

Introdução

Rodrigo Lopes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LOPES, R. Introdução. In: *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 15-22. ISBN 978-85-7983-663-3. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

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 significado 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, as formas e os 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 que se desenvolviam as ciências. A partir de Descartes, o foco no racionalismo¹ enquanto conceito orientava e controlava as emoções, as paixões humanas.

1 De acordo com o racionalismo, todas as coisas possuem uma causa inteligível, explicada pela razão. A razão é superior à experiência do mundo sensível; o seu

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, 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 um lugar e uma função secundários na sociedade francesa enquanto conceito, pois não apelava à razão como as outras artes, mas sim aos sentidos.

Antes de a estética musical se tornar um segmento específico do conhecimento na segunda metade do século XVIII, os comentários e as reflexões estéticas já aconteciam, como foi observado 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 contemplavam assuntos diversos, eram mencionadas em textos de outros saberes, como de metafísica, ética, matemática, cosmologia, em manuais de regras de conduta e poética, além de serem associadas às teorias matemáticas e harmônicas, de maneira semelhante à língua e também aos efeitos resultantes das paixões humanas. Por ter feito parte de vários assuntos por muito tempo e não ter constituído um campo individual de estudos, sua definição era menos precisa. As novas concepções de natureza e realidade advindas do racionalismo francês influenciaram e produziram transformações na sociedade francesa desse período, além de trazerem um novo olhar com

método de investigação filosófica é o dedutivo, como ocorre em Descartes, que associa o racional com o real, supondo a plena inteligibilidade da realidade; seu princípio está na busca da certeza e na demonstração produzidas unicamente pela razão.

relação às práticas musicais. A música esteve em função de muitas atividades humanas, como rituais, comemorações, eventos políticos, cortejos, por isso era mencionada em muitos relatos desses eventos. O conceito de imitação, no que se refere à música, também sofreu modificações por conta dessa nova concepção de mundo. A imitação seguia regras bem definidas, baseadas em modelos da natureza. O próprio conceito de natureza se transformou, a ponto de as produções musicais, mais especificamente, a ópera, terem passado a demonstrar, a partir do século XVIII, essa mudança no dispositivo imitativo, até o seu efetivo desuso enquanto regra que respeitava os moldes clássicos, o que se revelou nos gêneros poéticos circulantes no período e nas críticas feitas à não observância e ao não cumprimento das regras pertinentes às teorias imitativas.

A imitação, na ópera, acontecia de acordo com a tradição clássica,² a qual era constituída tanto pela tragédia antiga como pela tragédia clássica francesa do século XVII. O conceito de mimese ou imitação na ópera teve respaldo, num primeiro momento, entre o século XVII e o início do século XVIII, na natureza como sinônimo de “razão”. Ou seja, a imitação deveria embelezar e tornar agradável a verdade racional. Num segundo momento, que compreendeu a primeira metade do século XVIII, com as mudanças de concepção de pensamento, em decorrência das ideias iluministas, a natureza passou a ser sinônimo de sentimento, e a imitação deveria passar então a realçar a verdade dramática³ segundo regras que a mantinham atrelada à realidade.

2 Segundo Abbagnano (2007), entende-se por tradição “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” (p.966-7).

3 A verdade dramática estava relacionada à regra das três unidades – ação, tempo e lugar – no teatro clássico francês. Os autores do período acreditavam

No século XVII e em meados do século XVIII, o conceito de imitação tinha, na natureza, o sinônimo de razão. Na primeira metade do século XVIII, a natureza era sinônimo de sentimento e, da segunda metade do século em diante, a música passou a abarcar a concepção de expressão.⁴

Na primeira metade do século XVIII, teóricos franceses cuja estética estava voltada para a natureza como sinônimo de sentimento,⁵ como o Abade Dubos e Charles Batteux, consideravam que a estrutura musical estava alicerçada e respaldada na linguagem verbal. A expressão musical dependeria da linguagem verbal para se projetar e sua função imitativa ou mimética teria foco na imitação da “bela natureza”⁶ ou das “paixões humanas”⁷. 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 mesma modelos para a expressão das paixões humanas.

