

1 - França entre os séculos XVII e XVIII

Rodrigo Lopes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LOPES, R. França entre os séculos XVII e XVIII. In: *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 23-77. 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/).

1

FRANÇA ENTRE OS SÉCULOS XVII E XVIII

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, deve a sua origem ao texto poético literário. O termo “imitação” derivou da *Poética* de Aristóteles, ao tratar a estrutura da tragédia. O objeto da tragédia era a imitação, a qual, por sua vez, tinha na ação de caráter elevado, na sua medida, enquanto extensão, e na forma da sua linguagem, os elementos que a constituíam. Sua manifestação ainda se dava, segundo Aristóteles, mediante a atuação dos atores, que deveria suscitar terror e piedade e, em consequência, purificar essas emoções na audiência.¹

Essa estrutura, seguida por muito tempo no fazer literário e artístico, foi utilizada na constituição da ópera. O texto literário era aquele que continha a narrativa ou a poesia, transformada em ação na representação da ópera, a qual, por sua vez, era derivada do teatro. A ópera era um teatro cantado e seguia determinações bem definidas quanto às regras e aos efeitos esperados sobre uma

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

audiência, efeitos esses também esperados na representação de uma tragédia, assim como de uma pintura.²

A partir do texto literário, a imitação tornou-se regra e passou a orientar as artes e a ópera. O que era esse texto literário e quais as suas formas? Abordaremos, nesta parte, os seus elementos, a sua origem, como participou da constituição da ópera. A forma de imitar derivou de sua estrutura, fazendo que a ópera, antes de ser uma peça teatral cantada, fosse uma peça literária. Dele derivaram todas as questões sobre imitação na música, as quais, antes de serem uma discussão musical, constituíam, na verdade, uma discussão literária. Discutir imitação era discutir literatura, daí a sua importância no contexto deste livro.

O texto poético literário era o elemento racional pelo qual a linearidade da narrativa era disposta e apreendida pela razão. O teatro e a ópera imitariam suas ações para se constituírem como arte. Algumas formas literárias, como a tragédia antiga³ e a clássica, tornaram-se modelos de execução para as artes, entre elas, a ópera. Delas derivaram as regras e a maneira considerada a mais completa para a imitação.

Em relação à ópera, as ligações entre música e literatura se fizeram muito próximas desde o seu surgimento no período barroco.⁴ Além do elemento literário vinculado ao texto, a ópera se apropriou

2 Os efeitos esperados em uma representação de ópera eram o que se entendia por catarse na tragédia grega: terror e piedade sentidos ao mesmo tempo, em acordo com a *Poética* de Aristóteles.

3 Os preceitos aristotélicos estavam ligados à própria estrutura teatral, à própria definição de tragédia: “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” (*Poética*, livro VI, 1449b 24).

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

dos elementos cênicos e dramáticos do teatro para se constituir. O texto literário, cuja narrativa podia ser organizada e considerada um acontecimento real, se completaria na encenação teatral. Na ópera, a esses dois elementos somava-se a música.

O texto literário era o elemento mais importante na música da ópera, dividido e distribuído em partes ordenadas. Em comum com a arte dramática, além de esta ser a base da sua construção, possuía um sistema verbal que direcionava a razão, a qual, por sua vez, direcionava esse espetáculo quando transformado em imagem cênica⁵ musical. Nas teorias imitativas dos séculos XVII e XVIII, a imitação possuía como prerrogativa a compreensão racional do texto teatral ou do libreto de ópera, o qual, expresso por meio da 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; esta era o suporte para o texto e deveria destacar seus aspectos verbais.

O texto poético literário na forma de libreto, na ópera francesa, tinha sua teorização e sua realização fundamentadas no modelo da tragédia antiga, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, assim como no modelo francês de teatro dramático musical do século XVII, e assim se constituiu como teatro lírico. Com essa estrutura bem delimitada, criou-se uma barreira à penetração da ópera italiana (tema que será discutido adiante), e ele 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 organizadas primeiramente no texto literário, estruturando-se como um espetáculo legítimo.

No século XVII francês, os compositores, junto com os trage-diógrafos, respeitavam a obrigação de conformar o estilo da ópera com a peça teatral. As personagens tinham tipos diferentes, como

5 Imagem cênica, nesse contexto, significa que a representação no palco deveria assemelhar-se a uma pintura, a um quadro do qual todos os elementos carregados de significados deveriam ser captados pelo olhar do espectador ao mesmo tempo.

ocorria com os tipos da hierarquia social, e a partir delas os compositores se orientavam na composição da música, adequando sua escrita musical à personagem constituída para a ação.

A música vinculada ao canto da personagem trágica traria ênfase ao efeito da catarse diante do terror e da piedade sentidos pelo espectador, dado preconizado pela teoria clássica poética em relação à tragédia.

Outro dado de extrema importância foi a teoria da verossimilhança.⁶ 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, deveriam se acomodar à unidade de tempo, de lugar e de ação, componentes da teoria da verossimilhança. O drama, na ópera, deveria satisfazer as regras, seguindo 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 sobre o conceito de natureza,⁷ e fundamentos filosóficos próprios. A ópera, tomada

6 Segundo Abbagnano (2007), por verossimilhança entende-se o que é semelhante à verdade, sem a pretensão de ser verdadeiro (no sentido, por exemplo, 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 contados tenham se verificado ou venham a se verificar. A partir de Aristóteles, tornou-se constante o emprego da verossimilhança na estética: “Narrar coisas efetivamente acontecidas não é tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que *poderia* acontecer, as coisas possíveis segundo a verossimilhança ou necessidade” (*Poética*, 1451a 36). Nesse sentido, verossimilhança é o caráter de enunciados, teorias e expressões que não contradizem as regras da possibilidade lógica ou das possibilidades teóricas ou humanas. Um acontecimento humano imaginado será verossímil se for considerado compatível com o comportamento dos homens ou se encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento (p.1.000).

7 “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

por 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. Também regulava o sistema poético, embora não possuísse forma estrita nem significado totalmente de acordo com as leis que regulamentavam o teatro clássico, mesmo sendo considerada um teatro e exigindo-se dela o cumprimento de suas leis. O teatro era notadamente trágico, e a ópera também poderia ser trágica, mas o que ela tinha de original era a representação da tragédia através da música, forjando para si elementos propostos para outra arte, como da arte dramática.

Em conformidade com a tragédia clássica, os recitativos da ópera eram comparados com a declamação e os diálogos da tragédia. Para eles eram destinados os mais significativos elementos trágicos e as cenas da ação dramática, amplificados pela música, exigindo-se assim, da ópera, uma configuração teatral como a da tragédia. Sobre a ópera francesa ter sido considerada um teatro, afirmou a autora Catherine Kintzler (2006), filósofa francesa especialista em estética:

[...] Bref, Grimm, qui deteste l'opéra français, considère, comme Perrin qui en traça le programme, qu'il s'agit d'un théâtre et qu'il faut analyser cet opéra comme un véritable travail destiné à la représentation, racontant une histoire, susceptible d'être apprécié sur des critères tels que la vraisemblance, la nécessité, etc. Grimm est tellement persuadé qu'il y va de la théorie du théâtre qu'il n'hésite pas à faire largement appel, pour mener à bien son article, à de nombreux passages tirés de l'ouvrage de l'abbé Batteux qui se présente explicitement comme une poétique générale. Le texte de Grimm est l'un des derniers à considérer l'opéra français comme relevant intégralement de la théorie du théâtre classique. (p.12)

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 critérios como os da verossimilhança, da necessidade etc. Grimm está tão convencido de que existe uma teoria do teatro que não hesita veementemente em apelar, para bem posicionar seu artigo, a numerosas passagens tiradas da obra do Abade Batteux, a qual 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.] (Tradução nossa)

Na representação teatral, os fatos eram organizados numa ordem considerada poética, obtida através do mito.⁸ 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.

8 Segundo Abbagnano (2007, p.673), dentre as acepções de mito na Antiguidade inclui-se a de ser algo não demonstrável nem claramente concebível, mas é clara a sua acepção moral ou religiosa. O mito ensina aos homens como agir uns em relação aos outros, como se relacionar com a divindade. De acordo com outra concepção do autor, o mito é uma forma autônoma de pensamento e de vida, não subordinada ao pensamento racional, pois é uma outra forma de intelecto, originária e primária; embora diferente do plano intelectual, não deixa de ser dotada de igual dignidade. Nesse sentido, o mito tem o correlato das fábulas como se fossem narrações verdadeiras. Os mitos assumem caráter poético e possuem significado histórico. Nos primeiros tempos, eles foram transmitidos oralmente pelos povos. Como nas fábulas, consistem, em sua essência, na necessidade de extrair as formas e as propriedades dos assuntos e de transmiti-las de alguma maneira, como uma forma de pensar dos povos.

Assim, a ópera francesa teve sua origem na forma teatral da *pastorale* dramática francesa,⁹ constituindo-se posteriormente na tragédia lírica ou tragédia em música,¹⁰ gênero de ópera considerado o mais bem acabado na França dos séculos XVII e XVIII. Teatralmente, os autores de *pastorales* dramáticas não deixaram de expor,

9 A *pastorale* dramática sofreu transformações. Sua forma provençal foi apropriada e assumiu características dramáticas. Segundo Liliane Picciola (1992): “[...] 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 aqueles que se aproximaram dos meios rurais, que nunca deixaram de celebrar as virtudes da vida simples do campo, enquanto se opunham aos 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 espécie de Idade de Ouro. 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? No século XVI, os estudiosos da Espanha, Itália e França aspiravam a um gênero poético praticado pelos gregos das ilhas no século III a.C. e que havia sido imitado pelos romanos no século I a.C. Tinham [como modelo] o texto grego dos *Idílios* de Teócrito e o texto latino das *Bucólicas* ou *Éclogas* de Virgílio. Eram poemas dialogados, que falavam da realidade de parte dos camponeses da Sicília, e, por outro lado, da campanha romana. As *Bucólicas* de Virgílio, em particular, foram um eco para o drama que representou para os pequenos agricultores o confisco das suas terras pelos soldados e o seu exílio forçado. Eles expressaram seu desespero por ter de deixar a sua vida doce, regular, próxima da natureza. Mas os pastores se mostraram também como poetas e amantes” (p.80, tradução nossa).

