

3 - França na segunda metade do século XVIII

O movimento das querelas - A expressão em música

Rodrigo Lopes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LOPES, R. França na segunda metade do século XVIII: O movimento das querelas - A expressão em música. In: *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 181-240. 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/).

3

FRANÇA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII: O MOVIMENTO DAS QUERELAS A EXPRESSÃO EM MÚSICA

O riso e o cômico: a Querelle des Bouffons e o repúdio à *opera seria*

Nos capítulos anteriores observamos as transformações pelas quais passou o conceito de imitação, na ópera francesa, no decorrer do século XVIII. Para o pensamento racionalista da época, aspectos estritamente literários eram atribuídos à ópera. O texto literário, através da linguagem verbal, representava a ação, o elemento racional exigido para a música. Esta, em sua característica individual, não satisfazia a essa exigência, por ser considerada, de acordo com o pensamento da época, inferior à poesia e à matemática. A poesia era universal, e dela se extraía a verossimilhança e o que era necessário para a representação da ópera e do teatro, além de ser considerada mais filosófica.

As poesia e a matemática explicavam a realidade do mundo. A poesia expressava com precisão e racionalidade a formalidade do mundo observada pela física e pela matemática. Em conformidade com a satisfação da razão, a ópera, ainda no século XVII, era a representação das paixões humanas. Estas eram mais bem expressas pelo recitativo, pois o aspecto textual e oratório da música vocal aproximava-se da linguagem falada, permitindo que o significado

das paixões fosse bem compreendido. Assim, as palavras estabeleciam a proporção dos sentimentos, os quais poderiam, por meio da linguagem verbal, ser controlados pela razão. Para as artes, a poesia possuía regras definidas, que deveriam ser seguidas na sua composição, as quais se reportavam à imitação da natureza, mas de acordo com os moldes da poesia clássica. Seguir as regras e reconhecer seus traços nas óperas e nas obras de arte denotava um ótimo bom gosto.

As regras imitativas para a ópera não eram usadas apenas para reforçar a tradição da Antiguidade e da tragédia clássica francesa. Com cada elemento em seu devido lugar, elas representavam também a hierarquia monárquica, e a ópera espelhava esse poderio absolutista. Ela era um privilégio de distração, sedução e dominação, daí a suntuosidade de sua produção e seu aspecto de aparato da majestade. A ópera traduzia o espírito e a mentalidade aristocráticos, expressos tanto pela música como pelo texto. A música estava a serviço da compreensão do texto literário, e para que as intenções e as inflexões das palavras ganhassem evidência e adquirissem a intensidade necessária, o sentido delas deveria ser representado. O conteúdo extramusical e a ideia poética teriam na ópera a concretização do gesto vivo da palavra e da sua eloquência. Dentro das normas estabelecidas pelas regras das teorias imitativas, teriam uma ordenação que faria despertar paixões específicas nos ouvintes, assim como o controle da intensidade de cada uma delas. Nesse sentido, para obter esses resultados das paixões, primeiramente elas deveriam satisfazer às condições racionais, pois tudo era controlado.

A imitação da natureza, que era a origem de tudo e fornecia todas as condições e todos os modelos para as realizações artísticas, desde o Renascimento era o meio para compor a ópera, constituída por regras e hierarquias definidas em sua estrutura. Essa maneira de compor ópera foi praticada desde o século XVII, e Lully, seu maior expoente, foi considerado o compositor que verdadeiramente seguia as regras do bom gosto. Porém, após a sua morte, o aspecto imitativo na composição de óperas foi se transformando e até mesmo passou a ser desprezado, devido às novas exigências de gosto da nova classe social em ascensão: a burguesa. A ascensão

social dessa classe foi um dos aspectos dessa transformação, não o único. A música instrumental também começou a apresentar problemas para a reflexão, para as teorias e exigências relativas à imitação. Também o papel do ouvinte e suas exigências fizeram modificar o conceito de imitação. Parte da aristocracia preferiu outra forma de fazer ópera, mesmo com a presença de um compositor ainda representante da classe conservadora, Jean-Philippe Rameau (1683-1764).¹ Esse dispositivo imitativo baseado em modelos retirados da natureza e julgado conforme a razão sofreu uma inversão, e o sentimento² passou a ser o elemento relevante no julgamento de uma ópera ou de uma obra de arte.

Essa inversão trouxe mudanças drásticas para as composições de ópera, porque o modelo externo ao artista, a bela natureza, perdeu importância em prol de aspectos internos, como o próprio sentimento do artista. Dessa maneira, a teoria imitativa, como regra, se transformaria e entraria em declínio em nome do caráter subjetivo da música, que nesse momento passaria a ter nela a linguagem dos sentimentos e dos significados emocionais, uma novidade nesse momento da história musical francesa, que permitiu, através das emoções, que fosse dado significado à música. Mas, pela razão, a retirada do elemento verbal da música impunha uma questão difícil de resolver, já que, sem esse aspecto, ela era considerada destituída

1 A estética musical clássica de Rameau prendia-se a uma concepção racionalista e mecanicista da natureza e do homem que fazia que rapidamente ela se esgotasse, e também as bases sobre as quais se organizava a sociedade do Ancien Régime. Assim, quando os *philosophes* ingressam na Querelle dos Bufões, seu ataque à ópera tradicional de Rameau é antes um ataque a toda uma visão de mundo, a qual pretendiam superar. A “*Carta sobre a música francesa* [de Rousseau] não foi meramente uma manobra tática, mas um importante passo para a constituição de uma estética musical baseada em princípios inteiramente diversos dos de Rameau, indispensável para compreender a imensa revolução musical das décadas posteriores” (Almeida Marques, 2005, p.3).

2 O sentimento já havia se tornado uma categoria de julgamento da música e da obra de arte, mas preso às regras do bom gosto, baseado na imitação da bela natureza, como observado por Dubos e Batteux. Posteriormente, ele continuou como critério no julgamento da música, mas já sem o aspecto imitativo requerido na composição das óperas.

de significado. Nesse momento, ocorreram as *Querelles des Bouffons* [Querelas dos Bufões], iniciadas quando uma companhia itinerante de óperas bufas se instalou em Paris, em 1752, e passou a apresentar óperas e *intermezzi*, com sucesso crescente. Isso levou a sociedade a dividir-se e confrontar-se. Parte dela era a favor da ópera bufa italiana – os chamados “bufonistas” – e outra parte, a favor da *opera seria* francesa. Os defensores da ópera italiana atacavam nos franceses a sua maneira rígida de compor ópera, espelhada, nesse momento, na figura de Rameau, considerado não só uma expressão da maneira tradicional de fazer ópera, mas também da aristocracia, contra a qual os enciclopedistas se voltaram. A dimensão dessa discussão assumiu proporções de cunho ideológico, a ponto de os enciclopedistas participarem dessa polêmica.

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

Dado o desencanto que o grande público começara a sentir em relação à ópera, ele passara a ir à Ópera apenas para ver os balés, já que eles eram até mesmo mais importantes do que o espetáculo em si, e não mais a grande ópera. Quando as óperas bufas chegaram, com enredos divertidos, tirados do cotidiano, ganharam a adesão do grande público. Para os partidários da música francesa, “rir” na ópera era algo absurdo, já que as regras das teorias imitativas não eram seguidas. O enredo padrão de uma ópera bufa consistia numa sequência de cenas cômicas, sem nenhum elemento estranho à sua ação, e ela não precisava de muitas personagens. Sua força estava na expressão realista dos sentimentos do dia a dia, evocados nas situações da vida das personagens, na rapidez do ritmo das ações e na própria música, feita com maior número de árias, diferente da *opera seria* francesa, feita com maior número de recitativos, os quais representavam para ela as maiores cenas dramáticas.

Sobre a dimensão do significado da representação de óperas italianas na Ópera de Paris e do quanto isso contribuiu para manter acirradas as querelas, o professor de literatura italiana Andrea Fabiano (2005), da Sorbonne Paris IV, escreveu:

A teorização e a realização de um modelo francês de teatro musical no século XVII são a base, de uma parte, da vontade de dar uma resposta política nacionalista ao desafio da ópera italiana importada por Mazarin; de outra parte, a consciência de que a recepção francesa levou em conta – mesmo no teatro musical – as regras dramáticas da poética clássica. A ópera francesa se revelou assim como um espelho invertido e um complemento, ainda que por uma sublimação, do teatro clássico, e não como um testemunho isolado da arte barroca. Essa alteridade francesa criou uma barreira diante da ópera italiana, única em toda a Europa, e permitiu ao mesmo tempo uma autarquia bem sucedida do ponto de vista da criação dramático-musical.

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

A Querela dos Bufões não foi apenas uma disputa a favor ou contra a ópera italiana [...], mas a revelação de uma surpreendente sinapse conflituosa cujas repercussões marcaram uma transformação fundamental na cultura francesa da segunda metade do século XVIII. (p.11, tradução nossa)

A discussão sobre música francesa e italiana já havia se iniciado no começo do século XVIII, com Ragueneau e Lecerf, e continuou posteriormente com as querelas, envolvendo, além da compara-

ção entre os dois países, questões de melodia e harmonia. Mas, desta vez, envolveu também a recepção do público com relação à ópera bufa, além de tomadas de partido por parte de filósofos e enciclopedistas.

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

Os modelos interpretativos e imitativos para as óperas, sedimentados e compartilhados entre os autores dramáticos, os compositores e o público culto, que exigiam o conhecimento racional do funcionamento da obra representada, viam seus costumes neutralizados e até mesmo não utilizados (já que deveriam, pela razão, aperfeiçoar os costumes) nas representações de óperas bufas, pois subitamente elas abriram espaço para a inserção da ingenuidade e da sensibilidade natural, com forte apelo unicamente aos sentidos.

