num patamar superior, como se a mesma fosse intocável, esse texto, como os outros da época, revelou uma incidência de música estrangeira num país que prezava muito pelo seu próprio caráter nacional, pela sua tradição, e pelo cumprimento rigoroso das regras que orientavam as artes. O racionalismo caminhava junto com o subjetivismo, e este posteriormente acabaria por suplantá-lo no contexto da música e das artes.

As críticas a Rousseau ainda continuaram, com digressões quanto às liberdades permitidas na França, e que só poderiam terminar em degeneração, e tratou os bufonistas como semelhantes aos republicanos e ateus, pois que na verdade ameaçavam a estrutura monárquica da nação; eram vistos como possuidores de uma visão curta por quererem abraçar novos costumes e insuflando a que se fizessem presentes no Estado, mas para D’Alembert deveriam se manter aqueles costumes que melhor regulavam os comportamentos, o gosto e a música, e mantê-los como eram.

A liberdade de pensamento nas artes degeneraria as regras, o que na concepção de D’Alembert era perigoso:

Pergunto-me primeiramente como num século onde tantas plumas se exerceram sobre a liberdade do comércio, a liberdade dos casamentos, a liberdade de imprensa, sobre a liberdade das telas pintadas, as pessoas ainda escrevem sobre a Liberdade da Música. São escravas de nossos divertimentos, se não são, para empregar a expressão de um Escritor Filósofo, degeneradoras não unicamente da liberdade, mas da escravidão mesma. “O senhor tem a visão bem curta, atentou nossos grandes Políticos; todas as liberdades se realizam, e são igualmente perigosas. A Liberdade da Música supõe a de sentir, e a liberdade de sentir resulta daquela de pensar, a liberdade de pensar daquela de agir, e a liberdade de agir é a ruína dos Estados. Conservemos a Ópera tal como ela é, se quisermos manter o Reino; e coloquemos um freio à licença de cantar, se nós não quisermos mais falar disso e seguir adiante”. Aqui, como disse Pascal, eu não sei qual o raciocínio de Escobar, chamado aqui de “argumento em forma”; isso não é discursar, é provar. Vai ser difícil de acreditar, mas é exatamente verdadeiro que nos Dicionários de certas pessoas, Bufonistas,

¹⁶⁸ Tradução nossa.

Republicanos, Fundibulários¹⁶⁹, Ateus (esqueci os Materialistas) são todos termos sinônimos. Sua lógica profunda me lembra esta lição de um Professor de Filosofia: “A Dioptria é a ciência das propriedades dos óculos; os óculos supõem os olhos; os olhos são um dos órgãos dos sentidos; a existência de nossos sentidos supõem àquela de Deus, uma vez que foi Deus que as nos deu; a existência de Deus é o fundamento da Religião Cristã; por isso que devemos provar a verdade da Religião para a primeira lição de Dioptria” (D’ALEMBERT, 1759, IX, p. 396)¹⁷⁰.

E mais algumas críticas à música italiana e a seus partidários, de que ela não afetaria à tradição da música francesa e não traria melhoria para as pessoas. A ópera francesa, assim como seu teatro, tinha também a função de servir de exemplo quanto aos costumes, à maneira de se comportar e agir em sociedade, visando à melhoria de seu cidadão. Embora seu modelo de cidadão fosse o cidadão nobre. A música italiana, segundo o que se deduz de D’Alembert, não poderia trazer esse aperfeiçoamento na sociedade francesa, já que para o gosto dos franceses sua música era inferior à deles:

A Música Italiana, dizem eles, nos repugna a Francesa. Onde está o inconveniente, se a Música Italiana é preferível? É como se estivéssemos defendendo Corneille por ter composto suas peças, sob o pretexto de que elas deveriam fazer esquecer aquelas de Hardi e de Jodelle. Mas se fez mais honras à Música Italiana do que ela merece; depois de ouvi-la por mais de um ano, é preciso fazer muito para voltarmos para a nossa. Corremos para a Ópera às sextas-feiras como é de ordinário; e os Bufonistas que tinham anunciado a deserção, estavam enganados em suas profecias. Esses Entusiastas são julgados pela impressão vulgar daquilo que eles sentem. Eles fazem o mesmo erro que certos Escritores de nossos dias, que nos falam incessantemente dos progressos da nação, naquilo que eles chamam de espírito Filosófico, e que imaginam contribuir pelas suas obras o espalhar este espírito nas pessoas. Ele se estabeleceu em algum subúrbio e pretendeu fazer alguns milagres? O povo e a corte em multidão, o espírito Filosófico é o primeiro a se enganar. Eu represento os Filósofos verdadeiros ou pretensos, que têm alguma reforma a fazer ou a pregar. Como estar na beira de um rio muito rápido que se propõe a atravessar, eles montam o seu século na beira do rio, na arenga, e na exortação de os imitar. Eles fluem para o rio, e através de uma chuva de traços, eles passam a nado, não duvidando que seu século os seguiram. Mal eles passaram, quando eles viram, olham que seu século está do outro lado, que os zomba, que os invade. Esta é a fábula do pastor e seu rebanho. Portanto, não julguemos os efeitos da Música Italiana sobre o comum dos espectadores, para quem ela produziu em número pequeno. Seu futuro império, assim infalível como duvidoso, precisa de tempo para se estabelecer. Toda Música, por pouco que seja nova, demanda costume para ser gostada pelo vulgar; é por isso que se a Ópera Francesa teme alguma decadência, ela chegará pouco a pouco, e pode sobreviver à geração que está por vir. Que ela goze em paz os seus tranquilos prazeres; mas que ela não tenha a pretensão de regar esses pontos na geração seguinte (D’ALEMBERT, 1759, XI, p. 399)¹⁷¹.

¹⁶⁹ Fundibulário: quem combate com funda: *Hoje não há fundibulários, mas a palavra está nos livros de História*. Funda: arma de arremesso constituída por uma correia dobrada, em cujo centro é colocado o objeto que se deseja lançar; estilingue; atiradeira (BORBA, 2012, pp. 654-655).

¹⁷⁰ Tradução nossa.

¹⁷¹ Tradução nossa.

Era notória a ideia, segundo o autor, de que a hierarquia social francesa se manteria sempre como era, e que a ópera representaria sua classe dominante, pois no fragmento anterior o caráter de duração do poderio aristocrático pode ser subentendido quando se disse que a decadência na ópera francesa demoraria a chegar, e que a força estrangeira, como o era a influência italiana, seria pequena para derrubar os costumes estabelecidos. Manter a ópera como era significava dizer que as regras não mudariam, que o poder permaneceria como era, e que a imitação se manteria como sempre foi.

Ter bom gosto significava seguir as regras. D'Alembert se posicionou quanto a isso também, questionando-se por qual motivo aceitar uma forma de se fazer arte, como era a ópera bufa italiana, que seria na sua concepção e dos partidários da *opera seria*, desprezar o melhor pelo pior, já que os italianos, a seu ver, não seguiam as regras clássicas. Fez considerações quanto ao gosto francês ser importado por outras nações, mais um motivo para que eles não aceitassem o gosto italiano, e que eles, os franceses, conheciam de verdade o caráter do teatro, da comédia, da tragédia e da ópera. Salientou as diferenças entre ária e recitativo, que a seu ver os italianos faziam da mesma maneira, e que os franceses sabiam diferenciá-los. O reconhecimento racional dos modelos da natureza a partir das regras, na ópera, atingia o coração, que fornecia um quadro como na pintura, e desenvolvia o percurso das paixões, e sua melhor expressão era a tragédia, quadro dos sentimentos humanos, e por isso ela foi o modelo para a ópera. Para os franceses, cada coisa tinha seu lugar específico, e era isso que demarcava a variedade no gosto, e se na ópera cantavam, na tragédia declamavam, e para D'Alembert isso não era claro nos italianos, parecendo tudo ser homogêneo, mais um motivo para não aceitar seu gosto para os espetáculos em música. E mesmo a variedade deveria ter seu equilíbrio, para não se perder pelo excesso, e o gosto não ser devidamente apreciado.

Ainda quanto ao gosto, ele se manifestou:

No entanto, seria justo regradar absolutamente nosso gosto, quanto aos espetáculos em Música, sobre a opinião e exemplo dos estrangeiros, enquanto todo o resto é acostumado a tomar o gosto Francês pelo modelo do seu? Alguém no geral daria seu voto em favor da Ópera Italiana, resultando que nos faria bem em imitá-la? A forma desta Ópera, reconhecidamente, a torna uniforme e enfadonha; que a nossa é, sem comparação, mais variada e agradável. Nós temos, parece-me, melhor conhecimento do que qualquer outro povo sobre o verdadeiro caráter de cada Teatro; conosco a Comédia é o espetáculo do espírito, a Tragédia o da alma, a Ópera o dos sentidos; aqui, tudo o que é tudo, pouco pode ser. Onde a probabilidade não está, o interesse não se encontra, pelo menos o interesse apoiado; porque o interesse da Cena é

fundamentado sobre a Ilusão¹⁷², e a Ilusão [não pode ser] banida do Teatro [porque por ela] é onde se transporta pela varinha por um momento o espectador de uma extremidade da terra a outra, e onde os Atores cantam ao invés de falar. Não que a Música bem feita de uma Cena tocante não nos comova até as lágrimas, nem quero renovar a objeção trivial contra as Tragédias em música, que os Heróis morram cantando; deixem ao vulgar este prejuízo ridículo, de crer que a Música seja própria para exprimir a alegria; a experiência nos prova todos os dias que ela não é menos suscetível de uma expressão terna e dolorosa. Mas se a Música tocante faz fluir nossos prantos, é sempre a partir do coração para os sentidos; ela difere da Tragédia declamada, ou para falar mais justamente, da Tragédia falada, que vai do coração para a pintura e desenvolve as paixões. A Ópera é então o espetáculo dos sentidos, e não saberá ser outra coisa. Ou se os prazeres dos sentidos, como nós sentimos todos os dias, se aborrecem quando são muito contínuos, se o querer da variedade e da interrupção podem ser degustados sem fadiga, segue-se que neste gênero de espetáculo o prazer não pode entrar em nossa alma por muitas direções ao mesmo tempo; nós não podemos, por assim dizer, deixar as portas abertas, e colocar muita diversidade; e que uma Ópera como a nossa que reúne as máquinas, os coros, o canto e a dança, é preferível à Ópera Italiana, que se limita ao espetáculo e ao canto. Pretende-se, eu sei, que as Óperas Italianas sejam uma vantagem, em que podem ser declamadas como cantadas, o que não tem lugar nas nossas. Suponha-se seja um fato verdadeiro, tudo o que se pode concluir, é que nós cantamos nossas Óperas e declamamos nossas Tragédias. Mas esta pretensa vantagem das Tragédias Italianas, de ser igualmente próprias ao canto ou à declamação, presta a meus olhos seu mérito bem suspeito. Não ter nenhum caráter é para poder facilmente mudar; e eu não sei o que pensar de um gênero de peças que qualquer forma de representação é indiferente. Estou de acordo, portanto, se alguém quiser, que a melhor Ópera de Quinault declamada, será menos prazerosa que a melhor Ópera de Metastásio declamada por ele mesmo; estou de acordo que a melhor Tragédia de Racine com música, nos emociona menos que a melhor Tragédia cantada de Metastásio; mas toquemos num conjunto uma e outra das Tragédias de Racine e uma de Metastásio, e que se execute do mesmo modo e sucessivamente uma Ópera de Metastásio, e uma Ópera de Quinault com boa música: e malgrado toda a estima que merece o Poeta Italiano, não duvido que a vantagem do paralelo não permaneça ao lado dos dois Poetas Franceses (D'ALEMBERT, 1759, XIII, p. 403)¹⁷³.