10 A tragédia lírica (ou tragédia em música) foi um gênero musical especificamente francês. Predominou na corte nos séculos XVII e XVIII. Era representada em cena na Academia Real de Música de Paris [Académie Royale de Musique] e difundida pelas cidades francesas e também no estrangeiro. Nesse espetáculo, considerado completo, todos os elementos – o texto (sempre em versos), a música, a dança, os costumes, as máquinas, as luzes... – recebiam a mesma importância. A intriga, na tragédia lírica, de cunho mitológico, explorava os mitos greco-latinos ou os poemas épicos da Renascença. Deuses, heróis, monstros, fenômenos naturais, tudo compunha o espetáculo do maravilhoso. As cenas, verossimilhantes, eram entremeadas com dança. Derivada do balé de corte, a tragédia lírica constituía uma ação dramática cantada que dava respaldo a um balé. Buscava a simplicidade, a sobriedade, a naturalidade e a verdade. Esse tipo de espetáculo devia satisfazer o espírito, os olhos e os ouvidos do espectador.

em suas composições, detalhes realistas. No século XVII, o caráter pastoril dessas peças começava a se tornar ausente, com a inserção de muitos episódios de guerra, em que batalhas e duelos ocuparam um lugar em suas representações, e por muito tempo esse tipo de representação foi 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. Esta deveria ser realizada com eficiência e seguir uma trajetória linear, como ocorria com o movimento 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* tornaram-na um laboratório poético da cena lírica e foram 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 tragédias¹¹ antigas foi incorporado pelas *pastorales*, as quais se dramatizaram com seus temas. As tragédias de temática antiga atraíam bastante o interesse do público francês. Nelas havia um cultivo pelo horror, daí a admiração pelas tragédias do autor latino Sêneca (4 a.C.-65 a.C.), nas quais eram feitos uma pesquisa e um cultivo de sensações fortes. As tragédias poderiam ser cruéis, mas eram consideradas excelentes tanto nos seus modos como nos seus efeitos. Segundo a concepção da época, a purgação das paixões,¹² de acordo com o pensamento aristotélico, se fazia

11 Goldmann (1970) escreve sobre o conteúdo da tragédia: “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 acidental de um fator em que, de acordo com as leis constitutivas do universo da peça, não se poderia intervir” (p.15, tradução nossa).

12 A purgação ou purificação das paixões era o efeito da catarse, os sentimentos de piedade e terror vivenciados ao mesmo tempo diante de cenas trágicas.

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 visíveis,¹³ daí Sêneca ter sido tão apreciado. Sistemáticamente ele utilizava personagens horríveis da mitologia, como Medeia e Hércules, que mataram os próprios filhos, ou Tieste, que comeu os seus descendentes num ato de canibalismo.

Os elementos constitutivos da tragédia tomados posteriormente pela *pastorale* fizeram desta um modelo para a ópera francesa. Sua forma foi definida pelos trágicos franceses Pierre Corneille¹⁴ (1606-1684) e Jean Racine¹⁵ (1639-1699), este mais apreciado do que o primeiro, do qual procurou ser o oposto em suas composições. Preferiu heróis e personagens imperfeitas para uma tragédia verossímil, e por isso mesmo o amor, por exemplo, era um tema que poderia sobrepor-se aos interesses de Estado. As forças que impulsionavam as personagens para o seu desempenho trágico também promoviam

13 Toda tragédia trazia uma reflexão. Abordava a violência política e privada, chamando indiretamente todos a satisfazer suas paixões, seja pela vingança ou pela glória.

14 Pierre Corneille “[...]era um artista no uso da preparação, na criação de situações dramáticas. Ressaltam a agudeza de suas análises psicológicas, o contraste empregado nos caracteres e nas cenas, os métodos para aguçar o apetite de sua audiência e satisfazê-la. Seu esforço para criar situações e escrever fazia que se esquecesse da realidade. Suas personagens podem argumentar e analisar muito” (Lancaster, 1942, p.67, tradução nossa).

15 Racine “aceitou a forma clássica [Antiguidade Clássica] como esta havia sido fundada, repartindo-a, como muitos outros fizeram, apenas em detalhes. Ele difere de Corneille pelo estreitamento do leque de interesses. Produziu muito menos, [mas] colocou na maioria das suas tragédias mais ênfase sobre o amor do que sobre a admiração, por mostrar-se menos disposto a aceitar o *vrai* [verdadeiro] em lugar do *vraisemblable* [verossímil], deu maior atenção ao seu próprio estilo. Em alguns momentos ele emprega 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 aplicados à tragédia. Sua genialidade, como a de um pintor de caracteres, sua criatividade nas situações não poderiam ter sido aprendidas 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, além de outros elementos, cristãos e pagãos, que compunham a França do século XVII” (Lancaster, 1942, p.92-3, tradução nossa).

o seu fortalecimento. Muitas vezes, essas forças pareciam insignificantes para as almas obstinadas. A fatalidade também encontrava meios de fazer mudanças em suas vidas. O amor muitas vezes era recíproco, porém, o obstáculo para a sua concretude estava do lado de fora da cena.

Racine usou personagens da Antiguidade como modelos para as suas tragédias, porém tornou-as mais humanizadas, e esse traço passou a constituir um caráter da tragédia clássica francesa. Na *Poética* de Aristóteles, as personagens da tragédia deveriam se caracterizar a partir de modelos da mais alta classe social, e elas se mostraram adequadas para as tragédias de Racine. Em certa medida, eram conduzidas ao pecado sobretudo quando perdiam o poder. Muitas personagens do autor usavam de seu poder para forçar a vontade dos que não nutriam bons sentimentos por elas e eliminavam seus rivais.

As personagens eram tomadas por uma paixão que levava-as a agir como se obedecessem a uma vontade incontrolável, usando o seu poder, mesmo que provisoriamente ou por delegação, sendo tomadas pela ilusão de que controlavam o destino dos outros. Encontravam prazer em fazer sofrer aqueles a quem amavam, que algumas vezes eram seus rivais. O poder parecia servir ao amor de todos, facilitava a realização do destino trágico.¹⁶

O filósofo e sociólogo francês Lucien Goldmann (1970), ao tratar esses conflitos no interior da tragédia clássica francesa do século XVII, escreveu:

Compreendemos por que 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

16 Em Racine, as personagens tornam-se seus próprios algozes, e o destino, nesse sentido, é tão irônico que leva aos seus olhos ameaças, aflições, sofrimentos, os quais parecem chegar como uma reflexão tardia. O mal que chega para esses heróis vem de longe, e em cena eles procedem de uma maneira que faz que ele se concretize. As intempéries do destino são de carne e osso, são concretas, e fazem os próprios protagonistas desencadear todas as ações e todos os sentimentos que, combinados, produzem a desgraça.

irremediável a um mundo regido pelo compromisso, pelo relativo, pelo mais ou menos.

Assim, estes são os elementos constitutivos de toda tragédia: um conflito essencialmente insolúvel, resultante 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*. (p.18, tradução nossa)

Para aperfeiçoar o objeto escolhido, a literatura refletia e ao mesmo tempo mimetizava momentos selecionados da realidade e do mundo, os quais eram transfigurados. Essa realidade tornava-se representativa para algo além dela, imanente à obra literária. A descrição de objetos, num texto literário, buscava elementos da realidade, embora não alcançasse a sua determinação real. Os objetos e as pessoas podiam ser unidades concretas, e da infinidade das suas características somente algumas eram aproveitadas para a sua fabricação e representação.

O texto literário, como acontece com a nossa visão diante de diferentes 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, assinou o crítico alemão e teórico teatral Anatol Rosenfeld (1970):

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. (p.32)

A ópera francesa se estabeleceu nessa esfera, porém nela a matéria poética literária, embora fosse o seu elemento regulador, não era dominante, mas impulsionava 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 ocorreria como meio poético, se apresentaria como modelo literário¹⁷ e se tornaria, assim, um objeto literário. Esse meio poético fazia a ópera ser definida muitas vezes como um teatro lírico (no sentido de cantado = lira), como um teatro cantado, embora isso não fosse suficiente para descrever a função da música no teatro e meio poético.

Sobre essa questão, Catherine Kintzler (2006) destacou:

[...] L'agencement des faits qui caractérise l'opéra comme théâtre est essentiel, il peut et doit se dérouler par des voies musicales, mais, ce faisant, le musicien travaille en tant que poète et se règle sur l'art du théâtre, qui est un art littéraire. Le musicien d'opéra traite la musique comme étant susceptible de produire un effet littéraire, en l'occurrence dramatique. (p.16)

[...] A combinação dos fatos que caracteriza 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 rege 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.] (Tradução nossa)

17 Segundo Bury (1992), embora o modelo para as tragédias seja o da *Poética* de Aristóteles, a tragédia do século XVII, que serviu de base para a constituição da ópera francesa, não segue estritamente o modelo aristotélico. Existem diferenças entre elas. Na tragédia do século XVII, as personagens eram nobres, como os da Antiguidade greco-latina, mas não havia mais o coro – elemento que na ópera francesa será mais explorado. Mas tanto em uma como na outra prevalecia a ideia de que a violência e a mudança de sorte advêm do seio da família, das amizades ou do amor. As personagens se esforçavam por controlar as suas paixões e expressá-las. O prazer do espectador estava em observar a unidade de lugar (que podia ser indicado pelo cenário, quando os acontecimentos ocorriam em dois lugares ao mesmo tempo) e a unidade de tempo (quando a ação alcançava a sua eficácia por meio da verossimilhança) (p.423).

Segundo a autora, a música de ópera se definia no fazer essencialmente teatral e, embora garantisse uma função poética completa, por si mesma, contribuiria para o arranjo dramático, já que 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 parte da natureza poética musical da ópera, e o músico, ao pensar a música literariamente, fazia assim porque a música havia sido distribuída ordenadamente num dispositivo poético, como a ordenação narrativa de um texto literário.

O texto literário era mais importante do que a música de ópera e sua relação com a imitação procurava enfatizar a prosódia na arte poética: o significado das palavras deveria ser evidente e a imitação devia ser associada a uma trajetória literária e, posteriormente, transformada em 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, devido 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 recitativo¹⁸ deveria ser dominante, como dito anteriormente, e receber as grandes cenas dramáticas na ópera, porque o texto deveria ser compreendido pelo espectador. Por este motivo, as árias individuais eram em número reduzido, e assim mesmo nunca se libertaram totalmente dos ver-

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

sos, cujas inflexões deveriam ser rigorosamente seguidas. Como na Antiguidade Clássica, devia ser dada grande importância ao coro, o qual, na ópera francesa dos séculos XVII e XVIII, era composto por personagens secundárias.

Em termos musicais, os recitativos recebiam maior carga dramática e, embora com a prerrogativa de serem simples, a sua música deveria por si mesma comunicar esses efeitos do texto, estando assim 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. O musicólogo e novelista francês Philippe Beaussant (1997) observou:

[...] 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. (p.368)

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

O aperfeiçoamento desses modelos retirados da natureza e utilizados nas artes não só direcionou uma forma de fazer ópera, mas também condicionou comportamentos sociais, ações e experiências, trazendo um caráter específico para as óperas francesas. O modo de aperfeiçoar estava sob o crivo do próprio caráter nacional

francês,¹⁹ expresso pela aristocracia, cujas leis se tornaram preceitos universais para as artes, em especial para a música e a ópera.

Acreditava-se, nessa época, que a expressão e os 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, era vista sem significado ou com significado duvidoso.