Para a exigência desse público culto, aristocrático, defensor da ópera francesa, esse tipo de representação destruiria o bom gosto natural e também o bom gosto construído pela educação, pois a legitimidade de uma nova forma de crítica³ em relação aos fenômenos

3 O sentido de “crítica”, nesse contexto, era o de observar se as regras do bom gosto, segundo os moldes da cultura clássica, estavam sendo rigorosamente seguidas.

musicais e teatrais, também novos, fundamentava-se num vocabulário diferente, que apelava para as sensações, que tentava explicar esses fenômenos italianos e que trouxe uma forma de apreciação musical inédita, não calcada na razão transmitida e reconhecida pelas regras.

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

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

No entanto, partidários da ópera italiana identificaram nessa visão da decadência do gênio italiano, considerado inferior em relação ao Renascimento italiano, um estado primitivo positivo, pois permitiria reconstruir uma identidade fundamentada na naturalidade, na simplicidade e na espontaneidade, abrindo espaço para uma maneira de ser mais leve e livre do jugo do racionalismo presente na ópera francesa.

O contraste entre as duas óperas trouxe reflexões sobre novos valores poéticos opostos ao sistema clássico francês. As deficiências italianas das óperas fizeram homens de letras e filósofos exaltarem

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

Para os defensores da *opera seria* francesa, se a imitação da natureza não ocorresse de maneira clara e segundo os moldes da tradição clássica, os costumes não seriam representados, o que colocaria em risco a própria ideia de caráter nacional francês. Daí a grande repercussão das Querelas dos Bufões. A ópera italiana mexeu com o coração da própria identidade francesa, representada pelo absolutismo monárquico. A obsessão dos franceses em cultivar a si mesmos e a seguir as regras tradicionais era tamanha que, para habilitar e comunicar ideias e sentimentos, a música foi se tornando mais simbólica, a ponto de até mesmo a música instrumental seguir uma representação cujo conteúdo imitativo era indicado pelos próprios títulos das peças. Esses estereótipos tornavam a música, segundo a concepção da época, apta a expressar as diferentes paixões, sentimentos ou emoções, de forma regulada e prevista pelo compositor.

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

A identidade social de boa parte da produção musical dos séculos XVII e XVIII, na França, era principesca e aristocrática, não somente pela sua origem, mas também pela sua destinação ao público da corte e às residências aristocráticas. Na verdade, ela vivia num

recolhimento que rodeava somente os soberanos, já que fora usada com fins políticos e como meio de representar as hierarquias sociais no absolutismo francês.

As representações da ópera italiana, em alternância com as da ópera da Academia Real de Música, foram tumultuadas e mantiveram uma discussão que se iniciara já em 1702, entre Ragueuet e Lecerf, retomadas fervorosamente em 1752 com as Querelas dos Bufões, diminuindo em 1754 e assim mantidas em seu fervor em 1753, com a *Lettre sur la musique française* [Carta sobre a música francesa], de Jean-Jacques Rousseau, na qual, embora não tivesse dado tanta importância à Querela dos Bufões e houvesse se revelado partidário da música italiana, o autor colocou na discussão entre a música francesa e a italiana seu ataque frontal à primeira, principalmente à figura de Rameau.

Os dois concordavam que a música era uma arte imitativa, mas a concepção e compreensão da natureza eram diferentes para eles. Rameau enxergava a natureza como um domínio racional, cartesiano, uma ciência matemática em que suas relações explicavam a física da natureza, o que justificava a primazia da harmonia, já que esta era a combinação de consonâncias de sons a partir de ressonâncias produzidas pelos corpos físicos e observadas de maneira racional. Para Rousseau, essa mesma natureza significava e expressava os sentimentos humanos, além do mundo interno das paixões. Eram os sentimentos que justificavam a primazia da melodia, representada pela arte dos acentos da linguagem falada, comunicando as paixões humanas. Cada dimensão, harmonia e melodia foi tomada por cada um dos dois como o meio mais adequado de imitação da natureza.⁴ Rousseau teve importante papel no novo conceito de

4 Embora a primazia da harmonia ou da melodia, embate travado entre Rameau e Rousseau, também tivesse sido importante nas discussões envolvidas nas querelas, elas não são foco deste livro. Apenas foram mencionadas para mostrar as diferentes concepções de imitação da natureza dos dois autores em meio às Querelas dos Bufões. Apenas em 1754 Rameau publicou, em resposta à *Carta sobre a música francesa*, de Rousseau, suas *Observations sur notre instinct pour la musique* [Observações sobre o nosso instinto para a música], em que fez a defesa de Lully, que havia sido atacado na *Carta* de Rousseau.

natureza. Como esta possuía a verdade e o conhecimento, era ela que orientava o ouvinte, que o fazia se reportar aos próprios sentimentos. A natureza ganhou outro sentido, o de orientar o ouvinte na sua escuta e nos seus sentimentos.

Na *Carta*, Rousseau recriminou a ópera francesa, acusando-a de ser um gênero falso, no qual a natureza não se fazia lembrar por nada. Condenou assim todas as regras imitativas da natureza segundo os moldes clássicos e as convenções da ópera, declarando que os libretos abusavam de uma mitologia mais do que conhecida, que a ópera naquele momento não possuía mais ação dramática, que a sua parte musical era composta de árias com excesso de trinados e gesticulações comuns a praticamente qualquer outra ópera, que havia pouca expressividade no canto, além de as representações serem exageradas, com uma instrumentação excessivamente densa e complicada, e que todos esses elementos não tinham relação com os sentimentos que o libreto expressava, devido à pouca ligação entre música e texto. Junto com isso, ele salientou que a musicalidade da língua italiana era superior à da francesa, considerando, assim, que qualquer compositor italiano era superior aos compositores franceses.

Rousseau procurou ainda destruir as bases do sistema harmônico de Rameau ao atacar sua ópera *Armide*, o qual respondeu em 1754 à sua crítica, defendendo a prioridade da harmonia. Criticou ainda a maneira como os franceses viam a música italiana e fez considerações sobre as árias francesas:

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

ceses que tentaram estudá-la com o único objetivo de criticá-la com conhecimento de causa, logo se tornaram seus mais zelosos admiradores.

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

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

A partir do próximo fragmento da *Carta* de Rousseau, pode ser feita uma comparação com Lecerf, no início do século XVIII, quando ele disse que a música italiana em nada poderia se comparar à francesa porque não estava de acordo com as regras do bom gosto, já que os italianos forçavam demais os instrumentos e adornavam demais a melodia de suas árias. Rousseau, cinquenta anos depois da *Comparação da música italiana e da música francesa*, de Lecerf, criticou nos franceses os mesmos exageros que apontou na música italiana:

Mas o que impede de maneira mais eficaz a monotonia e o tédio nas tragédias italianas é a vantagem de poder exprimir todos os sentimentos e pintar todos os caracteres com o ritmo e o andamento escolhidos pelo compositor. Nossa melodia, que nada diz por si mesma, tira toda sua expressão do andamento que lhe é dado; ela é forçosamente triste em um ritmo lento, furiosa ou alegre em um

andamento vivo, grave em um andamento moderado: o canto não produz quase nada; é o mero compasso – ou antes, para falar mais corretamente, o mero grau de velocidade – que determina o caráter. Mas a melodia italiana encontra em cada andamento expressões para todos os caracteres, imagens para todos os objetos. Ela é, quando apraz ao compositor, triste em um andamento vivo, alegre em um movimento lento, e, como eu já disse, muda de caráter num mesmo andamento à escolha do compositor; o que lhe dá a facilidade de estabelecer contrastes sem depender para isso do poeta, e sem se expor a contrassensos.

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

Os italianos, até então considerados pelos franceses, no que se referia à ópera, afastados da natureza, foram nesse momento considerados por Rousseau próximos dela, além de saberem fazer uso da variedade que o gênero proporcionava para as artes. Ele afirmou ainda que os franceses não sabiam imitar porque não se atinham à natureza, mas sim ao andamento das palavras, e por isso a música não tinha variedade nem caráter definido para os sentimentos. Ocorreu uma inversão no que se refere à imitação do início do século até a sua metade, como se os franceses tivessem se tornado um exemplo de mau gosto, fazendo uma música apagada e sem variedade alguma, enquanto os italianos representavam o equilíbrio e a verdadeira expressão da natureza na ópera.

O recitativo, do qual os franceses se orgulhavam tanto, no qual colocavam na composição toda a carga dramática na representação operística, mais até do que nas árias, considerando-o equivalente à declamação dos antigos e a melhor escola de recitação da Europa, também foi alvo das críticas de Rousseau:

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

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

Rousseau, defensor da melodia sobre a harmonia, ainda declarou que o recitativo italiano era de fato o que tinha todas as condições para uma boa realização, que apresentava a vivacidade da declamação e a energia da harmonia, que era tão melodioso como o próprio canto, além de refletir todas as paixões, com as suas inflexões e propriedades, como só um verdadeiro discurso era capaz de fazer.

Para os partidários da *opera seria*, a ópera francesa era racional, igual em todos os lugares e em todas as épocas, e sua compreensão era universal, já que a natureza, como elemento comum e universal entre todos os povos, expressava-se pela matemática e era descrita pela poesia. O elemento novo, como razão, era a harmonia, instaurada por Rameau. Para Rousseau, no entanto, a música não poderia ser universal, porque expressava a infinidade das variedades do co-

ração humano, e suas diferenças não constituiriam um fundamento único e universal. Prova disso, segundo ele, eram as variedades melódicas entre os povos e as culturas e sua diversidade nas várias épocas da história. A música, para Rousseau, não observava qualquer regra, era sinônimo de liberdade, e expressava os sentimentos, enquanto para os partidários da *opera seria* ela expressava a razão.