O gosto estava na ilusão da cena, na capacidade racional regrada de comover, tocar as paixões e assim provocar o terror e a compaixão, como na tragédia, pelas situações verossimilhantes da ação promulgada pelo texto do libreto da ópera. A experiência trágica da representação produzia sentimentos mais profundos e intensos do que a alegria, sempre superficial, e por isso a música era vista como mais eficaz na produção trágica da ópera do que na cômica, e aquela preferível a esta. Somente pelo trágico os sentimentos profundos sentidos intensamente era que se poderia refletir sobre os costumes e o comportamento em sociedade. A ópera bufa não teria espaço para isso e não seria melhor que a francesa por promover sentimentos superficiais, sem regras.

D'Alembert ainda colocou que a melhor música italiana não era a que estava sendo preferida pelos franceses, e que seria injusto julgar a música italiana pela sua pior música, no

¹⁷² A ilusão era consequência da verossimilhança. Todas as regras de imitação eram para que a promoção da ilusão pudesse ocorrer de maneira satisfatória. Sua realização era a satisfação do ouvinte, porque reconhecida como expressão da cultura clássica.

¹⁷³ Tradução nossa.

caso a ópera cômica, e que se esta deveria trazer alguma reflexão quanto a possíveis mudanças obrigatórias na *opera seria* francesa, que então a música sofresse essas mudanças, e não a língua francesa. Isso demonstrou que o papel da música, nessa concepção, era o de ser subserviente à linguagem verbal, e não o inverso, - mesmo porque a mesma fora atacada por Rousseau, como inadequada para o canto, sendo mais uma crítica que D'Alembert fez a ele -; mantendo a língua, o caráter da nação se mostraria preservado. O significado da música só se manteria preservado se o significado da língua o fosse.

Sobre essa questão, assim disse D'Alembert:

Os Italianos têm uma Música muito ruim, e mesmo em muito grande quantidade. Mas julgar a Música Italiana pelo que ela tem de fraco ou de defeituoso é como julgar nossa escola de pintura através dos quadros ensinados, ou nosso Teatro pelas peças de Pradon. E onde estaríamos nós, se os Italianos desejassem apreciar a Música francesa por aquela que nós reconhecemos nós mesmos por detestável? Isto depois que as duas Músicas tiverem feito o melhor para compará-las: e quando se fizer essa comparação com um pouco de luminosidade, de sentimento e de boa fé, quando colocarmos mais riqueza, o calor e a variedade dos Italianos, ao lado de nossa monotonia, de nossa frieza e de nossa penúria, talvez não se pense com toda a Europa que a Música Italiana é uma linguagem que não tem nem unicamente o alfabeto? Tudo se reduz, a saber, se nós devemos, ou melhor, se nós podemos adotar esta Música, se nossa Ópera será capaz de prestar-se, e qual ponto será suscetível. Mas, assim dizemos, não será mais fácil dar à Ópera Italiana a forma da nossa? Sim, se pudermos engajar os Italianos a cantar sua Ópera, e os Franceses a abandonar a sua língua; e é isto que não parece fácil. Eu tenho uma melhor opinião quanto à docilidade de nossos Músicos; a maioria parece bastante ligada à Música antiga; esta disposição aparece principalmente nos jovens Artistas, que são aqueles a quem devemos esperar mais; a impenitência final é a compartilhada com os outros. Já bem no Teatro de Ópera, neste Teatro, se liga a seus antigos usos, nos aventuramos às novidades; nós temos visto a Ópera Gascon. É um passo para as alterações mais necessárias e mais agradáveis; na verdade o passo se volta um pouco para trás; porque não é uma pergunta, de como fazer nesta Ópera, de guardar nossa Música e de mudar nossa língua; trata-se de não mudar nossa língua, e de mudar, se pudermos, nossa Música. Mas, enfim, esta inovação, que ela seja, então, prova de que nós ousamos ainda arriscar, e que entre nós a superstição da Ópera não é de todo incurável (D'ALEMBERT, 1759, XVII, p. 417)¹⁷⁴.

Essas questões demonstraram mais uma vez que a lógica racional exigia da música as mesmas características da linguagem verbal, que a mesma satisfizesse ao raciocínio, que na ópera conduzisse a ação do mesmo modo que a linearidade narrativa de um texto literário era capaz de conduzir a ação numa tragédia teatral. A união de música e poesia demonstrava a relação de opostos, que caminhava, segundo as concepções de época, por caminhos diferentes. Razão e passionalidade, língua e música, aquela orientando e controlando esta, numa tarefa difícil de se conciliar.

¹⁷⁴ Tradução nossa.

Todas essas características havia tornado os libretos de ópera compreensíveis por um público estrito, que exclusivamente conhecia e cultivava com requinte a história e mitologia clássicas. Os heróis da mitologia grega e latina ou mesmo tomados da história antiga, quando transformados em personagens de ópera, eram representados em meio a conflitos estereotipados, como por exemplo, o conflito entre a honra e o amor, temas caros à mentalidade aristocrática, já que também a honra era uma característica bastante importante para a sociedade francesa. E pela estrutura da ópera ter sido equivalente à estrutura hierárquica da sociedade, muitas vezes o seu principal herói era a personificação do monarca, com muitas alusões a essa figura do soberano. A ópera imitava não somente aos temas clássicos de acordo com regras rígidas de imitação, mas também imitava e representava a sociedade da qual fazia parte. A música deveria servir àquele que estava no ápice da hierarquia social, o monarca. Assim, a música da corte era organizada, hierarquizada, sujeita ao luxo que cercava ao rei, subserviente a um regulamentado e rigoroso cerimonial.

Por sua vez, as querelas revelaram um dado que já ocorria anteriormente a elas, que era a falta de controle da aristocracia quanto às concessões feitas à classe burguesa emergente, devido a uma perda econômica e enfraquecimento de seu poderio. A nobreza, frágil economicamente, permitiu o acesso desta classe em seus eventos, já que se beneficiava de sua prosperidade econômica, e esta, ascendente economicamente, e desejosa de fazer parte do convívio da corte, passou a fazer parte de seu convívio e terminou por imitar a aristocracia em certos domínios, e imitou segundo a própria mentalidade e estilo de vida. Imitou as festas e cerimônias aristocráticas, pois estas cumpriam uma função proeminente na sociedade, e a música acompanhava as ocasiões as mais diversas, como recepções solenes, noivados, casamentos, ainda mais quando a monarquia entrou em declínio a partir dos anos de 1750. A classe burguesa desenvolveu assim elementos de uma vida musical autônoma e paralela à vida aristocrática, carregando para si elementos da vida musical da corte e dos salões aristocráticos.

Embora a ópera fosse uma arte monárquica, glorificando aos soberanos, o desenvolvimento da música na burguesia trouxe a aceitação da ópera bufa italiana, via pela qual ela ingressou nos meios aristocráticos, trazendo aceitações e reservas, e pelas diferenças de opinião, terminou por desencadear nas “querelas” entre França e Itália na segunda metade do século.

Essa influência burguesa na estrutura da classe aristocrática por receber e permitir o acesso desta classe em seu convívio afrouxou também a severidade de uma parte da corte que por conta dela aceitou modificações na ópera.

Com esta frequência nas salas de concertos aristocráticas, a ópera constantemente não era compreendida por seus frequentadores, que, embora gozassem de uma considerável prosperidade econômica, não sabiam identificar a cultura clássica nas produções operísticas que assistiam, assim como nas artes em geral. Acontecimento percebido já na década de 1720, quando levou, dentre muitos outros motivos superiores a esse, Jean-Baptiste Dubos a escrever suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, e na década de 1740, Charles Batteux a sua *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, pois a cultura clássica começava a ser ignorada e esquecida pelo novo público que frequentava as salas de concerto.

Essa mistura e convívio entre as duas hierarquias sociais trouxeram mudanças na maneira de se compor ópera, além da grande incidência de música instrumental, e críticas foram feitas por aqueles que defendiam a tradição clássica na composição das óperas, fossem na sua composição ou sua execução.

Longe de ser tão instruído e refinado quanto o público aristocrático, o público burguês estava igualmente longe de possuir uma cultura musical comparável à daquele. Apesar do seu interesse pela música, era frequente que esse novo público manifestasse um gosto bem medíocre ou mesmo bastante vulgar. Era característica da mentalidade desse público a opinião segundo a qual a música tinha o poder de aliviar o peso dos esforços e do cansaço de um dia dedicado (pelo burguês) a tratar de negócios, a ocupar-se com números e contas. Também com frequência, as motivações do público musical parisiense da primeira metade do século XVIII eram de natureza mais social que artística: por essa época, era comum apreciar-se a música mais pelo que ela podia acrescentar à vida mundana e à moda, assim como a uma educação de elite – objetivo que a burguesia se esforçava por alcançar -, do que por seu valor artístico próprio (SUPICIC, 1997, p. 412).

Devido ao status que promovia, a *opera seria* começou a ser executada em ambientes públicos, e sua cultura complexa destinada à corte foi mais adaptada à classe média. Essa transformação social trouxe então como consequência o esquecimento e até mesmo o desprezo da teoria imitativa para as artes, que começava a ser menos frequente no decorrer do século XVIII.

A falta de instrução e refinamento da classe burguesa trouxe outras exigências quanto ao que era esperado da ópera, e como sua vantagem econômica poderia promover seu gosto e satisfação, os compositores se viram no dever de seduzir essa plateia, e para isso burlaram os requisitos das regras tradicionais, introduzindo modificações em suas obras líricas, ao sabor da escolha de cada representação operística, variando o prazer dos ouvintes, fazendo-lhe concessões, aceitando soluções diferentes devido ao compromisso econômico. Dentre as concessões feitas a esse público burguês estava o de se cortar trechos de óperas para que as mesmas pudessem ser mais inteligíveis e tornadas mais acessíveis e aceitas por esse público.

Com isso, as óperas começaram aos poucos a ter sua estrutura alterada, a ter elementos de comédia misturados com os de tragédia, e a ópera bufa italiana, quando chegou, passou a ter maior aceitação por ser mais compreensível por esse público, embora causasse estranheza ao público aristocrático.