Essa linguagem possuía um poder persuasivo do qual a música se apropriou, e seu *éthos*²⁰ 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, nesse 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, desde o Renascimento, de como deveriam ser seus efeitos numa audiência

19 Pauline Kra, astrônoma e matemática, professora de Francês da Universidade Yeshiva, de Nova York, explica que o conceito de caráter nacional foi um assunto debatido durante o século XVIII na França. No início, 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. A formação desses traços nacionais contemplava questões geográficas, fatores físicos e espirituais. A definição mais ampla de caráter nacional, e a sua mais completa análise foram apresentadas por Montesquieu, com o nome de *esprit général* (espírito geral), o qual consiste em características morais, formas de pensar e comportamentos 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 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 como os diversos traços são combinados e equilibrados nesse sistema (cf. Kra, 2002, p.1-4; tradução nossa).

20 *Éthos* é o nome que se dá ao conteúdo usado como tema no discurso.

na Antiguidade Clássica, mas também pela influência da obra *As paixões da alma* (1649) de René de Descartes (1596-1650), no século XVII.

Descartes fundamentou uma autonomia do discurso musical, em que a filosofia e a teoria da música não dependeriam mais da cosmologia e da teologia. Ele pensou em regras musicais, como o número de consonâncias admitidas na composição, os movimentos das vozes. Não se prendeu a símbolos e analogias, mas focou as funções das propriedades sonoras em si mesmas, levando em conta os efeitos musicais produzidos nos ouvintes. Partindo para uma estética mais subjetiva, Descartes acreditava que a apreciação do intervalo na verdade reforçava o domínio do julgamento pessoal, mais do que a perfeição acústica em relação aos números. Escreveu a Mersenne em 1630 dizendo não reconhecer os aspectos característicos das consonâncias correspondentes às paixões. Para ele, as paixões constituíam percepções que se relacionavam com a própria alma. Seriam os sentimentos porque a alma as receberia da mesma maneira como se recebem objetos externos, e era esse recebimento que movimentaria a alma.

As paixões não possuíam com o corpo relação como aquela que ocorre, por exemplo, quando sentimos frio. Não representavam objetos, pois eram particulares à alma, e apenas teríamos consciência dos modos de ser das paixões, embora fossem causadas pelo corpo. A sua origem estava no corpo físico, daí a alma não ter controle sobre elas. A ação das paixões estava no fato de serem representadas através de objetos que suscitavam paixões, daí ser a reguladora das paixões originadas no corpo. A alma poderia decidir e conduzir as ações.

Descartes afirmava que uma mesma causa poderia provocar diversas paixões, o que possuía 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). Existiam, para Descartes, seis paixões distintas, das quais todas as outras dependeriam: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza. Rovighi (2006) escreve:

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. (p.111)

No entanto, a sua filosofia, se assim se pode chamá-la, contida no *Compendium Musicae*, abordou a questão do belo a partir dos problemas musicais e acústicos. A música era um suporte para a reflexão estética, embora se aprofundasse em questões técnicas e acústicas. O pensamento de Descartes conduziu a uma estética de tendência “clássica”, mas subjetiva. Ele recuperou as teorias antigas, muito desenvolvidas nos escritos do século XVI, mas deu-lhes uma “roupagem” epistemológica nova, distante do discurso metafísico e cosmológico sustentado nesse período. Sua obra, segundo Wymeersch (1999, p.113), possuía uma ambiguidade: apresentava uma aparência clássica, e, na sua estética das paixões, o prazer das emoções parecia superior à razão; apresentava concepções clássicas do prazer estético, pois para ele todos os sentidos eram capazes de qualquer prazer. No seu pensamento, os objetos eram adaptados, estabelecidos em proporções, de modo que se pudesse apreendê-los pelas sensações, de maneira distinta e sem dificuldades. Nesse sentido, a proporção era aritmética, não geométrica, pois esta seria uma proporção irracional, não perceptível pelos sentidos, o que os fatigaria. A beleza dependia de uma adaptação do objeto aos sentidos e da proporção interna dele, qualidade objetiva apreciada pela razão. O critério principal para o julgamento da beleza de uma obra era sua justa proporção. Por isso, os ritmos, na música, deveriam ser iguais, para que o canto desse uma impressão de unidade.

Proporção, equilíbrio, unidade e simetria eram as noções características da estética dita “clássica”. O belo fazia sua ligação com o objeto musical, e não com o sujeito que o contemplava. O objeto da música era o som, e o seu fim era o prazer de mover em nós as

várias paixões. A essência da música era suscitar no ouvinte uma reação. Mais importante do que o prazer em si mesmo era o sentimento de prazer que sentimos dentro de nós mesmos. Ele não era unicamente intelectual, mas estava ligado à sensação. O ego tinha sua subjetividade exacerbada pela emoção e pelas paixões, mas era pelo reforço da razão que se adquiria o conhecimento do universo e o controle das emoções.

Segundo a concepção de Descartes, as paixões produziram um efeito mental (racional), mas suas causas teriam 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, deveria revelar a verdade através da ficção teatral, da qual se desdobrariam seus encantamentos e cuja origem estaria 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 era considerada 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.

O direcionamento das ações, na ópera francesa, pelo percurso do texto literário, deu a ela uma orientação quanto ao posicionamento das personagens, que deveriam ter suas hierarquias sociais bem definidas, e quanto àquilo que deveria ser imitado e também serviria de exemplo para os costumes, pois suas regras e modelos refletiriam regras e modelos de conduta em sociedade.

Devido ao caráter tradicional das artes e da música de ópera, que, por tradição, em seu fazer artístico utilizava modelos externos retirados da natureza e da Antiguidade Clássica, menor importância foi dada às relações estabelecidas com o aspecto individual do compositor. Não porque 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 estava em saber compor, produzindo um diálogo entre o gosto vigente da aris-

tocracia 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 era encontrar técnicas musicais para diferenciar os vários caracteres²¹ de suas personagens, identificadas no texto literário na forma de libreto, e dar-lhes tratamento de acordo com sua hierarquia social. Sua música deveria sinalizar esses aspectos das personagens, que na verdade espelhavam o domínio da aristocracia vigente.

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

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

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 elementos, 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 (2007), “o melodrama implica necessariamente um acompanhamento musical que

21 Os caracteres diziam respeito à composição da hierarquia social das personagens, fosse um rei, um pastor ou um deus. Cada uma possuía suas vestimentas, seus modos de agir e de se comportar, de acordo com a sua origem e lugar social.

permita e favoreça uma sucessão temporal dos diálogos e da ação dramática” (p.163), o que trouxe diversas reflexões musicais, filosóficas e estéticas, além de questões matemáticas e acústicas, que, nesses dois séculos, em meio às transformações sociais, foram se sistematizando em conceitos e categorias filosóficas. Dele são ainda estas 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. (p.2, tradução nossa)

O entrelaçamento entre harmonia e melodrama mudou as relações entre música e texto, contrastando com o período anterior, o Renascimento, no qual a textura polifônica, com a sobreposição de vozes, era diferente da nova melodia acompanhada. Diante dessa nova maneira de 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 impulsionasse numa linguagem dos afetos, cujos efeitos sobre o espectador eram direcionados através de um discurso como uma linha contínua e fluida.²²

A linguagem dos afetos, com a finalidade de provocar efeitos sobre os espectadores, era conseguida pelo conhecimento cientí-

22 Para Fubini (2007, p.164), o surgimento da harmonia com frequência é associado ao surgimento da ciência moderna, o que, no século XVII, fez que os fundamentos filosóficos da harmonia fossem questionados, como haviam feito Descartes, Mersenne e Leibniz. Entre a harmonia e a ciência moderna havia afinidades formais, entre elas, o espírito racionalista e uma explicação simplificada e racional de um mundo ordenado por leis fundamentais. Um exemplo dessa simplificação no século XVI é a redução dos modos em maior e menor, como encontrado em Zarlino. Começou, assim, uma racionalização do universo sonoro.

fico da natureza 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 o riso, para a comoção. Através da racionalidade, o músico conseguiria, pelas regras, fazer uma previsão calculada da eficácia do discurso musical, em que a razão conduziria o coração para os sentimentos desejados, associados à esfera cênica e à poesia, e promoveria o espetáculo musical do qual o ouvinte seria convencido e com o qual se sentiria comovido.

Além disso, o espetáculo da ópera contava com o respaldo dos instrumentos musicais. A música instrumental, no decorrer do século XVII, exerceu influência nas árias, nos duetos e nos coros operísticos, além de ter sido usada nas aberturas, conseguindo, assim, certa independência da música vocal.²³ Esse desenvolvimento instrumental independente do campo vocal, único significado válido até então, configurou-se como uma fratura geradora de discussões, no início do século XVIII, sobre os significados da música, mais ainda sobre os da música instrumental.

Pensava-se que a música deveria mover os afetos, expressar emoções e possuir significados. A dúvida era se a música instrumental também carregava significados, já que não tinha o mesmo elemento racional contido na palavra e, sem ela, sua capacidade de imitar estaria prejudicada e não satisfaria as regras exigidas para a imitação da natureza. Entretanto, a linguagem verbal gozava de privilégio, e assim, até os finais do século XVIII, pensava-se que a música instrumental pura era insignificante, sem autonomia. Mas na discussão sobre ópera que se instaurou no começo do século XVIII, além das questões vinculadas à música instrumental, outras investigações foram feitas envolvendo as noções de arte e belo,²⁴

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

24 Para Aristóteles (*Poética*, VII, 1450b 35; *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*” (in: Abbagnano, 2007, p.367).

como o conceito de gosto,²⁵ vinculado à ideia de imitação, apresentado nas discussões sobre ópera analisadas neste livro.

O melodrama, do qual se constituiu a ópera, foi o símbolo da união entre músicos e literatos, e também motivo de muitas discórdias entre eles. Desde o Renascimento, os olhos se voltaram para a Antiguidade Clássica, da qual eram retirados os modelos imitativos para o fazer musical, e a música como espetáculo, como representação,²⁶ voltou-se para a tragédia antiga.

A ópera deixou profundas marcas no meio musical, pois, ao se vincular à poesia e ao teatro, pôde fazer jus às origens antigas, apropriando-se dos mitos²⁷ gregos como modelos poéticos transformados em música, legitimando essa nova música como espetáculo

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

26 Representação, nesse contexto, além 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 – pensavam que a tragédia deveria representar personagens de hierarquias sociais elevadas e se viam representados nas apresentações de teatro e ópera da época. Eles se identificavam com essas personagens, assistindo, assim, à imitação do seu *status* social e poder no palco. Abbagnano (2007, p.853) afirma que representar tem vários sentidos: designa-se com esse termo aquilo por meio do qual se conhece algo e, nesta acepção, o conhecimento é representativo, e representar significa ser aquilo com que se conhece alguma coisa; por representar entende-se também conhecer alguma coisa, e após este conhecimento conhece-se outra coisa – a imagem representa aquilo que é imagem, no ato de lembrar; por representar entende-se ainda causar o conhecimento, do mesmo modo que o objeto causa o conhecimento. No primeiro caso, a representação é a ideia no sentido mais geral, no segundo, é a imagem e, no terceiro, é o próprio objeto. Esses são, na realidade, possíveis significados do termo, que voltou a ter importância com a noção cartesiana de ideia como “quadro” ou “imagem” da coisa.