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

Com relação às diferentes concepções de imitação entre Rousseau e Rameau, este considerava-a uma ciência da música capaz de reproduzir relações sonoras que correspondiam às relações da própria natureza. A melodia só poderia nascer dessas relações harmônicas, de forma agradável e racional, através da ressonância dos corpos físicos, das proporções derivadas da harmonia, o que justificaria o fato de ela ser esteticamente agradável, pois essas proporções eram fundamentadas na natureza, e a música refletiria, na verdade, as suas leis universais. Dentro da estética clássica e racionalista, refletir as leis universais da natureza estava não naquilo que era de fato concreto e particular nela, mas sim no que deveria parecer ser, e a concretude e os acontecimentos do mundo, na música, também deveriam ser verossimilhantes como o eram para a poesia, o teatro e a pintura. Não deveriam reproduzir, necessariamente, a realidade, mas parecer sê-la.⁵

5 No quadro da estética clássica, Rameau seguia ainda a concepção francesa, racionalista. Com relação à imitação, concordava com o que diz o Livro IX da *Poética* de Aristóteles.

Assim como no teatro clássico as ações deviam estar de acordo com os caracteres das personagens e segundo os princípios gerais que regiam as condutas e as paixões humanas, agradar ao ouvinte perante a música seria possível se os sons dela fossem combinados de acordo com os princípios universais determinados pela própria natureza. Em ambas as artes – teatro e música –, a natureza era o alcance mais profundo daquilo que se deveria imitar ou representar. O que cada arte fazia era usar de suas convenções e artifícios como instrumentos de imitação, mas sem se afastar dos modelos da natureza.

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

Por esses motivos, a melodia, dentro dessas discussões, assim como tantos outros aspectos observados na época, era prioritária em relação à harmonia. A música teria sua origem e sua expressividade nos acentos da voz humana, na sua forma de comunicar as

paixões humanas, e nada mais deveria ser notado a não ser a melodia, suplantando mesmo a harmonia. A música, na sua concepção, só poderia ser compreendida do ponto de vista ético das paixões. Por essa razão, por ser a linguagem das emoções, ela não poderia ser explicada em termos racionais e físicos.

Além de Rousseau, outros autores, como D'Alembert, posicionaram-se em relação às polêmicas, e não somente no que dizia respeito às Querelas dos Bufões, mas também a questões que envolviam a comparação entre a música italiana e a francesa. Dele temos o seguinte fragmento de texto, que faz parte de um conjunto de outros fragmentos, chamado *Fragment sur l'opéra* [Fragmentos sobre ópera], provavelmente de 1752, anterior à *Carta* de Rousseau:

L'Opéra est le vrai théâtre de la musique; elle a besoin pour recevoir l'expression dont elle est susceptible, d'être appliquée à des paroles et à des danses. Il s'en faut bien qu'elle produise le même effet dans la musique purement instrumentale. Lucien disoit avec raison, que la musique qu'on n'entend point est inutile. Toute symphonie qui ne dit rien à l'âme est à peu près comme un discours allemand prononcé devant quelqu'un qui n'entendrait que le français. Une sonate est proprement un dictionnaire de mots, dont la collection ne forme aucun sens, ou si l'on veut, c'est une suite de traits dont les couleurs ne représentent rien.

C'est bien pis quand le mérite de cette sonate, comme il n'arrive que trop souvent, ne consiste que dans la difficulté vaincue, ce qui faisoit dire à un homme d'esprit après avoir entendu une musique qu'on lui vantoit, comme très difficile: "Je voudrois qu'elle fût impossible." Nous avons vu, il y a environ trente ans, un célèbre virtuose sifflé au concert spirituel: les spectateurs avoient tort de ne rendre pas la justice qu'ils devoient à une exécution admirable et le virtuose n'avoit pas raison de jouer devant de pareils auditeurs une musique trop peu faite pour leurs oreilles. "Il ne faut pas s'enquérir, dit Montaigne, qui est le plus savant, mais qui est le mieux savant." Et cette maxime est applicable à la musique comme à d'autres objets. (D'Alembert, I, (?) 1752, p.155-6)

[A ópera é o verdadeiro teatro da música; ela necessita ter a expressão que pode ser aplicada às palavras e às danças. É preciso que ela produza o mesmo efeito na música puramente instrumental. Lucien dizia com razão que a música que não se entende é inútil. Toda sinfonia que nada diz à alma é pouco mais que um discurso alemão pronunciado para alguém que não entende além do francês. Uma sonata é como um dicionário de palavras em que o conjunto não forma nenhum sentido, ou é um conjunto de traços para o qual as cores nada representam.

É bem pior quando o mérito dessa sonata, como ocorre com bastante frequência, não consiste mais do que em dificuldades vencidas, em se dizer a um homem de espírito, depois de ter ouvido uma música que se vangloria de ser muito difícil: “eu gostaria que ela fosse impossível”. Nós vimos, há cerca de trinta anos, um célebre virtuose sussurrar num concerto espiritual: os espectadores estavam errados em não render a justiça que deviam diante de uma execução admirável, e o virtuose não tinha razão de tocar diante de tal auditório uma música pouco feita para os seus ouvidos. “Não se deve considerar, disse Montaigne, que o mais sábio é o que melhor aprende.” E esta máxima é aplicável à música, como a outros objetos.] (Tradução nossa)

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

D’Alembert ainda observou em seus *Fragments sur la musique en général et sur la notre en particulier* [Fragmentos sobre a música em geral e a nossa em particular], de 1752, o fascínio que a música italiana provocava nos franceses, mesmo tendo ouvido a música francesa desde a infância. Em meio às polêmicas envolvendo a música dos dois países, esse fascínio poderia explicar a adesão de muitos

franceses à música italiana, já que a Itália foi o berço das artes e das ciências no Renascimento:

La musique, à la Renaissance des Arts et des Lettres, s'est perfectionnée peu à peu, comme tous les autres arts. L'Italie a été son berceau, ainsy que de la peinture, de la sculpture et des sciences. Ce pays, en qui la nature avoit fait une espèce d'effort dans les siècles de barbarie et d'ignorance, semble aujourd'hui se reposer, excepté pour la musique, qui est demeurée comme son patrimoine. Tous les étrangers l'ont adoptée, et c'est une espèce de préjugé général en sa faveur; les étrangers ont appris notre langue, s'en servent communément, et ne peuvent souffrir notre musique. On ne peut accuser ce choix de bizarrerie, et les François même qui vont en Italie, malgré leur penchant pour la musique qu'ils ont entendue dès l'enfance, reviennent presque tous admirateurs passionnés de la musique italienne. (D'Alembert, 1752, IV, p.166)

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

As polêmicas entre música italiana e francesa ainda continuaram, mesmo depois do movimento das Querelas dos Bufões. O próprio D'Alembert retomou o que escreveu o Abade Raguenet no início do século e traçou um paralelo com a *Carta sobre a música*

francesa, de Rousseau. Ele fez diversos apontamentos sobre as discussões em si, sobre as polêmicas, como mostra este fragmento de 1759, retirado do seu escrito *De la liberté de la musique* [Da liberdade da música]:

Ce n'est pas la premiere fois qu'on a manqué de respect à la Musique Française dans le lieu même de son empire. Au commencement de ce siecle, l'Abbé Raguenet, Ecrivain d'une imagination vive, mit au jour un petit ouvrage, où notre Musique étoit presque aussi maltraitée que dans la Lettre de Monsieur Rousseau. Cet écrit n'excita ni guerres ni haine dans le tems où il parut; la Musique Française régnoit alors paisiblement sur nos organes assoupis; on regarda l'Abbé Raguenet comme un séditieux isolé, un conjuré sans complices, dont on n'avoit point de révolution à craindre.

Monsieur Rousseau a trouvé des lecteurs plus aguerris et plus disposés à l'entendre, et par conséquent plus de gens intéressés à le combattre. Mais nous ne pouvons nous dispenser de remarquer ici le jugement porté sur le livre de l'Abbé Raguenet par son Censeur Monsieur de Fontenelle, ce Philosophe si modéré et si pacifique, accoutumé d'ailleurs à nos anciens Opéras dont il avoit les oreilles imbues et pénétrés, élevé enfin dans la Musique la plus Française et la moins ultramontaine; je crois, dit-il, que l'impression de cet ouvrage sera très-agréable au public, pourvu qu'il soit capable d'équité. Cinquante ans plus tard quel cri n'eut pas excité cette approbation? Le sage Fontenelle n'auroit pas eu l'imprudence ou le courage de parler ainsi de nos jours. Il n'étoit pas homme à se faire des ennemis pour des chansons. (D'Alembert, 1759, VI, p.392)

[Esta não é a primeira vez que se faltou com respeito à música francesa no mesmo lugar onde fica o seu império. No início deste século, o Abade Raguenet, escritor de uma imaginação viva, trouxe à luz uma pequena obra na qual nossa música foi praticamente tão maltratada como na *Carta*⁶ do Senhor Rousseau. Seu escrito não

6 Referência à *Carta sobre a música francesa*, de Jean-Jacques Rousseau.

excitou nem guerras nem ódio no momento em que foi feito. A música francesa ainda reinou pacificamente sobre nossos órgãos adormecidos. Olhamos para o Abade Raguenet como um revoltado isolado, um conspirador sem cúmplices, do qual não devíamos temer nenhuma revolução.

O Senhor Rousseau encontrou entre os seus leitores mais experientes aqueles mais dispostos a ouvi-lo e, conseqüentemente, mais gente interessada nesse combate. Mas não podemos deixar de observar aqui o julgamento sobre o livro do Abade Raguenet pelo seu censor, o Senhor de Fontenelle,⁷ filósofo moderado e pacífico, acostumado também com as nossas antigas óperas, que se imbuíu de seus ouvidos e procurou, enfim, elevar a música a mais francesa e a menos ultramarina. “Eu creio”, disse ele, “que a impressão deste livro será muito agradável ao público, desde que seja capaz de imparcialidade.” Cinquenta anos mais tarde, qual grito não excitou essa aprovação? O sábio Fontenelle não teria tido a imprudência ou a coragem de dizer isso em nossos dias. Ele não era um homem de fazer inimigos por causa de canções.] (Tradução nossa)

Declaradamente contra Rousseau, D’Alembert manifestou a sua ideia de que a ópera francesa manteria sua primazia, pois meio século antes o Abade Raguenet havia tentado investir contra a própria música, e mesmo assim ela se manteve de acordo com os moldes do bom gosto, seguindo as regras das teorias imitativas, retirando seus modelos da natureza e da cultura clássica.

