

## 2 - A imitação da natureza como estética dos sentimentos

Rodrigo Lopes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LOPES, R. A imitação da natureza como estética dos sentimentos. In: *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 79-180. 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/).

## 2

# A IMITAÇÃO DA NATUREZA COMO ESTÉTICA DOS SENTIMENTOS

### **Abade Dubos e Charles Batteux: premissas de uma estética do gosto e do sentimento**

O fim do reinado de Luís XIV, no início do século XVIII, representou um momento importante na história da pintura e das artes. O desenvolvimento das artes decorativas<sup>1</sup> levou a sociedade letrada a redefinir as artes, e a música não poderia ficar distante de suas influências, ainda mais a ópera francesa, assunto bastante discutido, com várias tomadas de partido e vários posicionamentos quanto aos seus significados, aos temas retratados e às regras de composição.

A aceitação de uma obra de arte só seria possível se ela estivesse de acordo com as regras do bom gosto e do bom senso, num fazer poético conforme à razão. Esta, por sua vez, tinha seu modelo calçado na teoria da verossimilhança, estruturada na regra das três unidades: ação, tempo e lugar.

---

1 O termo “artes decorativas” surgiu durante a Revolução Industrial como forma de marcar um momento a partir do qual as mudanças na tecnologia passaram a afetar o mercado artístico, os artistas e os artesãos.

A teoria da verossimilhança, no racionalismo francês, se fundamentava no texto do capítulo VIII da *Poética* de Aristóteles.<sup>2</sup> Ela era um dos requisitos mais importantes das teorias imitativas. A imitação previa um modelo, a natureza, como princípio criador. As artes deveriam criar como a natureza criava. O racionalismo francês<sup>3</sup> criticava modelos exagerados do período barroco<sup>4</sup> em nome de um princípio da clareza racional. Esta clareza tinha a beleza e a verdade como algo único: a valoração da beleza e do bom senso só era possível pelo crivo do bom gosto. A natureza era o modelo, mas a maneira de imitá-la deveria estar baseada nas formas poéticas da Antiguidade Clássica e do classicismo francês do século XVII, as quais, por sua vez, também deveriam ser imitadas. A forma poética considerada mais bem acabada era a da tragédia.

A imitação da natureza era um princípio soberano, ao qual todas as belas-artes deveriam submeter-se. Se não o fizessem, corriam o risco de perder sua valoração. No que concernia à pintura e à poesia,

---

2 Assim como nas outras artes imitativas a um só objeto corresponde uma só imitação, também o enredo, que é imitação de uma ação, deve sê-lo de uma única ação, que forme um todo, e os acontecimentos devem estruturar-se de tal modo que, ao se deslocar ou suprimir uma parte deles, o todo seja alterado e desordenado. Tudo aquilo cuja presença ou ausência passam despercebidas não é parte de um todo (cf. Aristóteles, 2011, VIII, 1451a).

3 As mudanças sociais, intelectuais e artísticas que ocorreram durante o século XVIII alteraram o objetivo e o contexto das teorias musicais. O fortalecimento gradual das interpretações verbais, no século XVII e no início do XVIII, não só enfraqueceu a associação entre a música e a matemática, mas também acelerou a sua integração ao moderno sistema das artes. Uma das consequências disso, para a música, foi o ressurgimento da imitação como conceito teórico central. A música teve de deduzir suas leis a partir dos sentidos e do gosto, e o gosto não se conformou a ela, ao contrário, a música é que se conformou ao gosto (Neubauer, 1992, p.96.)

4 Segundo Gerd A. Bornheim (1975): “Lembremos que a arte barroca preenchia duas finalidades básicas: a glória de Deus e a glória do Príncipe, da Igreja e do Estado. E esta dupla exigência era realizada com temas cristãos e motivos romanos antigos, nas igrejas, palácios, óperas e festas de corte. Mas, com a crise da ideia do Estado e a consciência crescente da impossibilidade de unificação das religiões, esse mundo termina caindo por terra, dando assim lugar à cultura burguesa” (p.14-5).

a imitação era compreendida de maneira mais clara. Já na música esse princípio não parecia muito claro e bem definido. As explicações para a música eram tomadas das regras para a poesia, o teatro, a dança e a pintura. Até mesmo exigia-se dela que tivesse o comportamento e a representação como de uma pintura, que possuísse um significado e uma representação, como acontecia com a pintura e a poesia. Também se questionava se existiria na música e na música de ópera, em si mesmas, algum significado. Como objeto individual, sem o apoio das palavras, a música seria incapaz de imitar segundo a concepção da época ou, no mínimo, teria seu propósito incompleto e não concretizado, já que precisaria da linguagem verbal para se completar.

O que predominou, e que se tornou mais claro a partir da segunda metade do século XVIII, era a visão de que o papel da música dentro da ópera restringia-se a adornar e realçar os conceitos atrelados às palavras, a fim de agradar à razão, embora a música instrumental, considerada destituída de significado, abrangesse mais domínios no campo operístico e mesmo fora dele. Mas era unânime o pensamento de que essa música não possuía um poder mimético completo.

Em meio à redefinição das artes, destacaram-se o Abade Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), teólogo que se dedicou ao direito público e à política, e o Abade Charles Batteux (1713-1780)<sup>5</sup>, pro-

---

5 Batteux, embora inserido dentro de uma estética do sentimento, segundo Ernest Cassirer (1994, p.373) havia explicitado, em termos claros e precisos, que a natureza e suas manifestações seriam determinadas pela razão. A natureza seria submetida a leis universais e invioláveis, às quais também eram submetidas as artes. Falar de uma estética dos sentimentos era dizer que eles eram medidos e mediados pela razão, controlados na sua proporção e na sua intensidade passional. O professor doutor Marco Aurélio Werle, na introdução de sua tradução do tratado de Batteux (2009, p.10), afirma que ele pode ser considerado um percussor de novas formas de pensar a arte, que gradativamente vão deslocando o foco de atenção de uma objetividade racional para uma subjetividade intimista. Em seu tratado, segundo Werle, já se insinua a passagem entre uma poética que estabelece apenas regras objetivas de produção artística para o domínio de uma filosofia da poesia e da arte que

fessor de retórica e de poesia grega e latina no Collège Royal de Paris. A posição metodológica desses autores quanto às formulações de poética se mantivera na esteira da tradição inaugurada pela *Poética* de Aristóteles, como modelo e padrão a ser seguido, desde a Antiguidade até meados do século XVIII. “Os dois confirmaram lugares comuns na imitação musical que se originou na música monódica, na qual a melodia e a voz eram superiores à harmonia e aos instrumentos” (Neubauer, 1992, p.102, tradução nossa).

## Dubos

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

Dubos utilizou a noção de “sentimento” como julgamento natural para explicar a apreensão das belezas de uma obra de arte. Essa percepção do sentimento por ele analisada trouxe à tona a ideia de que a obra produziria no espectador efeitos ou sensações que modificariam subjetivamente a alma. Em meio ao racionalismo imperante, instaurado desde o século XVII, a ideia de sentimento como julgamento para a recepção da obra de arte era algo novo. Dubos se livrou da racionalização do sensível, conduzindo e reconhecendo

---

não se contentará apenas com a fixação dessas regras, mas questionará seu princípio especulativo e interno. A concepção de Batteux, como a de Dubos, é racionalista, mas sua estética voltada para os sentimentos é submetida aos preceitos dessa concepção racional advinda de Descartes.

um estatuto positivo do sentimento, como se este fosse uma espécie de “sexto sentido” enraizado na experiência do receptor.

A esfera do sentimento foi colocada por ele em conjunto com as origens da música, com relação à declamação dos antigos e aos modelos da Antiguidade Clássica que serviram à imitação para as obras de arte:

Les signes naturels des passions que la musique rassemble, et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. *nihil est enim tam... etc.*, dit un des judicieux observateurs des affections des hommes. C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du coeur. De-là sont nées les chansons; et l'observation qu'on aura faite, que les paroles de ces chansons avoient bien une autre énergie lorsqu'on les entendoit chanter, que lorsqu'on les entendoit déclamer, a donné lieu à mettre des récits en musique dans les spectacles, et l'on en est venu successivement à chanter une piece dramatique en entier. Voilà nos opera. (Dubos, 1993, I, §45, p.151)

[Os sinais naturais das paixões, que a música reúne e emprega com arte para expandir a energia das palavras que coloca em canto, devem, portanto, torná-las mais capazes de nos tocar, porque os signos naturais possuem uma grande força para nos emocionar, a qual tiram da própria natureza. *Na verdade, nada há de mais comum em nosso espírito do que os ritmos e os sons que nos excitam, nos inflamam, nos acalmam, nos adormecem,*<sup>6</sup> diz um dos atentos observadores dos sentimentos dos homens. É assim que o prazer do ouvido torna-se um prazer do coração. Daí nascem as canções, e a observação que tínhamos feito de que as palavras dessas canções tinham outra energia quando as escutávamos cantar, quando as escutávamos declamar, dando lugar aos recitativos em música, nos espetáculos, e sucessivamente a uma peça dramática inteira cantada.] (Tradução nossa)

---

6 Cícero, *O Orador*, Livro III.

Sua obra *Réflexions*, publicada em janeiro de 1719, foi aceita unanimemente e com muito sucesso pelos homens de letras e acadêmicos da época. Nela, discutiu questões atinentes à poesia e à pintura. Com relação à música, discutiu também a ópera. Dubos era um “homem do mundo”, inserido na corrente de todas as polêmicas da época, e conhecia as críticas de seu tempo. Era um viajante e colecionava, em suas descrições, quadros que envolviam uma verdadeira experiência estética. Fubini (2007) considerava a obra de Dubos, no que concernia à música, “um dos primeiros intentos conscientes de se conferir à música dignidade de arte” (p.183, tradução nossa).

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

O abade adotou um hábito comum no século XVIII: escrever tabelas analíticas dos temas discutidos em sua obra, para orientar e tornar proveitosa a consulta do leitor. O que ele pretendia com isso era que o leitor, como amador, pudesse expressar o seu gosto sobre ópera, música, teatro, e não somente sobre pintura. Era uma maneira de ajudá-lo a compreender as artes individualmente, embora os temas tratados em todas elas fossem sempre os mesmos.

O modo como Dubos expôs seu trabalho assemelhava-se à visão de um espectador perante as artes, e não à do especialista. Isso revelou não só que eram promovidas com frequência exposições e apresentações nas salas de concerto na época, mas também a existência de um público menos especializado, o qual ele tentou munir de informação através da sua obra.

A pintura histórica,<sup>7</sup> como gênero, foi escolhida para análise devido ao seu paralelo com a poesia dramática e porque era mais difícil identificar seus temas apenas por meio da observação, o que

---

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

somente os mais experimentados e cultos conseguiam fazer. Tanto uma como a outra permitiam a pintura das paixões e a visão dramática das ações humanas. O uso da poesia dramática veio na esteira da *Poética* de Aristóteles. A pintura, para Dubos, estava em primeiro lugar, pois representava a captação do trágico e de seus efeitos passionais num único instante. Já para o teatro eram necessárias a sucessão e a linearidade dos acontecimentos para ter acesso ao todo. Com isso, ele queria demonstrar que os efeitos da pintura histórica eram idênticos àqueles provocados por uma peça de teatro. A pintura era como uma cena teatral, mas pictural. Como a ópera também era vista como um teatro, ela deveria provocar os mesmos efeitos da pintura e do teatro.

O abade analisou os efeitos do prazer no espectador diante de um espetáculo, tanto teatral como de ópera, o prazer sensível diante de um quadro e de versos. Chamou a experiência e o bom senso do leitor para julgar a obra de arte, considerando não apenas a tradição e seus temas, mas os objetos imitados de modelos retirados da natureza. O receptor da obra de arte deveria também refinar o seu conhecimento sobre as paixões que essas obras suscitavam. Sem esse conhecimento, a função delas seria ineficaz. De alguma maneira, em sua obra ele deu orientações sobre como se comportar perante as obras de arte e a música e mencionou quais seriam os seus efeitos diante do reconhecimento das paixões humanas:

Il suffit de bien connoître les passions violentes pour desirer sérieusement de n'y jamais être assujeti, et pour prendre des résolutions qui les empêchent du moins de nous subjuguier si facilement. Un homme qui sçait quelles inquiétudes la passion de l'amour est capable de causer: un homme qui sçait à quelles extravagances elle conduit les plus sages, et dans quels périls elle précipite les plus circonspects, desirera très-sérieusement de n'être jamais livré à cette yvresse. Or les poësies dramatiques, en mettant sous nos yeux les égaremens où les passions nous conduisent, nous en font connoître les symptômes et la nature plus sensiblement qu'un livre ne sçauroit le faire. Voilà pourquoi l'on a dit dans tous les temps que



la tragedie purgeoit les passions. Les autres poèmes peuvent bien faire quelque effet approchant de celui de la tragédie, mais comme l'impression qu'ils font sur nous n'est point à beaucoup près aussi grande que l'impression que la tragédie fait à l'aide du théâtre, ils ne sont pas aussi efficaces que la tragédie pour purger les passions. (Dubos, 1993, I, §44, p.147)

[É suficiente conhecer as paixões violentas para desejar seriamente jamais sujeitar-se a elas e tomar uma resolução que ao menos as impeça de subjugar-nos facilmente. Um homem que sabe quais inquietudes a paixão do amor é capaz de causar, um homem que sabe a quais extravagâncias ela conduz os mais sábios e em quais perigos precipita os mais circunspectos, desejará seriamente nunca estar à mercê dessa embriaguez. Pois as poesias dramáticas, colocando sob nossos olhos os equívocos a que as paixões nos conduzem, nos fazem conhecer os sintomas e a natureza mais sensível, o que os livros não conseguiram fazer. Eis o motivo por que dizem, em todos os tempos, que a tragédia purga as paixões. Os outros poemas podem bem produzir qualquer efeito que se aproxime daquele da tragédia, mas, como a impressão que produzem sobre nós não é tão forte como a impressão que a tragédia provoca, com o auxílio do teatro, eles não são tão eficazes quanto a tragédia para purgar as paixões.] (Tradução nossa)

A teoria da arte desenvolvida por Dubos foi a teoria da imitação. A arte foi questionada do ponto de vista das relações entre a cópia e o original, de um lado, e entre a produção e o prazer estético, de outro. Nessa perspectiva, o original reproduzido pela pintura deveria interessar ao espectador. O prazer gerado pelas artes derivava da maneira como elas imitavam objetos capazes de suscitar paixões, embora, em essência, a sua produção fosse fictícia e artificial.

Sobre a imitação, Dubos (1993) escreveu:

Or en distinguant l'attention qu'on donne à l'art d'avec celle qu'on donne à l'objet imité, on trouvera toujours que j'ai raison

d'avancer que l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression que l'objet imité en pourroit faire. Cela est vrai même en parlant des tableaux, qui sont précieux par le merite seul de l'execution. (Dubos, 1993, I, §10, p.24)

[Pois, distinguindo a atenção que damos à arte daquela que damos ao objeto imitado, verificamos sempre que – e tenho razão de avançar – a imitação jamais produz sobre nós a mesma impressão que poderia produzir o objeto imitado. Isso é verdade, mesmo no caso de pinturas que são preciosas apenas pelo mérito da execução.] (Tradução nossa)

Quanto às origens, na relação entre música e paixões humanas, o abade afirmou que a música, para agradecer mais em seu processo de imitação, procurou tornar os sons naturels retirados da natureza mais aptos para ela, através da harmonia e do ritmo:

La musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire et de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet. Cet art a trouvé encore deux moïens de rendre ce chant plus capable de nous plaire et de nous émouvoir. L'un est l'harmonie, et l'autre est le rithme.

Les accords dans lesquels l'harmonie consiste, ont un grand charme pour l'oreille, et le concours des differentes parties d' une composition musicale qui font ces accords, contribuë encore à l'expression du bruit que le musicien prétend imiter. La basse continuë et les autres parties aident beaucoup le chant à exprimer plus parfaitement le sujet de l'imitation. (Dubos, 1993, I, §45, p.150)

[A música, a fim de tornar a imitação que faz dos sons naturais mais capaz de agradecer e comover, reduziu-a a esse canto contínuo que chamamos de sujeito. Essa arte encontrou dois meios para tornar o canto mais capaz de nos agradecer e emocionar: um é a harmonia e outro é o ritmo.

Os acordes que constituem a harmonia possuem um grande encantamento para o ouvido, e o apoio das diferentes partes de uma composição musical que produzem esses acordes contribui mais ainda para a expressão do ruído que o músico pretende imitar. O baixo contínuo e as outras partes ajudam muito o canto a exprimir com mais perfeição o sujeito da imitação.] (Tradução nossa)

A música, então, fazia sua imitação através dos elementos harmônicos e rítmicos. Porém, Dubos não deixava de notar que ela fazia isso da mesma maneira como a pintura se valia do claro/escuro e do traço. O aspecto observado aí era que o discurso estava presente na música, ou seja, a palavra era usada para que a música assumisse significado:

La musique fait donc ses imitations par le secours du chant, de l'harmonie, et du rithme. *Dans le chant il faut noter principalement trois aspects: l'harmonie concerne le son, le discours, la comprehension des mots et la variété de l'expression; le rythme le mouvement harmonieux et la mélodie.* C'est ainsi que la peinture fait ses imitations par le secours du trait, du clair-obscur et des couleurs locales. (Dubos, 1993, I, §45, p.151)

[A música, portanto, faz suas imitações com a ajuda do canto, da harmonia e do ritmo. *No canto, devem-se notar principalmente três aspectos: a harmonia concerne ao som, o discurso, à compreensão das palavras e à variedade da expressão, o ritmo, ao movimento harmonioso e à melodia.*<sup>8</sup> É assim que a pintura faz suas imitações: com o apoio do traço, do claro-escuro e das cores locais.] (Tradução nossa)

As paixões despertadas pela imitação dos objetos cujos modelos encontravam-se na natureza teriam efeitos menos intensos do que aqueles que os objetos em si produziriam, e era este o prazer gerado

---

8 Citação de Dubos, mas de autor não identificado. (N. do T.).

pela imitação: por se apegar ao verossímil, e não ao real, provocava paixões transitórias, sem violência ou resultados nefastos, pois não eram a realidade, apenas assemelhavam-se a ela. Porém, a imitação da bela natureza não deveria acontecer indiscriminadamente, pois as paixões deveriam ter o poder de comover o espectador:

Les hommes avec qui nous vivons, nous laissent presque toujours à deviner le véritable motif de leurs actions, et quel est le fond de leur cœur. Ce qui s'en échappe au dehors, et ce qui ne paroît qu'une étincelle, vient souvent d'un incendie qui fait des ravages affreux dans l'intérieur. Il arrive donc souvent que nous nous trompions nous-mêmes, en voulant deviner ce que pensent les hommes, et plus souvent encore ils nous trompent eux-mêmes dans ce qu'ils nous disent de la situation de leur cœur et de leur esprit. Les personnages de tragedies quittent le masque devant nous. Ils prennent tous les spectateurs pour confidens de leurs véritables projets et de leurs sentimens les plus cachez. Ils ne laissent rien à deviner aux spectateurs que ce qui peut être deviné sûrement et facilement. On peut dire la même chose des comedies. (Dubos, 1993, I, §44, p.147)

[Os homens com os quais convivemos quase sempre nos deixam adivinhar o verdadeiro motivo de suas ações, o que têm no fundo de seu coração. O que nos escapa, e que só aparece como uma faísca, com frequência origina-se de um incêndio que devasta terrivelmente o interior. Parece, portanto, que com frequência nos confundimos querendo adivinhar o que pensam os homens, e, com mais frequência ainda, eles nos enganam ao se enganarem quando falam de seu coração e de seu espírito. As personagens da tragédia tiram a máscara diante de nós. Elas tomam todos os espectadores como confidentes de seus verdadeiros projetos e de seus sentimentos mais ocultos. Elas não deixam nada para os espectadores adivinharem, a não ser aquilo que com facilidade e segurança pode ser adivinhado. Podemos dizer o mesmo sobre as comédias.] (Tradução nossa)

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

Nesse sentido, a música perseguiria o mesmo objetivo das outras artes, que era dar-se em afinidades através da sua associação com os sentimentos, e assim, com esse poder de despertar paixões, tinha posição mais privilegiada em relação à pintura e à poesia. Esta, para se expressar, usava das palavras instituídas pelos homens, enquanto a música, mesmo sem as palavras, poderia suscitar paixões humanas, mesmo com a certeza de que, sem elas, nada significava. Mas, junto com a poesia, tornava-se mais potente, mais intensa.

Mais do que a comoção produzida pelo objeto imitado era o modo como se imitava. Isto provocava mais comoção do que a própria cópia do objeto:

[...] assim, para Dubos, a maravilha, o estupor, a ilusão e a verdade não são os únicos ingredientes da emoção estética, pois é bem certo que, para poetas e pintores, os temas são inesgotáveis, e um mesmo tema pode dar vida a mil quadros distintos. O estilo – na opinião de Dubos – é o recurso mais característico da obra de arte, ainda que não deva ser conceituado unicamente do ponto de vista formal, mas também como uma forma peculiar do gênio do artista em dar-lhe dignidade ao apresentar qualquer tema. (Fubini, 2007, p.184, tradução nossa)

Dubos tinha consciência da ignorância de um tipo de público diante de um quadro, do teatro e da ópera, por isso publicou seu trabalho. No século XVIII, o público que conseguia reconhecer os significados desse tipo de obra, produzida de acordo com as teorias imitativas, era bastante restrito. Essa questão do reconhecimento, na pintura, daquilo que era expresso pela poesia dramática colocou em evidência não só um problema de gosto, o qual, para a pintura, o teatro e a ópera, se revelou num momento decisivo da história: o fato de que a tradição estava sendo ignorada pelo público emergente.