27 O mito tem relação com os acontecimentos históricos. Através de sua linguagem, transformada em ação trágica teatral, a ópera transformava esse mito num acontecimento renovado. A música permite reconhecer essa linguagem, ao transformar esse acontecimento em ação atual. Segundo Fubini (2007, p.172), o melodrama não é mais do que a tentativa de restaurar essa linguagem mais primitiva, originária do homem, de reconduzir a humanidade à expressão de uma unidade perdida, ainda que sob a égide da linguagem verbal.

e representação, constituindo-se numa ação trágica, usando personagens elevadas da aristocracia ou figuras de deuses, de heróis que passavam da felicidade para a infelicidade, produzindo a catarse, que eram os sentimentos de terror e piedade vivenciados ao mesmo tempo, provocando esses efeitos na audiência, como se propunha esse gênero. Para isso se valeu da mimese, ou imitação.²⁸ Essa nova forma de representação surgida no século XVII se relacionou com os fenômenos históricos de seu tempo e com a tradição clássica.

Na ópera, o cantar poderia mover os afetos, pois se esperava desse gênero uma imitação das paixões humanas existentes na natureza. As ações 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 conferida à música que, absorvendo a linguagem verbal, modificou a concepção de tempo e lugar do espaço cênico.

Mas a relação entre melodia e harmonia, música vocal e instrumental trouxe diversos debates estéticos no decorrer do século XVIII, principalmente entre França e Itália, já que foi grande a incidência das óperas bufas em Paris. Os debates não focaram somente os aspectos musicais, mas também as regras imitativas, a real capacidade da música em imitar os elementos cênicos, as personagens elevadas e baixas nas óperas.

A insistência em manter uma tradição clássica quando esta começava a se tornar desconhecida de um novo público emergente,

28 Pelo conceito de imitação, de acordo com o viés aristotélico, a arte deriva 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, assegura-se 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, com suas características. Pouco importa se o objeto imitado é algo natural ou uma entidade transcendente ou inteligível: a passividade da imitação permanece (cf. Abbagnano, 2007, p.379).

como fora a classe burguesa, trouxe mudanças no que se refere à ideia de gosto. Toda essa discussão envolvendo filósofos e homens de letras contemplou diversas tomadas de posição em meio às transformações sociais que aconteciam dentro do absolutismo francês.

Quanto aos debates estéticos, Enrico Fubini (2007) escreveu:

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 amiúde 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 acima dos demais: o problema da coexistência de duas linguagens tão distintas, a verbal e a musical, não só por sua diferente entidade semântica, mas por suas características gramaticais e sintáticas específicas. (p.175, tradução nossa)

As relações entre música e poesia conduziram as propostas de classificação em torno da música italiana e da francesa. Temas como a desvalorização da música instrumental foram questionados pelos homens doutos da época, e a ópera ocupou o ponto mais alto nessa hierarquia. Mesmo questionada pelos filósofos e teóricos, conseguiu afirmar-se cada vez mais no meio social e não só na camada aristocrática, mas também na burguesa.

A poesia, com um conteúdo conceitual e didático, dirigia-se à razão e permitia a aproximação do espetáculo trágico. A linguagem da razão era a única válida para o homem e capaz de demonstrar a realidade. A música, por sua vez, ocupava um lugar inferior, pois, segundo a concepção da época, dirigia-se somente aos sentidos, sendo desprovida de significados. Para que tivesse significados e de alguma forma expressasse também a realidade, orientava-se pela linguagem verbal, pois a música só podia ser admitida se, como nas

artes em geral, servisse às verdades racionais. Por conta do elemento racional, a poesia tinha supremacia sobre a música.

A linguagem da poesia era vinculada à razão, e a da música, à sensibilidade e ao sentimento. Uma era verbal, e a outra, sentimental. Do ponto de vista teórico e filosófico, suas relações foram estreitadas e aprofundadas, mas elas também mostraram antagonismos. Essas relações, encontros, convivências entre as duas linguagens, no que concerne aos antagonismos demonstrados pelas querelas entre *opera seria* e ópera bufa, pela discussão sobre a música instrumental, tinham, na verdade, a preocupação de reconduzir, em certa medida, as relações entre música e poesia.

A condenação do gênero dramático deu-se porque a ópera não seguia os preceitos da verossimilhança teatral. Exigia-se dela maior racionalidade, já que constituía um elemento fundamental na cultura e na vida social. Entre os séculos XVII e XVIII, a polêmica ainda era de fundo moral. A música era considerada apenas um deleite para os ouvidos e, ao atender somente aos aspectos emocionais, não cumpria a sua função, ou seja, não contribuía para refinar os costumes, o que só era possível através da racionalidade. Daí a exigência da junção da música com a linguagem verbal, para que a razão fosse orientada para o aperfeiçoamento moral. A mentalidade era a racional cartesiana, e para esse pensamento não existia relação entre poesia e música. Ambas caminhavam em direções opostas, já que a poesia era a expressão da razão, e a música, a dos sentidos, devendo servir de instrumento para realçar e valorizar a razão.

Perante esse quadro de relações entre música e poesia, em que a primeira, segundo a concepção da época, tinha a função de valorizar a segunda, surgiram as primeiras polêmicas quanto às questões estéticas na música. Ao falar de música, falava-se, na verdade, de literatura, pois eram os aspectos da tragédia que na verdade se refletiam na música de ópera, o que era ou não correto em seu contexto. Os julgamentos sobre ópera em certa medida eram, na verdade, os julgamentos sobre a 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 provocava 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 entre os anos de 1702 e 1704, entre o abade francês François Raguenet (1660-1722) e Jean Laurent Lecerc de La Viéville (1674-1707). Raguenet, depois de uma viagem à Itália, encantado com a música que ouviu nesse país, escreveu o *Parallele des Italiens et des François en ce regarde la musique et les opéra* [Paralelo entre italianos e franceses no que concerne à música e às óperas], e nesse texto reconheceu que, do ponto de vista literário, as óperas italianas eram pobres em comparação com as francesas, mas a musicalidade delas era preferível à das francesas.

Em relação aos aspectos literários da ópera, Raguenet (1702) 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 Quinault²⁹ fez. (p.1, tradução de Paulo Mugayar Kühl)

Do ponto de vista literário, as óperas francesas, segundo Raguenet, poderiam ser declamadas sem música, pois seus textos, por si

29 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 às óperas italianas.

mesmos, possuiriam toda uma coerência, como uma peça de teatro. Elas seguiam as exigências de constituição das tragédias teatrais. Nesse aspecto, a ópera italiana era pobre, reconhecendo-se assim na cultura francesa grande maestria literária. Porém, a musicalidade das óperas e da música italiana possuía uma inesgotável inventividade, em comparação 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 impedir 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.7)

Nesse fragmento de texto, o elemento musical foi tratado como 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 por outros autores, demonstrou que o prazer da sua música estava vinculado aos sons em si, por atuar nos sentidos, transgredindo a exigência de satisfazer a razão, algo impensado quanto aos efeitos esperados da música nesse período. Apesar de Raguenet também reconhecer que a música seria um divertimento estranho à razão, deixou-se levar ao sabor das sensações por ela produzidas.

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

Raguenet preferia a música italiana porque esta, do seu ponto de vista, era mais agradável do 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, mas admitiu que sua beleza estava acima das regras dramáticas e literárias, devido à sua inesgotável criatividade e musicalidade, em comparação com a ópera francesa. Os italianos não se importavam muito, como ocorreu posteriormente com a ópera bufa, com a mistura de estilos, pois misturavam personagens de tragédia e de comédia numa única obra, algo impensável para o gosto francês.

A língua francesa era o elemento de maior orgulho para a nação, que tinha no aspecto racional a compreensão e o aprendizado dos costumes, assim como sua moralização, e só o aspecto verbal promoveria isso. Além da música, Raguenet (1702) ainda fez críticas à língua francesa, salientando as vantagens da língua italiana:

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 ornamen-

tadas. 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 [...] (p.5)

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

Essas digressões abalaram o pensamento vigente na época, e posteriormente se tornariam constantes as exigências literárias, como satisfação da razão na composição das óperas, de realizar a imitação seguindo as regras da teoria da verossimilhança, do próprio racionalismo. Com Raguenet, os sentidos ganharam uma valorização superior à razão. Mas ele recebeu uma resposta de Lecerf, defensor da tradição francesa em relação à ópera.

Diante desse paralelo entre a música italiana e a francesa, Lecerf de La Viéville publicou, em 1704, sua *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* [Comparação da música italiana e da música francesa], para rebater o 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 com

relação ao bom gosto, como ideal e justo. Para ele, a simplicidade e a naturalidade eram as regras fundamentais para o equilíbrio musical e 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 os italianos de se deixarem levar pelo mero prazer produzido por um belo som, de se deixarem seduzir, na verdade, pelos sentidos.

Para o gosto francês, a música italiana era símbolo de “mau gosto”, pois chocava o coração, não o ouvido. Pela perspectiva racional, a ópera primeiramente era captada pelos ouvidos e compreendida pela razão. Seus modelos, retirados da natureza, eram reconhecidos e avaliados segundo as regras imitativas, verificando-se se a verossimilhança havia sido alcançada com sucesso. Só depois disso os efeitos passionais eram promovidos, de maneira controlada, pois a tragédia e, em consequência, a ópera eram um deleite para as paixões humanas, o objeto de sua finalidade. Por isso o choque para o coração era mais nefasto do que para o ouvido. Por esses motivos. Lecerf achava que os italianos forçavam demais o uso dos instrumentos musicais, adornavam em excesso as melodias de suas árias, o que chocaria o coração, segundo sua concepção francesa de gosto.

Sobre os usos da língua francesa e italiana, Lecerf (1704) se expressou da seguinte maneira:

Ce sont des paroles Italiennes, comme vous voyés, et cependant Lulli n'a pas daigné les embellir du moindre petit roulement: tant ce Musicien fécond et original faisoit peu de cas de ces sortes d'agrémens. Un homme d'esprit que vous connoissés tous deux, et qui sçait bien la Musique, dit là-dessus plaisamment, qu'il en est des Musiciens amateurs et faiseurs de doubles et de passages, comme des mauvais Cuisiniers qui tâchent de se saver par le sel et par le poivre. Pour moi, dit la Comtesse, j'en étois autresois folle; mais il me semble que je ne les aime plus tant à présent... C'est, Madame, que vôtre bon goût s'est bientôt lassé de ces beautés fausses, qui ne charment que des Musiciens novices ou gâtés. J'espere

que vous remettés en cela Monsieur le Comte dans le bon chemin, comme vous avés déjà fait en bien d'autres choses.