Enfin pour calmer les esprits, il a fallu de nouveau renvoyer les Bouffons, à peu près comme il fallut autrefois que Titus renvoyât

7 Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), cientista francês, escritor e acadêmico. Estudou com os jesuítas no colégio de Rouan. Trouxe questões filosóficas para a ciência. Abandonou a filosofia de Descartes e abraçou a de Newton. Publicou, em 1686, suas *Entretiens sur la pluralité des mondes* [Conversas sobre a pluralidade dos mundos]. Era também literato, e seguiu esta carreira com uma tese sobre Corneille. Era a favor da cultura clássica (cf. Reill; Wilson, 2004, p.198).

sa maîtresse pour appaiser les Romains. Envain les Bouffonistes, réduits à la disette, ont demandé instamment qu'on ne les privât pas avec rigueur d'un amusement qu'on leur avoit laissé goûter. Ceux qui président à nos plaisirs (et qui n'en ont guere) ont été aussi inexorables à leurs plaintes, que les vieilles femmes le sont pour interdire l'amour aux jeunes.

On n'a voulu ni souffrir à l'Opéra la Musique Italienne, dont elle blessait, disoit-on, la dignité, mais dont elle dévoiloit encore plus l'indigence; ni permettre à cette Musique de se faire entendre à ses malheureux partisans sur un théâtre particulier, et uniquement destiné pour elle. A peine l'a-t-on soufferte dans quelques Concerts, dont la liberté n'est pas même trop assurée. Je ne sais pourtant si on a bien fait d'ôter cet objet de distraction ou de dispute à une nation vive et frivole, dont l'inquiétude a besoin d'aliment, qui même heureusement n'y est pas difficile, qui est satisfaite pourvu qu'elle parle, mais qui peut exercer sa langue sur des sujets plus sérieux, si on la lui lie sur ses plaisirs. On sait le mot du danseur Pylade à Auguste, qui vouloit prendre parti dans la dispute des Citoyens de Rome au sujet de ce danseur et de son concurrent Bathylle; Tu es un sot, dit le Comédien à l'Empereur, que ne les laisses-tu s'amuser de nos querelles? Quoi qu'il en soit, aujourd'hui que l'animosité est éteinte, les brochures oubliées, et les esprits adoucis, tandis que l'attention partagée des Parisiens oisifs est tournée vers des objets plus importants, et s'exerce sans fruit comme sans intérêt sur les affaires de l'Europe, seroit-il permis de faire un examen pacifique de notre querelle musicale? (D'Alembert, 1759, VIII, p.936)

[Enfim, para acalmar os espíritos, é necessário retornar aos bufões, um pouco como fez numa outra vez Tito, mandando sua amante apaziguar os romanos. Em vão os bufonistas, reduzidos à escassez, demandarão que não se os prive com rigor de um divertimento que fora deixado passar pelo seu próprio gosto. Para aqueles que presidem nossos prazeres (e que fizeram pouco deles) e eram inexoráveis em suas queixas, fizeram-no como fazem mulheres velhas ao tentar impedir o amor dos mais jovens. Seria o mesmo

que desejar que a ópera não sofresse com a música italiana, pois que ela fere, dizem, a dignidade, revelando ainda mais a sua penúria, ou permitir a essa música se fazer ouvir por seus melhores partidários num teatro particular, e unicamente destinado para eles.

Tão logo se tenha sofrido em alguns concertos, vê-se que a liberdade não pode mesmo ser muito assegurada. Eu ainda não sei, portanto, se ela pode ser retirada como objeto de distração ou de disputa a uma nação viva e frívola, cuja inquietude e necessidade alimenta, mesmo que felizmente não seja difícil, uma satisfação da qual ela fala, mas que pode exercer sua língua nos temas mais sérios, ou se ligar sobre os seus prazeres. Conhecemos a palavra do dançarino Pílade a Augusto, que quis tomar partido na disputa junto aos cidadãos de Roma sobre o dançarino e seu concorrente Bathylle. “Tu és um idiota”, disse o comediante ao imperador. “Por que não deixa que se divirtam com nossas querelas?” De qualquer maneira, hoje que esta animosidade está distante, as brochuras esquecidas, e os espíritos adocicados, enquanto a atenção que dividia os parisienses ociosos estava voltada para objetos mais importantes, e se exerce sem fruto e sem interesse sobre os negócios da Europa, será permitido fazer um exame pacífico de nossa querela musical?] (Tradução nossa)

D’Alembert tratou a questão das Querelas dos Bufões como algo sem importância. Acreditava que em nada a ópera italiana influenciaria os negócios de Estado, embora pudesse exercer fascínio sobre as pessoas que ele considerava as mais sérias, que era inevitável não sofrer influências do estilo dessa música, mas que a ópera francesa permaneceria como era.

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

As críticas a Rousseau continuaram, com digressões sobre as liberdades permitidas na França, que só poderiam terminar em degeneração. D'Alembert tratou os bufonistas como semelhantes aos republicanos e aos ateus, pois na verdade eles ameaçavam a estrutura monárquica da nação. Eram vistos como possuidores de uma visão curta, por quererem abraçar novos costumes e fazer-se presentes no Estado, mas para D'Alembert deveriam ser mantidos aqueles costumes que melhor regulavam os comportamentos, o gosto e a música.

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

Je m'étonne d'abord que dans un siècle où tant de plumes se sont exercées sur la liberté du commerce, sur la liberté des mariages, sur la liberté de la presse, sur la liberté des toiles peintes, personne n'ait encore écrit sur La Liberté de la Musique. Être esclaves dans nos divertissemens, ce seroit, pour employer l'expression d'un Écrivain Philosophe, dégénérer non-seulement de la liberté, mais de la servitude même. "Vous avez la vue bien courte", répondent nos grands Politiques; "toutes les libertés se tiennent, et sont également dangereuses".

La liberté de la Musique suppose celle de sentir, la liberté de sentir entraîne celle de penser, la liberté de penser celle d'agir, et la liberté d'agir est la ruine des États. Conservons donc l'Opéra tel qu'il est, si nous avons envie de conserver le Royaume; et mettons un frein à la licence de chanter, si si nous ne voulons pas que celle de parler la suive bientôt. Voilà, comme disoit Pascal de je ne sai quel raisonnement d'Escobar, ce qui s'appelle argumenter en forme; ce n'est pas là discourir, c'est prouver.

On aura peine à le croire, mais il est exactement vrai que dans le Dictionnaire de certains gens, Bouffoniste, Républicain, Frondeur, Athée, (j'oublois Matérialiste) sont autant de termes synonymes. Leur logique profonde me rappelle cette leçon d'un Professeur de Philosophie. La Dioptrique est la science des propriétés des lunettes; les lunettes supposent les yeux; les yeux sont

un des organes de nos sens; l'existence de nos sens suppose celle de Dieu, puisque c'est Dieu qui nous les a donnés; l'existence de Dieu est le fondement de la Religion Chrétienne; nous allons donc prouver la vérité de la Religion pour premiere leçon de Dioptrique. (D'Alembert, 1759, IX, p.396)

[Pergunto-me primeiramente como, num século em que tantas plumas se exerceram sobre a liberdade de comércio, a liberdade dos casamentos, a liberdade de imprensa, a liberdade das telas pintadas, as pessoas ainda escrevem sobre a liberdade da música. São escravas nos nossos divertimentos, se, empregando a expressão de um escritor filósofo, são degeneradoras não apenas da liberdade, mas da escravidão mesma. “O senhor tem a visão bem curta”, observaram nossos grandes políticos. “Todas as liberdades que se asseguram são igualmente perigosas.”

A liberdade da música supõe a esta sentir, e a liberdade de sentir resulta daquela de pensar, a liberdade de pensar daquela de agir, e a liberdade de agir é a ruína dos estados. Conservemos a ópera tal como ela é, se quisermos manter o reino, e coloquemos um freio à licença de cantar, se não quisermos mais falar nisso e seguir adiante. Aqui, como disse Pascal, eu não sei qual o raciocínio de Escobar, chamado aqui de “argumento em forma”. Isso não é discursar, é provar.

Será difícil acreditar, mas é verdadeiro que no *Dicionário*⁸ de certas pessoas, bufonistas, republicanos, fundibulários,⁹ ateus (esqueci os materialistas), são todos termos sinônimos. Sua lógica profunda me lembra esta lição de um professor de filosofia: “A dioptria é a ciência das propriedades dos óculos; os óculos supõem os olhos; os olhos são um dos órgãos dos sentidos; a existência de

8 Referência ao *Dicionário de Música*, de Jean-Jacques Rousseau, publicado posteriormente, em 1768.

9 Fundibulário: aquele que combate com funda; hoje não há mais fundibulários, mas a palavra aparece nos livros de História. Funda: arma de arremesso constituída por uma correia dobrada em cujo centro é colocado o objeto que se deseja lançar; estilingue; atiradeira (cf. Borba, 2012, p.654-5).

nossos sentidos supõe aquela de Deus, uma vez que foi Deus que a deu a nós; a existência de Deus é o fundamento da religião cristã; por isso devemos provar a verdade da religião para a primeira lição de dioptria.] (Tradução nossa)

Fez ainda outras críticas à música italiana e a seus partidários. Declarou que ela não afetaria a tradição da música francesa, nem traria melhoria para as pessoas. A ópera francesa, assim como o teatro francês, tinha também a função de servir de exemplo no que se referia aos costumes, à maneira de se comportar e agir em sociedade, visando a melhoria de seus cidadãos, embora o seu modelo de cidadão fosse o nobre. A música italiana, pelo que se deduz do texto de D'Alembert, não poderia promover esse aperfeiçoamento à sociedade francesa, já que, para o gosto dos franceses, sua música era inferior à dos franceses.