Com efeito, havia a necessidade de repetir, de cultivar, de elevar os temas, de respeitar a tradição, pois havia o risco de tudo cair no esquecimento, por causa do surgimento de outros interesses. Por conta da influência dos italianos, segundo Dubos, ocorreu a multiplicação de um público não alfabetizado, não letrado, em ascensão econômica, que passou a compartilhar os espaços antes destinados somente a um público seletivo e culto. Daí ser essa uma das preocupações da publicação da obra do abade.

Essa necessidade de informar, de expressar o que possivelmente estava sendo esquecido, devido à ascensão de um novo público, menos letrado, pode ser mais bem compreendida através deste texto, em que ele fala da finalidade da tragédia:

Le but de la tragedie étant d'exciter principalement en nous la terreur et la compassion, il faut que le poëte tragique nous fasse voir en premier lieu des personnages aimables et estimables, et qu'il nous les représente ensuite en un état véritablement malheureux. Commencez par faire estimer aux hommes ceux que vous voulez leur faire plaindre. Il est donc nécessaire que les personnages de la tragedie ne meritent point d'être malheureux, ou du moins d'être aussi malheureux qu'ils le sont. Si leurs malheurs ne sont pas une pure infortune, mais une punition de leurs fautes, ils en doivent être une punition excessive. Du moins si ces fautes sont de véritables crimes, il ne faut pas que ces crimes aient été commis volontairement. Oedipe ne seroit plus un principal personnage de

tragedie, s'il avoit sçu dans le tems de son combat, qu'il tiroit l'épée contre son propre pere. Le malheur des scelerats sont peu propres à nous toucher; ils sont un juste supplice dont l'imitation ne sçauroit exciter en nous ni terreur, ni compassion veritable. (Dubos, 1993, I, §14, p.38)

[Sendo a finalidade da tragédia provocar em nós principalmente o terror e a compaixão, é necessário que o poeta trágico nos faça ver as personagens, em primeiro lugar, como amáveis, adoráveis, e, em seguida, que as apresente em um estado verdadeiramente deplorável (infeliz). Comece por fazer serem estimados os homens que suscitam a compaixão. É portanto necessário que na tragédia as personagens não mereçam ser infelizes, ou ao menos não sejam tão infelizes quanto são. Se as infelicidades não são apenas puro infortúnio, mas uma punição de suas faltas, devem ser uma punição severa. A menos que essas faltas sejam crimes, não é necessário que eles tenham ocorrido voluntariamente. Édipo não seria a principal personagem da tragédia se tivesse sabido, no tempo de seu combate, que tiraria a espada contra seu próprio pai. A ruína dos celebrados não consegue nos tocar. Ela é um justo suplício, cuja imitação não provocaria em nós nem o terror, nem a verdadeira compaixão.] (Tradução nossa)

Outro elemento importante relativo ao esquecimento da tradição era que ela tinha também a função de moralizar a sociedade, já que os espetáculos de ópera possuíam a finalidade de mostrar a verdade da moral. As artes deveriam se acomodar aos costumes vigentes. Elas poderiam ser ilusórias, mas a verdade, com vistas a perpetuar os bons costumes, deveria ser real:

Qu'on ne me fasse point dire après cela, que les poèmes dramatiques sont un remede souverain et universel en morale. Je suis trop éloigné de rien penser d'approchant, et je veux dire seulement que les poèmes dramatiques corrigent quelquefois les hommes, et que souvent ils leur donnent l'envie d'être meilleurs.

[...] Il est des hommes trop fougueux pour être retenus par des exemples, et des passions trop allumées pour être éteintes par des réflexions philosophiques. La tragédie purge donc les passions à peu près comme les remèdes guérissent, et comme les armes défensives garantissent des coups des armes offensives. La chose n'arrive pas toujours, mais elle arrive quelquefois. (Dubos, 1993, I, §44, p.147)

[Que não me façam dizer, depois de tudo, que os poemas dramáticos são um remédio soberano e universal no que diz respeito à moral. Para mim está muito distante pensar em uma aproximação. Quero dizer apenas que os poemas dramáticos algumas vezes corrigem os homens e que sempre fazem que aspirem a ser melhores.

[...] Existem homens muito impetuosos para serem retidos pelos exemplos, e paixões muito vívidas para serem controladas pelas reflexões filosóficas. A tragédia, portanto, purga um pouco as paixões, como os remédios curativos, assim como as armas defensivas garantem o golpe das armas ofensivas. As coisas nem sempre acontecem assim, mas algumas vezes acontecem.] (Tradução nossa)

Nessa perspectiva estética, diante do fato de que os temas tradicionais começavam a ser ignorados, a música tornou-se foco de reflexões significativas sobre um difícil equilíbrio, já que ela mesma apresentava problemas de classificação e nomenclatura, necessitando da linguagem verbal para ter significados, ligados a uma cultura e tradição clássicas. Sobre a música, Dubos (1993) disse que ela tinha seus significados atribuídos pela instituição da linguagem dos homens:

Il nous reste à parler de la musique comme du troisième des moïens que les hommes ont inventez pour donner une nouvelle force à la poésie et pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression. Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentimens et ses passions. Tous ces sons, comme



nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, instituez par la nature dont ils ont reçu leur énergie, au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays. (Dubos, 1993, I, §45, p.150)

[Resta-nos falar da música como o terceiro meio que os homens encontraram para dar uma nova força à poesia e colocá-la em um estado que nos causa forte impressão. Assim como o pintor imita os traços e as cores da natureza, o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim, todos os sons, com a ajuda dos quais a própria natureza exprime seus sentimentos e suas paixões. Todos esses sons, como já expusemos, possuem uma maravilhosa força que nos emociona, porque eles são os signos das paixões instituídos pela natureza, da qual receberam a energia, em vez das palavras articuladas, que são apenas signos arbitrários das paixões. As palavras articuladas somente ajustam seu significado e o valor da instituição dos homens que lhe deram legalidade em certas regiões.] (Tradução nossa)

Ainda, no que concerne à pintura histórica, a noção de cultura desenvolvida por Dubos se fundamentava nas diferentes culturas nacionais. Ele esboçou, através de um estudo da variedade dos temas nacionais, uma história das variações do gosto. Passou em revista os heróis preferidos dos italianos, dos franceses, dos espanhóis, além de explicar longamente sobre os temas mais apropriados à tragédia e à comédia. Na época em que escreveu suas *Reflexões*, a expressão das paixões estava sempre no cerne dos debates teóricos sobre a pintura e a literatura, ainda que a imitação das ações humanas constituísse a essência da invenção poética.

Mas, no teatro e na ópera, a pintura das paixões e o valor atribuído à cena representada dependiam do seu poder de suscitar emoções no espectador através da ilusão, ou seja, dependiam do grau

de verossimilhança da imitação e da expressão das paixões. Era pela verossimilhança que as paixões eram movidas, através da máxima eficácia de trazer ao coração a semelhança do objeto imitado com seu modelo retirado da natureza. Nisso estava o prazer, na ilusão provocada pela semelhança.

Se uma ópera nos move, ela nos seduz, e a força da sedução era devida à capacidade de invenção do artista, com todas as referências e todos os reconhecimentos que o imitado demonstrava ter de seu modelo. A ópera, ao incorporar o teatro, demonstrava o gosto, além de educar e moralizar. Nela, como no teatro, cada povo, segundo Dubos, poderia demonstrar seus caracteres pela declamação, assim como uma ideia relativa de historicidade, já que os franceses se sentiam herdeiros da Antiguidade Clássica e se orgulhavam de seu teatro clássico do século XVII, tornando esses caracteres uma disposição do próprio caráter nacional francês.

O abade julgava que o progresso só seria possível reunindo o máximo de conhecimento possível de épocas passadas, como ocorria com as ciências. Chegou a afirmar que Newton não teria sido quem foi se Galileu não tivesse chegado antes. Para ele, sempre se deviam observar os antigos. Por valorizar a tradição, Dubos acreditava na supremacia dos antigos sobre os modernos, como ocorreu nas querelas sobre essas questões. Ter o máximo de conhecimento das épocas passadas denotava uma preocupação para que a tradição não fosse esquecida.

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

A novidade, em Dubos, estava em tentar manter o equilíbrio entre a teoria da arte herdada dos antigos e um ponto de vista mo-

derno que conduzisse ao estudo das especificidades das artes. Esboçou o que posteriormente seria chamado de teoria da recepção. Não deixou de lado a questão da imitação, pelo contrário, manteve-a em suas reflexões, mas foi notória e evidente a dúvida sobre o objeto representado, o modelo da natureza. Também foi questionado se realmente a imitação como regra ainda era uma norma a ser seguida nas representações artísticas.

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

De alguma forma, o estatuto que fora reconhecido ao artista era o mesmo que fora reconhecido posteriormente à obra de arte. Dubos apresentava a obra de arte num interior complexo que levava em consideração os múltiplos olhares que despertava. Numa visão moderna, o leitor, perante a obra de arte, não mais procurava reconhecer os modelos retirados da natureza, dos quais ela havia se tornado cópia perfeita, mas, como estudioso da cultura, abraçara as artes por si mesmas, e as ciências para a sua leitura.

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

Mas, na época de Dubos, ele havia se distanciado de seus contemporâneos quando estes afirmaram que a música não era mais do que um adorno para o texto poético na representação de uma ópera. Para eles, a música nada mais tinha do que o poder de tornar mais agradável e compreensível o discurso poético, ou seja, pensava-se que ela não tinha significado por si mesma. O abade não foi contra o conceito de verossimilhança, nem contra o de verdade. A verdade, para ele, era a verdade dos sentimentos, e nisso a música era o

símbolo de sua expressão. Os sentimentos expressos pelas paixões encontravam-se na natureza. Imitados, eram as verdades que a música realçaria, e nesse aspecto a linguagem verbal da ópera, por si só, não seria capaz de comover.

Nos dizeres do professor de Literatura Comparada da Universidade de Amsterdam, John Neubauer (1992, p.98), os acentos, os suspiros, os tons e sons circunstanciais da voz só poderiam ser evidentes através da música. Sem ela, não cumpririam a função de arrebatador dos sentimentos. Sem ela, a verdade dos sentimentos contida nas palavras não seria reconhecida. Por ser capaz de fazer reconhecer a verdade, a música por si mesma poderia ter um *status* racional. A linguagem verbal conseguia comover seus espectadores por meio da música.

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

Assim, pois, a música persegue o mesmo objetivo que as outras artes, e não só isso. Ademais, há uma cumplicidade e uma afinidade secretas entre música e sentimento, motivo pelo qual aquela se revela ante o último em uma posição mais ou menos privilegiada, e assim se estabeleceu a comparação entre a poesia e a pintura. À parte isso, diferentemente da poesia, que imita as paixões servindo-se de signos arbitrários instituídos pelos homens, que são as palavras, a música está dotada “de um potencial maravilhoso que nos comove”, posto que os sons são “os verdadeiros signos da paixão, instituídos pela natureza, dos quais tem recebido sua força”. (Fubini, 2007, p.184, tradução nossa)

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

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

La nature fournit elle-même, pour ainsi dire, les chants propres à exprimer les sentimens. Nous ne saurions même prononcer avec affection les vers qui contiennent des sentimens tendres et touchans sans faire des soupirs, sans emploïer des accens et des ports de voix qu'un homme doué du génie de la musique, réduit facilement en un chant continu. Je suis certain que Lulli n'a pas cherché long-temps le chant de ces vers que dit Medée dans l'opera de Thésée.

*Mon cœur auroit encore sa premiere innocence s'il n'avoit jamais eu d'amour.*

Il y a plus. L'homme de génie, qui compose sur des paroles semblables, trouve qu'il a fait des chants variez, même sans avoir pensé à les diversifier. Chaque sentiment a ses tons, ses accens et ses soupirs propres. Ainsi le musicien en composant sur des vers, tels que ceux dont nous parlons ici, fait des chants aussi variez que la nature même est variée. (Dubos, 1993, I, §47, p.161)

[A própria natureza fornece, por assim dizer, os cantos apropriados para exprimir os sentimentos. Não conseguiríamos pronunciar com emoção os versos que contêm os sentimentos ternos e tocantes sem suspirar, sem empregar os acentos e os *ports de voix*<sup>9</sup> que um homem dotado de gênio musical reduz facilmente a um canto contínuo. Tenho certeza de que Lully não procurou por muito tempo o canto desses versos que Medeia declama na ópera *Thésée*.

*Meu coração teria ainda sua primeira inocência  
Se jamais tivesse conhecido o amor.*

---

9 *Port de voix*: o mesmo que portamento, quando o cantor liga uma nota à outra, como num glissando, num ligado mais sólido.

E tem mais. Um homem talentoso que compõe usando palavras similares verifica que realizou cantos variados, mesmo sem ter pensado em diversificá-los. Cada sentimento possui seus tons, seus acentos e seus suspiros apropriados. Assim, o músico, compondo tais versos, como falamos anteriormente, produz cantos tão variados quanto os que há na natureza.] (Tradução nossa)

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

Quanto à música instrumental, como as relações entre música e sentimento eram estabelecidas sob o respaldo da linguagem verbal, ela ficou sem uma resposta definida em relação aos seus efeitos, quanto ao que imitava e ao seu âmbito estético, sem fazer uso do racionalismo ou das paixões. A resposta de Dubos para essa música, por conta do verbete “sinfonia”<sup>10</sup> da *Encyclopédie*, era que ela imitava os ruídos existentes na natureza. Para ele, a música instrumental era ainda apenas uma preparação para as ações patéticas da ópera. Ela apenas reforçaria a comoção do espetáculo. O abade aceitava a “sinfonia”, ou seja, a música instrumental, desde que funcionasse como uma preparação para a ação do drama, ou mesmo como uma introdução. A música instrumental, por si mesma, em sua concepção, ainda não estava apta a imitar os sentimentos existentes na natureza, mas, para aceitá-la, sua função era imitar então os ruídos

---

10 Atualmente, entende-se por sinfonia toda música instrumental, tanto as peças destinadas aos seus instrumentos, como as sonatas e os concertos, como aquelas nas quais os instrumentos misturam-se com as vozes, como acontece nas óperas. Podemos entender música vocal como uma música sem sinfonia, a não ser o baixo contínuo; a música com sinfonia tem pelo menos um instrumento, como violino, flauta ou oboé. Quando se diz que uma peça é uma grande sinfonia, ela contém os baixos e os altos, além de duas outras partes instrumentais. A música da capela do rei, a das igrejas e a das nossas óperas são quase sempre grandes sinfonias (*Encyclopédie*, 1734, §15, p.740, tradução nossa).

que havia nela, desde que utilizada com funções específicas no contexto da ópera. Ela podia ser utilizada, mas, sem as palavras, não conseguiria mover as paixões.

Ainsi, quoique ces symphonies ne nous fassent pas entendre aucun son articulé, elles ne laissent pas de pouvoir jouer des rôles dans des pieces dramatiques, parce qu'elles contribuent à nous interesser à l'action, en faisant sur nous une impression approchante de celle que feroit le bruit même dont elles sont une imitation, si nous entendions ce bruit dans les mêmes circonstances que nous entendons la symphonie qui l'imité. Par exemple, l'imitation du bruit d'une tempête qui va submerger un personnage, à qui le poëte nous fait prendre actuellement un grand intérêt, nous affecte comme nous affecteroit le bruit d'une tempête, prête à submerger une personne pour laquelle nous nous interesserions avec chaleur, si nous nous trouvions à portée d'entendre cette tempête veritable. Il seroit inutile de répeter ici que l'impression de la symphonie ne sauroit être aussi sérieuse que l'impression que la tempête véritable feroit sur nous, car j'ai déjà dit plusieurs fois, que l'impression qu'une imitation fait sur nous, est bien moins forte que l'impression faite par la chose imitée. (Dubos, 1993, I, §45, p.152)

[Assim, embora essas sinfonias não nos façam ouvir nenhum som articulado, não deixam de realizar seus papéis nessas peças dramáticas, porque contribuem para despertar o nosso interesse sobre a ação, produzindo em nós uma impressão semelhante àquela que produziria o próprio ruído do qual ela é uma imitação, se o ouvirmos nas mesmas circunstâncias em que escutamos a sinfonia que o imita. Por exemplo, a imitação do ruído de uma tempestade em que uma personagem vai submergir, pela qual o poeta faz que tenhamos um grande interesse, nos afeta como nos afetaria o ruído da tempestade pronta a devorar uma pessoa por quem temos um interesse afetivo, se estivéssemos prestes a ouvir essa verdadeira tempestade. Seria inútil repetir aqui que a impressão da sinfonia seria tão séria quanto a impressão que a verdadeira tempestade

produziria em nós, pois já disse várias vezes que a impressão que uma imitação provoca em nós é menos forte do que a impressão produzida pela coisa imitada.] (Tradução nossa)

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

En premier lieu, bien que cette musique soit purement instrumentale, elle ne laisse pas de contenir une imitation véritable de la nature. En second lieu, il y a plusieurs bruits dans la nature capables de produire un grand effet sur nous, quand on nous les fait entendre à propos dans les scènes d'une piece dramatique.

La vérité de l'imitation d'une symphonie consiste dans la ressemblance de cette symphonie avec le bruit qu'elle prétend imiter. Il y a de la vérité dans une symphonie, composée pour imiter une tempête, lorsque son chant, son harmonie, et son rithme nous font entendre un bruit pareil au fracas que les vens font dans l'air et au mugissement des flots, qui s'entrechoquent ou qui se brisent contre des rochers. Telle est la symphonie, qui imite une tempête dans l'opera d'Alcione de M Marais. (Dubos, 1993, I, §45, p.151)

[Em primeiro lugar, mesmo que essa música seja puramente instrumental, ela não deixa de conter uma verdadeira imitação da natureza. Em segundo lugar, existem vários ruídos na natureza capazes de produzir um grande efeito sobre nós quando ouvidos nas cenas de uma peça dramática.

A verdade da imitação de uma sinfonia consiste na semelhança desta com o ruído que pretende imitar. Existe a verdade em uma sinfonia, composta para imitar uma tempestade, enquanto seu canto, sua harmonia e seu ritmo nos fazem ouvir um ruído semelhante à trovoadá provocada pelos ventos no ar ou o murmurar das ondas que se entrecrocavam ou colidem contra as rochas. Tal é



a sinfonia que imita uma tempestade na ópera *Alcyone*, de Marin Marais.] (Tradução nossa)

Esse valor atribuído ao aspecto verbal nas óperas e a questão do lugar da música instrumental revelaram um problema difícil de sanar. Desde o começo do século XVIII, já com Raguenet, discutia-se se a música instrumental suscitava sensações e sentimentos, mas, por conta da tradição e dos costumes e da exigência de expressão da razão, somente a ópera era valorizada, considerando-se a música instrumental como mero suporte para realçar os sentimentos e as paixões contidos na poesia musicada. Dubos (1993) ainda fez uma comparação entre as duas formas:

Il est donc une verité dans les récits des opera, et cette verité consiste dans l'imitation des tons, des accens, des soupirs, et des sons qui sont propres naturellement aux sentimens contenus dans les paroles. La même verité peut se trouver dans l'harmonie et dans le rithme de toute la composition. La musique ne s'est pas contentée d'imiter dans ses chants le langage inarticulé de l'homme, et tous les sons naturels dont il se sert par instinct. Cet art a voulu encore faire des imitations de tous les bruits qui sont les plus capables de faire impression sur nous lorsque nous les entendons dans la nature.

La musique ne se sert que des instrumens pour imiter ces bruits, dans lesquels il n'y a rien d'articulé, et nous appellons communément ces imitations des symphonies. Cependant les symphonies ne laissent pas de jouer, pour ainsi dire, differens rôles dans nos opera avec beaucoup de succès. (I, §45, p.151)

[Existe, portanto, uma verdade nos recitativos das óperas, e essa verdade consiste na imitação dos tons, dos acentos, dos suspiros e nos sons que são propriamente naturais aos sentimentos contidos nas palavras. A mesma verdade pode ser encontrada na harmonia e no ritmo de toda composição. A música não se contenta em imitar, em seus cantos, a linguagem inarticulada do homem e todos os sons

naturais dos quais se serve por instinto. Essa arte quis ainda fazer imitações de todos os ruídos capazes de causar uma impressão em nós quando os ouvimos na natureza.

A música somente se serve dos instrumentos para imitar esses ruídos, nos quais não há nada de articulado. Comumente chamamos essas imitações de sinfonias, e elas não deixam de cumprir, por assim dizer, diferentes papéis em nossas óperas, com muito sucesso.] (Tradução nossa)

A exigência feita por Dubos de que a música estivesse atrelada à linguagem verbal e o fato de atribuir valor inferior à música instrumental vinha da tradição vigente em sua época de se reportar a modelos da Antiguidade Clássica, pela qual a música deveria contar os mitos antigos e as suas histórias, e de reforçar a tese de que a declamação, que contava essas histórias no teatro antigo, e que o recitativo nas óperas tentava reproduzir, era constituída por uma notação musical precisa, que havia desaparecido do teatro em épocas posteriores:

Dubos se via obrigado a sustentar essa estranha tese devido à exigência de se querer que a música e a poesia se integrassem uma à outra de forma recíproca, pois os antigos, na opinião de Dubos, grandes conhecedores do princípio mencionado, consideravam que a poesia era complementada pela declamação, a saber, os acentos, os suspiros e as modulações que a haviam acompanhado durante a recitação. (Fubini, 2007, p.186, tradução nossa)

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

## Batteux

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

Batteux, assim como Dubos, ainda estava vinculado ao racionalismo do século XVII e ao discurso racional. Sua visão do conceito de imitação da natureza se constituía não apenas numa regra para a produção artística, mas também numa regra pensada com base em critérios racionais. A imitação, para ele, como para Dubos, possuía modelos estabelecidos na poesia da Antiguidade Clássica e seguia uma regra específica para cada fazer artístico.