La prononciation distincte est le second avantage que Monsieur l'Abbé R. attribuë à la langue et aux chanteurs Italiens. Je me garderai bien de lui passer celui-là. Tout au contraire. Je soutiens que les Chanteurs Italiens prononcent mal, et même qu'ils ont beaucoup moins de facilité, que les nôtres, à bien faire entendre ce qu'ils disent. Pourquoi, Monsieur, dit la Comtesse? Premièrement, Madame, parce que les Chanteurs Italiens serrent tous les dents et n'ouvrent point assés la bouche: excepté dans leurs roulemens, où ils la tiennent ouverte des quarts-d'heure entiers, sans remuer la langue, ni les lèvres. Mais quand ils récitent, quand ils disent quelque chose, ils ne l'ouvrent point. On croiroit que ce n'est rien que de bien ouvrir la bouche. Cependant c'est là un défaut naturel et commun à tous les Chanteurs du monde, comme ne pas tourner assés les piés est le défaut de presque tous les Danseurs. Il n'y a qu'en France où l'on sçache ouvrir, comme il faut, la bouche en chantant. Tous les autres Peuples, sans exception, manquent en cela: les Italiens autant et plus que les autres. Et par conséquent il faut que leurs Chanteurs prononcent moins distinctement que nos François. J'entens que nos François qui ont eu de bons Maîtres, et qui sçavent chanter.

Reste à vous montrer qu'on entend et qu'on comprend les paroles Italiennes avec plus de difficulté que les nôtres. Ce sont des Vers qu'on chants. Or leur Poësie aime les élisions, et en est toute remplie. Ce qui fait que plusieurs sillabes étant mangées et confonduës les unes dans les autres: le discours devient nécessairement obscur, et le sens difficile à attraper, quand le Musicien chante, et chante vite. (p.13)³⁰

[São as palavras italianas, como vedes, e contudo Lully não se dignou a embelezá-las nem mesmo na menor passagem, tanto

30 Nesse texto em francês, como em muitos outros, foi mantida a escrita da época, sem adaptações para a escrita do francês moderno.

que esse músico fecundo e original fez pouco caso desses tipos de consentimentos. Um homem de espírito que vós conheceis, e que conhece bem a música, disse, de modo gracioso, que existem músicos amadores e realizadores de *doubles*³¹ e de passagens, como os maus cozinheiros que se obrigam a degustar pelo sal e pela pimenta. Para mim, diz a Condessa, eles estavam loucos; no entanto, hoje em dia, eu não os aprecio tanto... Madame, é que vosso bom gosto rapidamente se cansou das falsas belezas, que encantam apenas os músicos novatos ou caprichosos. Espero que a senhora reconduza o senhor conde no bom caminho, como já o 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. [...] Eu sustento que os cantores italianos pronunciam mal, mesmo que eles tenham muito menos facilidade do que os nossos em escutar o que dizem. Por que, senhor?, pergunta a Condessa. Primeiramente, madame, porque os cantores italianos cerram todos os dentes e não abrem muito a boca, exceto em seus *roulemens*,³² em que eles a mantêm aberta um quarto de hora inteira,³³ sem mexer a língua, nem os lábios. Mas, quando recitam, quando dizem alguma coisa, não a abrem em absoluto. Acreditamos que seja apenas um 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

31 “O segundo *couplet* (voz aguda) de uma canção quando são feitas diminuições nela” (*Dictionnaire de l’Académie française*, 1.ed., 1694). Em termos de música, denomina-se *le double d’un air* a mesma ária que ocorre numa figura simples por adição de muitas notas que fazem variar e adornar o canto, como *Le double des Folies d’Espagne* (*Dictionnaire de l’Académie française*, 4.ed., 1762).

32 *Roulement* é o movimento do rulo. É expressão de vários tons diferentes numa mesma expiração. Hoje seria como o rulo em percussão, ou mesmo um som semelhante à produção de trinado na voz quando se canta (cf. *Dictionnaire de l’Académie française*, 1.ed., 1694).

33 Um quarto de hora inteira, nesse contexto, não faz referência à duração do tempo, mas sim ao formato da boca, aberta ao extremo, num ângulo de 90 graus.

como deve ser. Todos os outros povos, sem exceção, falham nisso, e os italianos, muito mais do que os outros. E, em consequência, é necessário que seus cantores pronunciem menos distintamente do que os nossos franceses. Eu penso que os nossos franceses é que tiveram bons mestres e sabem cantar.

Resta a vós mostrar que escutam e compreendemos as palavras italianas com mais dificuldade do que as nossas. São os versos que cantamos, pois sua poesia ama as elisões e tudo é preenchido, o que faz que várias sílabas sejam engolidas 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.] (Tradução nossa)

Lecerf defendia a tradição racionalista e a classicista, encarnadas em sua noção de bom gosto, e também mostrou-se favorável ao formato do melodrama estabelecido a partir de Lully. Para ele, observar e seguir as regras estabelecidas era a maneira mais sensata de compor, executar e apreciar a música, e nelas se encontraria o meio-termo, o ponto ideal para julgar as artes, possível apenas mediante a razão. As regras evitariam os excessos na música, assim como a falta dos elementos necessários para a sua realização e contemplação.

Já Raguenet, amante da música italiana e do “*bel canto*”,³⁴ considerou suas inflexões pessoais, sua própria apreciação pessoal no julgamento estético da música. Julgava seu valor a partir dos próprios sentimentos, e não pelo fato de ela se conformar ou não à linguagem verbal, cuja posição, na concepção racionalista, era sempre superior à da música. Ao aceitar e defender uma música, principalmente a instrumental, sem o respaldo das teorias imitativas e das regras dramáticas, reconhecia a sua autonomia, contrariando as exigências da época. Sem esse respaldo, considerado necessário para julgar

34 *Bel canto* é expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza do timbre, pela emissão floreada, pelo fraseado bem feito e pela técnica fácil e fluente (cf. Sadie, 1994, p.90).

a música, o único juiz que restava para fazer isso era o ouvido e, neste caso, ele não tinha sido “educado” para reconhecer o lugar que a 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 a francesa, uma espécie de disputa, uma batalha em duas frentes: de um lado estava Raguenet, mais progressista, considerando o ouvido e a sensibilidade, sem seguir as regras; de outro estava Lecerf, conservador, que defendia a razão e o intelecto, os quais definiriam o bom gosto, avaliado segundo os moldes da tradição da Antiguidade Clássica e do teatro clássico francês do século XVII.

Como resposta à *Comparação* feita por Lecerf, Raguenet escreveu, em 1705, sua *Défense du parallele des Italiens et des François* [Defesa do paralelo entre italianos e franceses], artigo em que tentou rebater Lecerf a respeito de sua afirmação de que os italianos pronunciavam mal a sua língua no canto:

C'est ici une Avanture, Messieurs! voilà le Cartel de Monsieur le Chevalier affiché, et il déclare qu'il est prest à soutenir contre tout venant, que les Chanteurs Italiens prononcent mal. Voyons comment il s'en tirera. [...]

Voilà, par exemple une de ces fautes qu'on ne sauroit mettre sur votre compte sans injustice: Pour tout autre, il n'en seroit pas de même; et si un homme, sans avoir jamais été en Italie et sans avoir jamais entendu chanter les Italiens comme vous, venoit dire, Je soutiens, Madame, que les Chanteurs Italiens n'ouvrent point assez la bouche en chantant, on seroit en droit de lui dire qu'il y a plus que de la témérité à soutenir une pareille chose sans l'avoir vuë: Mais pour vous, Monsieur le Chevalier, et pour les autres Chevaliers vos Confreres, il seroit ridicule d'exiger que vous vous donnassiez la peine d'aller bien loin pour voir les choses dont vous voulez parler, puisqu'en quelque part du monde que vous soyez, vous ne voyez jamais que ce qui est dans votre imagination. Vous vous êtes donc imaginé en Normandie que les Chanteurs Italiens,

que vous n'avez jamais entendu chanter, serrent tous les dents en chantant; et c'est, pour vous, comme si vous aviez vû la chose sur les lieux mêmes; ainsi quoique les autres François, d'abord qu'il arrivent en Italie, commencent par reprocher aux Chanteurs de ce pays-là qu'ils ouvrent excessivement la bouche en chantant, [...]; on ne prétend point que vous ayez fait aucune faute en disant qu'ils ne l'ouvrent pas assez, et qu'au contraire, ils serrent tous les dents en chantent, tellement que voilà déjà une méprise de rabatuë à votre profit sur cet endroit; voyons-en la suite. (p.22)

[Isto aqui é uma aventura, senhores! Eis o cartaz de Monsieur le Chevalier afixado, e ele declara que está prestes a defender, contra todos, que os cantores italianos pronunciam mal. Veja como ele se sairá. [...]

Eis, por exemplo, uma daquelas faltas que não conseguiremos colocar na sua conta sem injustiça. Por outro lado, não seria o mesmo se um homem, sem jamais ter estado na Itália e nunca ter escutado os italianos cantarem, como vós acabais de dizer. Eu afirmo, madame, que os cantores italianos não abrem muito a boca quando cantam. Teríamos o direito de lhe dizer que é muito temeroso sustentar uma coisa semelhante sem ter visto. Porém, de vós, Monsieur le Chevalier, e de todos os demais cavaleiros confrades, seria ridículo exigir que vos désseis ao trabalho de ir mais longe para ver as coisas as quais quereis falar, pois em qualquer parte do mundo em que os senhores estejam, jamais vereis o que se encontra em vossa imaginação. Portanto, imaginastes na Normandia que os cantores italianos, os quais o senhor nunca ouviu cantar, cerram 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 a reprovar os cantores desse país porque eles abrem excessivamente a boca enquanto cantam [...]. Não pretendemos dizer que cometestes uma falta dizendo que eles não abrem muito [a boca]. Ao contrário, eles cerram os dentes quando cantam, de modo que esta já é uma confusão de pouco proveito nesse assunto.] (Tradução nossa)

Enrico Fubini (1993, p.115) ressaltou que Raguenet 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 razões para isso. Não havia espaço para deixar o gosto se moldar pelas próprias sensações diante do fazer musical.

Para Lecerf, a música que se dirigisse exclusivamente aos ouvidos e aos sentidos com a finalidade de agradar a eles era algo impensável. Seus efeitos eram um mal que se deveria reduzir ao máximo. Para diminuir os males provocados apenas pelo mero saborear agradável da música – e ele sabia da impossibilidade de não se deixar envolver apenas pelo som em si –, 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 compreensão. As regras permitiriam o meio-termo nessa questão.

Sobre a posição de Raguenet e Lecerf nessa polêmica, Fubini (2007) comentou:

Lecerf e Raguenet se posicionam como antípodas. Apesar de coincidirem um com o outro nas análises sobre os 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 – a artes que apelam à razão e ao espírito. Assim mesmo, ambos julgam que a ópera francesa é claramente superior à italiana do ponto de vista literário e dramático. Agora, Raguenet é aficionado pelo bom gosto, [aquele] que viaja e aprecia tudo quanto lhe agrada, antecipando-se assim à atitude crítica adotada por muitos iluministas, livre e despreocupado; Lecerf, em contrapartida, simboliza o tipo de homem que se deixa guiar pela razão, ou, o que é a mesma coisa, pela erudição: não podendo eliminar o nível fatural da música, que a razão rejeita por direito, se engendra como lhe é possível para que ela se volte ao razoável. (p.181, tradução nossa)

Lecerf usava e defendia o princípio da autoridade para validar seus pensamentos e argumentos, alegando que, se fosse 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 nessa batalha, a qual venceu. Num período em que a imitação era regida pelo racionalismo, Raguenet, livre e despreocupado perante o bom gosto que encontrava em suas viagens, defendeu seus sentimentos e suas emoções, e comparava os italianos e os franceses usando como critério o seu gosto pessoal, e não os modelos imitativos que seguiam as regras. Usar como argumento o próprio gosto pessoal era algo que ainda não tinha espaço na época em que se iniciaram essas discussões. Seus princípios eram as suas próprias sensações. O certo é 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 a condenação dela no campo moral, mais do que no estético. Condenar a ópera francesa, categorizando-a como inferior à italiana, era considerá-la menos eficaz e mais deficiente na representação e no aperfeiçoamento dos costumes. Na representação da ópera, ela não só demonstrava se as regras relativas às teorias imitativas estavam sendo devidamente cumpridas, de acordo com a tradição oriunda da Antiguidade Clássica e do teatro clássico francês do século XVII, mas expressava também os ideais aristocráticos da sociedade francesa em torno da realeza, que desejava ver no palco a representação de seus costumes e comportamentos. Por esse motivo, a função da ópera, como também a do teatro, era a de educar, ensinar os costumes, a boa conduta, e por isso discutir a imitação e o gosto significava discutir os seus aspectos morais.