La Musique Italienne, ajoutent-ils, nous dégoûteroit de la Française. Où est l'inconvénient, si la Musique Italienne est préférable? C'est comme si on eût défendu à Corneille de composer ses Pièces, sous prétexte qu'elles devoient faire oublier celles de Hardi et de Jodelle. Mais on fait plus d'honneur à la Musique Italienne qu'elle ne mérite; après l'avoir entendue pendant plus d'un an, il s'en faut bien que nous soyons revenus de la nôtre. On court à l'Opéra les Vendredis comme à l'ordinaire; et les Bouffonistes qui en avoient annoncé la désertion, se sont trompés dans leurs prophéties.

Ces Enthousiastes ont jugé de l'impression du vulgaire par celle qu'ils éprouvoient. Ils ont été dans la même erreur que certains Écrivains de nos jours, qui nous parlent sans cesse des progrès de la nation dans ce qu'ils appellent l'esprit Philosophique, et qui s'imaginent avoir contribué par leurs ouvrages à répandre cet esprit jusque dans le peuple. S'établit-il dans un faubourg quelque prétendu faiseur de miracles? Le peuple y court en foule, et l'esprit Philosophique est pris pour dupe.

Je me représente les Philosophes vrais ou prétendus, qui ont quelque réforme à faire ou à prêcher, comme étant sur le bord d'un

fleuve très-rapide qu'ils se proposent de franchir; ils assemblent leur siecle sur le bord du fleuve, le haranguent, et l'exhortent à les imiter. Ils se jettent ensuite dans le fleuve, et à travers une grêle de traits, ils le passent à la nage, ne doutant point que leur siecle ne les suive.

A peine ont-ils passé, qu'ils se retournent, et voient leur siecle à l'autre bord, qui les regarde, qui se moque d'eux, et qui s'en va; c'est la Fable du Berger et de son troupeau. Ne jugeons donc pas de l'effet de la Musique Italienne sur le commun des spectateurs, par celui qu'elle a produit sur un petit nombre. Son futur empire, fût-il aussi infaillible qu'il est douteux, aura besoin de tems pour s'établir. Toute Musique, pour peu qu'elle soit nouvelle, demande de l'habitude pour être goûtée par le vulgaire; c'est pourquoi si l'Opéra François a quelque décadence à craindre, elle n'arrivera que peu à peu, et il pourra survivre encore à la génération qui le regrette. Qu'elle jouisse en paix de ses tranquilles plaisirs; mais qu'elle ne prétende point régler ceux de la génération suivante. (D'Alembert, 1759, XI, p.399)

[A música italiana, dizem eles, repugna a nossa francesa. Onde está o inconveniente se a música italiana é preferível? É como se estivéssemos defendendo Corneille de compor suas peças, sob o pretexto de que elas deveriam fazer esquecer aquelas de Hardi e de Jodelle. Mas se fizeram mais honras à música italiana do que ela merece. Depois de ouvi-la por mais de um ano, é preciso fazer muito para voltarmos à nossa. Corremos para a Ópera às sextas-feiras, como é de ordinário, e os bufonistas que tinham anunciado a deserção estavam enganados em suas profecias. Esses entusiastas são julgados pela impressão vulgar daquilo que sentem.

Eles cometem o mesmo erro que certos escritores de nossos dias, que nos falam incessantemente dos progressos da nação, daquilo que eles chamam de espírito filosófico, e imaginam contribuir, por meio das suas obras, para difundir esse espírito nas pessoas. Ele se estabeleceu em algum subúrbio e pretendeu fazer milagres? O povo e a corte em multidão, o espírito filosófico é o primeiro a se enganar.

Eu represento os filósofos verdadeiros ou pretensiosos, que têm alguma reforma a fazer ou a pregar, como estar à beira de um rio muito rápido que se quer atravessar. Eles montam em seu século na beira do rio, na arenga, e exortam-nos a imitá-los. Eles fluem para o rio, e através de uma chuva de traços passam a nado, não duvidando de que seu século os seguiu.

Mal eles passam, quando se voltam para trás, veem seu século do outro lado, que zomba deles, que os invade. Esta é a fábula do pastor e seu rebanho. Portanto, não julguemos os efeitos da música italiana sobre o comum dos espectadores, para quem ela produziu pouco. Seu futuro império, tanto infalível como duvidoso, precisa de tempo para se estabelecer. Toda música, por pouco que seja nova, demanda costume para ser apreciada pelo vulgar. Por que, se a ópera francesa teme alguma decadência, ela chegará pouco a pouco, e poderá sobreviver à geração que está por vir. Que ela goze em paz os seus tranquilos prazeres, mas que não tenha a pretensão de regrear esses pontos na geração seguinte.] (Tradução nossa)

Era notória a ideia, segundo o autor, de que a hierarquia social francesa se manteria sempre como era e de que a ópera representaria a classe dominante. No fragmento de texto anterior, o tempo de duração do poderio aristocrático pôde ser subentendido quando D'Alembert disse que a decadência da ópera francesa demoraria a chegar e que a força estrangeira, como era o caso da influência italiana, seria insuficiente para derrubar os costumes estabelecidos. Manter a ópera como era significava que as regras não mudariam, que o poder permaneceria como era, que a imitação se manteria como sempre foi.

Ter bom gosto significava seguir as regras. D'Alembert se posicionou também com relação a essa ideia. Questionou aceitar-se uma forma de fazer arte, como a ópera bufa italiana, que seria, na sua concepção e na dos partidários da *opera seria*, trocar o melhor pelo pior, já que os italianos, a seu ver, não seguiam as regras clássicas. Fez ainda considerações sobre o fato de o gosto francês ser importado por outras nações, mais um motivo para que os fran-

ceses não aceitassem o gosto italiano, e disse que era este povo que conhecia de verdade o caráter do teatro, da comédia, da tragédia e da ópera. Salientou as diferenças entre a ária e o recitativo, que a seu ver os italianos faziam da mesma maneira, mas os franceses sabiam diferenciar. O reconhecimento racional dos modelos da natureza a partir das regras, na ópera, atingia o coração. Era fornecido um quadro, como na pintura, e desenvolvido o percurso das paixões. A sua melhor expressão era a tragédia, quadro dos sentimentos humanos, e por isso ela tornou-se o modelo para a ópera. Para os franceses, cada coisa tinha seu lugar específico, e era isso que demarcava a variedade no gosto. Se na ópera se cantava, na tragédia se declamava, e para D'Alembert isso não estava claro para os italianos. Tudo parecia homogêneo, mais um motivo para não aceitar o gosto desse povo para os espetáculos de música. Mesmo a variedade deveria ter equilíbrio, para não se perder pelo excesso e o gosto não ser devidamente apreciado.

Ainda quanto ao gosto, D'Alembert escreveu:

Cependant seroit-il juste de régler absolument notre goût, quant aux spectacles en Musique, sur l'opinion et l'exemple des étrangers, eux qui dans tout le reste sont accoutumés à prendre le goût François pour le modele du leur? Quelque général que soit leur suffrage en faveur de l'Opéra Italien, s'ensuit-il que nous ferions bien de les imiter? La forme de cet Opéra, il faut en convenir, le rend uniforme et ennuyeux; celle du nôtre est sans comparaison plus variée et plus agréable. Nous avons, ce me semble, mieux connu qu'aucun autre peuple le vrai caractere de chaque Théâtre; chez nous la Comédie est le spectacle de l'esprit, la Tragédie celui de l'ame, l'Opéra celui des sens; voilà tout ce qu'il est et tout ce qu'il peut être.

Où la vraisemblance n'est pas, l'intérêt ne sauroit s'y trouver, au moins l'intérêt soutenu; car l'intérêt de la Scene est fondé sur l'illusion, et l'illusion est bannie d'un Théâtre où un coup de baguette transporte en un moment le spectateur d'une extrémité de la terre à l'autre, et où les Acteurs chantent au lieu de parler.

Ce n'est pas que la Musique bien faite d'une Scene touchante ne nous arrache quelquefois des larmes, ni que je veuille renouveler l'objection triviale contre les Tragédies en musique, que les Héros y meurent en chantant; laissons au vulgaire ce préjugé ridicule, de croire que la Musique ne soit propre qu'à exprimer la gaieté; l'expérience nous prouve tous les jours qu'elle n'est pas moins susceptible d'une expression tendre et douloureuse.

Mais si la Musique touchante fait couler nos pleurs, c'est toujours en allant au coeur par les sens; elle differe en cela de la Tragédie déclamée, ou pour parler plus juste, de la Tragédie parlée, qui va au coeur par la peinture et le développement des passions. L'Opéra est donc le spectacle des sens, et ne sauroit être autre chose. Or si les plaisirs des sens, comme nous l'éprouvons tous les jours, s'émoussent quand ils sont trop continus, s'ils veulent de la variété et de l'interruption pour être goûtés sans fatigue, il s'ensuit que dans ce genre de spectacle le plaisir ne peut entrer dans notre ame par trop de sens à la fois; qu'on ne sauroit, pour ainsi dire, lui laisser trop de portes ouvertes, y mettre trop de diversité; et qu'un Opéra qui réunit comme le nôtre les machines, les choeurs, le chant et la danse, est préférable à l'Opéra Italien qui se borne au spectacle et au chant. On prétend, je le sai, que les Opéras Italiens ont un avantage, en ce qu'ils peuvent être déclamés comme chantés, ce qui n'auroit pas lieu dans les nôtres.