A ópera, como fenômeno social, teve na ópera cômica a apreciação e o advento da classe média. Ela refletia o gosto burguês e pequeno burguês, e era grande seu contraste com a *opera seria* da corte, já que esta extraía seus temas heroicos da mitologia greco-latina ou da história antiga, que propunham um caráter musical mais refinado como um texto mais elaborado. Já os temas da ópera cômica se dirigiam às classes médias, que muitas vezes ridicularizava a nobreza e até mesmo a *opera seria*. Todos podiam participar sem restrições alguma das audiências das representações de ópera cômica, ao contrário da *opera seria*, que mantinha restrições para assisti-la, como, por exemplo, a exigência de roupas adequadas para isso.

Para aqueles que queriam atacar a realeza e seu ideário aristocrático, a ópera bufa foi bastante oportuna, e ganhou a adesão dos enciclopedistas. Os filósofos franceses do Iluminismo enxergaram essa música como um fenômeno de importância social, e com dificuldades de ser explicada aos moldes do racionalismo corrente, apesar da corrente apreciada por muitos teóricos e filósofos de que a música vocal, ou a *opera seria*, satisfazia a exigência racional e nacional.

Entre os enciclopedistas a música recebeu um espaço importante nas publicações da *Encyclopédie*, que a retirou de um isolamento em que estava até então. A ópera, por sua vez, foi o gênero que mais sucesso obteve junto ao público, e sua frequência nas apresentações e representações permitiu um contato constante entre poetas e músicos. Isso também trouxe uma outra situação, a de se considerar o estatuto do músico executante, que até então era tratado como mero artesão. A ópera, perante seu sucesso na sociedade, não foi apenas mais um divertimento para as classes superiores, mas se mostrou ser palco para um cenário de lutas entre várias correntes filosóficas e estéticas, com gostos distintos, ocupando um espaço cada vez maior nas discussões.

A cultura aristocrática reinante começava a ter seu gosto alterado, e esforçava-se por manter sua visão dominante de mundo sobre as artes e a ópera, se comparada com as exigências da classe burguesa. Essa alteração manifestou, então, o seu desgosto em escritos sobre música através de comparações, paralelos, polêmicas e querelas. Por conta disso, também surgiram os julgamentos sobre uma música por si mesma e sobre um compositor em especial, julgamento este que anteriormente estava sobre a maneira de se imitar, se estava

correta ou não, e se estava em acordo com as regras. Já a ópera cômica satisfazia ao gosto desse novo público, da classe burguesa em expansão, e dele não eram exigidos o conhecimento e o gosto necessários para apreciar a complexidade da ópera da corte.

Em seu período áureo, a primazia e ênfase da natureza da música estavam na razão; depois, com o declínio da aristocracia e o livre curso das ideias iluministas francesas, a ênfase recaiu sobre a música em si mesma. O caráter mais racional da música perdia sua força no julgamento das obras musicais.

Anterior à decadência da corte, as hierarquias sociais eram bem distintas, e a música no resultado de suas representações espelhava com o uso das regras das teorias imitativas esses caracteres nas personagens de ópera. Os contrastes sociais também se apresentavam na própria música, como a binaridade ária/recitativo, melodia/baixo contínuo, harmonia/polifonia.

A *opera seria* também deu mostras de um caráter ritual na música de corte, o que explicou sua extraordinária importância nesse meio, e não somente isso, ela participou da ordem cerimonial vigente e também se alimentou dela, trazendo para si e em seu estilo características dessa ordem na composição de seu caráter. Daí a ópera francesa ter sido uma representação do próprio caráter nacional francês. Ela espelhava o caráter da própria realeza, e por isso mesmo atacada no movimento das querelas, não só quanto ao estilo musical, mas no seu significado aristocrático na sociedade.

3.2. Uma estética da expressão: André Morellet e a *expressão em música*.

O declínio da aristocracia, a ascensão burguesa e um maior convívio entre as duas classes a partir da segunda metade do século XVIII na França trouxeram transformações no gosto musical, mas não explicaram de fato os significados e o que era imitar na música. Imitar até então significava seguir regras em acordo com uma concepção racionalista de natureza e em acordo com formas poéticas clássicas como pressuposto para dar valor e avaliar a música e as artes. As querelas mostraram mais a tentativa em se manter essas regras no fazer musical do que seu significado.

Na concepção racional, a música imitava a natureza com o suporte da linguagem verbal demarcado pelo texto literário, pois a poesia era universal e expressava a razão, e através da razão as paixões humanas seriam atingidas; com a associação da natureza aos sentimentos, a música abarcou significados subjetivos, o que posteriormente a faria ganhar a ideia de linguagem dos sentimentos. Com essa nova concepção, a música instrumental ganhou mais autonomia por corresponder às inflexões do coração ao mesmo tempo em que ocorria um afrouxamento do dispositivo imitativo na música vocal usado como regra, fosse devido ao esquecimento de sua formulação no domínio da música com o passar do tempo, fosse porque uma espécie de linguagem dos sentimentos não precisasse mais satisfazer às exigências da razão através da necessidade dessas regras.

A teoria da imitação foi perdendo sua eficácia, considerada limitada na música, e muitas vezes esta tentativa de imitar se restringia aos fenômenos da natureza, e seu papel subalterno à linguagem das palavras como acompanhamento foi então sendo questionado devido ao aumento da quantidade de música instrumental produzida. A música instrumental, como apresentada em Dubos e Batteux, apresentava problemas de classificação, era considerada sem significado sem o escopo verbal, mas, com essa maior produção instrumental, a restrição como mero acompanhamento foi se diminuindo, trazendo perguntas e reflexões sobre sua capacidade de imitar, se era necessário mesmo que ela produzisse algum sentido e se ela deveria mesmo ter o dever de imitar.

Mediante este quadro, questionamentos sobre a produção de sentido musical começaram a aparecer, e André Morellet (1727-1819), economista e filósofo ligado ao Iluminismo, foi um autor que indagou a teoria da imitação, e usou o termo *imitação* como sinônimo de *expressão*. Dele temos a obra *Da expressão em Música e da imitação nas artes* [De l'expression en musique et de l'imitation dans les artes], de 1771, em que teceu

particularidades entre a música vocal e instrumental, quais os seus limites e como esses dois gêneros poderiam imitar.

Morellet pesquisou os meios pelos quais a música se utilizou para realizar a imitação, e eles foram discutidos em sua obra; além disso, distinguiu os tipos de objetos que a música se utilizou para imitação, partindo do princípio de que a música funcionava como uma linguagem, já que fazia uso do mesmo órgão produtor das palavras. A música vocal e a produção de linguagem através da fala usavam o mesmo canal, e ele fez uma analogia entre elas, pois as duas, segundo sua concepção, afetavam os mesmos sentidos.

Assim como a pintura imitava objetos existentes, e os representava na tela, a música imitava as paixões e as representava em suas composições; as palavras imitavam, como na pintura, os ruídos e as figuras da natureza, procurando realizar seus efeitos em música, e a busca de imitar ou representar era feita através de analogias que se fizessem reconhecer seus objetos. O órgão vocal era o meio, segundo o autor, que proporcionava a execução da fala e da música, e por isso, a música era uma linguagem, pois se organizava como a fala.

Os objetos imitados ou “pintados” eram potencializados pela música vocal, dando força ao discurso, e por isso a poesia tinha seu lugar privilegiado, e prova disso era seu uso, e por tanto tempo, nas línguas das mais diversas nações. A música poderia escolher os objetos que gostaria de representar, e pela voz e pelos instrumentos musicais, ela poderia sugerir representações sonoras através de analogias com os objetos imitados.

Morellet observou e reconheceu que os objetos imitados na música poderiam ser imitações aproximadas, mas que poderiam não ser exatamente os objetos contemplados os que estariam na música, deixando margem para uma possível arbitrariedade em suas associações. As analogias com os objetos não significavam assemelhar-se a eles, e na verdade muitas vezes uma era tomada pela outra.

Devido à arbitrariedade na imitação dos objetos pelas associações, ela poderia nem sequer ocorrer verdadeiramente, e parte da associação ficaria à cargo da imaginação do ouvinte, que completaria em sua cabeça essas relações da música com seus objetos contemplados.

Para o autor, as relações entre música e língua possuíam também um limite, insuficiências e imprecisões, pois que trabalhavam apenas com aproximações. Porém, como a música se utilizava da teoria da imitação, cuja prerrogativa era a verossimilhança, ou seja, não se ocupava da verdade, mas com o que se parecia ser, reconhecia também que na natureza havia imperfeições, e que o objetivo da imitação era tornar perfeitos os objetos imperfeitos encontrados nela, corrigindo suas falhas, a fim de serem melhores do que a própria verdade e

torná-los agradáveis aos espíritos. O prazer estava em reconhecer por detrás da perfeição objetos cujo modelo estava na natureza. E como a música tinha limitações para imitar e representar, assim como a linguagem verbal, ela também fez uso dos instrumentos musicais para suprir suas deficiências.

O problema de fato estava na verossimilhança, no que se considerava semelhança e ilusão, pois parte daquilo que seria o reconhecimento dos objetos semelhantes aos modelos da natureza, era, na verdade, completado em seu sentido com a imaginação do ouvinte, e não a semelhança real do objeto em si; apesar das possibilidades representativas, as associações poderiam ser apenas ilusórias, e não o reconhecimento de fato, e isso trouxe indagações sobre a parcialidade do poder imitativo na música, e se realmente sua teoria era de fato compreendida. A verossimilhança, para Morellet, se fazia incompleta, inexata e imparcial, e seu rigor não se fazia de fato como se acreditava. Ao mesmo tempo, as fantasias do ouvinte quanto à música poderiam gerar uma quantidade maior de possibilidades de associações, mais até do que o reconhecimento pela verossimilhança, que se mostrava imperfeito, e isso em seu ponto de vista era uma vantagem, pois colocou os olhos no receptor da música, cuja subjetividade era orientada e restrita a um grupo de regras vindo das teorias imitativas.

Ao falar e rever conceitos da teoria da verossimilhança, Morellet trouxe de volta esse elemento já presente em Charles Batteux, no tratado *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746, e também refletiu sobre um problema: para ele a imitação era limitada porque os autores não sabiam exatamente o que era imitar. Se a música deixava margens para a fantasia, isso era prova da imperfeição da verossimilhança, pois as pessoas criavam em suas cabeças aquilo que a música não conseguia expressar. Como para ele a música era uma linguagem, e como a linguagem possuía imperfeições, isso a tornava também limitada, mas, era de sua natureza ser limitada, e para Morellet os autores anteriores a ele não compreenderam que a natureza da música era o de ser incompleta. Mesmo porque a sociedade para quem a música era feita não queria de fato ver a realidade, e assim seu real modelo não era reconhecido na música.

Observemos como Morellet se expressou através de alguns fragmentos de seu texto, e como seus conceitos se dialogavam com alguns autores anteriores a ele:

Eu considero como sinônimos, ao menos na questão presente, os termos *exprimir* e *pintar* (talvez ainda sejam); e como toda pintura é uma imitação, perguntar se a música possui uma expressão e em que esta expressão consiste, é perguntar se a música imita e como.

Podemos distinguir dois tipos de objetos que a música procura pintar e exprimir: os objetos físicos, suas diversas ações, seus movimentos, seus efeitos e suas paixões ou,

de modo geral, todas as afecções do coração humano¹⁷⁵ (MORELLET, 1777, p. 366¹⁷⁶).