Em seus argumentos em defesa da música francesa, Lecerf recorreu ao amor universal. Outros autores também recorreram a ele, pelo viés de uma ética religiosa. Com esse amor universal, ele tentava impor determinados limites ao prazer universal, com traços e características que validassem seu atrativo como razão.

Outra crítica feita por Raguenet à música francesa era relativa à sua monotonia, já que ele via na música italiana grande vivacidade

e variedade de sentimentos, agradáveis ao seu espírito. A defesa de Lecerf da música francesa e, em consequência, do classicismo e do racionalismo francês se fazia no sentido de que, por ser essa música simples e clara, a razão se identificava com ela. A ópera francesa era tida como monótona devido à concepção, na época, de uma natureza sempre igual, a ser imitada. As óperas francesas seguiam esse pressuposto e, por isso, muitas vezes elas foram consideradas repetitivas.

A monotonia era uma qualidade, um valor perseguido pelos franceses. Ela representava a linearidade da razão e orientava a imitação na música. A natureza se mostrava sempre do mesmo modo, regular no tempo e no espaço, apesar das transformações que ocorriam 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, o que era indispensável para a observação e a imitação dos objetos da natureza numa única representação, como uma pintura. Esses objetos, embora sempre determinados, na imitação se multiplicavam, assumindo diversas formas. Monotonia também significava pouca mobilidade em meio às hierarquias sociais: cada estrato social permaneceria sempre igual e no mesmo lugar. Essa estrutura social com todos os *status* bem definidos era o material literário usado nos textos das representações de ópera, com a função de aperfeiçoamento dos costumes e produção de efeitos morais nos 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 minimamente, já que seus efeitos deveriam ser mediados pela razão. Reduzida ao mínimo e à falta de variedade, sua simplicidade, também característica da natureza, poderia ser controlada pela razão. Para não tornar-se mero adorno dos sentidos e aproximar-se da condição da razão, sua simplicidade e sua monotonia eram condições indispensáveis.

A ornamentação pertencia ao terreno prático, empírico, agradável aos sentidos, por isso ela era 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 acontecia no século XVII e em meados do século XVIII, um sinônimo de razão e verdade. Nesse período, o vocábulo “imitação” nomeava o procedimento usado nas artes para reproduzir traços retirados de modelos da natureza em objetos artísticos não naturais e realçar sua verdade, evidenciá-la. A natureza, princípio de todas as coisas, fornecia todos os traços que seriam reconhecidos nas cópias reproduzidas pelas artes através da imitação, destinada 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. A discussão fez emergir um problema sociocultural gerador de uma evolução quase dolorosa das mentalidades, porque relacionado 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 desejavam: o orgulho de poder desfrutar do reconhecimento, na Europa, de sua música como um gênero que na época era considerado 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, sobretudo 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. Nas óperas, foi adotado o modelo da declamação teatral para o recitativo, tomado como referência à tragédia clássica, como para enobrecer esse gênero, tornando-o sujeito a críticas. Além disso, escrever uma tragédia foi, durante muito tempo, uma passagem obrigatória para os escritores de peças cômicas, ligeiras ou de meia caracterização, para que elas fossem

reconhecidas como de autores dignos do respeito da comunidade literária, caso contrário, elas 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 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 fazer ópera, como mostra o fragmento de texto a seguir:

La Machine n'est point interdite sur la Scene de l'Opéra; au contraire elle y produit souvent des beautez. La Fable de l'Opéra, et celle de la Tragédie d'Aristote, sont d'un goût différent, quoy qu'elles ayent quelque chose de commun entr'elles: ainsi il ne faut point les comparer. Les principes sur lesquels vous raisonnez ne sont pas incontestables: vous vous êtes mis dans l'esprit qu'elles devoient se ressembler entierement, et vous vous trompez en cela. L'Opéra est un spectacle nouvellement inventé, qui a en particulier ses loix et ses beautez. Ce qui seroit irrégulier ailleurs par le fond, y devient régulier par la forme. Sangaride est dans Atis ce qu'elle doit être, comme Junie l'est dans Britannicus; et soutenir le contraire, c'est prétendre qu'une belle brune n'est point agréable, parce qu'elle n'a pas les cheveux blonds. (Le Brun, 1712, p.27)

[A máquina não é proibida na cena da ópera. Ao contrário, com frequência ela produz belezas. A fábula da ópera e a da tragédia de Aristóteles são de gostos diferentes, embora tenham alguma coisa em comum. Assim, não é necessário compará-las. Os princípios sobre os quais raciocinamos não são incontestáveis: o senhor colocou em seu espírito que elas devem se assemelhar inteiramente, e se equivocou. A ópera é um espetáculo recentemente inventado, que tem, em particular, as suas leis e as suas belezas. O que seria irregular, alhures, pelo fundo, torna-se regular pela forma. Sangaride é

em *Átis* o que ele deve ser, como Juno é em *Britannicus*,³⁵ e dizer o contrário é o mesmo que pretender que uma bela morena não seja agradável porque não possui cabelos louros.] (Tradução nossa)

A ópera deveria se estruturar pela razão, como já exposto, mesmo sendo um gênero relativamente novo, buscando sua regularidade em concordância 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 de 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 que sua música devesse ser interdita, restando apenas o aspecto teatral e literário:

Parce qu'on chante à l'Opéra, vous voudriez qu'on chantât par-tout. Ce n'est point une nécessité: l'Opéra n'est fait que pour le plaisir, l'usage y autorise la Musique, et l'interdit où vous voulez l'admettre. Un Prédicateur ne s'en est jamais servi dans ses Sermons, ni un Avocat dans ses Plaidoyers. Les Musiciens ne pourroient y suffire, et ceux qui reciteroient de si longs monologues, s'épuiseroient bientôt. Il est vrai qu'ils pourroient par là réveiller l'attention des auditeurs, ou des Juges: mais l'éloquence n'a pas besoin de ce secours; d'ailleurs la Musique ne se marie pas bien avec la prose. Voila en partie, Monsieur, en quoy cloche vôtre comparaison, puisque vous demandez qu'on vous le fasse voir. (Le Brun, 1712, p.30)

[Porque cantamos na ópera, quereis que cantemos em todos os lugares. Isso não é necessário: a ópera é feita apenas para o prazer, o uso autoriza a música e proíbe onde quereis admitir. Um pregador nunca serviu-se de seus sermões, nem um advogado de suas defe-

35 *Átis* e *Britannicus* são peças teatrais dramáticas de autoria de Racine.

sas. Os músicos não poderiam resistir, e aqueles que recitassem longos monólogos se esgotariam rapidamente. É verdade que eles poderiam despertar a atenção dos ouvintes, ou dos juízes, porém a eloquência não precisa desse apoio. Aliás, a música não se casa bem com a prosa. Eis, em parte, Monsieur, em que se apega sua comparação, pois nos convidastes a observar isso.] (Tradução nossa)

O prazer³⁶ da ópera, assim como o do espetáculo teatral, era dirigido primeiramente à razão, depois ao prazer dos sentidos. A imitação da natureza era um preceito unânime para aqueles que consideravam o bom gosto do ponto de vista das regras. O prazer da razão estava em observar os traços brutos da natureza transformados em traços aperfeiçoados e melhorados na ópera. Esse prazer deveria se dirigir à razão, como faziam advogados e pregadores quando se dirigiam a seus espectadores através do discurso, através da linguagem verbal. Mas, no fragmento de texto anterior, percebe-se que não havia um consenso entre música e espetáculo teatral, mas, na verdade, um distanciamento.

Je conclus différemment de vous. Laissons l'Opéra tel qu'il est: plus de régularité le rendroit peut-être moins agréable, et le feroit sortir de son caractere. Il est dans son genre ce qu'il doit être, et ne peut paroître difforme, qu'aux yeux qui veulent qu'on le fasse sur un modele qui n'est pas le sien, et qu'à ceux qui ne le regardent

36 Prazer e dor constituem os tons fundamentais de qualquer tipo ou forma de “emoção”. A determinação de suas características depende da função que se atribui às emoções, e por isso está relacionada com a teoria geral das emoções. Aqui é preciso observar que, na tradição filosófica, essa palavra tem um significado diferente do de felicidade, mesmo quando ligada a ela. O prazer é indicio de um estado ou condição particular ou temporária de satisfação, enquanto a felicidade é um estado constante e duradouro de satisfação total ou quase total. A mais famosa definição de Prazer foi a de Aristóteles: “Prazer é o ato de um hábito conforme a natureza”, sendo preciso lembrar que hábito significa “disposição constante”. Essa definição servia para desvincular o prazer de sua conexão com sensibilidade, visto que um hábito pode ser sensível ou não (cf. Abbagnano, 2007, p.786).

point dans son veritable point de vûë. Il n'est pas facile d'effacer les impressions qu'un homme comme vous donne au Public. J'espere pourtant le désabuser, et vous aussi: je me flate que dans la suite vous lirez avec plus d'attention et de plaisir, les Pieces dont vous méprisez la Fable, et dont vous craignez la représentation, et que vous réconcilierez l'Opéra avec le bon goût et les bonnes moeurs. Je finis en louant le zele que vous faites éclater, qui convient à un homme de vôtre profession. Les traits ingénieux et satyriques qui brillent dans vôtre Epître, ne méritent pas moins d'éloge. J'y ai admiré plus d'une fois la grace et l'enjouement dont vous assaisonnez vos pensées: et après avoir pris la liberté d'y répondre, je vous demande celle de me dire. (Le Brun, 1712, p.34)

[Eu penso diferente do senhor. Deixemos a ópera tal qual ela é: a maior regularidade talvez a torne menos agradável e a faça desviar de seu caráter. É no seu gênero que ela deve ser, e só pode parecer disforme aos olhos dos que querem que se realize baseada em um modelo que não é o seu e que não a observam do seu verdadeiro ponto de vista. Não é fácil apagar as impressões que um homem como vós transmite ao público. Espero, portanto, corrigi-lo, e vós também me lisonjeareis se, na sequência, lerdas com mais atenção e prazer as peças nas quais reprovais as fábulas, as quais temeis a representação, e reconciliareis a ópera com o bom gosto e os bons costumes. Finalizo louvando o zelo que fizestes esclarecer, o qual 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 a espirotuosidade nas quais assentais vossos pensamentos. E, após ter tomado a liberdade de responder, peço-vos que me respondais.] (Tradução nossa)

As impressões, nesse texto, também foram direcionadas à fábula.³⁷ Ao abordar os problemas musicais, Le Brun falou, na verdade, de problemas literários, pois observou que algo estava em

37 A fábula é a história, a narrativa propriamente dita, é o mesmo que o mito na tragédia, seu elemento mais importante.

desequilíbrio em sua própria constituição. Por isso, recomendou ler o texto com mais atenção e prazer, pois as irregulares poderiam não existir de fato. Se o foco estava na história, esta se mostrava mais importante que a música, porque direcionada à razão. A fábula, como representação, ordenava o bom gosto e os bons costumes. Conciliar a ópera com os bons costumes demonstrava que ela tinha o papel de educar a audiência para comportar-se 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, era um gênero teatral, e tentar observá-la através desse modelo geraria equívocos. A ópera, na verdade, não satisfazia naturalmente seu intuito, como observaremos mais à frente com Morellet.