Supposé le fait vrai, tout ce qu'on en peut conclure, c'est qu'il faut chanter nos Opéras et déclamer nos Tragédies. Mais ce prétendu avantage des Tragédies Italiennes, d'être également propres au chant ou à la déclamation, rend à mes yeux leur mérite bien suspect. C'est n'avoir point de caractere que d'en pouvoir si facilement changer; et je ne sai ce qu'on doit penser d'un genre de pieces, auquel la forme de la représentation est indifférente. J'accorderai pourtant, si l'on veut, que le meilleur Opéra de Quinault déclamé, fera moins de plaisir que le meilleur Opéra de Métastase déclamé de même; j'accorderai encore que la meilleure Tragédie de Racine mise en musique, nous plaira moins que la meilleure Tragédie chantée de Metastase; mais qu'on joue à la suite l'une de l'autre une

Tragédie de Racine et une de Metastase, et qu'on exécute de même successivement un Opéra de Metastase, et un Opéra de Quinault mis en bonne Musique: et malgré toute l'estime que mérite le Poète Italien, je ne doute pas que l'avantage du parallele ne demeure aux deux Poètes François. (D'Alembert, 1759, XIII, p.403)

[No entanto, seria justo regrar absolutamente nosso gosto, quanto aos espetáculos em música, pela opinião e pelo exemplo dos estrangeiros, enquanto todo o resto está acostumado a tomar o gosto francês como modelo para o seu? Alguém daria seu voto em favor da ópera italiana, resultando que nos faria bem em imitá-la? A forma dessa ópera, reconhecidamente, a torna uniforme e enfadonha. A nossa é, sem comparação, mais variada e agradável. Nós temos, parece-me, melhor conhecimento do que qualquer outro povo sobre o verdadeiro caráter de cada teatro. Conosco a comédia é o espetáculo do espírito, a tragédia, o da alma, a ópera, o dos sentidos. “Tudo o que ele é, é tudo o que pode ser.”

Naquilo onde a verossimilhança não está, não há o interesse, ao menos o interesse apoiado, porque o interesse da cena é fundamentado sobre a ilusão,¹⁰ e a ilusão é banida de um teatro em que, por um golpe de varinha mágica, o espectador é transportado, por um momento, de uma extremidade da terra a outra, em que os atores cantam, ao invés de falarem. Não que esta música bem feita de uma cena tocante não nos comova até as lágrimas, nem quero relembrar a objeção trivial contra as tragédias em música nas quais os heróis morrem cantando. Deixemos ao vulgar esse prejuízo ridículo, crer que a música seja própria para exprimir alegria. A experiência nos prova todos os dias que ela não é menos suscetível a uma expressão terna e dolorosa.

Mas se a música faz fluir nossos prantos, é sempre do coração para os sentidos. Ela difere daquela da tragédia declamada, ou,

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

para falar mais exatamente, da tragédia falada, que vai do coração para a pintura e move as paixões. A ópera é então o espetáculo dos sentidos, e não saberá ser outra coisa. Ou, se os prazeres dos sentidos, como sentimos todos os dias, se aborrecem quando são muito contínuos, se querem a variedade e a interrupção, por serem degustadas sem fadiga, segue-se que nesse gênero de espetáculo o prazer pode entrar em nossa alma por muitas direções ao mesmo tempo. Não podemos, por assim dizer, deixar as portas abertas e colocar muita diversidade. Uma ópera como a nossa, que reúne as máquinas, os coros, o canto e a dança, é preferível à ópera italiana, que se limita ao espetáculo e ao canto. Pretende-se, eu sei, que as óperas italianas sejam uma vantagem, que podem ser tanto declamadas como cantadas, o que não tem lugar nas nossas.

Suponha-se o fato verdadeiro, tudo o que se pode concluir, aquilo que se deve cantar em nossas óperas e declamar em nossas tragédias. Mas esta pretensa vantagem das tragédias italianas, de serem igualmente próprias ao canto ou à declamação, tem a meus olhos um mérito bem suspeito. Isto de não ter nenhum caráter é para poder facilmente mudar, e eu não sei o que se deve pensar de um gênero de peças a que qualquer forma de representação é indiferente. Estou de acordo, portanto, se alguém quiser, que a melhor ópera de Quinault, declamada, será menos prazerosa que a melhor ópera de Metastásio, bem declamada. Estou ainda de acordo que a melhor tragédia em música de Racine nos emociona menos que a melhor tragédia cantada de Metastásio. Mas toquemos num conjunto uma e outra das tragédias de Racine e uma de Metastásio, e que se execute do mesmo modo e sucessivamente uma ópera de Metastásio, e uma ópera de Quinault com boa música, e malgrado toda a estima que merece o poeta italiano, não duvido de que a vantagem do paralelo não permaneça do lado dos dois poetas franceses.] (Tradução nossa)

O gosto estava na ilusão da cena, na capacidade racional e regrada de comover, de tocar as paixões e provocar o terror e a paixão, como ocorria na tragédia, pelas situações que guardavam

verossimilhança com a ação promulgada no texto do libreto da ópera. A experiência trágica da representação produzia sentimentos mais profundos e intensos do que a alegria, que era sempre superficial, e por isso a música era considerada mais eficaz na produção trágica da ópera do que na cômica, e seria preferível a esta. Somente através do trágico, dos sentimentos profundos, vivenciados intensamente, é que se poderia refletir sobre os costumes e o comportamento em sociedade. A ópera bufa não teria espaço para isso e não seria melhor do que a francesa, porque mobilizaria sentimentos superficiais, sem regras.

D'Alembert ainda declarou que a melhor música italiana não era aquela que havia caído no gosto dos franceses e que seria injusto julgá-la pelo que tinha de pior – no caso, a ópera cômica –, que se esta devesse trazer alguma reflexão sobre possíveis mudanças obrigatórias na *opera seria* francesa, que então a música sofresse essas mudanças, e não a língua francesa. Isso demonstrou que o papel da música, nessa concepção, era o de ser subserviente à linguagem verbal, e não o inverso – mesmo porque ela havia sido atacada por Rousseau, que a considerava inadequada para o canto, o que D'Alembert também criticou, ao dizer que, mantendo a língua, o caráter da nação seria preservado. O significado da música só se manteria se o significado da língua fosse mantido.

Sobre essa questão, D'Alembert (1759) declarou:

Les Italiens ont donc de fort mauvaise Musique, et même en très grande quantité. Mais juger la Musique Italienne sur ce qu'elle a de foible ou de défectueux, c'est juger notre école de peinture par nos tableaux d'enseigne, ou notre Théâtre par les pieces de Pradon. Et où en serions-nous, si les Italiens vouloient apprétier la Musique françoise par celle que nous reconnoissons nous-mêmes pour détestable? C'est d'après ce que les deux Musiques ont de meilleur qu'il faut les comparer: et quand on fera cette comparaison avec un peu de lumieres, de sentiment, et de bonne foi, quand on aura mis la richesse, la chaleur, et la variété des Italiens, à côté de notre monotonie, de notre froideur et de notre indigence, pourra-t-on ne

pas penser avec toute l'Europe, que la Musique Italienne est une langue dont nous n'avons pas seulement l'alphabet?

Tout se réduit donc à savoir, si nous devons ou plutôt si nous pouvons adopter cette Musique, si notre Opéra pourra s'y prêter, et jusqu'à quel point il en sera susceptible. Mais, dira-t-on, ne seroit-il pas plus court de donner à l'Opéra Italien la forme du nôtre? Oui, si on pouvoit engager les Italiens à changer leur Opéra, et les François à abandonner leur langue; et c'est ce qui ne paroît pas facile. J'ai meilleure opinion de la docilité de nos Musiciens; la plupart semblent assez peu attachés à la Musique ancienne; cette disposition paroît surtout dans les jeunes Artistes, qui sont ceux dont on doit le plus espérer; l'impénitence finale est le partage des autres.

Déjà même sur le Théâtre de l'Opéra, sur ce Théâtre si attaché à ses anciens usages, on a hazardé des nouveautés; nous y avons vu un Opéra Gascon. C'est un pas vers des changemens plus nécessaires et plus agréables; à la vérité le pas est un peu en arriere; car il ne s'agit point, comme on l'a fait dans cet Opéra, de garder notre Musique et de changer notre langue; il s'agit de garder notre langue, et de changer, si nous pouvons, notre Musique. Mais enfin cette innovation, quelle qu'elle soit, prouve que nous osons risquer encore, et que parmi nous la superstition de l'Opéra n'est pas tout-à-fait incurable. (XVII, p.417)

[Os italianos têm uma música muito ruim, e mesmo em grande quantidade. Mas julgar a música italiana pelo que ela tem de fraco ou de defeituoso é como julgar nossa escola de pintura pelos quadros ensinados, ou nosso teatro pelas peças de Pradon.¹¹ E onde estaríamos se os italianos desejassem apreciar a música francesa por aquela que nós mesmos reconhecemos como detestável? Isso

11 Jacques Pradon (1632-1698), escritor que obteve certo sucesso à época de Pierre Corneille, de quem recebeu ajuda. Foi execrado pela crítica por não seguir a regra das três unidades, ou seja, de ação, tempo e lugar, exigida pela teoria da verossimilhança. Foi suplantado pelo sucesso e pela melhor aceitação das tragédias de Racine.

depois que as duas músicas tiverem feito o melhor que for preciso para compará-las, e quando se fizer essa comparação com um pouco de luminosidade, de sentimento e de boa fé, quando colocarmos mais a riqueza, o calor e a variedade dos italianos ao lado da nossa monotonia, da nossa frieza e da nossa indigência, talvez não se pense com toda a Europa que a música italiana é uma linguagem que não tem nem unicamente o alfabeto?