Morellet considerou *imitar* e *pintar* como termos sinônimos, e a música, pela tradição, era considerada uma pintura das paixões humanas, como ele mesmo se referiu no fragmento acima. Nesta questão, ao definir a maneira como considerava a imitação na música, ele concordou com Batteux, quando o mesmo no capítulo dois da seção III da parte III¹⁷⁷ disse que a música deveria ser julgada como se julga um quadro.

Desta forma, em comparação com Morellet, disse Batteux:

A música fala-me pelos sons: essa linguagem é natural para mim. Se não a entendo, a arte antes corrompeu a natureza do que a aperfeiçoou. Devemos julgar uma música, como um quadro. Vejo neste último traços e cores cujo sentido eu compreendo; ele me deleita, ele me toca. O que se diria de um pintor que contentasse em lançar sobre a tela traços audaciosos e massas das cores mais vivas, sem nenhuma semelhança com algum objeto conhecido? A aplicação se faz por si mesma à música. Não há disparidade; e se há uma, ela fortalece minha prova. O ouvido, dizem, é muito mais fino do que o olho. Logo, eu sou mais capaz de julgar uma música do que um quadro (BATTEUX, 2009, p. 139).

Morellet considerou a música como a linguagem, também imperfeita, e na observância de suas imperfeições ele encontrou uma justificativa para dizer que a imitação em música se fazia incompleta. Assim ele se referiu à linguagem vocal e musical, e também à imitação:

Investiguemos os meios que ela possui para essas duas espécies de imitações, começando pela primeira.

A música sendo executada pelos mesmos órgãos da língua falada e afetando o mesmo sentido, torna-se ela mesma uma língua. Portanto, pode ser útil investigar primeiramente se as línguas exprimem e imitam os objetos físicos, e por quais meios elas executam essa imitação.

A imitação dos objetos físicos pelo órgão da palavra, parece ter guiado os homens na formação de todas as línguas. Quase todas as palavras que significam os objetos sensíveis e suas diversas ações, pintam-nos, ao mesmo tempo, imitando o ruído que fazem, ou os movimentos que têm, ou as figuras que afetam, ou os efeitos que produzem, etc.; tais são os nomes dados aos objetos que fazem ruídos ou que têm movimento, o trovão, o vento, os rios, os animais, as ações de picar, perfurar, escavar, voar, escorregar, quebrar, etc. Os termos que exprimem estas ideias são imitativos em todas as línguas do mundo e esta imitação é reconhecida através de todas as alterações que as línguas sofreram no progresso das sociedades (MORELLET, 1771, p. 367).

¹⁷⁵ A tradução da obra *Da expressão em música e da imitação nas artes*, de André Morellet, foi realizada pela Profa. Dra. Lia Tomás, e gentilmente cedida para a realização deste trabalho.

¹⁷⁶ A paginação marcada nas referências em notas desta obra são do volume original, *De l'expression en musique et de l'imitation dans les arts*, de André Morellet, publicado pelo *Mercure de France*, em novembro de 1771, pp. 113-43, e encontra-se no *Mélange de littérature et de philosophie du 18 siècle*, Paris, *Lepetit Librairie*, 1818, pp. 366-413, referidas conforme esta última.

¹⁷⁷ Charles Batteux, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, parte III – onde o princípio da imitação é verificado por sua aplicação nas diferentes artes, seção III – sobre a música e a dança, capítulo 2 – toda música e toda dança devem ter uma significação, um sentido.

Sua justificativa da música como linguagem vocal era porque todas as sociedades usaram sua própria língua na música, e esta na significação dos objetos sensíveis, cujos modelos imitados foram retirados da natureza, e todos os objetos imitados têm sua imitação reconhecida por aqueles que fazem uso da língua e da música.

Exemplo disso está no seguinte fragmento, como forma de reconhecimento da imitação, na relação com a pintura:

Porém logo se abre uma fonte infinitamente mais abundante da qual a imitação poderá jorrar: é o conjunto, a combinação destes mesmos sons na frase e no discurso. Aqui essas primeiras analogias fracas, ao menos em aparência, entre as *palavras* e as *coisas*, encontrando-se reunidas, prestam-se mutuamente uma nova força. A imitação torna-se mais verdadeira oferecendo-nos mais traços ao mesmo tempo. É certo que essa parte da frase, *o murmúrio de um córrego que desliza sua correnteza prateada* etc, forma uma imitação cuja verdade não pode ser desconhecida; a semelhança do quadro aumenta, em maior razão, que o número de traços; quando eu desenho um rosto, se um ou dois golpes do lápis, mesmo verdadeiros, são ainda equivocados, três ou quatro não o são (MORELLET, 1771, p. 369).

A poesia era ainda para o Morellet o gênero que expressava todas as coisas e os pensamentos, e assim ele descreveu sua função, como veremos a seguir:

Como as línguas, como a poesia, ela escolherá, dentre os objetos sensíveis, os sons, as ações, os movimentos, os efeitos e em geral todas as circunstâncias que podem ser imitadas pelos sons, pelo movimento da voz e pelas diversas espécies de instrumentos; ela pintará os ruídos e os sons, pelos sons mais análogos; os movimentos pelos movimentos, a elevação de um objeto pelos sons elevados [agudos] e sua profundidade pelos sons graves; a distância pela oposição destes dois tipo de sons, a sequência pelos sons apoiados e o enfraquecimento por graus, como as impressões que ocorrem em nossos sentidos quando um objeto se distancia e desaparece; sua aproximação por uma marcha contrária; a violência de uma torrente que arrasta tudo em sua passagem, por uma sucessão rápida de sons fortemente pronunciados e ligados em conjunto, que representam o movimento dessa massa de água agindo como um corpo sólido (...) (MORELLET, 1771, p. 371).

A poesia conduziu a tarefa da escolha dos objetos sensíveis para imitação, pois ligada à linguagem verbal, e somente ela era capaz de nomear todas as coisas, e assim a poesia e logo em seguida a música, poderiam ter sua função realizada. Sem a nomeação pela palavra, os objetos imitados da natureza não seriam usados nas artes e na música. Batteux também se referiu à língua, como meio a que os sentimentos se ligavam para se comunicar. A diferença deste com Morellet estava neste dizer que a música instrumental também poderia pintar os objetos escolhidos da natureza. Já Dubos não concordava com esse poder da música instrumental, pois ela só teria significados se ligada às palavras, servindo como mero apoio

nos momentos em que a palavra não poderia atuar; mesmo Batteux considerava que a imitação na música instrumental poderia ser possível em partes, pois ela ficaria confusa sem o apoio da palavra, embora admitisse que ela era capaz de produzir sensações nos ouvintes, já que a música, em seu estado primeiro, deveria ter elementos dela própria para serem usados na composição da ópera.

Como linguagem e concordância com Morellet, Batteux assim disse na mesma seção III de seu tratado:

A palavra nos instrui e nos convence, ela é o órgão da razão; mas o tom e o gesto são órgãos do coração: eles nos comovem, nos envolvem, nos persuadem. A palavra só exprime a paixão por meio das ideias às quais os sentimentos estão ligados e isso pela reflexão. O tom e o gesto chegam ao coração diretamente, e sem nenhum rodeio. Em resumo, a palavra é uma linguagem de instituição, que os homens fizeram para comunicarem mais distintamente suas ideias. (...) [A] linguagem da qual todas as expressões são antes da própria humanidade do que dos homens! (...) Trata-se do retrato ingênuo de nossos pensamentos e de nossos sentimentos: tal é, ou deve ser, a conversação. (...) Escolhe-se com algum cuidado, porém, com discrição e modéstia, as palavras, os tons e os gestos mais próprios e mais agradáveis: trata-se do discurso e da narrativa segundo o estilo elevado (BATTEUX, 2009, pp. 135-136).

Embora Morellet e Batteux concordassem quanto aos significados das palavras e que deram nomes aos objetos os quais se utilizavam pela imitação, Morellet disse que a imitação era arbitrária, criada pela própria imaginação, e que a mesma criava relações onde não existiam. Dessa maneira assim expôs:

Não me estenderei nesta enumeração que é bem incompleta, mas que pode, entretanto, dar algumas ideias dos recursos que a música possui para imitar os objetos sensíveis.
Diríamos que esta pretensa imitação é absolutamente arbitrária e obra de uma imaginação que criou para si mesma, as ficções agradáveis que vê relações e semelhanças onde não existem. Qual semelhança pode haver entre o nascer do sol, o frescor da manhã e todos os meios da música?
Sem dúvida, a imitação que atribuímos aqui à música supõe semelhanças, ou bem mais, analogias (que são semelhanças mais fracas e mais distantes) entre os meios da imitação e o objeto imitado. Mas estas analogias não podem ser contestadas. O uso que fazemos delas prova a sua realidade. Sabemos bem que a música não pode ser *fresca* com o ar da manhã, nem *suave* como o odor que a terra umedecida pelo orvalho exala ao nascer do sol. Mas é necessário que haja qualquer coisa em comum entre as impressões que experimentamos com um belo nascer do sol e a sensação que recebemos de um certo emprego dos sons, para que tenhamos imaginado pintar, pela música, o nascer do sol e o frescor da manhã (MORELLET, 1771, pp. 373-374).

Com este exemplo, o autor disse que a imitação se fazia por analogias e não por semelhanças; o termo “analogia” foi usado para demonstrar uma distância maior do objeto imitado, pois o termo “semelhança” o aproximava mais dele. Sensações como o “frescor da

manhã”, ou o “odor suave de terra umedecida” não poderiam ser imitados pela música, mas sim que um certo emprego de sons poderia levar a imaginação a pintar essas sensações. A essas analogias, segundo o autor, consideravam semelhanças no processo imitar, trazendo uma ideia falsa e irreal da teoria da verossimilhança nas teorias da imitação.

Ele ainda fez relações entre os fenômenos e os efeitos da música, se valendo da explicação do uso da metáfora¹⁷⁸, dizendo que esta era uma expressão empregada para exprimir impressões próprias de um dos órgãos dos sentidos em outros que não receberiam originariamente essa impressão. Assim, para se justificar, ele indicou exemplos, como demonstrados no próximo fragmento:

Esta analogia pode ser ainda provada pelas metáforas empregadas em todas as línguas para pintar os fenômenos e os efeitos da música.
O que é a metáfora? É o uso de uma expressão empregada para exprimir impressões feitas sobre um de nossos órgãos, para pintar impressões referentes a outro órgão. Quando dizemos uma voz *fresca* e *brilhante*, emprestamos essas expressões do sentido de tocar e de olhar, pois não há *frescor*, rigorosamente falando, que se possa tocar e *brilhante* que se possa ver. Entretanto, estas expressões são acolhidas em todas as línguas e não são equivocadas em nenhuma delas. De onde vem isso? Há uma analogia, uma semelhança, uma relação entre os três tipos de impressões recebidas pelo toque, de um corpo *frio*, pela vista, de um objeto *brilhante*, e pelo ouvido, da voz que nós chamamos de *fresca* e *brilhante*. O que faz essa analogia? Será que na parte mais sensível de nós mesmos, as fibras que recebem estes três tipos de impressões são vizinhas, comunicam-se reciprocamente suas vibrações, chegam a um centro comum, etc.? Podemos esgotar-nos em conjecturas metafísicas sobre este sujeito delicado, sem encontrar nada de satisfatório; mas os fatos não podem ser negados; os fatos, ou seja, o emprego deste tipo de metáfora em todas as línguas e a realidade da analogia que este emprego supõe (MORELLET, 1771, pp. 374-375).