Nesses fragmentos do texto de Le Brun, identificamos a ideia de bom gosto vinculada à tradição clássica e proporcional³⁸ em relação à razão. Se o bom gosto devia ser proporcional, era porque a razão era formulada com base em conceitos matemáticos, como se pensava na 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, mas que no espírito deveriam ser a mesma coisa. Era o modelo da tragédia que deveria ser imitado, mesmo na ópera.

38 A proporção, nesse caso, também é pensada segundo a *Poética* de Aristóteles (1986): “[...] E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais, é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um olhar também em relação aos enredos, será necessária uma duração determinada, fácil de recordar. Os limites da extensão, de acordo com os concursos e a faculdade de percepção, não são do âmbito da arte, pois, se fosse preciso apresentar a concurso cem tragédias, competiriam perante as clepsidras como aconteceu algumas vezes, segundo dizem. Pela própria natureza da ação, em matéria de duração, o limite mais amplo, desde que se seja perfeitamente claro, é sempre o mais belo. Para dar uma definição em termos genéricos, o limite conveniente da extensão é que seja tal que reúna, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa” (cf. *Poética*, VII, 1451a 4-15).

Na relação entre música e poesia, e no que se referia à prosa, Le Brun afirmou que a música e a prosa não casavam muito bem. Mas no último fragmento de texto ele expressou a ideia de que a ópera deveria ser exatamente como era, sem tanta regularidade, pois muito regular ela seria menos agradável. Assim ela deveria ser, assim era a sua natureza. Também aqui percebe-se que, para a concepção da época, a música apresentava problemas de classificação e a linguagem verbal, mesmo transpondo à música um elemento racional, tinha problemas de conciliação com ela. Os elementos dramáticos concernentes à categoria social das personagens e suas características não deveriam ser deformados. Isso foi percebido no texto de Le Brun quando ele disse, por exemplo, que Juno, na obra *Britannicus*, de Racine, deveria ser como era, e declarou que ser outra coisa não seria condizente, pois fugiria das proporções e dos padrões clássicos estabelecidos.

Depois da segunda metade do século XVIII esse elemento ir-reconciliável entre texto e música foi definido como 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, 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 tornar-se mais evidente e receber mais realce do que ele próprio, sob o risco de agradar mais aos sentidos do que à razão. Como imitação da natureza, a música de ópera, por si mesma, seria incapaz de, sozinha, cumprir as suas regras. Sem a linguagem verbal, ela não tornaria a tradição clássica reconhecível em seu objeto, por esse motivo possuía texto, mesmo que esse molde literário não fosse o dela.

Le Brun e Lecerf concordavam que a autoridade clássica e racional deveria guiar 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, concernentes aos efeitos da própria música. Os fragmentos de texto a seguir trazem as impressões desse autor sobre a ópera.

Je sais qu'il y a bien du mal à dire de l'Opera en général, et j'ai commencé par en convenir. Mais quand je vous dirai que la Scene que je viens de citer, [-9-] prise séparément et en elle-même, est une chose admirable, qu'elle a tout ce qu'il faut pour produire en chant un effet merveilleux, je vous défie, vous et qui que ce soit, de me le disputer, et ne dites pas qu'elle seroit plus belle dans une déclamation simple: je dis hardiment que cela n'est pas possible, et je le soutiendrai devant toute la Terre. Qu'on fasse revivre par curiosité la *Journet* et la le *Couvreur*: Que l'une fiere de ses talents, déclame cette belle Scene avec toute la finesse, avec toute l'intelligence qu'elle portoit au Théâtre: que l'autre animant ses beaux yeux, déployant ses beaux bras, mette à ses chants et à son action, ce feu, cette dignité, cette noblesse, qui nous fait souvenir d'elle avec tant de plaisir, je suis sûr que nous serons tout autrement émus par les chants de la *Journet*, que par la déclamation de la le *Couvreur*, y eût-elle mis cette perfection, qui lui a valu autrefois de votre part tant d'éloges. (Saint-Mard, 1741, p.8)

[Eu sei que existem muitas coisas a dizer sobre a ópera, e comecei por concordar. Mas, quando eu lhe disser que a cena que acabo de mencionar, tomada em separado, em si mesma, é algo admirável, que possui tudo o que é necessário para produzir, em canto, um efeito maravilhoso, eu vos desafio, a vós e a outros quaisquer, a debater, e não afirméis que ela seria mais bela em uma declamação simples. Digo corajosamente que isso não é possível, e sustentarei diante de toda a Terra. Que façamos reviver a *Journet* e a *Couvreur*; que alguém seguro de seus talentos declame esta bela cena com toda a elegância, com toda a inteligência que ela traz ao teatro; que a outra, animando seus belos olhos, estendendo seus belos braços,

coloque em seus cantos e em suas ações este fogo, esta dignidade, esta nobreza que nos fazem rememorar-la com tanto prazer. Tenho certeza de que seríamos tão emocionados pelos cantos da *Journet* quanto pela declamação da *Couvreur*, feita com perfeição, e que lhe valeu uma vez mais, de sua parte, tantos elogios.](Tradução nossa)

Nesse fragmento, Saint-Mard demonstrou que o equilíbrio da composição da ópera se constituía pela declamação. Esta, 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, suas medidas e proporções se davam pelo olhar, a linearidade de seu discurso era moderada pela razão. Ela deveria se constituir como uma representação feita pela pintura, em perfeito equilíbrio. O canto da ópera *La Journet* era comovente e movia as paixões, os afetos. Era agradável aos sentidos, mas as exigências de cumprimento das regras dramáticas deveriam ser satisfeitas em primeiro lugar.

Il y a dans la Musique une je ne sçais quelle Analogie avec nos passions, une certaine force pour les peindre, à laquelle les paroles toutes seules n'atteindront jamais, et dont les passions, pour être exprimées dans toute leur énergie, auront toujours besoin. Car enfin, si les paroles peignent les troubles, les agitations, les mouvemens et l'ame: elles ne les peignent avec vérité et avec force, qu'autant qu'elles sont aidées des inflections, qui produites par nos mouvemens mêmes, et faites pour les accompagner, servent admirablement à les faire reconnoître; or cette suite d'inflections différentes, ce mélange, cette succession variée de sons, tantôt hauts, tantôt bas, tantôt enflés, tantôt diminués, forment nécessairement un chant; et il est certain que ce chant, qui n'est autre chose que notre Récitatif, bien fait par le Musicien, et bien débité par l'Acteur, loin d'être hors de la Nature, sera dans tous les tems, et dans tous les Pays, l'image la plus naïve de nos mouvemens, et le langage le plus fidèle de la passion. (Saint-Mard, 1741, p.10)

[Há na música um não sei quê de analogia com nossas paixões, uma certa força para pintá-las,³⁹ as quais apenas as palavras jamais conseguirão revelar, e as paixões, para serem expressas com toda a sua energia, sempre precisarão de auxílio. Pois, enfim, se as palavras pintam as angústias, as agitações, os movimentos e a alma, elas não o fazem com verdade e força. Na medida em que são auxiliadas pelas inflexões produzidas pelos nossos movimentos e feitas para acompanhá-las, servem admiravelmente a fazê-las reconhecer. Pois esta sequência de inflexões diferentes, esta mistura, esta sucessão variada de sons, sejam agudos, baixos, aumentados, diminuídos, formam necessariamente um canto, e, certamente, este canto não é outra coisa senão o nosso recitativo, bem feito pelo músico e bem desenvolvido pelo ator. Longe de estar distante da natureza, será, em todos os tempos e em todos os países, a imagem mais primitiva de nossos movimentos e a linguagem a mais fiel da paixão.]
(Tradução nossa)

Saint-Mard, nesse último fragmento de texto, esclareceu que as palavras poderiam expressar nossos sentimentos, nossas angústias, mas, para expressá-los verdadeiramente, com toda a sua intensidade, naquilo que eram incapazes apenas textualmente, elas precisariam do auxílio da música, única capaz de promover e fazer reconhecer sua expressão, por acompanhar as inflexões das palavras. A música possuía alguma analogia com as paixões e certo poder para pintá-las. Sem ela, as paixões humanas contidas nas palavras não mobilizariam de maneira adequada as paixões humanas.

39 Pintar, aqui, se refere à capacidade que a música tinha, nessa concepção, de realçar as palavras de tal maneira que seu significado ficasse plenamente evidente e inteligível para o ouvinte. A música, por si mesma, não seria capaz de transmitir a dimensão dos significados de um texto, se quisesse, por exemplo, expressar a angústia sentida por uma personagem diante de alguma fatalidade. O texto, sozinho, embora pudesse expressar as paixões das personagens de uma ópera, não teria o mesmo efeito se viesse acompanhado da música. Por isso dizer-se que a música pintava as paixões humanas, trazendo à tona sua real dimensão.

As paixões, sempre mediadas pela razão e atingidas por um movimento medido e intencional na composição musical, eram intensificadas pela música. Na verdade, as palavras, sozinhas, não possuíam tanto poder de comoção se estivessem 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, os quais constituíam, nesse momento, critério para julgamento artístico, como fora demonstrado no tratado de Jean-Baptiste Dubos, *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, de 1719, republicado em 1733, a ser tratado no próximo capítulo.