Perante esse quadro de acontecimentos e transformações que aos poucos alteraram as regras relativas ao dispositivo imitativo na ópera francesa, o trabalho que originou este livro discutiu o conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII a partir deste questionamentos: Quais as concepções e os modelos miméticos

que essas unidades eram legitimamente derivadas de Aristóteles, por atenderem aos critérios rígidos da verossimilhança da ilusão teatral. Com elas, tinha-se a ilusão de que a representação teatral era uma ação real.

- 4 Segundo Abbagnano (2007, p.419), pode-se dizer que a beleza da natureza ou da arte é a expressão das ideias estéticas. Na arte, a ideia de expressão também pode ser apresentada por meio de um conceito. Na natureza, uma reflexão por si só pode ser suficiente para comunicar a ideia do objeto, sem necessitar de sua expressão; fora da arte, essa expressão seria necessária.
- 5 De acordo com Abbagnano (2007), ao sentimento se devem as primeiras certezas do raciocínio. Ele significa uma volta à natureza, libertando o homem dos artificialismos da sociedade.
- 6 A ideia de que a natureza era a ordem do universo é bastante concordante e consonante consigo mesma e predominou na ciência moderna (cf. Abbagnano, 2007, p.700).
- 7 Para Abbagnano (2007, p.739), as paixões humanas são o mesmo que sentimento. Elas penetram e dominam a personalidade e são capazes de ultrapassar obstáculos morais e sociais.

utilizados na França do século XVIII? Como a mimese 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, baseamo-nos em textos franceses do século XVIII que trazem discussões e reflexões sobre a mimese ou imitação. Por ser vinculada ao gosto, a definição e a discussão de imitação envolveu necessariamente a definição e a discussão do conceito de gosto. Esses conceitos, interdependentes, foram se delineando e sendo incorporados pela estética musical ao mesmo tempo que essa área se estruturava como um campo independente do saber.

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

No primeiro capítulo deste livro, nos ocuparemos da ópera francesa e de suas relações com a literatura e o teatro, de como ela trouxe para si e usou os modelos da tragédia segundo Aristóteles e da tragédia clássica francesa do século XVII, advinda da *pastorale*, da maneira como empregou as regras dramáticas teatrais dos dois modelos para se constituir como um espetáculo autônomo. Em seguida, refletiremos sobre a primeira discussão, do início do século XVIII, entre Raguenet e Lecerf sobre a ópera francesa e a italiana. Nessa discussão, foi possível depreender a ideia de natureza como sinônimo de razão, já que esse era o parâmetro para as regras das teorias imitativas, e também como posições opostas a esse modo de pensar começaram a se manifestar. Abordaremos também, nesse capítulo, os pensamentos de outros autores, como Le Brun e Saint-Mard, no contexto da ópera francesa.

Nessa época pensava-se que, para a música possuir condições de se dirigir à razão, ela precisava da linguagem verbal, o que lhe permitiria ser compreendida, e para isso fazia uso da literatura, cuja linearidade racional era demonstrada através do libreto de uma ópera ou de uma peça de teatro. Segundo essas concepções, sozinha, sem o suporte das palavras, a música apenas se dirigiria às sensações, o que gerava dificuldades para a sua classificação.

A música, no século XVII, fazia parte de um processo definido, na criação musical, pelo ato composicional escrito, como ocorria com o 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, ao escrever seus textos, fazia-o como se eles fossem lidos em voz alta, criando assim uma representação, uma forma artística que tinha por fundamento a linguagem oral. Assim acontecia com a ópera francesa. A linguagem verbal deveria ser evidente, e apenas ela mesma seria capaz de criar uma representação dos significados de seu texto. Os textos deviam ser agradáveis, bonitos, o que era uma justificativa a mais para que a estética literária se aproximasse dos antigos clássicos, que deviam possuir elegância.⁸

No segundo capítulo, discutiremos o conceito de natureza como sinônimo de sentimento na segunda metade do século XVIII. A estética musical estabelecida pelo Abade Dubos, por Charles Batteux e por outros autores franceses, como Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville, era a da imitação da natureza como sentimento, como será demonstrado a partir da leitura e análise de fragmentos de textos desses autores. A imitação, para eles, tinha a função de realçar os

8 O termo “elegância”, segundo o Dicionário Houaiss Conciso (2011), significa: graça e distinção no porte e nos modos; comportamento cortês, distinto; gentileza, fineza; adequação e fineza na linguagem; correção de caráter moral, honradez (p.329).

aspectos dramáticos da realidade, já que as paixões humanas eram os modelos retirados da natureza. Os textos também trazem suas críticas às transformações musicais do seu tempo.