A música, para Morellet, funcionava então como uma metáfora; pois os órgãos feitos para captarem determinados sentidos recebiam impressões causadas para outros. Essa correspondência entre os órgãos dos sentidos autorizava a música a pintar através dos sons aquilo que deveria causar impressões sobre outros sentidos. A música, então, como as línguas, se apoiava na analogia entre as impressões feitas sobre órgãos diferentes. Mais um elemento para validar sua ideia de que a música era uma linguagem, como era a linguagem verbal.

Ainda nesse percurso, ele disse que a música encontrou um meio termo para tentar expressar objetos ligados a diferentes sentidos pela inflexão da voz:

¹⁷⁸ Metáfora: Transferência de significado. Aristóteles diz: “A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a outra coisa: transferência que pode realizar-se do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou com base numa analogia” (*Poet.*, 21, 1457 b7). A noção de metáfora algumas vezes foi empregada para determinar a natureza da linguagem em geral. Como instrumento linguístico, hoje sua definição não é diferente da definição de Aristóteles (ABBAGNANO, 2007, p. 667).

O ruído e o movimento, por exemplo, um sensível aos olhos, o outro sensível ao ouvido, correspondem-se reciprocamente e existem em conjunto no objeto físico. A música aproveita desta ligação e se não pode descrever um objeto pelas inflexões da voz, ele o imita pelo movimento, ou ainda, ela reúne frequentemente estes dois movimentos de imitação e de expressão que se prestam um apoio mútuo.

O exemplo dessas analogias obscuras, que dirigiram os homens na formação da linguagem, faz, portanto, compreender como a música pode servir-se daquelas que nós indicamos; e porque na música, que é uma língua, os homens teriam feito mais difíceis? Não podemos dizer, precisamente, a razão da música é mais do que a língua falada, uma obra da arte, ela é bem mais uma língua de convenção e teve que se contentar mais facilmente a semelhanças menores? Mais fraca do que a natureza, ela teve que tomar todos os apoios que encontrou em sua rota (MORELLET, 1771, pp. 376-377).

Um dos motivos, segundo o autor, para que a música usasse do artifício das arbitrariedades seria a justificativa de sua fraqueza ser maior que a da natureza, e por isso se valeu de todos os recursos que encontrou em seu caminho para se constituir, embora os homens fizessem associações objetivas de acordo com as semelhanças nas teorias imitativas.

As ideias e as impressões, segundo Morellet, se despertavam e assim serviam facilmente à música. Ela apenas fazia ser compreendido qualquer ruído tomado de um objeto físico da natureza ou de alguma circunstância ocorrida. E assim orientou a imaginação a ter aquela sensação do que considerava ter sido imitado, mas que em realidade apenas foi um forte elo entre ideias e palavras.

A isso, Morellet disse:

Se me permitem expor ainda uma explicação mais metafísica deste fenômeno, eu diria que é a facilidade com que as ideias e as expressões se ligam, tanto entre elas quanto às circunstâncias mais leves. Um exemplo notável é aquele que nos oferece a ligação das ideias com as palavras, mesmo que as palavras não tenham, com os objetos das ideias, nenhuma das relações sobre as quais dissemos acima que as línguas estabelecem um tipo de imitação. Vemos fortes elos de impressões e de ideias vinculadas por um fio imperceptível, a um pequeno número de sílabas e se reproduzindo rapidamente quando estas sílabas são pronunciadas. Basta ter compreendido uma palavra ao mesmo tempo em que adquirimos uma ideia, no qual experimentamos uma impressão, para que se estabeleça entre a palavra e a nossa ideia ou a impressão, uma ligação que jamais será rompida. A palavra feita sempre revelará em mim a ideia de uma coisa desagradável, porque foi pronunciada diante de mim as sílabas que a formam, mostrando-me um objeto desagradável (MORELLET, 1771, p. 378).

O autor ainda fez considerações sobre as paixões humanas, e de como elas foram expressas a partir da declamação natural do homem, distintas nas artes, mas que a partir delas que as mesmas se estruturaram. Vejamos o próximo fragmento quanto a esse tema:

Passemos agora à expressão das paixões e das afecções diversas do coração humano e vejamos quais são os meios que a música possui para imitá-los.

Todas as paixões e todos os sentimentos do coração humano possuem sua declamação natural; eu entendo por declamação natural: 1º, os acentos das grandes paixões quando elas se produzem externamente pelas vozes inarticuladas, como os gritos, os suspiros, os soluços ou que se exprimem por palavras que não formam em nada os discursos sequenciais, tais quais as interjeições; 2º, as inflexões da voz que recebem o discurso sequencial empregado para exprimir as mesmas paixões e outros sentimentos do coração humano.

Eu chamo esta declamação *natural* para distingui-la da declamação oratória e teatral, que é a mesma fundada sobre os acentos das grandes paixões, e sobre as quais o uso da língua falada liga as palavras e as frases do discurso sequencial. Pois, eu digo que esta declamação natural é o modelo que a imitação musical copia.

O órgão da palavra, sendo um dos mais potentes meios que a natureza forneceu ao homem para exprimir e pintar suas ideias e seus sentimentos é bem natural que a música sirva-se dela e que lhe empreste sua expressão. Ela escolherá, portanto, na declamação natural os acentos mais marcados; ela os colocará mais arte preparando-os para aumentar seu efeito; os tornará mais sensíveis opondo contrastes (um dos meios mais potentes das artes), os reconduzirá mais constantemente, pronunciando-os mais fortemente, o que nos ocupará por mais tempo; em uma palavra, ela produzirá, por seu meio, essas impressões fortes e profundas que todas as almas sensíveis provaram, e que somente esses poderão reconhecer os que não são dignos de senti-los (MORELLET, 17771, p 380).

A música, para ele, imitava os acentos das paixões dessa declamação natural, e sobre elas triunfou. Os gritos naturais das paixões encontrados na natureza seriam intensificados pelo compositor, mas através de uma voz estendida e apoiada, e na representação em palco, o ator os fortificaria mais ainda, para além do que o compositor escreveu. Batteux também fez alusões sobre os sentimentos e paixões humanas; sobre a mesma declamação natural referida por Morellet, Batteux disse que o significado primeiro do tom de voz deveria ser conservado, porém intensificado pela música, pela arte.

Essa intensificação foi correspondida entre os dois autores. Vejamos em Batteux:

(...) o objeto principal da música e da dança deve ser a imitação dos sentimentos ou das paixões, ao passo que o da poesia é principalmente a imitação das ações. Entretanto, como as paixões e as ações estão quase sempre unidas na natureza, e devem também encontrar-se juntas nas artes, haverá essa diferença para a poesia, e para a música e a dança: na primeira, as paixões serão empregadas como meios ou motivos que preparam a ação e a produzem; na música e na dança, a ação será somente uma espécie de tela destinada a carregar, sustentar, conduzir e ligar as diferentes paixões que o artista quer exprimir.

(...) que, se o tom da voz e os gestos tinham uma significação antes de se fazer algo, eles devem conservá-la, eles devem conservá-la na música e na dança, assim como as palavras conservam a sua na versificação; por consequência, toda música e toda dança devem ter um sentido.

(...) que tudo o que a arte acrescenta aos tons da voz e aos gestos deve contribuir para aumentar esse sentido e para tornar sua expressão mais enérgica (BATTEUX, 2009, p. 136).

No que concerne à música instrumental, Morellet disse que a mesma possuía aptidão em imitar, que possuía uma voz e acentos próprios, e que a combinação de instrumentos musicais poderia sim expressar sentimentos e paixões. Embora tenha afirmado que sozinha, a

música instrumental era uma linguagem sem as vogais, e estas seriam dadas quando tocada em conjunto com a música vocal. Vejamos sua afirmação quanto a isso:

Não é necessário restringirmos apenas ao órgão da voz a faculdade de imitar os acentos das paixões; os instrumentos também possuem esta aptidão e alguns em alto grau, sobretudo nas mãos de artistas sensíveis. Pela mesma razão, um grande número de instrumentos que possuem sua voz e um acento que lhe são próprios, empregados alternadamente, combinados em conjunto e se prestando um apoio mútuo, poderão exprimir os sentimentos e as paixões de uma maneira muito verdadeira para fazer-nos reconhecer e, ao mesmo tempo, muito delicado para deixar-nos o mérito e o prazer de adivinhá-los. A música instrumental sozinha será, ao menos, uma língua que se escreve sem vogais, como qualquer língua oriental; e se ela acompanha as palavras cantadas, as vogais são colocadas (MORELLET, 1771, p. 382).

Ainda sobre a declamação natural, Morellet questionou sua expressão pela música; sendo essa declamação arbitrária, ela poderia exprimir pela entonação um sentimento consagrado a um país, mas ser díspar ou contrário a ele se comparado a uma outra nação. Quanto a essa diferença ele se expressou assim:

Quando a diferença da declamação de uma mesma paixão entre nações diferentes for maior do que a que se encontra em vigor em cada uma, a música, copiando a declamação nacional, terá uma expressão bem verdadeira porque ela despertará todas as ideias e todos os sentimentos que exprimem e que despertam, em cada país, as palavras e os discursos acentuados, aos quais estão vinculados tais sentimentos e ideias (MORELLET, 1771, p. 384).

Mas era a analogia, segundo sua visão, que continha a verdade das relações e suas combinações, e através delas fundamentavam-se as paixões humanas e os sentimentos do coração. Os movimentos das paixões também eram arbitrários, e eram eles que a música pintava; desta maneira, Morellet demarcou uma espécie de lista de analogias usadas pela música como imitação, mas, como a metáfora, o verdadeiro destino de alguns efeitos iria para os ouvidos, numa associação falsa e imaginária pelo ouvinte:

As analogias que destacamos acima, entre os objetos físicos e os meios que a música emprega, podem ajudar-nos a conceber esses que tratamos aqui.
É bem difícil explicar com precisão em que eles consistem; mas é suficiente que sejam reais e que nós os reconheçamos nos efeitos que a música produz. Eu indicaria aqui alguns, que autorizariam supor muitos outros que não nos encontramos em condições de indicar.
Há uma relação entre os sons abafados e o fechamento do coração, cujos desgostos da alma ou o sentimento do medo nos fazem experimentar.
Há uma relação entre certos movimentos na música e a agitação interior que as paixões causam; entre os movimentos lentos e o abatimento.
Há uma relação entre um movimento moderado mas *andante*, e a serenidade do espírito; entre um movimento vivo e a alegria; e pela razão contrária, entre a lentidão do canto e a tristeza.

Há uma relação entre a marcha de um canto que surge cromaticamente e o sentimento da dor, mesmo que ela seja muda.