Tudo se reduz a saber se devemos, ou melhor, se podemos adotar essa música, se nossa ópera será capaz de se prestar a ela, e até que ponto lhe será suscetível. Mas, dizemos, não será mais fácil dar à ópera italiana a forma da nossa? Sim, se pudermos fazer os italianos cantarem sua ópera, e os franceses, abandonarem a sua língua, e é isto que não parece fácil. Posso melhor opinião quanto à docilidade de nossos músicos. A maior parte parece bastante ligada à música antiga. Esta disposição aparece principalmente nos jovens artistas, que são aqueles de quem devemos esperar mais. A impenitência final é compartilhada pelos outros.

Até mesmo no teatro de ópera, nesse teatro tão apegado a seus antigos usos, nos aventuramos às novidades, como temos visto na ópera Gascon. É um passo para as mudanças mais necessárias e mais agradáveis. Na verdade, é um passo que se volta um pouco para trás, porque não há dúvida sobre o que fazer e como fazer nesta ópera, guardar nossa música e mudar nossa língua. Trata-se de não mudar nossa língua, e de mudar, se pudermos, nossa música. Mas, enfim, essa inovação, que ela seja, então, prova de que ousamos ainda arriscar, e de que entre nós a superstição da ópera não é de fato de todo incurável.] (Tradução nossa)

Essas questões demonstraram, mais uma vez, que a lógica racional exigia que a música tivesse as mesmas características da linguagem verbal, que satisfizesse ao raciocínio, que na ópera conduzisse a ação, do mesmo modo que a linearidade narrativa de um texto literário era capaz de conduzir a ação numa tragédia teatral. A união de música e poesia demonstrava a relação de opostos, que caminhava, segundo as concepções de época, por caminhos dife-

rentes. Razão e passionalidade, língua e música, aquela orientando e controlando esta, numa tarefa difícil de conciliar.

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

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

Embora a ópera fosse uma arte monárquica, que glorificava os soberanos, o desenvolvimento da música entre a burguesia trouxe a aceitação da ópera bufa italiana. Por essa via, ela ingressou nos meios aristocráticos, recebendo aceitações e reservas. As diferenças de opinião acabaram por desencadear as “querelas” entre França e Itália na segunda metade do século.

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

Frequente nas salas de concertos aristocráticas, a ópera em geral não era compreendida pelos que a assistiam. Embora essas pessoas gozassem de considerável prosperidade econômica, não sabiam identificar a cultura clássica nas produções operísticas a que assistiam, assim como nas artes em geral. Isso já havia sido percebido na década de 1720, o que, entre muitos outros motivos mais importantes, levou Jean-Baptiste Dubos a escrever suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* e, na década de 1740, incentivou Charles Batteux a produzir *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, pois a cultura clássica começava a ser ignorada e esquecida pelo novo público que frequentava as salas de concerto.

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

Longe de ser tão instruído e refinado quanto o público aristocrático, o público burguês estava igualmente longe de possuir uma cultura musical comparável à daquele. Apesar do seu interesse pela música, era frequente que esse novo público manifestasse um gosto bem medíocre ou mesmo bastante vulgar. Era característica da mentalidade desse público a opinião segundo a qual a música tinha o poder de aliviar o peso dos esforços e do cansaço de um dia dedicado (pelo burguês) a tratar de negócios, a ocupar-se com núme-

ros e contas. Também com frequência, as motivações do público musical parisiense da primeira metade do século XVIII eram de natureza mais social que artística: por essa época, era comum apreciar-se a música mais pelo que ela podia acrescentar à vida mundana e à moda, assim como a uma educação de elite – objetivo que a burguesia se esforçava por alcançar –, do que por seu valor artístico próprio. (Supicic, 1997, p.412)

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

A falta de instrução e de refinamento da classe burguesa trouxe outras exigências quanto ao que era esperado da ópera. Como a sua vantagem econômica poderia promover o seu gosto e a sua satisfação, os compositores se viram no dever de seduzir essa plateia. Para isso, burlaram os requisitos das regras tradicionais, introduzindo modificações em suas obras líricas, ao sabor da escolha de cada representação operística, variando o prazer dos ouvintes, fazendo-lhe concessões, aceitando soluções diferentes, devido ao compromisso econômico. Dentre as concessões feitas a esse público burguês incluía-se o corte de trechos de óperas para que se tornassem mais inteligíveis e mais acessíveis a esse público e mais aceitas por ele. Com isso, as óperas começaram aos poucos a ter sua estrutura alterada, a exibir elementos de comédia misturados com os de tragédia, e a ópera bufa italiana, ao chegar, passou a ter maior aceitação, por ser mais compreensível para esse público, embora causasse estranheza ao público aristocrático.

A ópera, como fenômeno social, teve na ópera cômica a apreciação e o advento da classe média. Ela refletia o gosto burguês e pequeno burguês, e era grande o seu contraste com relação à *opera seria* da corte, já que esta extraía seus temas heroicos da mitologia greco-latina ou da história antiga, que defendiam um caráter mu-

sical mais refinado, com um texto mais elaborado. Já os temas da ópera cômica se dirigiam às classes médias. Muitas vezes ridicularizavam a nobreza e até mesmo a *opera seria*. Todos podiam participar, sem restrições, de uma audiência das representações de ópera cômica, ao contrário da *opera seria*, que impunha restrições para ser assistida – por exemplo, o uso de roupas consideradas adequadas.

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

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

A cultura aristocrática reinante começava a ter seu gosto alterado e esforçava-se por manter sua visão dominante sobre as artes e a ópera, em comparação com as exigências da classe burguesa. O seu descontentamento diante dessa alteração foi manifestado em escritos sobre música, através de comparações, paralelos, polêmicas e querelas. Por conta disso, também surgiram os julgamentos de uma música por si mesma e de um compositor em especial, julgamento que anteriormente centrava-se na maneira de imitar, se era ou não correta, se estava ou não de acordo com as regras. Já a ópera cômica satisfazia ao gosto desse novo público, da classe burguesa

em expansão, do qual não eram exigidos o conhecimento e o gosto necessários para apreciar a complexidade da ópera da corte.

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

Anteriormente à decadência da corte, as hierarquias sociais mostravam-se bem distintas, e a música, nas suas representações, espelhava, com o uso das regras das teorias imitativas, esses caracteres nas personagens da ópera. Os contrastes sociais também se apresentavam na própria música, como a binaridade ária/recitativo, melodia/baixo contínuo, harmonia/polifonia.

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

Uma estética da expressão: André Morellet e a expressão em música

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

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

A teoria da imitação foi perdendo sua eficácia, considerada limitada na música. Muitas vezes, a tentativa de imitar se restringia aos fenômenos da natureza, e seu papel subalterno à linguagem das palavras, restrito a acompanhamento, foi sendo questionado, devido ao aumento da quantidade de música instrumental produzida. Esta música, para Dubos e Batteux, apresentava problemas de classificação, era considerada sem significado se desprovida do escopo verbal, mas, com o aumento da sua produção, a sua restrição como acompanhamento aos poucos foi diminuindo, emergindo perguntas e reflexões sobre sua capacidade de imitar, se imitar seria mesmo o seu dever, se deveria produzir algum sentido. Mediante esse quadro, questionamentos sobre a produção de sentido musical começaram a aparecer. André Morellet (1727-1819), economista e filósofo ligado ao Iluminismo, indagou sobre a teoria da imitação e usou o termo “imitação” como sinônimo de “expressão”. Dele temos a obra *De l'expression en musique et de l'imitation dans les artes* [Da expressão em música e da imitação nas artes], de 1771, em que teceu comparações entre a música vocal e a instrumental, sobre os seus limites e como esses dois gêneros poderiam imitar.

Morellet pesquisou e discutiu na sua obra os meios que a música utilizou para realizar a imitação. Além disso, distinguiu os tipos de objetos que a música empregou na imitação, partindo do princípio

de que ela se configurava como uma linguagem, já que fazia uso do mesmo órgão produtor das palavras. A música vocal e a produção de linguagem através da fala utilizavam o mesmo canal, e Morelet fez uma analogia entre elas, pois as duas, na sua concepção, afetavam os mesmos sentidos.

Assim como a pintura imitava e representava na tela objetos que realmente existiam, a música imitava as paixões e as representava em suas composições. As palavras imitavam, como na pintura, os ruídos e as figuras da natureza, procurando produzir seus efeitos na música. A busca pela imitação ou representação era feita através de analogias que permitissem reconhecer seus objetos. O órgão vocal era o meio que possibilitava a execução da fala e da música e, por se organizar como a fala, a música era uma linguagem.

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

Morellet observou e reconheceu que na música poderiam existir imitações aproximadas dos objetos, mas os objetos contemplados poderiam não ser exatamente os que estavam na música, deixando margem para uma possível arbitrariedade em suas associações. As analogias com os objetos não significavam assemelhar-se a eles, e na verdade muitas vezes um era tomado pelo outro.

Devido à arbitrariedade na imitação dos objetos, por meio de associações, a imitação poderia nem ocorrer realmente, e parte da associação ficaria a cargo da imaginação do ouvinte, que completaria em sua cabeça essas relações da música com os objetos contemplados.

Para o autor, as relações entre música e língua também possuíam um limite, insuficiências e imprecisões, pois trabalhavam apenas com aproximações. Porém, como a música utilizava a teoria da imitação, cuja prerrogativa era a verossimilhança, não se ocu-

pando então da verdade, mas do que parecia ser verdade, reconhecia também que na natureza havia imperfeições e que o objetivo da imitação era tornar perfeitos os objetos imperfeitos nela encontrados, corrigir suas falhas, a fim de se mostrarem melhores do que a própria verdade e serem agradáveis aos espíritos. O prazer estava em reconhecer por detrás da perfeição objetos dos quais o modelo estava na natureza. E, como a música tinha limitações para imitar e representar, assim como a linguagem verbal, ela também fez uso dos instrumentos musicais para suprir suas deficiências.