Mas, ao mesmo tempo que ele ainda era um expoente do racionalismo advindo do século XVII e da tradição do teatro clássico francês do mesmo período, que teve como expoentes as figuras de Corneille e Racine, revelava também uma visão mais subjetiva, ao promulgar uma regra, um único princípio de unificação para todas as artes. Seu tratado demonstrou a passagem de uma objetividade racional para uma subjetividade<sup>11</sup> intimista.

As regras objetivas para as artes, no que concerne ao poder imitativo, tiveram seu princípio questionado por um novo domínio da filosofia da poesia e da arte, o qual não mais aceitava essas regras

---

11 O termo “subjetividade” indica uma característica do sujeito, algo que é pessoal, individual, que pertence a ele e apenas a ele, sendo, portanto, inacessível a outrem e incomunicável. Outras acepções da palavra: interioridade, vida interior. A filosofia chama de “subjetivas” as qualidades segundas (o quente, o frio, as cores), pois não constituem propriedades dos objetos, mas “afetações” dos sujeitos que as percebem. Nenhum objeto é quente ou frio, cada um possui apenas certa temperatura. Toda impressão é subjetiva porque não se trata de propriedades dos objetos, não nos é dada pela experiência, mas pertence ao sujeito cognoscente, é a “forma *a priori* da sensibilidade” (cf. Japiassú, 2001, p.179).

como fixas. Esse novo domínio foram os aspectos subjetivos<sup>12</sup> como julgamento para o valor estético das obras de arte. Esses aspectos foram algo novo na época de Batteux e se tornaram um critério em meio às regras para os princípios da imitação, o que refletiu nas regras do bom gosto.

Todo fazer artístico partia da imitação da bela natureza como padrão de medida de sua produção. Além dos clássicos, a visão de mundo de Batteux sobre as artes ainda estava comprometida com uma tradição ligada ao Antigo Regime e às aspirações heroicas que continuavam ressoando do reinado de Luís XIV (1643-1715). Por isso, em sua obra, ele defendeu os antigos, pois identificava-se com esses valores e com uma concepção hierarquizada de mundo e estava familiarizado com um tipo de escrita fundamentada no decoro. O compositor Jean-Baptiste Lully (1632-1687), cuja *Tragédie lyrique* correspondia aos ideais clássicos, era para Batteux um modelo insuperável para a música.

Assim, ele se encontrava num momento de transição entre a tradição racionalista e a subjetividade. Mesmo preso à tradição, os aspectos subjetivos em sua obra eram notórios.

No prólogo de seu tratado, Batteux (2009) escreveu as seguintes palavras: “Imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio” (p.15).<sup>13</sup> Essa afirmação demonstrou a relação que se fazia entre as artes e as ciências e como as leis das ciências se constituíram a partir da observação da natureza. Logo as artes também deveriam se constituir em leis universais, como ocorria com o pensamento da física com relação à natureza. Como todas as regras possuíam um mesmo tronco, cujo princípio era a natureza, segundo

---

12 O termo “subjetivo” refere-se ao sujeito do conhecimento, à consciência, à interioridade; é relativo ao indivíduo, à sua experiência individual. Exemplo: ponto de vista subjetivo (cf. Japiassú, 2001, p.179).

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

Batteux, logo esse se tornaria um princípio reconhecido pelo sentimento e seria a base e a explicação para a orientação de todas as artes.

Como princípio racionalista, a poesia, que deu origem a todas as artes, segundo a concepção da época, era o expoente da razão, que se manifestava pela linguagem verbal e orientava o discurso. Através dela, Batteux procurou unir os sentimentos à luz da razão. Esses dois elementos, sentimento e razão, eram o que ele buscava encontrar em todas as obras relacionadas com a poética. A poesia, como princípio literário, remetia a autores da Antiguidade que haviam produzido obras cuja forma deveria ser imitada nas regras do discurso. Embora muitos desses autores, como os latinos Sêneca e Horácio, tenham servido de modelo para a poesia nos séculos XVII e XVIII, foi a *Poética* de Aristóteles que norteou o princípio da imitação, e não somente isso: a *Poética* traria os meios de realização da imitação, já que tinha na tragédia a forma poética mais bem acabada, servindo também de base para a tragédia clássica francesa do século XVII, constituindo uma referência e um modelo para a literatura, o teatro e a ópera.

Batteux procurou aplicar em *As belas-artes*, segundo ele mesmo, à música e à dança, o princípio imitativo encontrado na *Poética*, afirmando que ele lhes convinha, embora a poesia ocupasse o lugar principal entre as artes. O objeto comum entre elas era a imitação da bela natureza, e, no caso da música, os meios para imitar a natureza eram os sons. Cada uma das artes usaria os próprios meios para imitar a natureza, mas todas eram “rebentos da natureza propondo-se o mesmo fim, regrado-se pelos mesmos princípios e, de outro lado, suas diferenças particulares, o que as separa e as distingue umas das outras” (Batteux, 2009, p.18).

Fora da esfera estritamente racionalista, que guiava o pensamento desde o século XVII, Batteux afirmou que as artes haviam ganhado uma natureza própria a partir do gênio<sup>14</sup> do homem que as produziu,

---

14 Nesse contexto, a palavra “gênio” não deve ser compreendida segundo a concepção que seria estabelecida no século XIX, mas com o sentido de *ingenium* (engenho), proveniente de uma das partes da retórica, indicando a maneira “engenhosa” de construir o discurso.

e de cada uma delas deveriam ser retiradas provas que agradassem ao gosto, e todas deveriam ser retiradas do sentimento, pois a razão havia estabelecido regras em função de se agradar ao gosto.

Estabelecer regras para o gosto, em relação ao que se desejava das artes, e regras para cada uma delas em particular era mais uma forma de dar maior grau de certeza para as normas do gosto. Sendo as mesmas regras existentes para as artes, as regras do gosto estariam de acordo com o princípio imitativo, pois as artes imitavam a bela natureza, ou seja, o bom gosto nas artes era o mesmo da natureza.

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

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

Assim, todas as artes, em tudo o que têm de verdadeiramente artificial, são apenas coisas imaginárias, seres fingidos, copiados e imitados segundo os verdadeiros. É por isso que se coloca incessantemente a arte em oposição à natureza, que se escuta em todo lugar apenas este grito, que é a natureza que é preciso imitar, que a arte é perfeita quando a representa perfeitamente, enfim, que as obras-primas da arte são aquelas que imitam tão bem a natureza que as tomamos pela natureza mesma. (Batteux, 2009, p.28-9)

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

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

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

Quanto ao gosto, cuja função e forma de julgar implicava verificar se a bela natureza havia sido bem imitada, ele julgava as produções do gênio. Sua capacidade de prescrever leis para as artes era devida ao fato de limitá-las às leis das teorias imitativas. E se a imitação era comum a todas as artes, ela constituía o único ponto de união entre elas. Uma única parte dessas leis, uma vez reconhecida, levaria ao reconhecimento da sua existência em todas as outras artes, e isso só era possível através do gosto.

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

Para o autor, o gosto tratava da relação dos objetos de arte conosco, e a inteligência tratava dos objetos por eles mesmos. Por isso, o gosto era capaz de discernir entre o que era bom e o que era mau, entre o que era excelente e o que era medíocre, sem confundir-los, sem tomar um pelo outro, distinguindo-os com plena segurança. E, enquanto a perspectiva do gosto era a de sentir, a da inteligência era a de discernir, pela razão, entre o bom e o mau. A inteligência definia, enquanto o gosto sentia. “Assim, o verdadeiro e bom, conhecimento e gosto, eis todos os nossos objetos e todas as nossas operações. Eis as ciências e as artes” (Batteux, 2009, p.50).

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

Havia, assim, segundo Batteux (2009), dificuldades para harmonizar o gosto com a razão, pois

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

Por afirmar que o gosto era o sentimento no julgamento das artes, embora a razão orientasse as regras do fazer artístico pela imi-



tação, sua estética foi julgada como uma estética dos sentimentos. Vamos verificar como a imitação se aplicou à música e à ópera.

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

Assim, a ópera, como um teatro, caso se tratasse de uma tragédia sem gestos, sem um cenário que remetesse à pintura, seria sempre um poema, e esse era o princípio de tudo. A expressão essencial da música era o som, e esta, como meio de imitar a natureza, não deveria fazer uso de todos os tipos de sons, mas escolhê-los de forma justa e aperfeiçoar os matizes emprestados da natureza de maneira requintada e harmoniosa. Segundo Batteux, os sons possuíam em si simpatias e repugnâncias, e a união arbitrária deles, que a natureza fazia pela própria vontade, também deveria ser feita na música, através de regras. Ainda, segundo o autor, seguir as regras era uma maneira de não ferir o gosto, e não somente isso: as regras utilizadas para a composição musical deveriam provocar o deleite no espectador.

Como a música usava de palavras, a mesma consideração feita para ela valia para a poesia, na qual a escolha certa das palavras proporcionaria uma harmonia que a linguagem corrente não possuía; ordenadas com destreza, elas trariam encantos que arrebatariam os ouvintes. A música então se fazia pela união das duas artes (música e poesia) que poderiam realizar empréstimos e ajudar uma à outra. Ou seja, na música e na poesia, a imitação da bela natureza se expressava por meio dos sons e da linguagem medida, mesmo que

cada uma apresentasse características distintas, diferenciando-se uma da outra.

Na terceira parte de seu tratado [seção III: Sobre a música e a dança], Batteux comentou que a música havia sido uma arte maior do que fora na sua época. Disse que ela compreendia não apenas os sons, mas estava vinculada também à dança, à versificação e à declamação, e que, no período em que viveu, ela era tão somente expressa através do canto, já que, posteriormente, essas artes haviam sido separadas e a música tinha se reduzido apenas ao canto. Essa tese também foi defendida pelo Abade Dubos.

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

Devido aos ecos, no seu tratado, do Antigo Regime, da época de Luís XIV, a dança, para esse monarca, era até mesmo mais importante do que a música, arte que ele mesmo praticou como bailarino, muitas vezes, em comemorações e apresentações. A dança era considerada uma representação muito mais significativa da realeza e de sua aristocracia do que a própria música.

Batteux (2009) fazia uma distinção entre o gesto e a palavra. Considerava que o gesto tinha mais vantagem em relação à palavra, por ser mais natural, e que ele funcionava como uma espécie de dicionário da natureza, sendo mais compreensível, em muitas situações, do que a própria língua. No entanto, a palavra possuía o elemento da razão, a qual, somada ao gesto, adquiriu força natural e perfeição, pois a fusão das duas originou a medida, o movimento, a modulação e a harmonia.

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

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

Para ele, a música deveria ser a imitação dos sentimentos ou das paixões, enquanto a poesia devia imitar as ações e, ao fazê-lo, estaria de acordo com a *Poética* de Aristóteles. A poesia era, então, o elemento racional, porque a ação seguia uma ordem lógica, racional. O autor escreveu:

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

Mas Batteux não disse que a música deveria ser desprovida de sentido. Considerava que, se ela tinha algum significado antes de ser usada como apoio à poesia, ele deveria ser mantido. O sentido contido na música realçaria e tornaria o sentido das palavras mais enérgico e evidente. Pela riqueza de sentidos, os tons da música e os gestos da dança deveriam ser os mesmos para a expressão das paixões, as quais, para ele, não eram nem criadas nem destruídas, apenas regradas e aperfeiçoadas, desde que não houvesse o afastamento da natureza para exprimi-las.

Como a música deveria conter significados, precisaria ser observada, analisada e julgada como se fazia com um quadro: os traços nele conhecidos e reconhecidos, à semelhança dos objetos cujos elementos fazem sentido, deveriam ser buscados e encontrados na

música. Segundo Batteux, se um músico pudesse apontar os trechos mais agradáveis de sua composição, mencionaria os trechos cantados, carregados de significados verbais.

Os trechos musicais mais familiares e as paixões humanas mais fáceis de apreender deveriam ser os mais utilizados pelo compositor, pois eram os mais apreciados pelos espectadores, segundo a visão do autor. O músico tinha a incumbência de retirar todos os seus sons e matizes da natureza, porque a todo o momento sua música seria comparada com a natureza. Em paralelo com a pintura, a música, se tivesse apenas ruídos, seria comparada a uma paisagem num quadro; e a que possuísse sons imbuídos de sentimentos, de paixões, compreensão racional, seria comparada à personagem da pintura:

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

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

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

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

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

Quando se imitava, buscava-se uma expressão que o gosto julgaria. Conforme o autor, os traços escolhidos deveriam ser aperfeiçoados. Logo, o tom da voz, a violência das paixões, a postura da cabeça possuíam traços finos que iam além da sua compreensão como mera cópia, e nisso estava o deleite no reconhecido, o elemento surpresa que gerava contentamento, pois apenas a arte poderia aperfeiçoar o elemento encontrado na natureza. E, para o gosto, esses traços reanimariam o espírito.

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

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

Tudo deveria ser controlado, inclusive as paixões humanas, incontroláveis pela sua própria natureza, porém expressas pelas variações dos tons, dos intervalos e até mesmo das dissonâncias, que para Batteux (2009) deveriam entrar na composição musical da mesma maneira como existiam na natureza e serviriam como um tempero para caracterizar a música.

Nada é tão irregular quanto o comportamento das paixões, do amor, da cólera, da discórdia. Frequentemente, para exprimi-los, a voz se azeda e desafina de chofre e, por pouco a arte adoce esses desprazeres da natureza, a verdade da expressão consola sua dureza. Cabe ao compositor apresentá-las com precaução, sobriedade, inteligência. A harmonia, enfim, contribui para a expressão musical. Todo som harmonioso é triplo por sua natureza. Ele traz consigo sua quinta e sua terça maior; essa é a doutrina comum de Descartes, do padre Mersenne, do Sr. Sauveur e do Sr. Rameau, que faz dela a base de seu novo sistema de música. (p.145-6)

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

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

Sobre essa questão, escreveu Neubauer (1992):

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

Para Dubos, a linguagem verbal era soberana em relação à música. Fundamentava-se nas leis da natureza que despertavam as paixões humanas. A expressão musical e artística deveria, então, imitar as emoções interiores e transformá-las em sinais exteriores. Devia imitar as paixões humanas, cujos modelos eram encontrados na natureza. Os sentimentos eram a linguagem da música. Expressos de maneira mais adequada por ela, nem sempre, segundo Dubos, seriam apropriados ou reconhecidos numa pintura ou mesmo na poesia.

Nous avons dit en parlant de la poésie du stile qu'elle devoit exprimer avec des termes simples les sentimens, mais qu'elle devoit nous présenter tous les autres objets dont elle parle sous des images et des peintures. Nous avons exposé en parlant de la musique, qu'elle devoit imiter dans ses chants les tons, les soupirs, les accens, et tous ces sons inarticulez de la voix, qui sont les signes naturels de nos sentimens et de nos passions. Il est très-aisé d'inferer de ces deux véritez, que les vers qui contiennent des sentimens, sont très-propres à être mis en musique, et que ceux qui contiennent des peintures n'y sont pas bien propres. (Dubos, 1993, I, §47, p.161)

[Afirmamos, ao falar sobre poesia do estilo, que ela deve exprimir os sentimentos com termos simples, mas que deve apresentar todos os outros objetos dos quais fala em imagens e pinturas. Observamos, ao falar de música, que ela deve imitar, em seus cantos, os tons, os suspiros, os acentos e todos os sons inarticulados da voz, que são signos naturais de nossos sentimentos e de nossas paixões. É fácil inferir dessas duas verdades que os versos que contêm sentimentos são mais apropriados para a música, e que aqueles que contêm pinturas não são apropriados.] (Tradução nossa)

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

Para Batteux, a imitação era uma representação.<sup>15</sup> A bela natureza era o elo comum entre as artes. A função da música era então imitar traços da natureza e aperfeiçoá-los, transformando-os em

---

15 Na sociedade francesa dos séculos XVII e XVIII, aquilo que era apresentado no palco, nas representações de ópera, contava com a adesão do “povo”, já que as personagens não eram diferentes daquelas da Antiguidade, que representavam as classes “mais altas” da sociedade, mas personificavam as várias hierarquias sociais do Antigo Regime. Japiassú (2001) traz a seguinte concepção de “representação”: operação pela qual a mente tem presente em si mesma uma “imagem mental”, uma “ideia” ou um “conceito” que corresponde a um “objeto externo”. A função de representação é exatamente a de fazer que a realidade externa venha à consciência, que se torne um objeto da consciência, estabelecendo a relação entre a consciência e o real. A noção de representação em geral contempla uma analogia com a visão e com o ato de formar uma imagem de algo. No caso, trata-se de uma “imagem não sensível, não visual”. Essa noção tem papel central no pensamento moderno, sobretudo no racionalismo cartesiano e na filosofia da consciência. Sob vários aspectos, entretanto, a relação de representação parece problemática, sendo por vezes entendida como uma relação causal entre o objeto externo e a consciência, por vezes concebida como uma relação de correspondência ou semelhança. A principal dificuldade parece estar no pressuposto de que a consciência seria incapaz de apreender diretamente o objeto externo.



objetos não naturais, mas verossímeis com relação à natureza. Os modelos existentes na natureza serviriam para a produção de cópias para as artes, como verdades possíveis e reconhecíveis.

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

Fubini (2007, p.187) advertiu que nunca se discutiu tanto sobre imitação da natureza como no século XVIII e que o apelo à natureza ocultava, na verdade, um gosto em declínio, o que era muito mais evidente do que qualquer intento realista ou naturalista de manter as regras tradicionais. A natureza era então sinônimo de artifício e classicismo, evocando cenas pastoris e idílicas, cujas personagens, através de cenários, falavam com graça e inflexão elegantes, e na verdade expressavam o refinamento da nobreza da corte. A escolha dos melhores modelos da natureza demonstrava uma exclusão de tudo o que era considerado feio e desagradável na realidade.

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

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

### **O pensamento de autores diversos: Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville**

Não somente Dubos e Batteux expressaram suas reflexões sobre a imitação na música e nas artes como um todo, afirmando o poder da tradição e das regras das teorias imitativas segundo modelos estabelecidos. Outros autores fizeram circular seus pensamentos, embora, em muitos aspectos, houvesse total concordância com esses dois autores.

O conjunto de fragmentos de textos reproduzidos e analisados nesta parte do livro aponta inicialmente a exigência incisiva de se observar o cumprimento das regras das teorias imitativas da bela natureza para a composição das óperas, além de comentários que tinham esse aspecto imitativo como algo difícil de se completar e realizar totalmente. O compositor tido como modelo no que se referia à realização e ao cumprimento dessas regras, de acordo com o gosto da época, era Lully, considerado excelência nessa dimensão. Além disso, surgiram questionamentos sobre o conceito de gosto, sobre o combate à música italiana e o que era moralmente aceito na sociedade francesa.

Outro conjunto de fragmentos de texto revelou o pensamento de que se mantivessem as regras das teorias imitativas e do bom gosto, porém mais flexíveis no que se referia à aceitação da música instrumental, pelo menos no que concernia a imitar os ruídos da natureza, em acordo com Dubos e Batteux, e à maneira como as

sensações eram suscitadas nos ouvintes através da música. Revelou-se também a ideia de que os italianos, até então negligenciados por aqueles que se opunham à inserção da sua música na cultura francesa, faziam um tipo de música instrumental e agrupavam os instrumentos da orquestra no palco de uma maneira que foi considerada superior àquela como os franceses faziam.

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

Dubos e Batteux escreveram tratados sobre poética, estabelecendo regras para a composição das artes, sobre o que era esperado de seus autores e sobre o nível de formação erudita e culta daqueles que apreciavam os objetos produzidos segundo as determinações estabelecidas. Já no caso dos autores discutidos em paralelo a esses dois, encontramos textos que eram mais uma descrição de situações de momento, do comportamento daqueles que frequentavam a Ópera, e daquilo que era oferecido a esse público. Ou seja, esses textos funcionaram mais como uma prescrição, manutenção e correção do modo de se comportar e apreciar a ópera e na Ópera.

No entanto, na análise dos textos de época, verificou-se que o conceito de imitação na música apresentava problemas de classificação. Ora a música verdadeira era a vocal, ora valorizavam-se traços da música instrumental, mas era unânime a definição de música associada à linguagem verbal, quando do uso da poesia e do texto literário, na ópera. A música em si não era definida nessas discussões, apenas associada aos elementos da natureza como objetos a serem imitados na música vocal e instrumental, além de os sentimentos serem considerados a sua expressão.

A música era sempre associada a algum elemento externo a ela. Nos textos lidos nesta parte, as comparações com a música italiana, as regras de composição e imitação, o que era o bom gosto e o que

era moralmente aceito trouxeram problemas de significação que se mantiveram mesmo depois que uma estética voltada aos sentimentos começou a suplantar o racionalismo.

O intento imitativo na ópera não satisfazia totalmente o que era esperado no que se referia ao cumprimento das regras. Ao mesmo tempo, no espaço de tempo de um pouco mais de vinte anos entre o primeiro e o último texto analisados aqui, a imitação como regra foi gradativamente se transformando e se tornando uma exigência menor, por conta da influência da música italiana na ópera francesa. O aspecto sentimental como linguagem da música, aceito já por Dubos e Batteux, foi uma via que aos poucos promoveu uma visão da música por ela mesma, como será observado posteriormente.

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

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

Para Dubos, os sentimentos constituíam o julgamento natural para a apreensão das belezas de uma obra de arte, mas sem perder de vista as determinações racionais, que deveriam ser satisfeitas pelas regras das teorias imitativas, além de com isso serem esperados efeitos passionais na audiência. Grandval (1732) compartilhou a noção de sentimento em conformidade com as regras, como podemos observar neste fragmento de texto:

Il y a (selon moi) deux grandes manieres de connoître les bonnes et mauvaises choses. Le Sentiment interieur, et les Regles. Nous ne connoissons le Bon et le Mauvais que par ces deux voïes. Ce que nous entendons, nous plaît ou nous déplaît.