Há uma relação entre o modo menor e a melancolia, e entre o modo maior e a alegria.

Há uma relação entre certos intervalos, tais como a terça menor, a sexta menor aumentada, a quarta e a falsa quinta descendente, etc., e os sentimentos doces; e entre os intervalos de terça maior, de quinta, de sexta maior ascendente e os sentimentos mais firmes e decididos.

Estando reunidos os sons que formam estes mesmos intervalos, formam harmonias que possuem relações, analogias da mesma espécie ou, ao menos, caracteres muito diferentes segundo a natureza dos intervalos, etc (MORELLET, 1771, p. 387).

De acordo com essa sequência de arbitrariedades, Morellet afirmou que elas possuíam um fundo de verdade, e sua maior ou menor confirmação dependeria do artista realçar uma ou outra característica, mas o que se depreendeu dessas observações era a imitação se demonstrar incompleta; havia uma parte de verdade na imitação, mas o restante era completado pela fantasia do ouvinte. Embora ele também tivesse afirmado concordar que a música poderia imitar e pintar objetos físicos, ações diversas, as paixões e alguns sentimentos da alma.

A verdade de tudo isso poderia receber julgamentos quando observadas em separado, mas, havia alguma verdade nas analogias, mas tudo muito relativo.

Devido a isso, a música fazia sua imitação de maneira imperfeita, quando tentava pintar os objetos físicos ou seus efeitos, os acentos da linguagem falada ou os gritos da paixão; a imitação era vaga, e o quadro constituído não poderia ser semelhante. O autor afirmou que o canto de uma voz ou de um instrumento em nada se assemelha ao canto de um pássaro, a uma tempestade ou uma batalha. Todos esses acentos não são realizados fielmente pela música, e sim, por associações. As afecções do coração humano são díspares em relação ao produto da música que disse ter imitado a elas. “Com tantas diferenças do original ao pretenso quadro, o que torna a imitação a expressão da música?” (MORELLET, 1771, p. 390).

Com essas explicações, Morellet tinha em mente que era da natureza da música não realizar e completar a imitação em sua exatidão:

Essa dificuldade é fundada sobre uma falsa ideia que fazemos sobre o que deve ser a imitação nas artes: é necessário maior exatidão.

É mais fácil concordar que a música exprime e imita os objetos físicos e as paixões do coração humano, se nos convencêssemos que sua imitação não tem necessidade de ser nem completa, nem exata e nem rigorosa; que ela deve ser imperfeita e, diferente da natureza em algum modo, sob a pena de perder uma parte de seus direitos sobre a nossa alma e poder produzir em nós as impressões que ela quer obter (MORELLET, 1771, p. 391).

O fundamento da imitação era o de embelezar a natureza, promover à alma um prazer maior do que a sua verdade. A semelhança embelezada era ofertada pelas artes, e a imitação se comprometia em fazer melhor do que a natureza pela execução das artes. Estas, ao escolherem um objeto, davam a ele belezas que originariamente não possuíam, mas também não poderiam falar do que não conheciam; entretanto, através do objeto, um fundo de verdade era encontrado no reconhecimento, mesmo que a arte tivesse se afastado da verdade rigorosa, da precisão, sacrificando esses elementos em prol de imagens harmônicas aperfeiçoadas com vistas a provocar maiores prazeres.

A arte consistia, segundo ele, em dar aos homens algo melhor do que daria a própria natureza:

A música toma licenças semelhantes; ela pode cadenciar sua marcha, arredondar seus períodos, apoiar, fortificar a voz pelo acompanhamento que certamente não existe na natureza. Isso, sem dúvida, altera a verdade da imitação, mas aumenta, ao mesmo tempo, a sua beleza e oferece à cópia um charme que a natureza recusou ao original (MORELLET, 1771, p. 393).

As artes promoviam, segundo o autor, algo a mais do que a imitação precisa da natureza; a arte poderia alterá-la, adorná-la, em nome de agradar. Poderia unir traços que nunca existiram juntos na natureza, e assim, pelas artes, oferecerem prazeres que a verdade jamais poderia dispor. Então, a semelhança com a verdade não existia de fato; para aperfeiçoá-la, ela deveria existir na natureza, mas não existia, embora tivessem sido consideradas como tal.

Ele ainda disse que essa incompletude não era destituída de prazer, que se mostrava sim como uma vantagem:

Mas o maior prazer que a imitação menos rigorosa da verdade produz é a reflexão sobre o artifício engenhoso que ela utiliza para nos seduzir; prazer confuso mas vivo, sem o qual o maior encanto da imitação é destruído, e que desaparece desde que a imitação é tomada pela própria verdade e a ilusão é inteira e completa (MORELLET, 1771, p. 395).

Se as artes usassem aquilo que apenas convinha aos sentidos que deveriam empregar, e não tomassem um pelo outro, elas não seriam capazes de proporcionar o prazer que nos dava. Se a imitação fosse perfeita, não haveria reconhecimento de seus modelos e objetos, e isso, segundo o autor, não seria mais a ilusão, mas sim tomar o real pelo falso. Era por ser incompleta que o reconhecimento ocorria, e então a ilusão deveria ir até certo ponto. Num primeiro momento a arte deveria enganar, fazer crer que se via a natureza, mas, na sequência,

segundo Morellet, perceber que a arte esteve ali. Era a ilusão seguida de sua real descoberta que proporcionava os maiores prazeres perante a obra de arte.

Sobre a interrupção da ilusão, assim ele descreveu:

E não é necessário crer que a ilusão, assim interrompida, seja menos forte e menos viva do que no momento em que ela ocorre. Ao contrário, estou persuadido que nesse combate da verdade contra ela, ela ganha novas forças para subjugar nossos sentidos e nossa imaginação. Quando ela retorna vitoriosa, somos inteligentes e nos colocamos à frente de seu jugo. Prestamo-nos a todas as suposições, nos afastamos de tudo o que possa nos confundir e desmentir os erros que nos são caros; e quão fácil é para a arte nos enganar quando nos tornarmos seus cúmplices? Nossa sensibilidade excitada, nossa imaginação exaltada pelas belezas, as riquezas e esta espécie de luxo das artes, nos dispõem a uma ilusão que, mesmo com pouca duração, atua sobre nós com impressões mais fortes do que uma imitação mais exata com a qual a ilusão se sustentaria por mais tempo (MORELLET, 1771, p. 399).

O prazer não estava, em realidade, no que era ouvido ou visto, mas sim, no que era compreendido, no que nosso conhecimento entendia por imitação.

Eu disse que esse princípio (que a imitação não deve ser inteira e perfeita) é comum a todas as belas artes e que podemos nos servir utilmente para resolver várias questões, desde muito tempo em voga, sobre a arte dramática, a poesia, a eloquência, etc (MORELLET, 1771, p. 400).

Um pouco mais sobre o questionamento da imitação:

No fundo, qual a necessidade da imitação ser tão exata se a própria arte torna-nos mais indulgentes sobre a verossimilhança, e se esta imitação mais livre, tão imperfeita como a supomos, torna-se ela mesma verossímil? Pois é o que ocorre de fato: esses acessórios que olhamos como se nos afastando da natureza, a harmonia e a beleza dos versos, a nobreza (não digo a ênfase) da declamação, criam sobre nós impressões vivas, nos dispõem fortemente à ilusão para tornar inútil uma imitação mais minuciosa, ao mesmo tempo em que nos oferecem prazeres que a imitação exata jamais nos oferecerá (MORELLET, 1771, p. 402).

Aqui, o autor, diferentemente de Batteux, afirmou que a imitação na verdade ocorria de maneira mais livre, que no fundo a audiência perante a obra de arte era muito mais indulgente com a verossimilhança, embora no campo teórico se exigisse uma imitação exata e rigorosa. A imperfeição era tal que ela mesma se tornava verossímil. Todos os acessórios que na verdade nos distanciavam da natureza eram eles mesmos tão reais que provocavam uma forte ilusão, tornando inútil a imitação mais minuciosa, pois esta mesma e por si só não faria perceber a ocorrência da ilusão, e era por isso mesmo que poderia produzir prazer perante a obra de arte.

Morellet procurou em seu texto demonstrar que a questão da verossimilhança na música era falsa e arbitrária, que aquilo que era considerado “imitar” em música era também uma ilusão quanto a acreditar que seu conceito se fundamentasse da forma como era pensado. O que era considerado semelhança em música não era encontrado de fato na natureza, embora as associações induzissem a que o ouvinte pensasse que assim fosse. A voz ou o instrumento musical poderiam comunicar as paixões, mas, elas não eram assim na natureza. Os pássaros, trovões, e outros efeitos da natureza, não eram semelhantes aos timbres vocais e instrumentais utilizados para o que se dizia ser sua imitação, nem tampouco a ocorrência de traços inexistentes na natureza ocorria de fato na música.

Ele era partidário da imitação leve, que as alusões a fenômenos da natureza pudessem ser referências, mas que não seria uma fraqueza se não fossem a real transposição em música de seus fenômenos naturais. As representações seriam semelhantes de qualquer maneira, quando feitas alusões aos modelos imitados da natureza, mas, elas poderiam reunir tão somente vários traços, mas sem a necessidade de corresponder austeramente a todos eles, já que de toda forma a verossimilhança não ocorria de fato. Era nisso que estava o prazer da música. Ele afirmou que a arte em nada ganharia se ele fosse ao teatro para ver a realidade, e, quando sai para isso, ele busca ver a imitação, a ilusão. Esta só era ilusão porque não representava a realidade de fato.

Nessa questão ele diferiu dos autores anteriores. Concordou em muitos aspectos com a imitação, mas, quanto à verossimilhança, seu contraste se fez em relação a Batteux e Dubos.

A música não poderia imitar plenamente. Ela era deficiente na teoria da verossimilhança e tudo o que fez em nada se assemelhava à natureza. Mas, era por isso mesmo que provocava prazer, por ser de sua natureza o ser incompleta e não realizar essa regra requerida para as artes.

E assim ele terminou seu texto:

Como puderam crer que a arte ganharia alguma coisa se confundindo assim com a natureza e a copiá-la servilmente? Seria aniquilá-la querendo aperfeiçoá-la. Se não quero ver o que se passa na rua e em uma casa, não tenho necessidade de ir ao teatro. Dizem-me que este espetáculo é tão semelhante que é a própria coisa; mas é exatamente nisso que ele é vicioso, pois não é a própria coisa que eu quero ver, é a sua imitação.

Retornemos à música, de cuja digressão não nos afastamos muito, e concluamos que, como as outras belas artes, ela pode se contentar com uma imitação leve, que isso não será visto como fraqueza, mas delicadeza de expressão; que as fracas analogias serão por si mesmas meios de imitação; que sua imitação não será menos verdadeira e que suas representações serão semelhantes, senão pela exatidão de cada traço, mas ao menos pelo número de similitudes que ela será capaz de reunir; e enfim, que a *imitação* e a *expressão* talvez lhe pertençam em um grau muito mais alto do que nas outras artes, que possuem sobre nós um grande império, e que jogam

nossos sentidos e nossa imaginação em tão doces ilusões (MORELLET, 1771, p. 404).