No momento em que o conceito de imitação se reportava à natureza como sinônimo de sentimento na representação das óperas, os filósofos do Iluminismo francês, alavancados pelos enciclopedistas,⁹ combatiam a tradição clássica contida nas óperas, assim como a maneira de ser de muitas outras instâncias no Estado francês, pois viam na ópera uma representação da aristocracia, a qual pretendiam derrubar.

No terceiro capítulo, nos deteremos no movimento das querelas da segunda metade do século XVIII, na maneira como a chegada de uma trupe de ópera bufa italiana em Paris movimentou a ópera francesa e mobilizou filósofos, escritores e literatos em torno desse fenômeno, de como partidários da ópera bufa e contrários à *opera seria* combateram a tradição clássica. Nesse momento, o olhar não estava mais voltado para os modelos externos, como o eram aqueles retirados da natureza, mas para os sentimentos internos. Era a visão individual do artista que se faria presente e contrastaria na maneira de compor música, até então ligada a imagens de modelos externos. Estes modelos, em meio às polêmicas, passaram a ser vistos como a manutenção de uma tradição aristocrática que desejava ver nas óperas a transposição do seu comportamento, do seu poder e dos seus interesses, e por isso eles foram combatidos.

Posteriormente, trataremos o conceito de imitação como estética da expressão, pois, a partir da segunda metade do século XVIII, a música instrumental adquiriu maior relevância, e esse fato, somado

9 Os enciclopedistas e suas ideias não serão foco de nossa discussão e reflexão. No que diz respeito a eles, abordaremos as novas concepções de gosto surgidas em meio às questões relacionadas com a ópera francesa e italiana, questões que foram acirradas com o movimento das “querelas” na França, cujo intuito era combater a tradição clássica advinda da *Poética* de Aristóteles e do teatro francês do século XVII, usadas como modelos a serem imitados pela ópera francesa, pois eram vistas como uma personificação da aristocracia francesa, a qual visavam atacar.

ao combate aos modelos imitativos, fez que a capacidade imitativa como meio de valorizar a música e as artes perdesse sua eficácia. O incremento na quantidade e a melhoria da qualidade da música instrumental geraram questionamentos relativos à proeminência da linguagem verbal sobre a música, se de fato esta deveria imitar e deveria mesmo produzir sentido. Dentre os autores que questionaram o poder imitativo da música e sua eficácia, temos André Morellet, que retomou questões tratadas em *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Charles Batteux, procurando validar suas proposições.

Através do caráter subjetivo, Morellet trouxe reflexões sobre a expressão em música, e com ele tentamos encontrar respostas para os debates e as reflexões dos autores mencionados nos capítulos anteriores sobre o poder imitativo da música.

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

Identificamos na trajetória estético-musical do Iluminismo francês permanências em meio a rupturas, o que foi eliminado e preservado. O exame dos textos dos autores mencionados e a história cultural como ferramenta nos orientaram nessa discussão, ao mostrarem como um grupo social, a aristocracia francesa, legitimou e satisfaz seus interesses, justificando seu controle dentro da sociedade. A aristocracia representou uma leitura de mundo, mesmo que através de um poder forjado e autoatribuído, direcionando os costumes e as práticas comportamentais, 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, demonstra a relação existente entre as hierarquias sociais. Novas leituras do mundo aconteceram e continuam acontecendo, e nesse sentido a ópera francesa e o conceito de imitação funcionaram como relações de mentalidades, revelaram momentos de ruptura e permanência, em busca de uma nova mentalidade.