Qu'on écoute ce sentiment interieur, on dira: il me semble que cela est bon, ou, il me semble que cela est mauvais. (p.1-2)

[Existem (na minha opinião) dois grandes modos de conhecer as boas e as más coisas: o sentimento interior e as regras. Somente conhecemos o bom e o mau por essas duas vias.

O que ouvimos, ou nos apraz ou nos desagrada. Quando escutamos esse sentimento interior, dizemos: parece-me que é bom, ou parece-me que é ruim.] (Tradução nossa)

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

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

*D'autre côté, les Maîtres, les Gens sçavans ont établi des Preceptes suivant les observations qu'ils avoient faites. C'est ce qui leur a parú de meilleur et de plus sûr. Ces Préceptes établis, sont ce qu'on appelle les Regles, et c'est par elles qu'on dira: cela est bon ou mauvais par telle ou telle raison.*

*Mais comme ce sont des hommes qui ont établi ces Régles, ils pouvoient se tromper. Leur autorité est considerable, mais enfin ce n'est pas une loi infaillible. (Grnadval, 1732, p.2-3)*

[Por outro lado, os mestres, os eruditos estabeleceram os preceitos de acordo com as observações que tinham feito. É o que lhes pareceu melhor e mais seguro. Esses preceitos estabelecidos são o

que chamamos de regras, e com base nelas podemos dizer: isso é bom ou ruim por tal e tal razão.

Mas, como foram os homens que estabeleceram as regras, eles podem ter se enganado. Sua autoridade é considerável, mas não é uma lei infalível.] (Tradução nossa)

O sentimento como noção para o julgamento das artes não era arbitrário. Ele deveria ser orientado, como observado por Dubos e Batteux, para que a apreensão dos efeitos das paixões humanas fosse eficaz. Apenas sentir não era suficiente. Porém, na medida em que se reconhecessem os modelos imitados na música, o efeito das paixões seria mais intenso e mais bem apreciado. Grandval afirmou que as falsas impressões recebidas durante a vida poderiam desviar o reconhecimento dos traços imitados da natureza, ou eles poderiam ser julgados erroneamente como advindos dela. O modelo que deveria ser reconhecido teria *status* de universal, pois qualquer pessoa que o conhecesse poderia reconhecê-la nos objetos que imitavam os seus traços. Sua universalidade estava ligada à poesia, pois esta, de acordo com Aristóteles (Livro IX da *Poética*),<sup>16</sup> era universal. O perigo dessa concepção era não se reconhecer ou se enganar quanto ao que realmente a natureza poderia oferecer para a execução da obra de arte:

Le sentiment interieur n'est pas plus sûr, parce qu'on doit se défier chacun du sien. Qui ose se flater d'avoir un naturel heureux en qui les idées du Bon, du Beau, du Vrai, soient certaines et claires?

---

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

Nous pouvons avoir apporté au monde le fond de ces idées plus ou moins claires; mais nous avons reçu depuis notre naissance, mille fausses impressions, mille préjugés dangereux qui peuvent avoir affoibli en nous la voix de la bonne nature. (Grandval, 1738, p.3-4)

[Os sentimentos interiores não são seguros, devemos duvidar de cada um deles. Quem ousa se vangloriar de ter satisfação natural porque as ideias de bem, belo, verdadeiro mostrem-se corretas e claras?

Podemos ter trazido ao mundo a essência dessas ideias mais ou menos claras, mas recebemos, desde o nosso nascimento, mil impressões falsas, mil prejudgamentos perigosos, que podem enfraquecer a voz da boa natureza.] (Tradução nossa)

O sentimento, sem a orientação do conhecimento, prejudicaria o julgamento da obra de arte e não se apreenderia o verdadeiro bom gosto, pois “le bon goût se distingue à juger, par leurs degrez, les bonnes choses, les mauvaises, les médiocres, les excellentes et les détestables” (Grandval, 1732, p.5) [o bom gosto se distingue pelo julgamento, por suas gradações, as coisas boas, as más, as medíocres, as excelentes e as detestáveis] (tradução nossa).

O bom gosto só seria possível se fosse “purificado pelas regras”, se estas fossem estritamente seguidas. Os objetos receberiam a maior estima possível, se tivessem sido obedecidas as regras das teorias imitativas da natureza. Para Grandval, não bastava apenas seguir as regras. Era necessário também possuir ouvido para apreender a música e ter conhecimento sobre música. Saber as regras, mas não conhecer música, seria um trabalho inútil, pois não se conseguiria reconhecer os traços imitados da natureza.

Il y a dans les Arts un point de perfection. Celui qui le sent a le Goût parfait. Celui qui ne le sent pas et qui aime en deçà ou au-delà, a le Goût défectueux. Ainsi donc, le bon Goût est le Sentiment naturel purifié par les Régles; il consiste à sçavoir estimer

les choses ce qu'elles valent, et à s'y attacher à proportion qu'elles sont estimables. Mais, que faut-il pour acquérir ce profond discernement? Deux choses indispensables. Avoir de l'Oreille, et çavoir raisonnablement la Musique. Sans Oreille, on travaille en vain à se rendre connoisseur. (Grandval, 1732, p.7-8)

[Há nas artes um ponto de perfeição, quando aquele que a sente tem um gosto perfeito. Aquele que não a sente, ou sente aqui ou acolá, tem um gosto defeituoso. Assim, o bom gosto é o sentimento natural aperfeiçoado pelas regras. Ele consiste em saber estimar as coisas pelo que valem e relacioná-las às proporções em que podem ser estimadas.

Mas, o que é preciso para ter esse profundo discernimento? Duas coisas são indispensáveis: ter ouvido e conhecer razoavelmente música. Sem ouvido, trabalhamos em vão para nos tornarmos conhecedores.] (Tradução nossa)

Ao avaliar o quanto uma ária era capaz de agradar ao ouvido e ao coração, segundo o autor, não bastava se sentir seduzido pelo som ouvido. Deviam-se considerar as regras que definiriam se as impressões da natureza haviam sido bem captadas e se isso tinha sido feito com bom senso. Ao fazer isso e sentir que o coração tinha sido movido pelo sentimento, se a voz interior desse a sua aprovação, os sentimentos se refinariam.

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

Pour juger juste, on doit commencer par écarter ces foiblesses. On doit porter une âme dégagée et prête à recevoir les impressions de la Nature et du bon Sens, et ne pas demander, ai-je du plaisir?

Il faut se demander à soimême; cet Air m'a-t-il flatté l'oreille? M'a-t'il émû le coeur? ouy. Voilà la voix du Sentiment interieur qui approuve. Reste à consulter les Régles et à épurer ce sentiment par leur décision. (Grandval, 1732, p.17)



[Para julgar de modo justo, devemos começar por desconsiderar essas fragilidades. Devemos ter a alma livre e pronta a receber as impressões da natureza e do bom senso, e não perguntar: eu tenho prazer?

É necessário perguntar a si mesmo: esta ária agrada aos meus ouvidos? Ela emocionou meu coração? Sim. Eis a voz do sentimento interior que aprova. Resta verificar as regras e refinar esse sentimento através da sua decisão.] (Tradução nossa)

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

Voici les grandes. Une Musique doit être naturelle, expressive et harmonieuse. Premièrement, naturelle ou plutôt simple, car la simplicité est la première marque du naturel. En second lieu, expressive. En troisième lieu, harmonieuse. Ce sont ces trois grandes Règles dont on a à faire l'application aux Airs que le sentiment intérieur a approuvés, et ce sont elles qui décident en dernier ressort. (Grandval, 1732, p.18-9)

[Eis os grandes. Uma música deve ser natural, expressiva e harmoniosa. Primeiramente natural, ou melhor, simples, pois a simplicidade é a primeira marca do natural. Em segundo lugar, expressiva. Em terceiro lugar, harmoniosa. Estas são as três grandes regras que deveremos aplicar nas árias que o sentimento interior aprovou e são elas que decidem em definitivo.] (Tradução nossa)

A concepção de bom gosto era de que este deveria ser requintado, regrado, mas guardar consigo o meio-termo. Com a retidão, conseguida com a razão, o julgamento da música seria o mais justo, além de útil e sólido. A vivacidade e a erudição apenas alcançavam extremos que não permitiriam observar os requintes do bom gosto, por isso o autor reiterou o valor de suas qualidades. Elementos como simplicidade, expressão e harmonia deveriam ser equilibrados e observados ao mesmo tempo na contemplação da música.

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

J'ai ouy dire, que de toutes les qualités, la Vivacité est la plus triviale et la plus commode: l'Erudition la plus chere et la plus dangereuse; la Droiture de jugement la plus solide et la plus utile, et le bon Goût, la plus rare et la plus exquise. Il faut du Chant, du naturel, et sur tout de la justesse d'expression. Il faut que le génie joüe; qu'il fournisse, mais qu'il n'abandonne jamais le vrai: autrement, quelque fécond qu'on soit, on est siflé. Comme il est plus facile de parler beaucoup que de parler juste, de même est-il plus aisé de beaucoup travailler, que de bien travailler. Il faut pourtant rendre justice à tout le monde. Disons que parmi les Musiciens d'Italie, il s'en trouve d'infiniment aimables, et qui sçavent joindre à la science (qu'ils possèdent en general à un plus haut degré que nous) le beau Chant et le naturel. Il y en a, entr'autres, qui ont des symphonies charmantes. Je suis utoujours au guet pour attraper de leur Musique; je la cherche avec empressement, je la dévore avec avidité. (Grandval, 1732, p.24-6)

[Ouvi dizer que, de todas as qualidades, a vivacidade é a mais trivial e a mais cômoda; a erudição, a mais palatável e a mais perigosa; a retidão do julgamento, a mais sólida e a mais útil; e o bom gosto, o mais raro e o mais requintado.

Deve-se tornar o canto natural e ajustá-lo à expressão. A ele se deve o talento que o toca e que, para obtê-lo, não abandona jamais o verdadeiro. Caso contrário, por mais que nos empenhemos, ele será um sussurro. Como é mais fácil falar muito do que falar com propriedade, é mais fácil trabalhar muito do que trabalhar bem.

Deve-se, portanto, render justiça a todo mundo. Dizem que entre os músicos da Itália são encontrados infinitos modelos que souberam juntar à ciência (que a possuem, em geral, em grau um pouco mais alto do que nós) o bom canto e o natural. Há neles, dentre outras coisas, sinfonias encantadoras. Sempre as observo para pegar de sua música, busco-as ansiosamente e devoro-as com avidez.] (Tradução nossa)

Outro elemento revelado nesse fragmento de texto foi a aceitação da música italiana, principalmente a instrumental. O autor mostrou que as “sinfonias” italianas produziam tal encanto que sempre despertavam o interesse do ouvinte, que buscava ouvi-las e apreciá-las pelo mero prazer, por serem agradáveis. Podemos deduzir que foi aceita uma música que não seguia os preceitos das regras das teorias imitativas, embora os franceses insistissem que os sons instrumentais deviam imitar os ruídos existentes na natureza. Além de elogiar a música instrumental, como o eram as sinfonias italianas, Grandval afirmou que os italianos tinham gosto, embora de outro tipo, porque souberam aliar a ciência ao canto e ao natural.

A apreciação da música e o seu conhecimento com o apoio da ciência já eram mencionados nas observações feitas nos textos. O autor aceitou a sinfonia e considerou-a encantadora, pois demonstrou sua apreciação por parte do público francês. Apreciada simplesmente por sua música, a sinfonia italiana não seguia uma regra de imitação. Para Dubos e Batteux, ela fazia sucesso e realmente excitava os sentidos, mas tiveram o cuidado de observar que o seu

significado era difuso sem o uso da linguagem verbal. Grandval demonstrou que ela estava presente nas salas de concerto da época e era apreciada por si mesma.

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

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

Grandval também fez recomendações sobre o nível de julgamento do conhecedor:

*Vous ne voulez pas vous donner la peine de faire un jugement de raisonnement; faites un jugement de comparaison, à la maniere des Courtisans.*

*Il faut avoir bien dans la tête quelques morceaux de Musique de chaque caractere, bons et mauvais, mais bons et mauvais d'un consentement unanime; en connoître toutes les beautés et tous les défauts, et comparer à ces modèles ce que vous entendrez. Vous estimerez ceux-ci suivant qu'ils ressembleront aux autres, et l'idée de cette seule ressemblance, selon qu'elle vous frappera plus ou moins vivement, vous fera dire avec plus ou moins de force; j'aime cet Air, cette Symphonie ne me plaît pas. Le connoisseur le plus habile ne*

doit point négliger de joindre aux jugemens de raisonnement, ces jugemens de comparaison dont il sortira une clarté très propre à affermir nos sentimens; et ce goût de comparaison dans une personne d'esprit, dans une personne du monde qui le sçaura faire valoir, pourra peut-être lui suffire. C'est une facilité flateuse pour la paresse, et une honnête ressource pour l'ignorance. (Grandval, 1732, p.37-9)

[Vós não deveis vos dar ao trabalho de fazer um julgamento de raciocínio, um julgamento de comparação, à maneira dos cortesãos.

Deveis ter em mente o caráter de algumas peças musicais, boas e más, mas boas e más segundo um consentimento unânime, deveis conhecer todas as belezas e todos os defeitos e comparar com esses modelos que ouvís. Agradar-vos-á saber que se assemelham umas às outras, e a ideia desta única semelhança, segundo vos comova com mais ou menos força, direis com mais ou menos força “amo esta ária”, “esta sinfonia não me agrada”. O conhecedor o mais hábil não deve deixar de juntar, aos julgamentos de raciocínio, os julgamentos de comparação, os quais possuem uma clareza muito apropriada que ajuda a fortalecer nossos sentimentos. Esse gosto pela comparação numa pessoa de espírito, numa pessoa do mundo que o saiba fazer valer, pode ser suficiente. É uma facilidade para a indolência e um recurso honesto para a ignorância.] (Tradução nossa)

Sem um bom nível de conhecimento sobre música e sem um julgamento que contentasse ao bom gosto, assim mesmo as árias compostas com “defeitos”, sem levar em consideração o valor das regras, acabavam agradando à audiência. Nesse momento, o público já era composto também por burgueses, e não somente pela classe aristocrática, que conhecia as regras das teorias imitativas, e desejava ver representados nos palcos os seus costumes. Essas árias “mal escritas”, por agradarem mais devido ao fato de o seu prazer auditivo estar mais no coração do que nos ouvidos, eram aceitas como faltas cometidas segundo as regras, o que foi notado

por Grandval, que procurou colocar o decoro instituído pela razão como o organizador da música vocal.

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

Présentement, jugeons des degrés de valeur des Airs. Il y a là-dessus des préceptes. Premièrement les manquemens contre les petites règles ne sont rien au prix des défauts contre les grandes. En second lieu, le plaisir du coeur étant au dessus de celui des oreilles, une Musique qui peche contre les loix qui vont à toucher le coeur, peche davantage que celle qui ne manque qu'à celles qui visent à contenter les oreilles. Pardonnons à deux cadences semblables, trop voisines l'une de l'autre; à quelques fautes contre les règles de la composition, et ne pardonnons point à un chant froid, ou forcé ou sans expression, ni à une Musique trop chargée d'agrémens, et pleine de richesses hors de saison. Tout cela est en pure perte. Les belles choses ne le sont plus, hors de leur place. La raison met les bienséances, et les bienséances mettent la perfection. (Grandval, 1732, p.47-8)

[No momento julgamos os graus de valor das árias, e o que existe acima desses preceitos. Primeiramente, as infrações das pequenas regras não são nada diante do preço de ir contra os grandes defeitos. Em segundo lugar, o prazer do coração está acima daquele dos ouvidos. Uma música que peca contra as leis que tocam o coração, peca mais do que aquela que busca contentar os ouvidos. Perdoamos duas cadências semelhantes, muito próximas uma da outra, qualquer falha com relação às regras da composição, mas não perdoamos o andamento de um canto frio, ou forçado, ou sem expressão, nem uma música muito carregada de adornos e cheia de riquezas fora de temporada. Tudo está perdido. As belas coisas não estão mais fora do lugar. A razão coloca decoro, e o decoro coloca perfeição.] (Tradução nossa)

Outro problema, além do cumprimento adequado das regras ou não, era o comportamento do povo. Grandval não só fez recomen-

dações quanto ao cuidado que se deveria ter nas produções musicais, na maneira de imitar e no modo como o coração seria satisfeito com uma verdadeira imitação da natureza. Ele também observou o comportamento daqueles que frequentavam a Ópera e o modo como se manifestavam perante as apresentações e árias, capaz de atrapalhar a apreciação daqueles que estavam lá para julgar a ópera.

Podemos subentender, do próximo fragmento de texto, que ele não somente sugeriu que se seguissem os preceitos que agradariam ao gosto, mas que se levasse em conta que uma obra musical não seria para todos os públicos, fazendo alusão à antiga Atenas, onde nem todos podiam assistir aos espetáculos, como acontecia na França. Dubos manifestou a mesma preocupação quando escreveu, em seu tratado, que a tradição começava a ser esquecida e que uma educação peculiar aos nobres nesses lugares misturava-se com a educação de outras classes sociais, sem o mesmo acesso e educação aristocrática, que não se importavam com os requisitos do bom gosto, prova de que as teorias imitativas já não eram tão importantes e estritamente seguidas. Isso constituía um problema, já que nas representações havia a função de educação moral do cidadão e aprendizado dos bons costumes. Se a arte imitava modelos da natureza conforme as regras, o cidadão deveria imitar a conduta de vida e o comportamento em sociedade que ela representava.

Não bastava conhecer as regras e saber apreciá-las. Era preciso também ter educação para ter calma, pensava-se na época, para ouvir as árias, perceber os detalhes de sua composição e deixar-se arrebatado pelos sentimentos que ela suscitaria:

Pour les Airs des Opera, ou d'ailleurs, qui de la bouche des gens du monde passent dans celle de la populace, je soutiens que c'est une preuve sûre de bonté; et voici pourquoi: c'est qu'il a fallu que ces Airs qui ont plû aux honnêtes gens, ayent été chantés bien long-tems et bien universellement, pour avoir été pris par ceux qui les aprochent, qui les ont pris à d'autres, d'où à la fin ils se sont étendus aux Laquais et aux Servantes. Il a fallu que leur extrême vogue n'ait sçu être empêchée par les sçavans; au lieu qu'un Air

qui a commencé parmi la populace, et qui ne se répand que parmi la populace, n'a que l'approbation de la populace, et le petit peuple de France fort différent de celui d'Athènes, et qui ne va point aux Spectacles comme cet autre y alloit, n'a pas le sentiment assez pur, pour mériter que son suffrage soit compté quand il est seul: qu'on le compte pour quelque chose quand il viendra à la suite des autres, à la bonne heure, pour lors ce sera une nouvelle preuve du degré de beauté des ouvrages de Musique.

Enfin, pour se perfectionner le Goût, je crois qu'il faut écouter le raisonnement des sçavans, déferer aux sentimens des connoisseurs, et étudier les mouvemens du peuple.

Il reste encore une petite Régle. Comme avec tout ce que j'ai dit, nous ne serons pas si-tôt des juges sûrs; que nous pouvons nous tromper de tems en tems, nous nous ferons une habitude d'observer et d'éplucher nos méprises; nous examinerons quelquefois nos jugemens avec autant de rigueur que les ouvrages d'autrui; nous remonterons jusqu'à la cause de notre méprise que nous trouverons; et cette cause, nous la remarquerons nettement. Plus nous l'aurons bien remarquée, moins nous serons sujets à y retomber. L'utilité de cette pratique mene au bon Goût bien droit et bien vite.

Quant aux moyens de conserver le bon Goût, ils sont les mêmes que ceux de l'acquérir; ce sera la pratique assiduë des maximes ci-dessus, qui nous le conservera après l'avoir acquis. (Grandval, 1732, p. 58-61)

[Durante as árias de ópera, ou outras, que da boca das pessoas do mundo passem para aquela do povo, penso que se trate da prova de que são boas, e eis por quê: são essas árias necessariamente mais agradáveis para as pessoas honestas, que se cantam por mais tempo e bem universalmente, por terem aprendido junto daqueles bem próximos, os quais aprenderam-nas de outros, chegando-se, ao final, a ouvir aos lacaios e aos servos. É evidente que sua extrema popularidade não poderia ser evitada pelas pessoas instruídas. No lugar em que uma ária começou no meio da população, e se espalhou, e conta com a sua aprovação, o pequeno povo da França, bem



diferente do de Atenas, que não vai aos espetáculos como esse outro ia, sem ter o sentimento suficientemente puro para merecer que seu sufrágio seja computado quando está sozinho: que seja computado quando surge na sequência de outros, em boa hora, porquanto será uma nova prova do grau de beleza das obras de música.

Enfim, para aperfeiçoar o gosto, creio que se deve escutar o que dizem os sábios, ao referir-se aos sentimentos dos conhecedores e estudar os movimentos do povo.

Resta ainda uma pequena regra. Diante de tudo o que foi dito, não seremos juízes infalíveis. Poderemos nos enganar de tempos em tempos, adquirir o hábito de observar e censurar os nossos erros. Às vezes examinamos nossos julgamentos com tanto rigor como analisamos as obras dos outros. Remontamos então à causa do nosso erro, e marcamos com realce essa causa. Quanto mais a tivermos bem à vista, menos seremos sujeitos a recair em erro. A utilidade dessa prática leva ao bom gosto aperfeiçoado e de modo bem rápido.