A ópera como espetáculo, regrado-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. As exigências relativas à sua racionalidade foram abrandadas, porque as sensações promovidas pela música passaram a ser consideradas 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 cela, Monsieur, vous vous imaginez qu'on n'a rien à répondre: permettez-moi de vous dire que vous vous trompez. Je dis moi que quelque fol, et que quelque ridicule que paroisse un pareil dessein, ceux qui l'ont imaginé n'étoient point sots, et qu'en qualité de gens qui nous avoient bien étudiés, ils pouvoient se flatter de l'exécuter. Vous ne nous connoissez pas: on nous croit fort attachés à la vrai-semblance, et nous le sommes en effet, au point que nous criions comme des désesperez quand on y manque, sur-tout quand nous comptons qu'on n'y manquera pas. Mais qu'on nous annonce, qu'on nous avertisse qu'on y manquera, qu'on prenne le plus petit prétexte du monde pour y manquer. Qu'il arrive un Dieu, un Enchanteur, une Fée: Qu'on nous tourne la tête avec un peu de merveilleux, nous dispensons de cette vraisemblance, qui nous est si chere, du moins est-il sûr que nous souffrons peu de ne la pas trouver; pourvû qu'on nous dédommage de son absence. Car

après tout, nous ne sommes point sots, et si nous renouons quelquefois à ce que nous aimons, c'est toujours pour avoir quelque chose que nous aimons davantage. (Saint-Mard, 1741, p.12-4)

[A isso, senhor, imaginai que nada temos a responder. Permitti-me dizer que estais enganado. Digo mesmo que por mais louco, por mais ridículo que pareça tal projeto, como aqueles que o imaginaram não são tolos e, na qualidade de pessoas que são, que bem conhecemos, eles poderiam se gabar de executá-lo. Vós não os conheceis. Cremos que estamos muito atrelados à verossimilhança, e o estamos, com efeito, a ponto tal que choramos desesperadamente quando ela falta, sobretudo quando é dito que ela não mais faltará. Mas, quando é dito, quando somos avisados de que a perdemos, quando usamos a menor desculpa do mundo para perdê-la, chega um deus, um feiticeiro, uma fada que faz girar nossas cabeças com algumas maravilhas, dispensamos essa verossimilhança que nos é tão cara, e certamente sofremos menos por não encontrá-la, desde que sejamos compensados pela sua ausência. Afinal de contas, não somos tolos, e se renunciamos algumas vezes àquilo que amamos, é sempre para ter alguma coisa que amamos bem mais.] (Tradução nossa)

Nesse fragmento, Saint-Mard disse ao seu destinatário o quão absurdo e tolo era o fato de algumas pessoas elogiarem apenas a execução, já que eram fortemente dependentes da verossimilhança, e não levá-la em consideração seria de uma perda a lamentar. O prazer da execução musical colocaria a ilusão em segundo plano, tornando-a até mesmo inútil se o objetivo do espectador fosse apenas a música em si, e não a busca da satisfação da razão. Em determinado momento, a chegada de uma fada traria a felicidade da verossimilhança, mas o foco somente na música mostrava o quanto o desejo de satisfação da teoria da verossimilhança começava a ficar em segundo plano.

Voilà, Monsieur, nos dispositions à tous; dispositions qui font partie de notre essence, et que vous êtes bien le maître de ne pas

aprouver si vous voulez; mais que nous porterons en dépit de vous, non-seulement à l'Opera, mais encore dans les genres qui nous paroissent les plus raisonnables. Voyez ce genre à qui l'on a donné de si beaux et de si superbes noms: celui que par excellence l'on a appelé le chef-d'oeuvre de l'esprit humain, le Poème Epique. Combien de choses n'y a-t'on pas à digerer: des statuës qui parlent, des trépièds qui marchent, des vaisseaux qui se gouvernent eux-mêmes: Passez de-là à nos deux genres de Poësie, où la vraisemblance est le plus recommandée, et où en effet elle paroît le plus nécessaire, la Comedie et la Tragedie. Combien de fois l'imagination n'y est-elle pas violentée? Que dites-vous des Monologues, les trouvez-vous bien dans la nature? et ces à parte, qui entendus distinctement par le Parterre sont censez ne l'être point de ceux à côté de qui l'on est: tout cela est-il bien dans la vrai-semblance? et ces à parte, qui entendus distinctement par le Parterre sont censez ne l'être point de ceux à côté de qui l'on est: tout cela est-il bien dans la vrai-semblance? Tout cela se souffre néanmoins (...) si toutes ces imperfections étoient ôtées. (Saint-Mard, 1741, p.14-5)

[Eis, senhor, que estamos dispostos a tudo, disposição que faz parte da nossa essência, a qual sois mestre em não aprovar, se quiserdes. Mas, apesar de vós, arcaremos não apenas com a ópera, mas também com gêneros que nos parecem mais razoáveis. Vede esse gênero, para o qual foram dados os mais belos e soberbos nomes, esse que, por excelência, foi chamado de obra-prima do espírito humano, o poema épico. Quantas coisas não foram digeridas: as estátuas que falam, os *trépièds*⁴⁰ que andam, os barcos que governam a si mesmos. Passemos então aos nossos dois gêneros de poesia nos quais a verossimilhança é a mais recomendável e, com efeito,

40 “1. Antiguidade. Móvel de três pés que serve de mesa ou de suporte. 2. Mobiliário. Pedestal, assento quente de três pés, ao gosto antigo, nos estilos diretório e imperial” (Hauteœur, *Art sous Révol. et Emp.*, 1954, p.114). Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/tr%C3%A9pièds>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

parece ser a mais necessária, a comédia e a tragédia. Quantas vezes a imaginação não foi violentada? O que dizeis sobre os monólogos? Eles se encontram na natureza? E as partes, que, ouvidas em separado da plateia, supostamente estão do lado oposto em que nos encontramos, isso seria aceitável na verossimilhança? Tudo isso parece de menor importância [...] se todas as imperfeições forem eliminadas.] (Tradução nossa)

Mais do que ouvir a ópera, o mais importante era vê-la. A descrição nesse texto é literária, faz referência à tragédia na composição da ópera e a 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 acontecia em situações reais. Perante esse espetáculo, era inaceitável reportar tão somente ao aspecto musical, inferior na trama, em que o mito atingia as paixões humanas devido a um efeito de catarse no espectador.

Il en est de même de l'Opera. Il y a mille choses qui y sont mises en Musique, et qui n'y devoient pas être; mais comment faire? Pour avoir ce qu'on aimoit, il a bien fallu se résoudre à avoir ce qu'on n'aimoit pas. Si nos Operas étoient simplement déclamés, tous les défauts dont vous vous plaignez disparaîtroient. Ces Récits qui vous y déplaisent, se trouveroient à leur place, et ne vous choqueroient plus. Mais toutes ces belles Scènes, qui vous serrent le coeur, dans Armide et dans Atys: ce bel accompagnement qui les soutient, ces belles Ritournelles qui les annoncent; vous ne les auriez plus, et assurément à tous ces retranchemens vous auriez bien à perdre. Croyez-moi, Monsieur, quand on a fait un Opera pour la premiere fois, on a bien pensé à ce qu'on faisoit: quelqu'un a dit, dès que les Arts, qui sont faits pour peindre, peuvent donner une nouvelle vie, une seconde expression à ce qu'ils auront à représenter, dès qu'ils peuvent se prêter des secours, des agrémens mutuels, quels inconvéniens y auroit-il à les faire marcher et imiter ensemble? En conséquence de cette observation, on a

associé la Poësie avec la Musique; on a été plus loin, on y a associé la Danse, on a uni ces trois Arts, pour donner aux mouvemens et aux objets qu'on avoit à peindre, plus de force, plus de vérité, et plus d'agrémens. De vous assurer que ce projet-là s'exécute bien régulièrement, c'est une autre affaire. Mais prenez garde qu'il suffit, pour qu'on ait pû en hasarder le mélange, que ce mélange ait réussi, et l'expérience nous apprend qu'il a réussi, et que souvent il réussit encore. (Saint-Mard, 1741, p.15-8)

[Isso também ocorre na ópera. Existem mil coisas que são colocadas na música e que não deveriam estar. Mas como fazer? Para ter o que amamos, precisamos escolher ter aquilo que não amamos. Se nossas óperas fossem simplesmente declamadas, todos os defeitos que apontais desapareceriam. Esses recitativos que não vos agradam se encontrariam em seu lugar e não chocariam. Mas todas essas belas cenas, que endurecem o seu coração, na *Armide* e na *Atys*,⁴¹ o belo acompanhamento que as sustenta, os belos *ritornellos* que as anunciam, vós não os teríeis, e seguramente também não teríeis todos esses empecilhos. Cria-me, senhor, quando fazemos uma ópera pela primeira vez, pensamos muito bem no que fazemos. Alguém disse que, desde que as artes sejam feitas para pintar, elas podem dar uma nova vida, uma segunda expressão àquilo que queremos representar; desde que elas possam se prestar ao apoio, à aprovação mútua. Quais inconvenientes colocariam no desenvolvimento e na imitação em conjunto? Em consequência disso, associamos a poesia com a música e, se formos mais longe, associaremos também à dança, uniremos as três artes para dar aos movimentos e aos objetos que temos para pintar mais força, mais verdade e mais aprovação. Assegurar que esse projeto pode ser bem executado regularmente é outra coisa. Porém, saiba que é suficiente, para que se possa aventurar a fazer essa mistura, que ela seja bem sucedida, e a experiência demonstre que foi bem sucedida, e com frequência seja realizada.] (Tradução nossa)

41 *Armide* e *Artis* são óperas de Lully.

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

Nesse fragmento de texto de Saint-Mard, a música foi apresentada como uma das três artes, em conjunto com a pintura e a dança. O autor afirmou que a poesia foi associada à música na representação, pois elas prestavam auxílio uma à outra, trazendo regularidade para o espetáculo operístico, muito embora aconselhasse que a mistura das artes não fosse exagerada, apenas o suficiente para atingir seus intentos.

Nesse sentido, embora o pensamento estético estivesse vinculado à razão e à tradição clássicas, e os aspectos emocionais e agradáveis se fizessem sentir, em alguma medida Saint-Mard concordou com Ragueneau quanto ao prazer da música, simplesmente. Concordeu também ao dizer que as óperas, quando apenas declamadas, eram perfeitas, desaparecendo, assim, suas falhas. A beleza estava no acompanhamento, deixando-se o recitativo mais intacto em seu aspecto declamatório. Havia, portanto, uma tentativa de equilibrar os sentimentos e as emoções com regras racionais e dramáticas. E

aqui, ao apontar aspectos da teoria da verossimilhança, ao mencionar os monólogos de um texto recitados por um ator (cantor), a música somente realçaria com maior intensidade 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 provocou, nessa primeira metade do século XVIII, outras discussões, como aquela voltada para a estética dos sentimentos, envolvendo os franceses Charles Batteux e o Abade Dubos, que abordaremos no próximo capítulo.

Nessa primeira discussão sobre a imitação e o gosto no início do século XVIII, emergiu o questionamento quanto a avaliar a música pelas sensações. Ainda no século XVII e mesmo no começo do século XVIII, ela foi tratada pelos teóricos e filósofos como parte integrante de um conjunto maior e, muitas vezes, como uma arte inferior, subordinada à matemática e à poesia, sem existência autônoma e sem especificidades. Com os filósofos iluministas, como será visto adiante, começou-se a tratá-la distintamente, a reconhecer e valorizar o seu aspecto empírico. Esta visão se imporá posteriormente, na metade do século XVIII, deteriorando e transformando a teoria da imitação, tida como requisito para a constituição das óperas.