Considerações finais

Em nosso trabalho observamos o percurso que o conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII seguiu em sua trajetória. Seu conceito, nascido anteriormente da literatura, pela estrutura do próprio texto da tragédia antiga e pelo texto da tragédia clássica francesa do século XVII, delineou a representação teatral trágica com regras definidas quanto à imitação com base em modelos retirados da natureza.

A partir da arte teatral, com todas as suas regras e normas, e orientada pelo aspecto imitativo como tradição para o teatro trágico, a ópera se apropriou desses elementos e se constituiu como uma tragédia em música ou tragédia lírica, incorporando as teorias imitativas e teorias da verossimilhança, e em sua ação as histórias, narrativas e mitos como representação, todas da arte teatral, para se constituir como um espetáculo autônomo.

Quando a ópera era avaliada segundo as regras, ela o era segundo a avaliação que se fazia ao texto literário e a representação teatral, sendo muitas vezes a música avaliada como sendo um desses dois aspectos, tomada por eles mesmos. E assim o era porque a prerrogativa da imitação era reproduzir em objetos não naturais cópias a partir de modelos retirados da natureza através da verossimilhança, produzindo assim a ilusão de ser o próprio modelo ali existente, mas aperfeiçoado, melhorado e controlado pelo engenho da arte. A natureza era o modelo a ser imitado, ela era sinônimo da razão, e a imitação deveria então realçar os aspectos racionais para satisfazer essa condição, e o modo como a razão era demonstrada na ópera era pelo seu texto literário, através da linguagem verbal.

A linguagem verbal continha os elementos racionais desejados a essa satisfação, e que davam significados à música, e esta deveria exaltar os aspectos vocais, sendo por isso mesmo que os recitativos da ópera francesa, associados à declamação das tragédias dos antigos, recebessem as maiores cenas dramáticas. Uma ópera francesa, como observado nas discussões entre Raguenet e Lecerf, no início do século XVIII, sem o aspecto musical era uma peça de teatro como as outras. A música deveria então realçar esses aspectos verbais, e para isso deveria ser inteligível, e por isso mesmo, quando a língua francesa foi criticada no canto por Raguenet, dando margem para sua incompreensão, na verdade era dizer que havia falhas na imitação e que a razão não era satisfeita verdadeiramente através desse domínio. Daí esse autor, ter preferido o aspecto agradável da música italiana, dentre tantos outros elementos, tomando por julgamento não a verificação da execução das regras, mas seu próprio gosto pessoal, em como os aspectos da musicalidade italiana, mesmo burlando as regras dramáticas, eram agradáveis às suas sensações e que isso bastava por si mesmos.

O elemento permanente em fins do século XVII e no decorrer do século XVIII como encontrados nos textos observados neste trabalho era o elemento imitativo. A teoria imitativa se manteve como concepção para as artes até o fim da monarquia, apesar de suas transformações. O que mudou, de acordo com os textos, foi a concepção de natureza. Paralelamente à concepção de natureza, que modificou o dispositivo de imitação por si mesma, os textos demonstraram em que medida a sociedade em transformação manteve ou se distanciou das regras das teorias imitativas, e o que se viu foi que gradativamente essas teorias foram modificadas e enfraquecidas, absorvendo outros elementos, como a ideia da música como linguagem dos sentimentos e posteriormente a música como sinônimo de expressão.

Num segundo momento, a concepção de natureza passou da razão para o sentimento, aspecto esse afirmado pelos teóricos Dubos, como expresso em seu tratado *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, e Batteux, na sua obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, e a imitação deveria realçar a verdade dramática da realidade, sendo por isso mesmo os sentimentos os modelos retirados da natureza para a imitação. Embora a música ainda não possuísse significados em sua concepção ainda racional, era aceite que ela poderia provocar sensações e até mesmo mover as paixões humanas, já que as mesmas eram movidas de maneira controlada na concepção racional.

Outro elemento que suscitava questionamentos era o da música instrumental, já que a música vocal era a única que tinha significados e satisfazia à razão por conter nela a linguagem verbal da qual a música era subalterna. Dubos aceitava a música instrumental desde que esta servisse para realçar os aspectos em que a linguagem verbal não pudesse comunicar os sentimentos do texto; já em Batteux, a música instrumental poderia comunicar as paixões humanas, mas, observou que sem a palavra, sem o texto, os sentimentos seriam confusos e não controlados.

O conceito de imitação para Dubos e Batteux ou sua estética clássica:

(...) são fundamentados sobre o conceito de natureza proveniente da filosofia de Descartes. Aqui, nós pensamos que a natureza tal qual ela é não é nem bela nem perfeita, e, portanto, devemos buscar, trabalhar, estacionar a natureza para extrair a realidade, a verdade e a essência. É a mesma coisa a propósito das paixões. As paixões que geralmente se sentem não são imagens das paixões verdadeiras. Estas são representadas nas tragédias de Corneille e Racine. É fácil de verificar quando Batteux afirma que “o objeto principal da música e da dança deve ser a imitação dos sentimentos ou das paixões”, estes “sentimentos ou paixões” não são os únicos que devem ser, mas tais como são idealizados (NAITO, 2002, p. 10)¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Tradução nossa.

Os textos de outros autores observados aqui, como Le Brun, Saint-Mard, Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville tinham uma descrição do dia a dia das representações de ópera, relatando aquilo que era esperado pela audiência quanto à imitação e o cumprimento das regras, concordando em maior ou menor grau com Dubos e Batteux, relatando aspectos do tipo de público que assistia as representações de ópera, assim como aquilo que estava correto e incorreto conforme o gosto em relação ao texto, à representação teatral, e mesmo à música. Estes textos demonstraram o quanto a tradição era lembrada ou esquecida, e em que grau as teorias imitativas satisfaziam ao gosto vigente. O que se verificou quanto à música foi um estranhamento entre ela e a representação dramática, e se muitas vezes a representação teatral da ópera satisfazia o esperado quanto ao gosto cumprido pelas regras, a música deixava a desejar nesses aspectos, gerando uma espécie de conflitos e não conciliação entre os aspectos verbais e musicais, e o que se tentava, conforme os textos, era fazer a música se modelar conforme a tragédia teatral. Ao mesmo tempo em que essa disparidade entre os dois elementos era constatada, via-se que a música tinha o poder de agradar, e agradava mais ainda às classes não aristocráticas, que não conheciam e não se fiavam pelas regras de imitação na ópera.

A natureza como sinônimo de sentimento trouxe posteriormente, em meio ao movimento das querelas dos bufões, um olhar interno, e não mais externo, como era a natureza, e a música começou a ser considerada como a linguagem dos sentimentos. Os embates, disputas e tomadas de partido quanto à ópera bufa italiana e a *opera seria* francesa tinham nelas não só tomadas de partido quanto a uma ou outra música, mas a participação de uma classe social que, desconhecidora das regras de bom gosto da classe aristocrática ou as conhecendo pouco, não fazia questão de observar se as regras haviam sido cumpridas, e se deixavam levar pelo agrado dos sentimentos, das sensações promovidas pela música em si mesma, e não pelo respaldo literário contido nela. O que importava era o deleite dos sentidos, sem a preocupação com sua linearidade literária e o aperfeiçoamento dos costumes.

Enquanto as classes burguesas esperavam por um divertimento dos sentidos na representação da ópera, sem a espera de que isso atingisse ao espírito, e muitas vezes frequentando a ópera pelo status que isso promovia, a aristocracia esperava o cumprimento das regras, e nisso estava o sabor e o deleite do bom gosto, na verificação de que todos os elementos esperados da representação satisfizesse seus anseios, e não só isso, esperavam que esse equilíbrio em satisfação da razão e do bom gosto servisse como aperfeiçoamento dos costumes vigentes.

Essa postura da aristocracia frente à representação da *opera seria*, e por isso seu partido a favor dela, foi no movimento das querelas combatida por ter sido considerada por muitos enciclopedistas e filósofos como uma perpetuação de seu poder e de seus costumes, e não dos costumes da França. A *opera seria* era, então, na visão dos iluministas, um instrumento de manutenção de poder, e por isso deveria ser extirpada da sociedade.

A perpetuação das teorias imitativas para a música e as artes não só mantinham a tradição da cultura clássica, expressa nas obras de arte e artes teatrais, envolvendo a ópera, as teorias imitativas simbolizavam, na concepção dos filósofos iluministas, a aristocracia se manter no mesmo lugar de seu poderio.

Rousseau tomou posição contra a *opera seria*, e combateu seu maior expoente na sua época, o compositor Rameau. Este era considerado representante da aristocracia e do racionalismo cartesiano, e compunha óperas de acordo com o gosto da corte, seguindo as regras das teorias imitativas, embora mesmo na corte tivessem aqueles que não se satisfizessem com sua música. Rousseau, além de combater-lo como símbolo da aristocracia, procurou demonstrar que a música era a linguagem dos sentimentos, e que o sentimento era o aspecto universal e que a imitação deveria realçar esse aspecto universal do coração, como debatido na sua *Carta à música francesa*. Rameau, seguindo o pensamento racionalista, tinha na natureza o aspecto universal, pois ela refletiria as leis universais da natureza, comum para todos, e ela se concretizaria na tradição, na manutenção da satisfação da razão, embora a natureza fosse naquele momento sinônimo de sentimento, movendo através da música as paixões humanas, mas de maneira controlada.

Enquanto para Batteux a música era uma imitação dos sentimentos ou das paixões de forma idealizada extraídas da natureza, para Rousseau a imitação dos sentimentos eram as paixões brutas e reais, da maneira como realmente os homens as sentiam, e assim o conceito de imitação não era o mesmo para os dois autores.

As querelas demonstraram um quadro social em que a aristocracia estava em decadência, e que nas artes, enquanto esta esperava pelo cumprimento das regras, sua convivência com a classe burguesa a fez observar um gosto que não se importava e não buscava pelo cumprimento das mesmas regras, e que os aspectos internos eram os juízes no julgamento da música, e esta só era aceita pelo grau de satisfação agradável que provocava, e não a satisfação da razão e aperfeiçoamento dos costumes. Era a satisfação do coração em conflito com a satisfação da razão, ao mesmo tempo em que as teorias imitativas foram se transformando e deixando de ser critério para a produção das artes.

Mesmo depois das querelas dos bufões, ainda prevaleciam as discussões sobre os significados da música, se indagavam o que ela era sem o respaldo do texto literário. Nesse sentido, a música sempre apresentava problemas, pois mesmo na ópera a música parecia não ser algo condizente com ela, música e texto pareciam ser objetos inconciliáveis.