Quanto aos meios de conservar o bom gosto, eles são os mesmos daqueles necessários para adquiri-lo. Será a prática assídua das máximas anteriores que conservaremos após adquiri-las.] (Tradução nossa)

Por sua vez, o discernimento não estava relacionado apenas ao aprendizado do bom gosto. Também tinha a ver com o comportamento, pois os costumes deveriam ser representados nas óperas, segundo os documentos de época. Refinar o conhecimento era também refinar a educação e o comportamento em público. Havia uma preocupação extremamente cuidadosa com as aparências na sociedade, nesse período, e, com a ascensão da burguesia, o contraste dos costumes se fez presente, o que era combatido pelas classes aristocráticas. Dessa forma, os costumes também eram mantidos por meio da imitação dos exemplos demonstrados no palco, e, quando as árias já não possuíam o mesmo rigor das teorias imitativas, isso poderia ser um mau exemplo para os costumes:

Si vous me demandez, après cela, à quelle marque vous pourrez connoître que vous possédez le bon Goût; je vous répondrai que votre demande est très-raisonnable. On doit être bien aise de pouvoir se flatter qu'on est parvenu à s'enraciner dans ce bon Goût si rare, puisque ce qu'il y a au monde de plus précieux, ce sont les Diamans et les Perles, après l'esprit de discernement, c'est-à-dire, le bon Goût. Cette douceur sera la récompense de nos soins, et c'est une douceur permise, pourvû qu'elle soit secrète, et qu'on ne la fasse pas éclatter par un air de suffisance et de présomption. (Grandval, 1732, p.62-3)

[Se vós me perguntardes, depois disso, qual categoria devereis conhecer para possuir bom gosto, responderei ao vosso pedido muito racionalmente. Deve ser bem agradável poder se vangloriar de criar raízes no bom gosto, algo tão raro, uma vez que o que existe de mais precioso no mundo são os diamantes e as pérolas, depois do espírito de discernimento, por assim dizer, do bom gosto. Essa suavidade será a recompensa pelos nossos cuidados, e é uma suavidade permitida, desde que seja secreta e que não se faça romper por uma aura de suficiência e presunção.] (Tradução nossa)

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

Discerner la bonté ou le mauvais d'une Musique, d'avec le bien ou le mal de l'execution. J'estimerois fort le Goût d'une personne qui me diroit sûrement: Cette Symphonie est belle, mais elle a été

mal executée. Celle-ci a été bien executée, mais elle ne vaut rien. Cette distinction délicate ne se fait point sentir sans une finesse de discernement peu commune, et je croirois que ce seroit le Chef-d'oeuvre des Connoisseurs.

Je ne sçaurois trop le repeter; nourrissez-vous de bonnes choses, c'est-à-dire, à n'exécuter que de la Musique reconnuë bonne d'un consentement general, comme de celle de Lully, de celle de nos bons Modernes, et des Airs choisis de plusieurs Compositeurs d'Italie, dont il en est grand nombre d'estimables, et principalement des Symphonies.

Que Lully sur tout, soit votre pain quotidien; admirez l'esprit qui brille dans ses Ouvrages; il se montre par tout; ses Chants ne vous disent-ils pas qu'il étoit capable de penser ce qu'il exprimoit? Quels Tons fins, vifs, délicats, et expressifs! C'est ce qui s'appelle retoucher la Peinture de la Poësie; c'est en renforcer les couleurs. La pratique, l'application, et l'étude font les Ouvriers, mais il n'y a que l'esprit qui fasse les excellens Ouvriers. (Grandval, 1732, p.65-7)

[Discernir se uma música é boa ou ruim, se a sua execução é boa ou ruim. Conhecerei bem o gosto de uma pessoa que me diga seguramente: esta sinfonia é bela, mas foi mal executada, ou, então, ela foi bem executada, mas não vale nada. Essa delicada distinção não se percebe sem uma fineza de discernimento pouco comum, e acredito que isso seja o *chef-d'oeuvre*<sup>17</sup> dos conhecedores.

Não será demais repetir: alimentai-vos de boas coisas, ou seja, executai apenas a boa música, assim reconhecida por consenso geral, como a de Lully, dos nossos bons modernos, e as árias escolhidas de muitos compositores da Itália, onde é grande o número das estimáveis, principalmente as sinfonias.

---

17 O termo *chef-d'oeuvre* equivale ao termo atual “carro chefe” quando quer dizer que algo é muito bem feito por alguém ou por um grupo de pessoas que têm como especialidade tal engenho.

Lully, sobretudo, sabia de seu pão cotidiano. Admirai o espírito que brilha em suas obras, ele se mostra em toda parte. Seus cantos não dizem a vós que eram capazes de pensar e de exprimir? Que tons finos, vivos, delicados e expressivos! Isto é o que se chama retocar a pintura de uma poesia. É um reforçar das cores. A prática, a aplicação, o estudo são os trabalhadores, mas é com o espírito que se fazem os excelentes trabalhadores.] (Tradução nossa)

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

Nos fragmentos de seu texto, observamos a preocupação em destacar a existência de muitos artistas, assim como de grande número de pessoas que ficavam longe desses artistas nas representações. Embora houvesse grande tendência para a correção no que se referia às regras, assim como para a criatividade, ele afirmou que a música francesa estava em decadência, em decorrência da corrupção do gosto musical francês.

A produção musical e o público não estavam em comunhão, segundo a sua concepção. Bollioud-Mermet (1746) escreveu:

On peut dire, avec vérité, que les Arts ont fait depuis deux Siècles des progrès considérables. Les Modernes ont enchéri sur les Anciens; et nos fameux Artistes n'ont pas moins brillé en perfectio-nnant les découvertes de leurs prédécesseurs, que lorsqu'ils ont fait usage de leurs propres idées. En effet, jamais on n'a vû tant de génie pour la correction, pour l'imitation, pour l'invention.

Cependant, d'où vient que de tant d'Artistes il en est si peu qui approchent de la vérité, et que le plus grand nombre est de ceux qui s'en éloignent? La raison est, qu'ils tendent au même but par des routes différentes; que la plûpart négligent de suivre la seule qui y conduit; et que, dans la vuè de surpasser les plus habiles, ils se

fraient de nouveaux sentiers dans lesquels ils s'égarerent. (Bollioud-Mermet, 1746, p.3-4)

[Podemos dizer, com segurança, que as artes se constituíram depois de dois séculos de progressos consideráveis. Os modernos foram precedidos pelos antigos, e os nossos famosos artistas não são menos brilhantes no aperfeiçoamento das descobertas de seus predecessores quando usam suas próprias ideias. Com efeito, jamais se viu tanto gênio para a correção, para a imitação, para a invenção.

No entanto, por que surgem tantos artistas, se só poucos se aproximam da verdade, estando a maior parte deles tão distante dela? A razão é que eles possuem o mesmo propósito e querem alcançá-lo por diferentes vias. A maioria não segue aquilo que os conduz, e, visando aos mais hábeis, desenvolve novos caminhos dos quais se desvia.] (Tradução nossa)

Ele não poupou críticas também aos músicos, ao declarar que, em comparação com os grandes mestres, não eram coerentes com o fim a que se propuseram, de acordo com os meios de que dispunham. O resultado disso era uma música cujo conjunto, a seu ver, levava a música francesa à decadência, como podemos observar no seguinte fragmento:

Considérons donc le Musici'en, soit qu'il compose ou qu'il exécute: suivons-le dans l'exercice de sa profession: comparons sa méthode avec celles des plus grands Maîtres, ses moyens avec la fin qu'il doit se proposer; et, par les nouveaux effets qui résultent de ses efforts, voyons si au lieu de tendre à la perfection de son Art, il ne s'en éloigne point. Par ce moyen nous découvrirons les causes de son erreur, et les suites qui annoncent dans la Musique Française une décadence inévitable. (Bollioud-Mermet, 1746, p.6-7)

[Consideraremos, portanto, o músico como aquele que compõe ou executa. Seguir-lo-emos no exercício de sua profissão. Compararemos seu método com os dos grandes mestres, seus meios com

o fim a que deverá se propor. E, para os novos efeitos que resultem de seus esforços, veremos se chegou ao lugar em que tende para a perfeição de sua arte, ou se ele se distanciou nesse ponto. Por esses meios descobriremos as causas de seu erro e as conseqüências, que apontam, na música francesa, para uma decadência inevitável.] (Tradução nossa)

Ao fazer sua observação sobre a corrupção na música e, claro, sobre a falta de exigência do público, que não conhecia as regras das teorias imitativas e não sabia reconhecer os traços da natureza no objeto imitado, ele se reportou também aos músicos e compositores, mencionando a corrupção do gosto tanto na composição musical como em sua execução. Quando a exigência, por parte do público, no que se refere à imitação, se tornou menor, e também se tornou menor por parte dos músicos, isso foi criticado pelo autor, que expressou o que esperava de um compositor, como observado na primeira parte de seu texto, reproduzida a seguir, da seção que tem o título *Da corrupção do gosto na composição da música*:

La première fonction du Musicien est la Composition: s'il veut exceller dans son Art, il faut nécessairement qu'il soit Harmoniste par régles et par principes. Les qualités les plus indispensables du Compositeur sont le génie, la méthode, le goût.

Le but qu'il doit se proposer dans son travail, est d'imiter la nature, de flater l'oreille, de toucher, d'élever le coeur; d'exciter à son gré les passions; de donner de l'ame, de l'expression à ses Chants; de les rendre nouveaux et variés, par les tours, par le beau choix des cordes et des sujets; d'exprimer avec justesse, avec élégance le sens des paroles, s'il compose de la Musique vocale; de prêter, pour ainsi dire, des paroles aux sons, et de la vie aux cordes, s'il travaille pour l'Instrumentale, en imitant par des traits vifs et animés, le tendre, le naturel de la voix.

En un mot, son objet principal doit être d'émouvoir et de plaire; de peindre d'après nature les mouvemens de l'ame, les affections du coeur; de varier ses modulations de telle sorte que son Harmonie

satisfasse l'oreille, et soit avouée par la raison. (Bollioud-Mermet, 1746, p.7-8)

[A primeira função do músico é compor. Se ele se sobressair em sua arte, deverá necessariamente ser harmonista, seguindo regras e princípios. As qualidades as mais indispensáveis para o compositor são o gênio, o método e o gosto.

A meta a que deve se propor em seu trabalho é a de imitar a natureza, de agradar ao ouvido, de tocar, de elevar o coração, de excitar, por sua vontade, as paixões, de dar alma e expressão aos seus cantos, de fazê-los novos e variados pela incursão, pela beleza dos acordes e dos temas, de exprimir com exatidão, com elegância, os sentidos das palavras; se compõe música vocal, de emprestar, por assim dizer, as palavras aos sons, de dar vida aos acordes; se trabalha o instrumental, imitando, pelos traços vivos e animados, a ternura, o natural da voz.

Em uma palavra, seu objetivo principal deve ser emocionar e agradar, pintar depois da natureza os movimentos da alma, as afeições do coração, variar suas modulações de tal sorte que sua harmonia satisfaça ao ouvido e seja confessada pela razão.] (Tradução nossa)

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

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

Telle fut l'intention des grands Maîtres en ce genre. Tels furent les moyens qu'ils employèrent pour exceller. Lulli, que nous proposons hardiment pour le modèle de la Musique théâtrale, nous a fait goûter dans ses Ouvrages les charmes séduisants de l'Harmonie. Le beau tour de ses chants, la noblesse, la force de son expression, sa manière aisée et naturelle de moduler, le caractère de ses Symphonies, la mélodie de ses Récitatifs, les graces naïves de ses Ariettes, et la belle ordonnance de ses Choeurs, lui attireront à jamais le titre de l'Orphée de notre Siècle. (Bollioud-Mermet, 1746, p.8-9)

[Tal foi a intenção dos grandes mestres neste gênero. Tais foram os meios que eles empregaram para sobressair. Lully, que nos propôs ousadamente o modelo da música teatral, nos fez experimentar, em suas obras, os encantos sedutores da harmonia. O belo volteio de seus cantos, a nobreza, a força de sua expressão, sua maneira simples e natural de modular, o caráter de suas sinfonias, a melodia de seus recitativos, as graças ingênuas de suas arietas, a bela ordenação de seus coros atraem para ele, como nunca aconteceu, o título de Orfeu do nosso século.] (Tradução nossa)

Assim como Batteux, Bollioud-Mermet revelou saudosismo em relação ao período de Luís XIV e comparou a era de Lully com o momento em que vivia, que, de acordo com o que expressou em seu texto, parecia menos brilhante e condizente com o que se esperava de um compositor, embora os sentimentos participassem como juízes da música desde meados do século XVIII, porém menos regrados.



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

La Musique instrumentale a eu aussi ses Coryphées. Senallié, Marais, Couperin, et plusieurs autres, se sont distingués dans la composition des Pièces et des Sonates. Le bon goût régné dans ces Ouvrages: chaque Instrument y trouve le caractère qui lui est propre avec les avantages qui le distinguent des autres, et qui les rassemblent tous néanmoins pour former les Concerts.

Voilà une légère idée du degré de perfection qu'avoit acquis la composition de la Musique dans ces derniers tems.

Mais, qu'on s'aperçoit bien que le Goût dégénère insensiblement! que dans la vûe de perfectionner cet Art, on le dégrade peu à peu: qu'à force de raffiner, de réformer, on a changé si considérablement la constitution de notre Musique, qu'on diroit qu'à cet égard nous avons cessé d'être François, ou que nous avons été transportés dans une autre région! (Bolllioud-Mermet, 1746, p.13-4)

[A música instrumental teve também seus Corifeus. Senallié, Marais, Couperin e muitos outros se distinguiram pela composição de peças e sonatas. O bom gosto reina nessas obras. Cada instrumento traz consigo o caráter que lhe é próprio, com as vantagens que o distinguem dos outros, e todos são reunidos, contudo, para formar os concertos.

Aqui se tem uma ligeira ideia do nível de perfeição que havia alcançado a composição da música nesses últimos tempos.

Mas perceberemos que o gosto se degenera insensivelmente! Que, com vistas a aperfeiçoar esta arte, se degrada pouco a pouco. Que a força de refinar, de reformar, de alterar consideravelmente a constituição de nossa música, diríamos que nesse sentido deixamos

de ser franceses, ou que fomos transportados para outro lugar!]  
(Tradução nossa)

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

*Le Compositeur ne songe qu'à faire du neuf, et pour y réussir il met tout en usage. Il choisit des Sujets d'un chant bizarre et trivial, persuadé qu'il les embellira à force d'y mêler des traits, des variations, et des fredons.*

*Il sacrifie volontiers la noblesse, la simplicité de l'expression, à quelques saillies échappées à l'imagination que le bon Goût desavoue, mais que l'amour de la nouveauté fait hazarder. L'on s'accoutume, en composant, à négliger les Régles, à forcer les Caractères, à tordre le sens des paroles, à faire plus d'attention à un mot qu'à l'intelligence entière d'une phrase, à répéter sans discrétion un tour de chant qui cesse de plaire à force d'être entendu, à prodiguer sans ménagement le fard, l'artifice, le raffinement. (Bollioud-Mermet, 1746, p.15-6)*

[O compositor sonha alcançar sucesso, e para isso ele faz de tudo. Escolhe os temas de um canto bizarro e trivial, convencido de que os embeleza ao misturar os traços, as variações e os trinados. Sacrifica voluntariamente a nobreza, a simplicidade da expressão, em favor de algumas projeções que escapam à imaginação e que o bom gosto desaprova, mas que o gosto pela novidade faz arriscar.

Ele se acostuma a negligenciar as regras ao compor, a forçar os caracteres, a distorcer o sentido das palavras, a dar mais atenção a uma palavra do que a toda a inteligência compreendida em uma

frase, a repetir sem parcimônia uma quantidade de cantos que deixam de agradar à força ao serem ouvidos, a prodigalizar sem cerimônia a ilusão, o artifício, o refinamento.] (Tradução nossa)

Bollioud-Mermet, em suas manifestações, chamou a atenção para o que se tornou a imitação da bela natureza. Afirmou que ela já era vista pelos compositores como algo comum e que, ao utilizarem a imitação, faziam-no de modo displicente, buscando, a seu ver, aquilo que havia de feio na natureza, assim como o bizarro. Os nobres procuravam, nas representações no palco, se livrar de tudo o que havia de feio na sociedade, e projetaram um mundo ideal como norma para os bons costumes. O autor assinalou que o inverso ocorria, que se faziam más escolhas para executar a imitação. Ressaltou que havia defeitos na composição ao se exigir o uso das extremidades vocais e que, mesmo nas passagens direcionadas à música instrumental, a desordem era visível:

L'imitation de la nature est un chemin trop battu, un moyen usé et trop commun. Le génie du siècle consiste à se livrer à tout ce qui ne ressemble à rien. Si le Musicien copie la nature, c'est moins pour faire usage des images nobles et riantes qu'elle nous offre, que pour montrer ce qu'elle a de laid et de bizarre. Il affecte d'imiter le cri des animaux les plus vils, ce qu'il y a de plus commun, de plus difforme dans les effets naturels; ensorte que le mauvais choix des modèles fait tort au mérite de l'imitation.

On ne cherche plus à tirer des Voix et des Instrumens ce qu'ils peuvent produire de flateur. On ne pense point à les faire paroître avec avantage. On travaille au contraire à étendre les bornes des uns, à reculer l'étendue des autres. On prend plaisir à forcer les limites de la Voix; à toucher des tons dans les extrémités où les plus étenduës sont défectueuses: comme des téméraires qui abandonneroient le bon chemin pour se promener au bord des précipices. On fait exécuter à ces Voix des intonations bizarres et détournées, des passages, des batteries réservées aux Violons.

(Bollioud-Mermet, 1746, p.16-7)

[A imitação da natureza é um trajeto demasiado conhecido, um meio muito usado e por demais comum. A genialidade do século consiste em se livrar de tudo o que não se assemelha a nada. Se o músico copia a natureza, é menos por fazer uso das imagens nobres e risonhas que ela nos oferece, e mais para mostrar o feio e o bizarro que há nelas. Imitar o grito dos animais os mais vis, o que há de mais comum, de mais disforme nos efeitos naturais, faz que as más escolhas dos modelos tornem errôneo o mérito da imitação.

Não se procura mais extrair das vozes e dos instrumentos aquilo que podem produzir de agradável. Não se pensa fazê-los aparecer com vantagem. Trabalhamos não para estender os limites de alguns, mas para fazer recuar a dimensão de outros. Temos prazer em forçar os limites da voz, em tocar os tons nos extremos em que as maiores extensões são defeituosas, como as temeridades que abandonam o bom caminho para caminhar à beira dos precipícios. Fazemos que essas vozes executem entonações bizarras e desviadas, passagens, estrondos reservados aos violinos.] (Tradução nossa)

Bollioud-Mermet (1746) faz uma espécie de lamento ao relatar que não existia mais o gosto ditado pela natureza:

Quel succès peut-on raisonnablement attendre d'une pareille Musique? où la mode, la fantaisie, l'inconstance donnent le ton? où le Goût dicté par la nature, cultivé par les plus habiles, est négligé?

Mais si la composition de la Musique reçoit des changemens qui la dégradent, elle éprouve encore dans l'exécution une altération plus considérable. (p.21)

[Qual sucesso podemos racionalmente esperar de tal música? Em que a moda, a fantasia, a inconstância definem o tom? Onde o gosto ditado pela natureza, cultivado pelos mais hábeis, é negligenciado?

Mas, se a composição da música recebe essas alterações que a degradam, ela experimenta ainda na execução uma alteração mais considerável.] (Tradução nossa)

Na segunda parte de seu texto, o autor se referiu à corrupção do gosto na execução musical. Refletiu sobre aquilo que não fazia parte dessa arte, mas que havia se tornado de uso corrente na música. E, se ainda não era pior a maneira displicente de tratar a música, era porque o compositor estava mais preocupado com a sua maneira de compor, por ter de seguir obrigatoriamente os rastros de outros compositores famosos e bem sucedidos que o precederam. O problema estava no fato de que a corrupção musical ocorria entre os executantes, que não procuravam reproduzir a música de acordo com o que o compositor havia escrito. Mas, como o público era menos conhecedor das regras do bom gosto, como mencionado anteriormente, a má execução era vista muitas vezes como perfeita, o que, para o autor, se mostrava como a degradação da música francesa de seu tempo, como veremos em fragmentos selecionados da segunda parte de seu texto:

Pour juger de la décadence du Goût à l'égard de l'exécution de la Musique, il convient de faire réflexion qu'il n'en est pas de cette partie de notre Art, comme de la première. Pour la perfection de celle-ci, la méthode, le Goût suffisent; le génie y a peu de part.

Par cette raison la Corruption du Goût y est plus à craindre, et plus générale, parce qu'elle est plus facile. L'Ecrivain est gêné, et n'ose pas hazarder toutes les libertés que se permettent les Musiciens qui exécutent. Les Régles le contraignent encore, et l'obligent à suivre les traces des fameux Artistes: au lieu que le Musicien exécutant substituë son goût à celui de l'Auteur, employe à son gré, et impunément, toutes les variations que son caprice lui suggère: Abus très-commun dans ce Siècle.

Le vrai Goût demande cependant que celui qui exécute, suive à la lettre l'intention du Compositeur; qu'il entre par son expression dans l'esprit de la Pièce composée, dont tout le mérite dépend de la manière avec laquelle elle est renduë. C'est une espèce d'infidélité, que l'oreille sçavante ne pardonne point, que d'ajouter, retrancher, falsifier la Musique d'autrui; c'est ce que font hardiment la plûpart

de nos Musiciens. Ils viennent à bout d'altérer la plus saine Harmonie, la Mélodie la plus flateuse, et cela par trois défauts dans l'exécution, dont ils s'applaudissent comme s'ils eussent trouvé des moyens de perfection. (Bolllioud-Mermet, 1746, p.22-4)

[Para julgar a decadência do gosto, com respeito à execução da música, convém fazer uma reflexão sobre aquilo que não faz parte da nossa arte, como fazia da primeira. Para alcançar a perfeição, o método, o gosto necessário, o gênio são uma pequena parte.

Por essa razão, a corrupção do gosto é mais temerosa e mais geral, porque é mais fácil. O compositor é constrangido a não se arriscar a usar todas as liberdades permitidas aos músicos que executam. As regras o forçam a seguir os rastros dos artistas famosos. Quando o músico executante substitui seu gosto pelo do autor, emprega-o de acordo com a sua vontade e, impunemente, faz todas as mudanças que seu capricho lhe sugere, esses são abusos muito comuns neste século.

O verdadeiro gosto demanda, entretanto, que se execute seguindo à letra a intenção do compositor; que se entre por meio de sua expressão no espírito da peça composta, do qual todo o mérito depende da maneira como é feita. É uma espécie de infidelidade, que o ouvido não sabe perdoar, ao adicionar, subtrair e falsificar a música dos outros. É isso que faz, de modo ousado, a maior parte dos nossos músicos.

Depois eles alteram ainda mais a saudável harmonia, a melodia mais agradável, e esses três defeitos na execução são aprovados, como se tivessem encontrado os meios da perfeição.] (Tradução nossa)

Essa degradação tornou-se ainda mais evidente quando o autor comparou o que teria sido a música entre os espartanos da Grécia Antiga e incentivou a que se observassem os “grandes mestres” do passado, pois isso permitiria reviver o gosto já existente e que estava degradado em sua época. Bolllioud-Mermet (1746) assim se expressou:

C'est donc là le point de dégradation, où le raffinement a conduit la Musique? Nous ne sommes plus, il est vrai, dans les Siècles où l'on la mettoit au rang des choses importantes.

Les Spartiates condamnèrent autrefois à l'amende et à la peine de l'Ostracisme le Musicien Timothée, parce que pour enchérir sur Simonides, il avoit fait quelque augmentation de Chordes à la Lyre. La République le jugea punissable d'avoir introduit une nouveauté superflue, qui changeoit la forme et la nature de la Musique Lacédémonienne.

Les altérations que quelques Artistes causent à notre Musique, n'intéressent pas assez sérieusement le Public, pour mériter des châtimens. Les révolutions des Arts destinés aux plaisirs des hommes font un léger préjudice à la Société, et restent dans l'ordre des choses indifférentes.

Mais l'amour du vrai, les charmes de la belle simplicité, le cri de la nature, l'autorité des grands Maîtres, l'expérience et le témoignage des sens devoient préserver la Musique des vicissitudes qui la dégradent. On ne peut opposer pour toute punition aux Musiciens novateurs que le ridicule de leurs innovations. C'est, je pense, le moyen le plus sûr de ranimer le bon Goût qui s'éteint.

Tout ce que je viens d'exposer à l'égard des travers où se jettent les Musiciens de nos jours, sert à découvrir les vraies causes de la Corruption du Goût dans la Musique Française. (Bollioud-Mermet, 1746, p.37-9)

[É este, portanto, o ponto de degradação a que o refinamento conduz a música? Nós não estamos mais, é verdade, nos séculos em que estava entre as coisas mais importantes.

Os espartanos condenaram, no passado, à multa e à pena de ostracismo, o músico Timóteo, porque, para agradar a Semônides, ele aumentou um pouco a quantidade das cordas da lira. A República o julgou punível por ter introduzido uma novidade supérflua que alterou a forma e a natureza da música lacedemoniana.

As alterações que alguns artistas fazem na nossa música não interessam tão seriamente ao público para merecer punições. As

revoluções nas artes destinadas aos prazeres dos homens são um legado prejudicial à sociedade e permanecem na ordem das coisas indiferentes.

Mas o amor ao verdadeiro, os encantos da bela simplicidade, o grito da natureza, a autoridade dos grandes mestres, a experiência e o testemunho dos sentidos deveriam preservar a música das vicissitudes que a degradam. É, penso eu, o meio mais seguro para reavivar o bom gosto em extinção.

Tudo o que acabei de escrever perpassa para onde se lançam os músicos em nossos dias e serve para desvendar as verdadeiras causas da corrupção do gosto na música francesa.] (Tradução nossa)

Para o autor, embora tenha reconhecido o bom gosto na música italiana, o problema estaria em uma espécie de febre que levou os franceses a imitar os “estrangeiros” – nesse caso, os italianos –, o que transformou o gosto francês em algo “bizarro”. Ele acusou os franceses de negligenciar o próprio gosto em detrimento daquele dos italianos, que considerava pior. E questionou o que os italianos produziam de tão bom que justificasse que fossem imitados pelos franceses, e declarou que, provavelmente, eles jamais imitariam os franceses.

Em sua discussão sobre a corrupção do gosto na música francesa, voltou a falar sobre a imitação da natureza:

Enfin, l'on change la forme de notre Musique, parce qu'on aspire trop à l'imitation des Etrangers. C'est là l'écueil de nos Musiciens. Le Goût Italien les séduit tellement, qu'ils le répandent sans discernement dans leur jeu et dans leurs compositions. Ils prêtent même souvent aux Italiens, en voulant les imiter, des défauts qu'ils n'ont pas. La bonne Musique Italienne n'est point si bizarre qu'on nous la suppose. Corelli nous servira d'exemple.

Cet excellent Homme a mis lui seul dans ses Oeuvres plus d'Harmonie, plus de ces beaux Chants dictés par la nature, qu'on n'en trouveroit peut-être dans toutes les Sonates de nos Harmonistes. Ils font un mélange bizarre et mal assorti du Goût François



et de l'Italien: tandis qu'ils négligent de faire valoir le premier, comme le talent que la naissance leur a donné, et pour lequel ils ont plus de dispositions. Car il ne faut pas se flater jusqu'au point de croire que nous imitions bien la manière Italienne: il ne nous est pas possible d'en juger. Mais les Italiens sentent bien la distance qui nous éloigne de leur génie, et de leur Goût qu'il nous sera toujours impossible de saisir.

Nous pouvons cependant nous former une idée du ridicule de cette fausse imitation, par celui que nous trouverions dans un Italien qui voudroit copier la Musique Française. Il nous serviroit de risée: portons de nous-même ce jugement. Au reste, cette Nation est en ce point plus sage que la nôtre. On n'entend pas dire, à parler généralement, qu'elle tende à nous imiter en ce genre.

D'où vient donc que le François fait si peu de cas de son Goût, qu'il lui préfère celui des Etrangers? Chaque Peuple traite les Arts selon son génie. Laissons les Italiens avec leurs manières, sans les trop admirer, ni les condamner; et bornons-nous à maintenir, à perfectionner les nôtres. (Bollioud-Mermet, 1746, p.42-4)

[Enfim, para alterar a forma da nossa música, é porque aspiramos também à imitação dos estrangeiros. É esta a armadilha para os nossos músicos. O gosto italiano os seduz, de modo que eles o divulgam sem discernimento em seu toque e em suas composições. Eles fazem empréstimos com frequência dos italianos, querendo imitar os defeitos que não têm. A boa música italiana não é tão bizarra quanto supomos. Corelli nos servirá de exemplo.

Esse excelente homem somente colocou em suas obras mais da harmonia, mais dos belos cantos ditados pela natureza, como talvez não encontremos em todas as sonatas dos nossos harmonistas. Elas são uma mistura bizarra e mal combinada do gosto francês e do italiano, tanto que deixam de fazer valer o primeiro, como o talento que receberam pelo nascimento, e para o qual eles têm mais disposições. Pois não se deve iludir-se a ponto de acreditar que imitamos bem à maneira italiana, não nos é possível julgar. Mas os italianos

percebem bem a distância que nos afasta de seu talento e de seu gosto, o que nos será sempre impossível apreender.

Poderíamos, no entanto, ter uma ideia do ridículo dessa falsa imitação se encontrássemos um italiano que quisesse copiar a música francesa. Isso seria zombaria: temos essa ideia de nós mesmos. De resto, esta nação, nesse aspecto, é mais sábia do que a nossa. Não ouvimos dizer, não se fala, em geral, que ela tende a nos imitar nesse gênero.

Por que então o francês faz pouco caso de seu gosto, que ele prefere ao dos estrangeiros? Cada povo trata as artes de acordo com o seu talento. Deixemos os italianos com as suas maneiras, sem admirá-los muito nem condená-los, e limitemo-nos a manter e aperfeiçoar as nossas maneiras.] (Tradução nossa)

Ainda sobre o seu saudosismo com relação ao período de Luís XIV, Bollioud-Mermet (1746) escreveu:

Le Siècle de Louïs XIV, me dira quelqu'un, est donc à votre avis le dernier période de la perfection de la Musique? Il faudra donc en rester là, et ne plus penser à y rien ajouter? Cependant, en matière de Goût, les temps varient à leur gré les usages: l'on ne sçauroit rien déterminer à cet égard, et les comparaisons d'un Siècle avec un autre ne prouvent rien contre le Goût dominant. (Bollioud-Mermet, 1746, p.44-5)

[O século de Luís XIV, me dirá qualquer um, é, na sua opinião, o último período de perfeição da música? Será necessário permanecer lá e não pensar em adicionar mais nada? No entanto, em matéria de gosto, os tempos mudam os usos à sua vontade. Nada podemos determinar a esse respeito, e as comparações entre um século e outro nada provam contra o gosto dominante.] (Tradução nossa)

O autor mencionou que a arte, na sua época, ganhou o *status* de ciência, que os instrumentos musicais ganharam em leveza, que os métodos de canto tornaram as vozes mais limpas e potentes. Se, por

um lado, tecnicamente, as áreas da música se desenvolveram, por outro, o gosto, em sua concepção, perdeu bastante, ao se comparar a composição à de autores anteriores, como Lully e Delalande. A teoria da arte e a técnica ganharam muito, mas o gosto perdeu consideravelmente. O novo introduziu muitas inovações, segundo o autor, mas não suplantou o velho.

On me demandera: Mais quel est ce Goût? à quels signes certains le distingue-t-on? Je répondrai que sans entreprendre de donner une définition courte et exacte du bon Goût en tout genre, je pense qu'à l'égard des Arts et de la Musique, le bon Goût est ce qui est conforme à la nature; ce qui est approuvé par la raison; ce qui n'est, ni outré, ni affecté; ce qui plaît à nos sens; ce qui séduit notre coeur; ce qui nous intéresse; ce en quoi nous ne trouvons rien qui nous choque, rien qui nous révolte; ce que les fameux Artistes ont le plus universellement pratiqué; ce que les vrais connoisseurs estiment. Tout ce qui n'a pas ces qualités ne peut être que de mauvais goût. (Bollioud-Mermet, 1746, p.48)

[Você me perguntará: mas o que é esse gosto? Quais são alguns dos sinais para distingui-lo? Responderei, sem tentar dar uma definição curta e exata de bom gosto em todo gênero. Penso, a respeito das artes e da música, que o bom gosto é o que está conforme à natureza, que é aprovado pela razão, que não é nem exagerado nem afetado, que agrada aos nossos sentidos, que seduz nosso coração, que nos interessa, aquele que não tem nada que nos choque, que nos revolte, aquele que os artistas famosos mais universalmente praticam, que os verdadeiros conhecedores estimam. Tudo o que não tem essas qualidades só pode ser de mau gosto.]  
(Tradução nossa)

Além da reflexão de Bollioud-Mermet sobre o fato de o gosto não estar mais de acordo com a imitação da natureza na composição e na execução da música, de os modelos não serem mais imitados de acordo com as regras e normas que valorizavam a linguagem verbal

das óperas, que se reportassem ao aspecto literário, de acordo com o teatro clássico do século XVII e da tragédia clássica da Antiguidade, ele manifestou sua estranheza com relação ao fato de os artistas fazerem suas obras sem se reportarem a esses modelos, cujas ideias novas vinham, segundo ele, do próprio gênio de quem as produzia. Ele se justificou dizendo que estava de acordo com os partidários do novo, pois assim se evitava a cópia e o plágio, porém ressaltou que, mesmo assim, essas inovações deveriam estar de acordo com as leis da natureza e do bom gosto. Isso demonstrou que as concepções imitativas mostravam-se cada vez menos evidentes na produção das óperas, o que era condenado por aqueles que não concordavam com as produções feitas pela própria criatividade do artista, sem o escopo da tradição:

J'accorde aux Partisans du neuf, qu'il faut que l'Artiste mette de son génie, de son invention dans ses opérations; qu'il évite d'être copiste et plagiaire; qu'il crée de son propre fond des idées nouvelles, des tours de Chants singuliers: mais ce n'est qu'aux conditions que ces idées, ces tours de Chants, ces inventions seront subordonnées aux loix de la nature, et conformes au bon Goût. (Bollioud-Mermet, 1746, p. 50)

[Concordo com os partidários do novo: os artistas devem colocar seu gênio, sua criatividade em suas operações, devem evitar ser copistas e plagiadores, devem creditar a seu próprio fundamento as ideias novas, os contornos singulares de seus cantos, mas isso sob a condição de que essas ideias, relativas aos contornos dos cantos, que essas invenções sejam subordinadas às leis da natureza, e conformes ao bom gosto.] (Tradução nossa)

E, apesar de dizer-se a favor dos partidários do novo, considerava que esses colocavam-se contra a verdade, que os conhecedores deveriam opor-se às inovações consideradas abusivas, que as academias de arte e de música deveriam proteger a tradição e o patrimônio que preservassem o bom gosto:

Il est donc convenable d'opposer des digues à ce torrent. C'est aux habiles Connoisseurs d'élever leurs Voix contre des coutumes abusives: C'est aux Académies de protéger les efforts des Partisans du bon Goût; et à tout homme capable de sentiment, de se déclarer hardiment pour la vérité. (Bollioud-Mermet, 1746, p.53).

[É conveniente, portanto, opor diques a essas torrentes. Cabe aos hábeis conhecedores elevar suas vozes contra os costumes abusivos, cabe às academias proteger os esforços dos partidários do bom gosto, e a todo homem suscetível de sentimento cabe se declarar intrepidamente a favor da verdade.] (Tradução nossa)

Na metade do século XVIII francês, a esfera do sentimento foi se desenvolvendo e dominando o julgamento estético na ópera. A perspectiva do gosto foi se fazendo mais no sentir, em detrimento da razão. E o discernimento do julgamento da música pela inteligência foi ficando em segundo plano na sociedade francesa. Os frequentadores da Ópera, cada vez menos conhecedores da cultura tradicional, devido à ascensão da classe burguesa, contentavam-se cada vez mais apenas com os aspectos agradáveis das óperas e eram ávidos por música “estrangeira”, como revelava a incidência de música italiana na ópera francesa.

Os aspectos pessoais do compositor e do executante, como visto no último fragmento de texto de Bollioud-Mermet, ao interferirem e fazerem parte da composição musical, demonstravam que os compositores aos poucos deixaram de preocupar-se em fazer cumprir as regras estabelecidas pela teoria imitativa da natureza, em fazer que, pela representação dos modelos copiados, estes fossem reconhecidos pela audiência.

Outros interesses estavam em jogo nesse momento, na cultura francesa, como a criação de métodos de canto para aperfeiçoar essa arte e a melhoria dos instrumentos musicais – o aumento da dificuldade técnica exigiu a elaboração de métodos de aprendizagem e a aquisição de mais instrumentos musicais. Isso demonstrou

que não apenas a ópera e a música vocal interessavam à sociedade, mas também a música instrumental, mesmo porque a classe social emergente queria aprender música, e os instrumentos musicais eram uma via para isso. O interesse se voltava mais para a música em si, sem o vínculo estrito com as regras das teorias imitativas e a ideia de uma representação teatral que tivesse como base o texto poético literário.

Outro grupo de fragmentos de textos que analisamos foi o de Charles Henri de Blainville (1711-1769), compositor que escreveu pequeno número de peças instrumentais, além de peças vocais, mas que não obteve muito sucesso na sua época. Ele produziu algumas obras teóricas sobre música, como *L'Esprit de l'art musical* [O espírito da arte musical], de 1754, o qual analisaremos a seguir.

Esse artigo foi escrito depois do episódio das Querelas dos Bu-fões (1752-1753) e nele há ataques à *Carta à música francesa* (1753), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Blainville falou das apresentações de *intermezzi* italianos (ópera bufa) na ópera francesa, frequentes na época, e fez considerações sobre a língua italiana e a francesa, realçando as qualidades da última, do quanto era melhor para a música vocal do que a outra, além de tecer considerações sobre o gosto e a imitação da natureza.

Também partidário da tradição clássica, Blainville defendeu os franceses e atacou a língua italiana, tida por Rousseau como mais adequada ao canto. Declarou não ter sentido uma nação como a francesa ser considerada não possuidora de uma língua adequada para o canto, pois reconhecia-se que o seu teatro dramático possuía a mais bela escola de declamação em toda a Europa.

Na seção *Da voz, no espírito da arte musical*, ele fez as seguintes considerações:

Une Nation dont le Théâtre Drammatique seroit reconnu de toute l'Europe comme l'école de la belle déclamation, ne pourroit qu'avoir une langue propre au chant musical. Les François peuvent donc avoir une Musique, à moins que, par une maladie singuliere,

il ne nous arrivât de devenir sourds et muets; je n’y vois pas d’autre empêchement.

En vain on nous vantera les avantages de la Langue Italienne: s’il n’est question que d’en venir aux comparaisons, cette Langue n’a-t’elle pas des o qui valent bien nos e muets? Qu’est-ce que c’est que leurs u, le z, gn, ci, et cetera toutes prononciations qu’un François ne pourroit acquérir, que par un exercice aussi pénible que ridicule? (Blainville, 1754, p.2-3)

[Uma nação cujo teatro dramático seria reconhecido em toda a Europa como a escola da bela declamação só poderia ter uma língua própria ao canto musical.

Os franceses podem, portanto, ter uma música. A menos que, por alguma doença singular, eles chegassem a se tornar surdos e mudos, não vejo outro impedimento.

Em vão nos servem as vantagens da língua italiana: se é questão de comparação, essa língua não faz bem valer o nosso mutismo? O que são seus “u”, “z”, “gn”, “ci” etc., e todas as pronúncias que um francês não poderia aprender, a não ser por um exercício tão penoso quanto ridículo?] (Tradução nossa)

A referência, como nos outros autores tratados, voltou-se para um gosto refinado francês e para a imitação da natureza, mas, como a discussão sobre a língua apropriada para a ópera estava em voga, o autor elogiou as vozes da nação francesa, que considerava adequadas a todos os gêneros. Mais do que isso, declarou que a beleza estava em manter o gosto, ou seja, em seguir as regras das teorias imitativas em relação à natureza, já que a língua italiana, segundo o autor, tinha na imaginação algo mais do que suficiente para compor música sem precisar de regras, além do uso excessivo da extensão vocal.

Blainville (1754), ao tratar a língua francesa e a italiana, escreveu:

Chaque Langue a ses inconvéniens; l’imagination sembleroit suffire pour composer de la Musique Italienne: mais pour en com-

poser de la Française, il faut y joindre un goût exquis. Préventions à part de la Langue, on ne peut disputer à la Nation Française d'avoir de très-belles voix en tous genres, au moins en ce qui regarde les voix naturelles; car pour les voix factices, nous ne les adoptons pas sur nos Théâtres. Ces sortes de voix ont leurs beautés; mais ce ne sont jamais que des singes de la belle nature; et pour peu qu'on oublie l'illusion de trois ou quatre octaves, et de tous leurs tours de passe-passe, on ne s'accommode pas aisément d'un son de fausset dans le haut, de gorge dans le médion, et de creux de la poitrine dans le bas; non plus que de leurs cadences, qui ne sont, à le bien prendre, qu'un chevrottement precipite. (p.3-4)

[Cada língua tem seus inconvenientes. A imaginação pareceria suficiente para a música italiana, mas, para a francesa, deve-se aliar a ela um gosto requintado. Considerações à parte sobre a língua, não se pode atribuir à nação francesa ter as mais belas vozes em todos os gêneros, pelo menos no que diz respeito às vozes naturais, pois as vozes não naturais, nós não as adotamos em nossos teatros. Esses tipos de vozes têm sua beleza, mas jamais possuem os recursos da bela natureza. E, mesmo que esqueçamos a ilusão de três ou quatro oitavas, e todas as suas manobras de ilusionismo, que não se adequem com facilidade a um som de falsete no agudo no meio da garganta, e no peito vazio no grave, que não são mais do que cadências, quando bem realizadas, de um trêmulo precipitado.] (Tradução nossa)

No seu texto, Blainville mencionou a ideia de uma origem da música, que também apareceu nos textos de Dubos e Batteux, advinda do canto, o qual seria usado em rituais e festins, e por isso mesmo seria considerado superior em música, por inspirar o uso das palavras para expressar as paixões humanas. Para os autores mencionados, a harmonia e o ritmo compunham a música, além das palavras, ideia que foi retomada também por Blainville. Pela perspectiva da imitação como sentimento, ela foi, segundo o autor,



o primeiro sentimento que inspirou os homens. O caráter inicial era o da natureza, a qual por isso mesmo deveria ser imitada, fosse na música vocal ou na instrumental, nesta com a utilização da imitação de ruídos para a sua composição.

Sobre a origem da música e do gênero *cantabile*, o autor escreveu:

Ce genre, ou le chant proprement dit, est le premier cri de la nature, c'est la souche de tout l'art Musical. L'homme chante même en parlant, de-là naît la Musique. Les Pastres, nos premiers peres, vouloient danser; ils prirent une flute, un chalumeau, ils jouerent des airs.

Dans leurs nôces, dans leurs festins, dans les sacrifices, ils penserent à animer les paroles consacrées à leurs Fêtes; et ils chanterent, inspirés par le seul instinct. Le chant est donc le genre supérieur en Musique, puisque c'est le premier sentiment dont les hommes ont été inspirés, et auquel la Musique doit son origine.

Ce genre ajoute à la parole, anime les mouvemens des passions, soit de joie ou de tristesse, de crainte ou de fureur, et cetera. Il sert encore à exprimer les images de ce qui se passe au dehors de nous, comme ramages d'oiseaux, tempête, bruit de guerre, et cetera. En un mot, le chant dont le caractere est pris dans la nature, est le coup de pinceau qui exprime toutes ces diverses choses.