No início da década de 1770 o autor André Morellet tinha uma visão da música como expressão. Embora ele ainda fosse partidário das teorias imitativas, tinha que a música era diferente das outras artes no sentido imitativo, e procurou responder às indagações quanto aos significados da música e se ela deveria mesmo imitar e o que imitar, e como isso se daria. Morellet apontou primeiramente o que as pessoas compreenderam por imitação, e afirmou que os autores não sabiam na verdade o que era imitar. Como a ópera não satisfazia totalmente o cumprimento das regras de imitação, ele afirmou que esta incompletude, este não cumprimento das regras era da natureza da música. Dada à essa incompletude da música quanto ao imitar, ele retomou questões do tratado *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Batteux, como o princípio da verossimilhança, afirmando que a música deixou margem para que o receptor criasse em sua cabeça associações subjetivas e ilusórias quanto à representação. Essas associações eram feitas através de analogias, e que os produtos produzidos na música não eram semelhantes aos objetos imitados da natureza, pois ela não tinha, por exemplo, um rouxinol cantando com um som de violino ou um canto humano, como pretendiam na música.

As semelhanças que configuravam a ilusão através da verossimilhança eram arbitrárias, eram na verdade associações que induziam a fantasia do ouvinte, e este acreditava ser imitação aquilo que de fato nem sequer existia na natureza para ser um modelo. Morellet via a música como uma linguagem, já que ela fazia uso do mesmo órgão produtor das palavras para a produção musical. Como a linguagem verbal possuía limitações para expressar todos os modelos e objetos da natureza e fazia associações para expressar o que desejava, o mesmo acontecia com a música, se valendo de associações para isso, mas, nas teorias imitativas, isso foi tomado como reprodução dos modelos em si, e que a verossimilhança ocorria verdadeiramente quando isso não era possível.

Os objetos imitados eram potencializados pela música vocal, e por isso que a poesia, símbolo da razão, ocupava um lugar privilegiado em todas as línguas que a usava, já que foi usada para a representação de modelos da natureza por tanto tempo. Assim, a música poderia escolher os objetos que gostaria de imitar, e tanto pela voz ou pelos instrumentos musicais, sugerir representações sonoras através de analogias, mas sem ser de fato semelhantes aos objetos imitados.

Desta forma, as relações entre língua e música possuíam um limite, apresentando insuficiências e imprecisões, pois trabalhavam apenas com aproximações, e foram esses limites que nunca permitiram que a música efetuasse a imitação eficazmente. A verdade da qual ela pretendia se ocupar não existira de fato. A música poderia imitar, mas, o problema estava na verossimilhança, na produção de ilusão, e através dela o reconhecimento dos objetos semelhantes aos modelos da natureza. A teoria da verossimilhança utilizada para as outras artes não poderia ser a mesma para a música, e isto seria, na verdade, falsa para esta arte, pois nesta era incompleta, imparcial e inexata, sem o rigor cobrado das outras artes.

A música deveria ser apreciada sabendo-se ser ela incapaz de concretizar as regras das teorias imitativas, e nisso estava seu deleite a gosto, o de permitir que o ouvinte completasse pela fantasia aquilo que a verossimilhança seria incapaz de realizar.

Os autores anteriores a Morellet, segundo este, não sabiam o que de fato era imitar, e tentaram fazer a música de ópera se modelar através de uma forma que não era a dela, e julgavam a música pelo viés literário acreditando que julgavam a música, justificando sua associação com a linguagem verbal, na exigência de significados precisos. Era cobrado da música o comportamento como o de uma representação teatral, ou da complexidade da pintura de um quadro. Enquanto a aristocracia existiu, existiram as teorias imitativas, e estas, mesmos transformadas, se valeram para a produção das artes, como visto nesse panorama do conceito de imitação da ópera francesa através de textos desde o início do século XVIII até à sua metade.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA MARQUES, José Oscar de. Apresentação. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- BEAUSSANT, Philippe. A música barroca da França “clássica”. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- BATTEUX, Charles. *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.
- BLAINVILLE, Charles Henri de. L'Esprit de l'art musical. In: *L'Esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique, et ses différentes parties*. Genebra: 1754. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BLAESP_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.
- BOLLIOD-MERMET, Louis. De la corruption du goust dans la musique françoise. In: *Music and Theatre in France in the 17th and 18th Centuries*. An AMS Reprint Series. Lyon: Delaroche, 1746. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BOLCOR_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.
- BORBA, Francisco S. (org.). *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2012.
- BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.
- BURY, Emmanuel; LOPEZ, Denis; PICCIOLA, Liliane; ZUBER, Roger. *Littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

D'ALEMBERT, Jean-Le Rond. De la liberté de la musique. In: *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, Nouvelle édition, Tome 4. Amsterdã: Zacharie Chatelain, 1759. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/ALELIB_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

_____. Fragment sur la musique en général et sur la notre en particulier (1752). In: *Oeuvres et correspondances inédites de d'Alembert* publiées avec introduction, notes et appendice par Monsieur Charles Henry. Paris: Perrin, 1887. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/ALEFRAM_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

_____. Fragment sur l'opéra (1752). In: *Oeuvres et correspondances inédites de d'Alembert*, publiées avec introduction, notes et appendice par Monsieur Charles Henry. Paris: Perrin, 1887. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/ALEFRA_TEXT.html Acesso em 23/03/2013.

_____ & DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. § 15, 1734. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die,_ou_Dictionnaire_raisonn%C3%A9_des_sciences,_des_arts_et_des_m%C3%A9tiers Acesso em 25/02/2014.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Houaiss conciso*. São Paulo: Editora Moderna, 2011.

DUBOS, Abbé. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

FABIANO, Andrea. *La “Querelles des Bouffons” dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. Paris: CNRS Éditions, 2005.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *La estética musical desde a Antigüedad hasta el siglo XX*. Madri: Alianza Editorial, 2007.

_____. *Les philosophes et la musique*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1983.

_____. *Musica e cultura nel settecento europeo*. Torino: Edizioni di Torino, 1986.

GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Ediciones Península, 1968.

_____. *Le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Éditions Gallimard, 1959.

_____. *Racine*. Paris: L'Arche Editeur, 1970.

_____. *Situation de la critique racinienne*. Paris: L'Arche Editeur, 1971.

GRANDVAL, Nicolas Ragot de. *Essai sur le bon goust en musique*. Paris: Pierre Prautl, 1732. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/GRANESS_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Daniel. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'opéra français, de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve, 2006.

KRA, Pauline. *The concept of national character in 18th century France*. Cromohs, 7: 2002. pp. 1-6. Disponível em: http://www.cromohs.unifi.it/7_2002/kra.html Acesso em 03/04/2013.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Les caractères*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962.

_____. *Os caracteres*. Lisboa : Livraria Sá da Costa, 1941.

LANCASTER, Henry Carrington. *A history of french literature in the seventeenth century, part V, recapitulation 1610-1700*. Maryland: The Johns Hopkins Press, 1942.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LE BRUN, Antoine-Louis. Réponse a une epistre satyrique contre l'opéra. In: *Théâtre Lyrique: avec une Préface, ou l'on traite du Poëme de l'Opéra*. Paris: Pierre Ribou, 1712. Disponível em : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/LEBREP_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

LECERF DE VIÉVILLE, Jean Laurent. *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*. Bruxelles: Foppens, 1705 (reprint ed Genève: Minkoff, 1972). Disponível em : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/CERCOM1_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

MORELLET, André. *Da expressão em música e da imitação das artes*. São Paulo: 2014. Tradução da Profa. Dra. Lia Tomás.

NAITO, Yoshiro. *La pensée musicale de Rousseau*. Tóquio: L'Université de Kansai, 2002.

NEUBAUER, John. *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madri: Visor Dis., S.A., 1992.

PICCIOLA, Liliane. Genres libres et contraintes des règles; modernisation et souplesse de la tragédie: la pastorale dramatique. In: BURY, Emmanuel; LOPEZ, Denis; PICCIOLA, Liliane; ZUBER, Roger. *Littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

RAGUENET. *Défense du parallele des Italiens et des François*. Paris: 1705. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAGDEF_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

_____. *Paralele des Italiens et des François en ce regarde la musique et les opéra*. Paris: 1702. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAGPAR_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

REILL, Peter Hanns & WILSON, Ellen Judy. *Encyclopedia of Enlightenment*. New York: Facts on File, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.

ROVIGHI, Sofia Vanni. *História da filosofia moderna: da revolução científica a Hegel*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SABATIER, François. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières – XV^e-XVIII^e siècles, Tome 1*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1998.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SAINT-MARD. Remond. *Refléxions sur l'opéra*. La Haye: Jean Neaulme, 1741. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/REMREF_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

STEVENS. Jane. The meanings and uses of caractère in eighteenth-century france. In: COWART, Georgia. *French musical thought, 1600-1800*. Michigan: Ann Arbor, 1989.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WYMEERSCH, Brigitte van. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Bélgica: Pierre Mardaga Editeur, 1999.

Referências complementares

ANCELET. *Observations sur la musique, les musiciens, et les instrumens*. Amsterdam: 1757. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/ANCOBS_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BELAVAL, Yvon. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: NRF Éditions Gallimard, 1991.

CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CARMO, Maria Suzana Moreira do. *Confissões de Fedra: composição trágica e coerção temporal*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Dissertação de mestrado, 2001.

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DIDIER, Béatrice. *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*. Poitiers: Éditions Nathan, 1992.

_____. *La musique des Lumières: Diderot – L'Encyclopédie – Rousseau*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

EULER, Leonhard. *Du veritable caractere de la musique moderne*. Leipzig: Teubner, 1926.
Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/EULVER_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

ESPÍNDOLA, Arlei (org.). *Rousseau: pontos e contrapontos*. São Paulo: Barcarolla/Discorso Editorial, 2012.

GAUTHIER, François Louis. *Traité contre les mauvaises chanson*. In: *Traité contre les danses et les mauvaises chansons*. Paris: Froullé, 1785. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/GAUTRA4_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

GOUDAR, Ange Jean-Jacques Sonnette. *Le brigandage de la musique italienne*. Paris: 1777.
Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/GOUBRI_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts and moderns problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

KINTZLER, Catherine. *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris: Éditions Le Sycomore, 1983.

_____. *Théâtre et opéra à l'âge classique: une famille étrangeté*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004.

KUNTZ, Rolf. *Fundamentos da teoria política de Rousseau*. São Paulo : Barcarolla, 2012.

MALHADAS, Daisi & SARIAN, Haiganuch. *Teofrasto: os caracteres*. São Paulo: E.P.U., 1978.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MASCARENHAS, Paula Schild. *A ética do desejo no teatro francês do século XVII*. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.

MATOS, Franklin. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MÉNESTRIER, Claude-François. *Des representations en musique ancienne et modernes*.

Paris: René Guinard, 1681. Disponível em:

http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MENREP1_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

MEYER, Michel. *Le comique e le tragique: penser le théâtre et son histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia dell'Arte ao Paradoxo sobre o Comediante*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RAGUENET. La paix de l'opéra. In: *La paix de l'opéra, ou parallele impartial de la musique et de la musique italienne*. Amsterdã: 1753. Disponível em:

http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAGPAI_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

RIBEIRO, Renato Janine. A glória. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Brasília: Editora UnB, 1998.

ROUSSAU, Jean-Jacques. *Dissertation sur la musique moderne*. Paris: P. Dupont, 1824.

Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/ROUDIS_TEXT.html Acesso em 26/03/2013.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TOMÁS, Lia. *À procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII*. São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2011.

_____. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.