L'art de ce genre consiste à sçavoir employer avec une valeur mesurée, les différens intervalles de tierce, quarte, quinte, et de tons et de demi-tons, et d'en former une suite de modulations ou modes propres à la passion, ou peinture qu'on s'est proposé? Art qu'on ne peut enseigner, et qui s'exprime, selon qu'il est plus ou moins gravé dans l'esprit du Compositeur; il en est de la Musique comme de la Poësie: en vain donnera-t'on des regles, si l'on n'est inspiré par le génie. (Blainville, 1754, p.12-4)

[Esse gênero, ou o canto propriamente dito, é o primeiro brado da natureza, é a estirpe de toda a arte musical. O homem canta mesmo falando, desde o surgimento da música. Os pastores, nos-

os primeiros pais, desejaram dançar, tomaram uma flauta, um *chalumeau*,<sup>18</sup> e tocaram árias.

Em suas núpcias, em seus festins, nos sacrifícios, para animar as palavras consagradas em suas festas, cantaram inspirados pelo único instinto. O canto é, portanto, o gênero superior em música, uma vez que é o primeiro sentimento, portanto, em que os homens se inspiraram e ao qual a música deve sua origem.

Esse gênero se juntou à palavra, animada pelo movimento das paixões, seja a alegria ou a tristeza, seja o medo ou o furor etc. Ele ainda a usou para exprimir as imagens que existem ao redor de nós, como o arrullhar dos pássaros, a tempestade, o ruído da guerra etc. Em uma palavra, o canto, cujo caráter é o primeiro na natureza, é a pincelada que exprime todas essas coisas.

A arte desse gênero consiste em saber empregar, com um valor mensurado, os diferentes intervalos de terça, quarta, quinta, de tons e de meios-tons, e de formar um conjunto de modulações ou modos próprios à paixão, ou à pintura a que se propõe? A arte pode nos ensinar um pouco, e se expressa segundo aquilo que é mais ou menos gravado no espírito do compositor. A música é como a poesia: em vão dar-lhe regras se não é inspirada pelo talento.] (Tradução nossa)

Para Blainville, assim como o canto foi a primeira manifestação da humanidade através da natureza, daí surgiram as árias francesas, simples e fruto do *cantabile*, tal qual a natureza, e apenas ditadas pelo gosto. Assim, eram algo para poucos, ou seja, apenas para os conhecedores que conhecessem a sua origem e os modelos dos quais haviam sido copiadas.

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

---

18 Instrumento de palheta única e tubo predominantemente cilíndrico, relacionado ao clarinete. Surgiu no final do século XVII e foi construído em vários tamanhos. No final do século XVIII, a palavra começou a ser empregada significando o registro mais grave do clarinete (cf. Sadie, 1994, p.185).

Le caractere du chant François tient particulièrement au Cantabile qu'on examine. Nos chants se saisissent, se retiennent aisément [-16-] par coeur; nos plus beaux Monologues s'entendent même avec plaisir, quoique sans accompagnement. Il en est autrement des morceaux Italiens qui ne se montrent que parés de tous leurs atours, dont les beautés échappent à l'instant comme une flamme subtile; on diroit que c'est un langage fait pour les Dieux, qu'il n'est permis qu'à un petit nombre d'entendre. A l'égard des chants réservés pour notre société, pour nos plaisirs, nous les savourons avec délices; leur simplicité fait l'amusement des adeptes, comme des initiés. En effet, quel nombre d'airs, tous plus beaux les uns que les autres, qui ne tirent leur mérite que du Cantabile! La nature enfante ces airs, l'imagination y prend peu de part, mais le goût [-17-] seul les dicte. Quel mérite dans ces productions du seul génie! combien un jour à venir ces étincelles seront précieuses, lorsque le sein avare de la nature ne donnera plus de ces hommes, dont le coeur est la source où ils puisent leurs pensées, d'autant plus belles, qu'il n'appartient pas toujours à l'homme le plus éclairé de les produire, mais à l'homme de plus de goût. (Blainville, 1754, p.15-7)

[O caráter do canto francês consiste particularmente no *cantabile*, que passo a examinar. Nossos cantos se submetem, são retidos facilmente pelo coração. Nossos mais belos monólogos são até mesmo ouvidos com prazer, embora sem acompanhamento. Diferente das peças italianas que ostentam toda elegância, das quais as belezas escapam em um instante, como uma chama sutil, seria dizer que é uma linguagem feita pelos deuses, a qual permite a um pequeno número que seja ouvida. No que se refere aos cantos reservados para a nossa sociedade, para o nosso prazer, nós os saboreamos como delícias. Sua simplicidade diverte os seus adeptos, como os iniciados. Com efeito, qualquer ária, umas mais belas do que as outras, retira seu mérito do *cantabile*! A natureza gera essas árias, a imaginação assume uma parte delas, mas somente o gosto as dita!

Que mérito o dessas produções únicas do gênio! Virá um dia em que essas centelhas serão preciosas, quando o seio avaro da natureza deixar esses homens, cujo coração é a fonte da qual extraem seus pensamentos os mais belos, que nem sempre pertencem ao homem o mais iluminado para produzi-los, mas ao homem de mais gosto.] (Tradução nossa)

O autor observou que os *intermezzi* italianos revelavam o gosto da sua nação e que de fato eles encantaram os franceses, mas poucas coisas deles podiam ser aproveitadas, dada a sua simplicidade, característica cara aos franceses.

Les Intermedes Italiens ont des morceaux qui nous ont charmé, ce qui prouve le bon goût de la Nation; mais cet aveu nous met entre un précipice et une prairie bordée de fleurs. Entre notre genre, le genre Italien, [...], il y a des nuances qui pourroient échapper, même aux plus habiles Artistes; voilà le précipice. Notre genre est simple, naïf, ferme et vigoureux; le genre Italien a des beautés d'expression, des finesses d'agrément que nous pouvons acquérir, voilà les fleurs; c'est à nous de les cueillir, sans perdre de vue que nous sommes François. (Blainville, 1754, p.18-9)

[Os *intermédios*<sup>19</sup> italianos são as peças que mais nos encantam, o que prova o bom gosto da nação, mas este fato nos coloca entre um precipício e uma pradaria repleta de flores. Entre o nosso gênero e o gênero italiano [...] existem nuances que poderiam escapar até mesmo aos mais hábeis artistas, eis o precipício. Nosso gênero é

---

19 Música e dança inseridas entre os atos de um espetáculo mais amplo; a contrapartida francesa do italiano *intermedio* ou *intermezzo*. Sua história remonta a meados do século XVI. No final do século XVII, os *intermèdes* podiam ser composições extensas, independentes, comparáveis a uma ópera completa. Um *intermède* não se relacionava necessariamente com a obra em que era inserido. Os de Lully e Charpentier para as comédias de Molière representam o apogeu do gênero (cf. Sadie, 1994, p.459).

simples, ingênuo, firme e vigoroso. O gênero italiano tem as belezas da expressão, as sutilezas da ornamentação, que nós podemos aproveitar. Aqui as flores, as quais cabe a nós escolher sem perder de vista que somos franceses.] (Tradução nossa)

Assim como Dubos e Batteux, que assinalaram o papel da harmonia e do acompanhamento, Blainville também deu-lhes destaque, ao declarar que realçavam o caráter do canto, ampliando a expressividade das palavras, e que a escolha das notas e dos intervalos permitia expressar as belezas dos sentimentos, embora no quesito instrumental admitisse que os italianos eram melhores do que os franceses:

La Melodie est à la Musique, ce que les pensées sont aux discours; c'est pour mieux dire le Cantabile; ce qui dépend, comme j'ai dit ci-devant, du choix des notes et des intervalles, moyen par lequel on peint dans une seule partie les plus grandes beautés de sentiment ou d'image.

On ajoute à cette expression par les accompagnemens qui font harmonie. Ces parties doivent faire entr'elles unité de melodie, car en soi l'harmonie n'est rien, si elle ne concourt à l'effet; c'est la couleur qui donne l'ame au dessein, ou qui le gête si elle est mal employée. L'unité de mélodie consiste donc en ce que le chant des accompagnemens soit d'un caractere propre et conforme au sujet principal, c'est-à-dire dans la même modulation, le même caractere et la même mesure, qu'il le suive pas à pas. Il faut que ces notes écoutent, considerent, répondent; enfin le chant est acteur, et l'accompagnement pantomime: tantôt il s'emporte, ou bien il est tranquille, il écoute, il regarde, il est immobile. Il s'anime des yeux et du geste, toujours conforme à son acteur qu'il ne perd point de vue. Il annonce, il soutient, il prend les vuides, il termine; enfin il fait dans son genre ce que le chanteur fait dans le sien, il peint en symphonie ce que l'autre peint en chant. Il faut avouer qu'à ce sujet les Italiens nous sont fort supérieurs; voyons comment nous en approchons. (Blainville, 1754, p.22-4)

[A melodia é para a música aquilo que os pensamentos são para o discurso. Isto é, o *cantabile*, melhor dizendo, depende, como disse até aqui, da escolha das notas e dos intervalos, meio pelo qual se pinta apenas parte das maiores belezas do sentimento ou da imagem.

Essa expressão é complementada pelos acompanhamentos que fazem a harmonia. Essas partes devem construir a unidade da melodia, porque a harmonia em si não é nada se não concorre para o efeito. É a cor que dá alma ao desenho, ou que o estraga se mal empregada. A unidade da melodia implica, portanto, que o acompanhamento do canto tenha um caráter próprio e conforme ao tema principal, isto é, a mesma modulação, o mesmo caráter e a mesma medida, que ele os siga passo a passo. Devem-se ouvir essas notas, considerá-las, fazer que correspondam. Enfim, o canto é o ator, e o acompanhamento, a pantomima. Às vezes ele prevalece, ou fica bem tranquilo; às vezes escuta, observa, ou fica imóvel. Ele anima os olhos e o gesto, sempre conforme o seu ator, quando não o perde de vista. Ele anuncia, sustenta, prende aos olhos e termina. Enfim, ele faz de seu gênero aquilo que o cantor faz de si, pinta em sinfonia aquilo que a outra pinta em canto. Deve-se admitir que nesse tema os italianos são bastante superiores a nós. Vejamos como nos aproximamos deles.] (Tradução nossa)

Dentre as polêmicas da época, estavam as querelas, que serão discutidas no próximo capítulo, que atacaram a *opera seria* francesa e também Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Ao falar do acompanhamento, Blainville expressou que aprovava o seu sistema de harmonia, como deixa evidente neste fragmento de texto:

Cet accompagnement consiste dans un chant suivi de deux, trois, ou même quatre croches ou noires d'un caractere distinct et continu. Ce genre s'employe lorsqu'il s'agit de quelque grande passion, ou de quelque forte peinture prise dans la nature. Ces accompagnemens doivent faire le personnage dont j'ai parlé ci-devant, c'est-à-dire, ajouter à l'expression du chant. Monsieur Rameau en a rencontré de très-heureux en ce genre: mais en général, nos accompagnemens sont au plus simple, sans un caractere

absolutement marqué. Leur effet est velouté, moëlleux, satisfaisant; mais ils ne percent pas avec ces traits de feu qui se répandent en éclats, qui ravissent, transportent l'auditeur hors de lui-même. Aussi il faut avouer que les Italiens sont fort au-dessus de nous en ce genre, et c'est là même où consiste le sublime de leur Musique. Ils ont en ce genre des morceaux si supérieurs, qu'on oublie que ce sont des beautés musicales; l'illusion est forte au point qu'on croit que c'est la chose même que l'on voit, que c'est là qu'on existe. Un feu se répand dans les veines, on se sent soulever; l'imagination en désordre, le coeur ému, on est transporté comme dans un autre hémisphere: voilà de ces situations que les personnes sensibles à l'attrait Musical ont éprouvé avec un ravissement dont on n'a à se plaindre que du peu de durée. (Blainville, 1754, p.30-1)

[Este acompanhamento consiste em um canto seguido de duas, três ou mesmo quatro colcheias ou semínimas de caráter distinto e contínuo. Este gênero se emprega quando se trata de uma grande paixão, ou de alguma expressiva pintura retirada da natureza. Esses acompanhamentos devem fazer a personagem, como já disse anteriormente, juntar a expressão com o canto. O senhor Rameau as encontra de maneira muito feliz neste gênero, mas em geral nossos acompanhamentos são muito mais simples, sem um caráter absolutamente marcado. Seu efeito é aveludado, confortável, satisfatório, mas eles não perfuram com estes traços de fogo que se propagam em claridades, que deleitam, transportam o auditório para fora de si mesmo. Assim, deve-se admitir que os italianos estão fortemente acima de nós nesse gênero, e é aí mesmo que se encontra o sublime de sua música. Eles têm nesse gênero as melhores peças, a ponto de esquecermos que são belezas musicais. A ilusão é forte, ao ponto de acreditarmos que é a coisa mesma que vemos, que está onde estamos. Um fogo se espalha pelas veias e o sentimos se elevar. A imaginação em desordem, o coração emocionado, como se transportado para outro hemisfério. Apresentamos essas situações em que as pessoas sensíveis atraem a música e experimentam, com arrebatamento, aquilo de que se queixam pela pouca duração.] (Tradução nossa)

Ele era conhecedor da ópera bufa, assim como das disputas da época, como podemos inferir do seguinte texto. Ao questionar quais eram as disputas na ópera italiana, tomou partido: para ele, sem dúvida, a melhor música era a francesa.

Alors on commença à s'appercevoir de toutes les richesses musicales. Les Bouffons ont achevé de tirer le rideau, et de nous convaincre de cette vérité par les charmes de leurs intermedes. Mais, quelles disputes? quels discours sans rien conclure? Sans doute que nous prendrons le parti opposé de n'en mot dire, et de les étudier en secret; et il est à présumer que ces beautés nous plairont davantage, lorsqu'un jour nous les verrons habillées à la Française. (Blainville, 1754, p.36)

[Então começamos a perceber todas as riquezas musicais. Os bufões acabaram de abrir a cortina, e nos convencemos dessa variedade pelos encantos de seus *intermezzi*. Mas quais são as disputas? Quais são os discursos que nada concluem? Sem dúvida, tomamos a parte oposta de qualquer palavra e a estudamos em segredo, e presume-se que essas belezas nos agradariam mais quando um dia os vemos vestidos à francesa.] (Tradução nossa)

Quanto ao estilo, Blainville reforçava a clareza e a simplicidade da música francesa em relação à italiana. Comparada à pintura, expunha como num quadro em que tudo era perceptível e reconhecido, sendo o gosto orientado pela razão. Sempre em comparação com os italianos, tinha nestes como o oposto de tudo isso, com exageros e falta de gosto:

Les graces du goût, un tact aisé, délicat, un discernement vaste, étendu, ordonnent toutes ces choses avec une oeconomie, si l'on peut dire, admirable. Les détails pris séparément ne sont pas d'un feu, d'un éclat hardi, éblouissant; mais le tout ensemble fait un tableau de goût, dont la raison fait la principale ordonnance; genre auquel la Musique Italienne est totalement opposée. Les détails en sont admirables, inimitables, si l'on veut; mais de la variété, de l'ordonnance, de la distribution, n'en cherchez aucune. (Blainville, 1754, p.44)



[As graças do gosto, um tato fácil, delicado, um discernimento vasto, expandido, ordenando todas essas coisas com uma economia, se assim se pode dizer, admirável. Os detalhes tomados em separado não são de um fogo de uma claridade ousada, deslumbrante, mas todo o conjunto compõe um quadro do gosto em que a razão faz a ordenação principal, gênero ao qual a música italiana é totalmente oposta. Os detalhes em si são admiráveis, inimitáveis, se quisermos, mas a variedade, a ordenação da distribuição não são procuradas.] (Tradução nossa)

O autor considerava a língua francesa um exemplo de gosto e requinte naturais, próprios do caráter nacional francês, ordenado e condutor do gosto mais refinado e subserviente à razão. Afirmou ser natural na língua italiana uma desordem da imaginação, o que transparecia na sua ópera, desordem que estava distante da língua francesa, cujos sentimentos eram nobres e circunspectos, condizentes com as próprias paixões humanas:

Toutes ces différences ne viennent que du caractere de la Nation, ou plutôt de la Langue, et de ce que telles ou telles idées sont plus naturelles à l'une qu'à l'autre, ainsi que de la différence des longues et des brèves. En effet dans la Langue Italienne les longues et les brèves ont leur mesure déterminée, ou plutôt ce sont tous monosyllabes égaux, qui se prêtent également à l'imagination du Poëte et du Musicien. Au contraire dans la Langue Française, les longues et les brèves sont tellement d'obligation, que loin que le Poëte et le Musicien puissent s'abandonner à tous les désordres de l'imagination, toujours en garde contre eux-mêmes, ils ne se laissent conduire que par le goût le plus épuré et la plus saine raison. La Poésie Italienne, vive et piquante, est propre aux images, aux divers phénomènes qui se passent hors de nous; au contraire la Langue Française, sage, noble et circonspecte, ne se plaît particulièrement qu'aux sentimens de nos passions, aux affections, aux mouvemens qui se passent en nous; enfin, le style des Italiens est grand, en ce qu'il est concis et serré; et le nôtre est beau, en ce qu'il est diffus et étendu. On peut comparer le premier, à cause de la violence, de la

rapidité et de la véhémence avec laquelle il ravage, pour ainsi dire, et emporte tout, à une tempête, à un foudre. (Blainville, 1754, p.44-6)

[Todas essas diferenças vêm do caráter da nação, ou melhor, da língua, e algumas ideias são mais naturais a uma do que à outra, ainda que exista diferença entre as longas e as breves. Com efeito, na língua italiana, as longas e as breves têm sua medida determinada, ou melhor, ela tem todos os seus monossílabos iguais, que se prestam igualmente à imaginação do poeta e do músico. Ao contrário, na língua francesa, as longas e as breves são assim obrigadas, na medida em que o poeta e o músico possam se abandonar a todas as desordens da imaginação, sempre em guarda contra eles mesmos, deixando-se conduzir pelo gosto o mais apurado e a mais sã razão. A poesia italiana, viva e picante, é própria às imagens, aos diversos fenômenos que se passam fora de nós. Ao contrário, a língua francesa, sagaz, nobre e circunspecta, agrada particularmente aos sentimentos de nossas paixões, às afeições, aos movimentos que se passam em nós. Enfim, o estilo dos italianos é grande naquilo em que é conciso e cerrado, e o nosso é belo naquilo em que é difuso e expandido. Podemos comparar o primeiro à causa da violência, à rapidez e à veemência com a qual devasta, por assim dizer, e leva tudo a uma tempestade, a um relâmpago.] (Tradução nossa)

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

Monsieur Rousseau a beau dire, il a fait du chant François, sans le vouloir; mais pour quelques endroits de cette nature, combien de passages, sur-tout dans le rôle du Devin, d'une modulation peu flexible, qui met également l'auditeur et l'acteur dans les entraves,

et cela pour avoir voulu sortir du genre propre à la Langue. On doit néanmoins lui savoir gré de nous avoir donné le premier à connoître qu'on pouvoit trouver des tours simples, et voisins de la nature dans le genre familier. Je les crois cependant plus difficiles à saisir dans le genre héroïque. Lully a bien commencé, et ce n'est qu'en l'étudiant qu'on peut parvenir à mieux faire. (Blainville, 1754, p.53-4)

[O senhor Rousseau bem disse, ao realizar o canto francês, sem o desejar, mas em algum lugar desta natureza, quanto às suas passagens, sobretudo no papel do Adivinho da Aldeia [*Devin du Village*],<sup>20</sup> uma modulação pouco flexível, que coloca igualmente a audiência e o ator nos entraves, e isso por desejar sair do gênero próprio da língua. Devemos, contudo, ser gratos ao seu saber, por nos fazer ser os primeiros a conhecer e poder encontrar seus truques simples e avizinhar-nos da natureza no gênero familiar. Creio, no entanto, que é mais difícil de conhecer no gênero heroico. Lully começou bem, é nisso que o estudante pode conseguir fazer melhor.] (Tradução nossa)

Dentre os diversos aspectos observados, sobre os quais refletiu em seu texto, Blainville também se referiu à questão da expressão em música. Para ele, expressar significava demonstrar a verdade do que lhe era próprio, mas de forma agradável e nobre. A introdução de elementos da ópera italiana na ópera francesa não só destruiu as regras imitativas de modelos da natureza, conforme a concepção da época, mas também uma concepção de gosto, o que significava destruir a concepção da ideia de um caráter nacional,<sup>21</sup> elemento tão caro à sociedade francesa:

---

20 O *Devin du Village* [O Adivinho da Aldeia] foi um intermédio escrito por Jean-Jacques Rousseau, apresentado pela primeira vez em 18 de outubro de 1752.

21 A ideia de um caráter nacional francês, cujos traços deveriam ser reconhecidos por todos aqueles que conheciam a nação, era algo extremamente importante para essa sociedade, incomodada com a presença de elementos estrangeiros, como acontecia com a ópera italiana. Em seu artigo, Blainville (1754) assim se manifestou: “Gostaríamos de ter uma música italiana feita com palavras francesas? E uma música francesa feita com palavras italianas? Pessoalmente,

Il y a plusieurs especes d'expression en musique; il y a expression vocale et instrumentale, et expression où toutes les deux se trouvent réunies.

Comme l'expression ne dépend pas seulement du caractere du sujet, mais encore de sa destination, le Compositeur doit avoir attention qu'il y a un local pour l'expression; et que, tel beau que puisse être un morceau, s'il manque par la convenance, c'est manquer comme à l'expression. (Blainville, 1754, p.71-2)

[Há várias espécies de expressão em música. Há a expressão vocal e a instrumental, e a expressão em que as duas se encontram reunidas.

Como a expressão não depende unicamente do caráter do tema, mas também de sua destinação, o compositor precisa prestar atenção se existe um local para a expressão. E, por mais bela que possa ser uma peça, se lhe falta conveniência, falta-lhe expressão.] (Tradução nossa)

Ainda sobre a importância da expressão em música, o autor escreveu:

L'Expression doit être l'ame de ce genre de musique, plus que de tout autre; il seroit même à souhaiter quelle s'y trouva au point que l'art n'y parût que comme un vernis pour bien joindre les pieces de rapport qui font le total de l'ouvrage; de façon que cet art apperçu seulement des Artistes, l'auditeur, sans en être distrait, ne fut intéressé que par les seules beautés du génie.

Il y a dans un Opéra, des morceaux d'expression, d'autres de sentiment, ceux là pour l'effet. (Blainville, 1754, p.74)

---

não imagino tal metamorfose. Precisamos de uma música natural, tal como nossa língua e nosso caráter nos sugerem. Todos os povos da Europa, diremos, concordam quanto à presença da música italiana. Em boa hora eles se sentem assim (concordando com a presença da música italiana), e nós, diferentemente deles (porque não aceitamos sua língua e sua música), é porque sua língua não se presta ao acento musical" (p.124, tradução nossa).

[A expressão deve ser a alma desse gênero de música, mais do que qualquer outro. Seria o mesmo como o que se encontra lá, a tal ponto que a arte parece um verniz para bem juntar as peças que são produto de um total de obras. Que esta arte perceba unicamente aos artistas, ao auditório, sem se distrair, interessada nas únicas belezas do gênio.

Há numa ópera peças de expressão, outras de sentimento, e aquelas para o efeito.] (Tradução nossa)

O autor categorizou os segmentos da expressão em música. Cada um deles, segundo as regras, deveria possuir primeiramente a concepção de um texto literário que servisse ao monólogo, à declamação, valorizando os aspectos racionais da língua e as características pertinentes a cada tipo de afeto manifestado no texto. Através do texto literário, depreendiam-se os caracteres de cada expressão afetiva; a partir de cada expressão, construía-se a melodia e o acompanhamento que lhe eram pertinentes.

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

Les morceaux de sentimens, sont les Scenes galantes, tendres et pathétiques, les Scenes où l'amour, l'amitié et la générosité se font un mutuel combat. Les Scenes opposées, sont les Scenes fortes, vives et animées, où les sentimens de crainte, de dépit, d'artifice, de jalousie, de parjure, se peignent sous les traits les plus noirs. Voilà les morceaux, les Scenes d'intérêts, où la Langue doit être traitée plutôt en pure déclamation, qu'en chant; de façon que l'acteur n'étant pas contraint par un chant trop musical, aye toute la liberté de donner plus de force au récit, tant par les inflexions du chant, que par l'expression du geste. De ces Scenes d'intérêts, naissent les morceaux d'expression, tels que les Monologues, les Duo, les morceaux animés par les passions décidées de joie ou de douleur, de haine ou d'amour, et cetera. Passions qui doivent se peindre avec toute la force, la hardiesse, et la beauté de l'expression du chant musical.

C'est alors que l'instrumentale, jointe à la vocale, prête à celle-ci de nouvelles forces. Le prélude annonce le caractère de l'air, et prépare également l'auditeur et l'acteur à entrer dans la passion. Les endroits de silence qui se trouvent dans le chant, en répandant de la variété par les traits de l'instrumentale, que n'auroit pu faire la vocale, donnent en même-tems la facilité au chanteur de soutenir son air avec bien plus de vigueur, que s'il falloit qu'il le débite sans aucun repos. (Blainville, 1754, p.74-6)

[As peças de sentimentos são as cenas galantes, ternas e patéticas, as cenas em que o amor, a amizade e a generosidade estão em combate. As cenas opostas são as cenas fortes, vivas e animadas, em que os sentimentos são o medo, o despeito, o artifício, o ciúme, o perjúrio, e se pintam os seus traços os mais negros. Aqui as peças, as cenas de interesse, em que a língua deve ser tratada mais em pura declamação do que um canto, de modo que o ator não seja contrário a um canto demasiado musical. Sim, toda liberdade serve para dar mais força ao recitativo, tanto pelas inflexões do canto como pela expressão do gesto. Das cenas de interesse nascem as peças de expressão, tais como os monólogos, os duetos, as peças animadas pelas paixões da alegria ou da dor, do ódio ou do amor etc. Paixões que devem se pintar com toda a força, a ousadia e a beleza da expressão do canto musical.

Em seguida é fundamental que o instrumental, juntado à vocal, empreenda novas forças. O prelúdio anuncia o caráter da ária e prepara o auditório e o ator a entrar na paixão. Os momentos de silêncio do canto, em contraste com a variedade de traços da música instrumental, são um preparo para a música vocal, e ao mesmo tempo facilitam ao cantor sustentar sua ária com maior vigor, como se fosse uma locução sem nenhuma interrupção.]

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

L'air de vérité, en Musique, consiste encore dans le local, dans le genre de sa destination; c'est-à-dire, qu'une Musique de Théâtre ne doit point tenir, en général, de la Musique de concert, et encore moins de la Musique d'Eglise, non plus que ces deux dernières ne doivent tenir de la première. (Blainville, 1754, p.88-9)

[A ária da verdade, em música, consiste ainda no local, no gênero de sua destinação. Uma música de teatro não deve tomar, em geral, nada da música de concerto, e ainda menos da música da igreja, e estas duas últimas não devem ter nada da primeira.] (Tradução nossa)

Blainville chamou a atenção, quanto às regras composicionais e às apresentações das óperas, para o fato de que os gêneros não deveriam se misturar. Na formação e no exercício do gosto, cada segmento deveria usar exclusivamente as características que lhe eram pertinentes. Somente assim cada paixão poderia ser expressa, intensificada, conhecida e reconhecida, de acordo com sua categoria.

Quel goût, pour n'inspirer dans la Musique de Théâtre que les passions les plus fortes, les images les plus vives, des tableaux frappans, et la volupté la plus délicieuse: faire ensorte qu'un Opera soit un, entier; et que les genres qui conviennent à la Tragédie, au Ballet, ou à la Pastorale, se montrent toujours distinctement dans l'un ou dans l'autre, sans que la simplicité de cette dernière emprunte la magnificence de la Tragédie, ou le brillant du Ballet! (Blainville, 1754, p.89-90)

[Que o gosto, por somente inspirar na música de teatro as paixões as mais fortes, as imagens as mais vivas, os quadros os mais fascinantes, e a volúpia a mais deliciosa, faz garantir que uma ópera seja única, inteira. E os gêneros que convêm à tragédia, ao balé, ou à *pastorale*, que se mostrem sempre distintamente num e noutro, sem que a simplicidade desta última empreste a magnificência da tragédia, ou o brilhantismo do balé!] (Tradução nossa)

O autor chamou a atenção ainda para o tempo de duração da ópera, que deveria estar de acordo com o tempo exigido na duração da tragédia antiga e clássica, além da ligação entre as suas partes, como ocorria com o texto da tragédia, mantendo as características próprias do gênero no que se referia às personagens elevadas na ação dessa narrativa. Havia a prerrogativa de uma unidade de tempo que deveria ser proporcional para todos os acontecimentos e ações. O conjunto de todos esses aspectos seria perfeito se houvesse unidade entre eles e harmonia no todo. Blainville ressaltou essa importância na ópera francesa, em comparação com a italiana, que, do seu ponto de vista, mantinha mais atenção na música do que nos outros componentes, havendo assim desequilíbrio entre esses aspectos:

Proportion en Musique, c'est l'art de donner à un morceau (mécanisme à part) la longueur convenable, de façon que le milieu réponde au commencement, à la fin, et qu'il soit varié sans sortir de son genre, ni de son caractere. C'est de cette perfection que dépend sur-tout l'esprit d'unité: art précieux que nous possédons en tous arts généralement. Je craindrois cependant qu'à examiner des morceaux de Musique séparément, il parût que nous n'ayons qu'à force d'art, ce que les Italiens semblent avoir par abondance de génie. (Blainville, 1754, p.90-1)

[Proporção em música é a arte de dar a uma peça (mecanismos à parte) a extensão de tempo conveniente, de maneira que o meio corresponda ao começo e ao fim, e que seja variado, sem se distanciar de seu gênero, nem de seu caráter. Essa é a perfeição, que depende sobretudo do espírito de unidade: arte preciosa que possuímos em todas as artes em geral. Acredito, no entanto, que, ao examinar as peças de música em separado, pareça apenas que temos a força da arte, o que os italianos parecem ter pela abundância de gênio.] (Tradução nossa)

Além de criticar os gêneros específicos na ópera, em comparação com a tragédia grega, Blainville criticou a sociedade que frequen-



tava a Ópera, a qual também comparou ao que considerava ser a sociedade grega. A sofisticação de cada gênero deveria estar de acordo com o conhecimento do público que saberia apreciar o requinte de cada um deles. Para ele, os particulares que se reuniam para assistir a ópera eram os menos conhecedores, porém eram eles que determinavam como deveriam ser as apresentações, como se uma minoria pudesse decidir quais apresentações e quais das suas qualidades deveriam ser representadas no palco, fazendo assim mais um ataque à ópera italiana e, mais especificamente, a Rousseau:

Les anciens Grecs ne pensoient pas ainsi. Tous les genres étoient distincts, non-seulement par les institutions, par le caractère, mais même encore par l'usage. Tel genre de Musique consacré à l'héroïque, ne descendoit jamais aux amusemens particuliers, non plus que les chansonnettes n'avilissoient pas de leur petitesse la grandeur du chant héroïque. La raison de cette différence est bien simple. Le discernement des Grecs, leur jugement étoit celui de toute la Nation réunie, qui venoit en foule chercher le plaisir dans un esprit d'admiration pour les belles choses, capables de les toucher, ou d'indignation, pour qui avoit le malheur de lui déplaire. Parmi nous, c'est tout l'opposé: ce sont quelques particuliers qui viennent s'assembler à nos Théâtres, avec un esprit d'amusement à peu près le même que dans nos sociétés; le même génie, que les Grecs, nous inspire, même avec un goût plus épuré; mais ce n'est pas avec cette vigueur, cette franchise et cette hardiesse naturelles au génie populaire. (Blainville, 1754, p.104-5)

[Os antigos gregos não pensavam assim. Todos os gêneros eram distintos, não somente pelas instituições, pelo caráter, mas mais ainda pelo uso. Tal gênero de música, consagrado ao heroísmo, não derivou jamais dos divertimentos particulares, nem da pequenez de suas cançonetas aviltadas, a grandeza do canto heroico. A razão dessa diferença é bem simples. O discernimento dos gregos, seu julgamento, foi o de toda a nação reunida, que em conjunto procurara o prazer de um espírito de admiração pelas belas coisas,

capazes de tocá-la ou indigná-la, e que tiveram a infelicidade de desagradar-lhe. Entre nós, ocorre totalmente o oposto: são apenas alguns particulares que se reúnem a nós nos teatros, com um espírito de divertimento parecido nas nossas sociedades. O mesmo gênio que os gregos nos inspiram, mesmo com um gosto mais apurado, mas não com este vigor, este privilégio e esta ousadia naturais ao gênio popular.] (Tradução nossa)

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

N'a-t'on pas vu passer successivement le goût de Lully à celui de R\*\*\*, et ce dernier s'éclipser pour un moment à la vue des bouffons? Ces genres n'ont-ils pas commencé par essayer des difficultés? A-t'on distingué d'abord leurs vraies beautés? Me dira-ton à présent qu'il n'est question que de juger du mérite des choses par la première impression? Par cette seule opinion, nul progrès dans les arts, au moins quant à certains genres de beautés. Cet instinct, ou pour mieux dire, ces sensations nous tromperoient donc souvent, si elles ne sont guidées par les lumieres de l'esprit, et par des connoissances solides: réflexion qui doit nous garantir de porter nos jugemens avec trop de promptitude. En faveur de nos disputes, je me flatte qu'on voudra bien me passer cette digression. (Blainville, 1754, p.108-9)

[Será que não se viu passar sucessivamente o gosto de Lully ao de R\*\*\*,<sup>22</sup> e este último se eclipsar por um momento pela visão dos bufões? Estes gêneros não começam por trazer dificuldades? Em tom distinto, aborda suas verdadeiras belezas? Ou me dirá

---

22 Referência a Jean-Jacques Rousseau.

agora que é uma questão de se julgar o mérito das coisas pela primeira impressão? Por esta opinião, é nulo o progresso nas artes, ao menos no que se refere a certos gêneros de belezas. Este instinto, melhor dizendo, estas sensações muitas vezes nos enganam se não são guiadas pelas luzes do espírito e pelos conhecimentos sólidos. A reflexão deve garantir nossos julgamentos com muita prontidão.

Em favor de nossa disputa, eu me satisfaço em bem transmitir esta digressão.] (Tradução nossa)

Para justificar seu posicionamento em relação à *opera seria*, o autor afirmou que a ópera deveria interessar aos ouvidos como a pintura interessava aos olhos e que, após a alma ter sido tomada pelas paixões, depois da primeira percepção todos esses sentimentos passariam para a observação das imagens da natureza. O prazer do coração estava em reconhecer nas imagens, como numa pintura, os traços da natureza. A aceitação da música instrumental também foi expressa nesse texto, mas Blainville declarou que a música vocal estava em primeiro lugar, pois era a própria natureza, aquela que melhor expressaria o caráter dos sentimentos, e a instrumental em segundo lugar, pois seria uma débil imitação da natureza, apesar de cumprir sua função na ópera. Ressaltou ainda que a audiência deveria estar preparada para captar essas nuances e assim se contentar com o máximo possível do requinte reconhecido na ópera:

La Musique est pour l'ouïe, ce que la peinture est pour les yeux. Elle doit intéresser l'auditeur, attirer son attention, en lui retraçant l'idée de ses perceptions, en variant le tableau: tantôt passer du sentiment des passions aux images physiques de la nature: tantôt du genre noble au genre familier; du ton pathétique, au ton gai; du genre sérieux, au genre brillant; de façon que ces mouvemens successifs venant à passer de l'imagination au coeur, et du coeur à l'esprit, l'ame ainsi entretenue dans cette douce agitation, ses facultés ne puissent manquer de se plaire dans un état où la variété sert d'aliment à ses plaisirs: car, pour peu qu'il y ait d'inaction, l'ame se distrait, le dégoût prend, le plaisir disparaît; tout cesse, faute de mouvement.

Telle est la carrière épineuse que doivent remplir les arts, et surtout la Musique, dont les effets étant plus prompts, plus passagers, doivent être plus riches et plus variés. La Musique peut remplir cet objet par la voix, ou par les instrumens. On peut dire que le chant tient ses beautés de la nature, comme de la première main, et que la symphonie ne les a qu'en second. Le chant est la nature même, dont la symphonie n'est qu'une foible imitation. La voix est le mobile du chant; je la suppose aussi belle qu'on la puisse désirer: le grand art du chant ne consiste pas tant à faire briller la voix, qu'à donner aux sons une âme, des inflexions, un caractère convenable au sujet.

Car ne chanter que pour la voix, c'est ne parler qu'à l'ouïe; mais nuancer le son de la voix du foible au fort, y répandre un caractère triste ou gai, sombre ou véhément, ajouter les inflexions, les agrémens convenables aux diverses expressions, augmenter ces beautés par l'ensemble du geste; de façon que l'auditeur reçoive l'impression du sujet, à ne le prendre que pour ce qu'il doit être. Voilà, je crois, le vrai art du chant; autrement ce sont des sons qui flattent l'ouïe agréablement, sans parvenir jusqu'à l'âme; ce n'est plus cette illusion, cet enthousiasme, dont plusieurs de nos Orphées nous ont fait pressentir, jusqu'où pouvoit aller l'art divin d'émouvoir, de ravir les sens. Mademoiselle L. M. ne se fait-elle pas autant admirer par la belle déclamation, et par l'action, le geste, et la grande expression de son chant, que par la voix la plus mélodieuse qu'on ait jamais entendue. (Blainville, 1754, p.116-9)

[A música é para os ouvidos aquilo que a pintura é para os olhos. Ela deve interessar à audiência, atrair sua atenção, retratar-lhe a ideia de suas percepções pela variação do quadro. Às vezes passam do sentimento das paixões às imagens físicas da natureza, às vezes do gênero nobre ao gênero familiar, do tom patético ao tom alegre, do gênero sério ao gênero brilhante, de modo que esses movimentos sucessivos passam da imaginação ao coração, e do coração ao espírito. As faculdades da alma, assim entretida com essa doce agitação, não podem deixar de agradar, num estado em que a variedade serve de alimento a seus prazeres, porque, se existe pouca ou nenhuma

ação, a alma se distrai, o desgosto a toma, o prazer desaparece; tudo cessa pela falta de movimento.

Essa é a carreira espinhosa que deve preencher as artes, e sobretudo a música, em que os efeitos estão mais prontos, mais passageiros, devem ser mais ricos e mais variados. A música pode preencher seu objeto pela voz ou pelos instrumentos. Podemos dizer que o canto tira suas belezas da natureza, como em primeira mão, e a sinfonia, em segunda mão. O canto é a natureza mesma, da qual a sinfonia é uma débil imitação. A voz é suporte do canto. Eu a suponho assim bela o quanto posso desejar: a grande arte do canto não consiste tanto em fazer brilhar a voz, mas dar aos sons uma alma, inflexões e um caráter conveniente ao tema.

Porque se pode cantar apenas com a voz, é como falar com o ouvido, mas nuançar o som da voz do fraco ao forte, responder a um caráter triste ou alegre, sombrio ou veemente, juntar as inflexões, os encantos convenientes às diversas expressões, aumentar essas belezas pelo conjunto do gesto, de modo que a audiência receba a impressão do tema e a tome pelo que deve ser. Aqui, creio, a verdadeira arte do canto. Caso contrário, estão ouvindo sons que lisonjeiam agradavelmente, sem atingir justamente a alma. Isto não é mais do que ilusão. Este entusiasmo, em que muitos de nossos Orfeus nos fizeram pressentir, quão longe pode ir a divina arte de emocionar, de deliciar os sentidos. Mademoiselle L. M. não fez muito em se admirar pela bela declamação e pela ação, pelo gesto e pela grande expressão de seu canto, pela voz a mais melodiosa que jamais ouvi.] (Tradução nossa)

Por fim, Blainville, embora tivesse tomado partido com relação à *opera seria*, relatou que o problema dessas discussões era fazer comparações entre as duas nações, apesar de considerar que os franceses tinham uma visão mais racional sobre a música do que os italianos. Para ele, era um erro julgar pela comparação, mesmo tendo usado esse recurso. Sua preocupação era o fato de que a música francesa estava sofrendo modificações por influência da italiana, quando na verdade as duas poderiam ser apreciadas com as suas próprias

peculiaridades e diferenças. Os traços característicos de cada nação, segundo o autor, deveriam diferir, do mesmo modo que os costumes e as vestimentas, que permitiam reconhecer uma nação.

Ao tomar o partido da música francesa, preocupava-se em não deixar que esta se perdesse e deixasse de existir, com todos os requintes e as regras que sempre existiram, e que, para ele, a cada dia possuíam cada vez menos importância na sociedade francesa:

D'ailleurs, il faut considérer qu'un Parisien ne voit pas les choses avec la même vivacité qu'un Provençal, et ce dernier, qu'un Italien: d'où il résulte qu'un Italien, dont l'imagination est beaucoup plus vive, ne doit voir dans notre Musique, que monotonie et lenteur. Le François, au contraire, qui voit les choses avec plus de raison et de sang froid, ne doit trouver que folie, et qu'un genre outré dans la Musique Italienne. Tous les deux auront également tort de juger par comparaison; mais il seront bientôt d'accord, lorsqu'ils jugeront séparément, et qu'ils conviendront qu'une Nation differe autant d'une autre, par ses plaisirs et ses amusemens, que par son langage, ses moeurs et ses habillemens. (Blainville, 1754, p.124-5)

[Além disso, considere que um parisiense não vê as coisas com a mesma vivacidade que um provençal, nem este como um italiano, do que resulta que um italiano, de imaginação muito mais viva, não deve ver na nossa música mais do que monotonia e lentidão. O francês, ao contrário, vê as coisas com mais razão e compostura e deve encontrar na loucura outro gênero na música italiana. Os dois estão igualmente errados em julgar por comparação, mas brevemente estarão de acordo quando julgarem em separado, e quando concordarem que uma nação difere de outra pelos seus prazeres e seus divertimentos, pela sua linguagem, seus costumes e suas vestimentas.] (Tradução nossa)

Os fragmentos de textos analisados nesta parte do livro nos deram um parâmetro sobre como a ópera era representada, como as transformações na primeira metade do século XVIII levaram ao

afrouxamento da exigência do cumprimento das regras das teorias imitativas na composição das óperas.

Dubos e Batteux viveram em um momento de transição de uma visão racionalista da música para uma visão subjetiva, e expressaram isso em seus tratados. Paralelamente a eles, os autores Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville abordaram acontecimentos do dia a dia na ópera, relativos à representação, ao nível do público frequentador, à recepção da ópera italiana. Esses últimos autores concordavam que as regras deveriam ser observadas e mantidas na composição musical e demonstraram seu descontentamento por não estarem sendo cumpridas, o que consideravam uma decadência da ópera francesa. Para eles, cada elemento deveria ter seu lugar específico, como no caso da música instrumental, que deveria possuir o *status* de acompanhamento e realçar a música vocal.

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

A manutenção dessa tradição e do elemento imitativo da natureza na composição da ópera foi questionada, e todas as explicações sobre o que era a música e os seus significados não foram suficientes para exprimir o que ela era de fato. Pela concepção racional, o que explicava a música era o componente verbal, que deveria estar sempre em evidência, e não a sua maneira de ser. Falava-se da linguagem e de seus modelos imitativos, mas não dos seus significados. Daí a ópera, mesmo se valendo da imitação para se constituir como um espetáculo verdadeiro, não cumprir totalmente com essa prerrogativa.

No próximo capítulo observaremos como os ataques à tradição e a aceitação da ópera italiana colocaram o elemento expressivo em evidência na música e por que a imitação da natureza não cumpria totalmente a sua função na ópera.