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

Ao falar e rever conceitos da teoria da verossimilhança, Morellet trouxe de volta esse elemento já presente em Charles Batteux, no tratado *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746, e também refletiu sobre uma questão: para ele, a imitação era limitada porque os autores não sabiam exatamente o que era imitar. Se a música deixava margem para a fantasia, isso era prova da imperfeição da verossimilhança, pois as pessoas criavam em suas cabeças aquilo que ela não conseguia expressar. Como para ele a música era uma linguagem, e como a linguagem possuía imperfeições, isso

também a tornava limitada, mas era de sua natureza ser limitada, e para Morellet os autores anteriores a ele não compreenderam que a natureza da música era ser incompleta. Mesmo porque a sociedade para a qual a música era feita não queria de fato ver a realidade e, assim, seu real modelo não era reconhecido na música.

Morellet (1777) expressou, através de alguns fragmentos de seu texto, como os seus conceitos dialogavam com os de outros autores anteriores a ele:

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

Podemos distinguir dois tipos de objetos que a música procura pintar e exprimir: os objetos físicos, suas diversas ações, seus movimentos, seus efeitos e suas paixões ou, de modo geral, todas as afecções do coração humano.¹² (p.366)

Ele considerou “imitar” e “pintar” termos sinônimos. A música, pela tradição, era considerada uma pintura das paixões humanas, como ele mesmo expressou no seu texto. Ao falar sobre a maneira como considerava a imitação na música, concordou com a ideia de Batteux¹³ de que ela deveria ser julgada como se julga um quadro:

A música fala-me pelos sons: essa linguagem é natural para mim. Se não a entendo, a arte antes corrompeu a natureza do que

12 A tradução da obra *Da expressão em música e da imitação nas artes*, de André Morellet, foi realizada pela professora doutora Lia Tomás e gentilmente cedida para este livro.

13 Charles Batteux, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, Parte III – Onde o princípio da imitação é verificado por sua aplicação nas diferentes artes, Seção III – Sobre a música e a dança, Capítulo 2 – Toda música e toda dança devem ter uma significação, um sentido.

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

Morellet considerou a música uma linguagem também imperfeita, e na observância de suas imperfeições ele encontrou uma justificativa para explicar por que a imitação em música se fazia incompleta. O autor escreveu sobre a linguagem vocal e a musical e sobre a imitação:

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

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

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

Sua justificativa para considerar a música como linguagem vocal era que todas as sociedades usavam a sua língua na música, e utilizavam esta na significação dos objetos sensíveis, imitados de modelos retirados da natureza, e todos os objetos tinham a sua imitação reconhecida por aqueles que faziam uso da língua e da música.

No fragmento a seguir, o autor falou da forma de reconhecimento da imitação, na sua relação com a pintura:

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

A poesia, para Morellet, era o gênero que expressava todas as coisas e todos os pensamentos. Assim ele descreveu a sua função:

Como as línguas, como a poesia, ela escolherá, dentre os objetos sensíveis, os sons, as ações, os movimentos, os efeitos e em geral todas as circunstâncias que podem ser imitadas pelos sons, pelo movimento da voz e pelas diversas espécies de instrumentos; ela pintará os ruídos e os sons, pelos sons mais análogos; os movimentos pelos movimentos, a elevação de um objeto pelos sons elevados [agudos] e sua profundidade pelos sons graves; a distância pela oposição destes dois tipos de sons, a sequência pelos sons apoiados e o enfraquecimento por graus, como as impressões que ocorrem em nossos sentidos quando um objeto se distancia e desaparece;

sua aproximação por uma marcha contrária; a violência de uma torrente que arrasta tudo em sua passagem, por uma sucessão rápida de sons fortemente pronunciados e ligados em conjunto, que representam o movimento dessa massa de água agindo como um corpo sólido. [...] (Morellet, 1771, p.371)

A poesia conduziu a tarefa de escolha dos objetos sensíveis a imitar. Ligada à linguagem verbal, somente ela era capaz de nomear todas as coisas. Assim, a poesia e logo em seguida a música poderiam ter sua função realizada. Sem a nomeação pela palavra, os objetos imitados da natureza não seriam usados nas artes e na música. Batteux também se referiu à língua como meio a que os sentimentos se ligavam para serem comunicados. A diferença, com relação a Morellet, estava no fato de que, para este, a música instrumental também poderia pintar os objetos da natureza. Já Dubos não concordava com esse poder da música instrumental. Considerava que ela só teria significados se ligada às palavras, servindo como mero apoio nos momentos em que a palavra não poderia atuar. Mesmo para Batteux a imitação na música instrumental poderia ser possível parcialmente, pois ela ficaria confusa sem o apoio da palavra, embora admitisse que era capaz de produzir sensações nos ouvintes, já que a música, em seu estado primeiro, deveria ter elementos dela própria para serem usados na composição da ópera.

Sobre a linguagem, e em concordância com Morellet, Batteux (2009) escreveu na Seção III do seu tratado:

A palavra nos instrui e nos convence, ela é o órgão da razão; mas o tom e o gesto são órgãos do coração: eles nos comovem, nos envolvem, nos persuadem. A palavra só exprime a paixão por meio das ideias às quais os sentimentos estão ligados e isso pela reflexão. O tom e o gesto chegam ao coração diretamente, e sem nenhum rodeio. Em resumo, a palavra é uma linguagem de instituição, que os homens fizeram para comunicarem mais distintamente suas ideias. [...] linguagem da qual todas as expressões são antes da própria humanidade do que dos homens! [...] Trata-se do retrato ingê-

nuo de nossos pensamentos e de nossos sentimentos: tal é, ou deve ser, a conversação. [...] Escolhe-se com algum cuidado, porém, com discrição e modéstia, as palavras, os tons e os gestos mais próprios e mais agradáveis: trata-se do discurso e da narrativa segundo o estilo elevado. (p.135-6)

Embora Morellet e Batteux concordassem quanto aos significados das palavras e que nomeavam os objetos utilizados para imitação, Morellet considerava a imitação arbitrária, criada pela própria imaginação, e fazia surgir relações onde elas não existiam.

Não me estenderei nesta enumeração que é bem incompleta, mas que pode, entretanto, dar algumas ideias dos recursos que a música possui para imitar os objetos sensíveis.

Diríamos que esta pretensa imitação é absolutamente arbitrária e obra de uma imaginação que criou para si mesma, as ficções agradáveis que vê relações e semelhanças onde não existem. Qual semelhança pode haver entre o nascer do sol, o frescor da manhã e todos os meios da música?

Sem dúvida, a imitação que atribuímos aqui à música supõe semelhanças, ou bem mais, analogias (que são semelhanças mais fracas e mais distantes) entre os meios da imitação e o objeto imitado. Mas estas analogias não podem ser contestadas. O uso que fazemos delas prova a sua realidade. Sabemos bem que a música não pode ser fresca como o ar da manhã, nem *suave* como o odor que a terra umedecida pelo orvalho exala ao nascer do sol. Mas é necessário que haja qualquer coisa em comum entre as impressões que experimentamos com um belo nascer do sol e a sensação que recebemos de um certo emprego dos sons, para que tenhamos imaginado pintar, pela música, o nascer do sol e o frescor da manhã. (Morellet, 1771, p.373-4)

Com esse exemplo, o autor quis dizer que a imitação se fazia por analogias, e não por semelhanças. O termo “analogia” foi usado para sinalizar uma distância maior em relação ao objeto imitado,

pois o termo “semelhança” promovia uma aproximação maior em relação a ele. Sensações como o “frescor da manhã” ou o “odor suave de terra umedecida” não poderiam ser imitadas pela música, mas o emprego de alguns sons poderia levar a imaginação a pintar essas sensações. Essas analogias, segundo o autor, consideravam semelhanças no processo de imitar, trazendo uma ideia falsa e irreal da teoria da verossimilhança nas teorias da imitação.

Morellet ainda estabeleceu relações entre os fenômenos e os efeitos da música, valendo-se do uso da metáfora.¹⁴ Disse que esse era um termo empregado para exprimir impressões próprias de um órgão dos sentidos em outros que não receberiam originariamente essa impressão. Para justificar essa ideia, ele apresentou exemplos, como os que aparecem no texto a seguir.

Esta analogia pode ser ainda provada pelas metáforas empregadas em todas as línguas para pintar os fenômenos e os efeitos da música.

O que é a metáfora? É o uso de uma expressão empregada para exprimir impressões feitas sobre um de nossos órgãos, para pintar impressões referentes a outro órgão. Quando dizemos uma voz *fresca e brilhante*, emprestamos essas expressões do sentido de tocar e de olhar, pois não há *frescor*, rigorosamente falando, que se possa tocar e *brilhante* que se possa ver. Entretanto, estas expressões são acolhidas em todas as línguas e não são equivocadas em nenhuma delas. De onde vem isso? Há uma analogia, uma semelhança, uma relação entre os três tipos de impressões recebidas pelo toque, de um corpo *frio*, pela vista, de um objeto *brilhante*, e pelo ouvido, da

14 A palavra “metáfora” quer dizer transferência de significado. Abbagnano (2007) traz: “‘A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a outra coisa: transferência que pode realizar-se do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou com base numa analogia’ (Poet., 21, 1457b 7). A noção de metáfora algumas vezes foi empregada para determinar a natureza da linguagem em geral. Como instrumento linguístico, hoje sua definição não é diferente da definição de Aristóteles” (Abbagnano, 2007, p.667).

voz que nós chamamos de *fresca e brilhante*. O que faz essa analogia? Será que na parte mais sensível de nós mesmos, as fibras que recebem estes três tipos de impressões são vizinhas, comunicam-se reciprocamente suas vibrações, chegam a um centro comum etc.? Podemos esgotar-nos em conjecturas metafísicas sobre este sujeito delicado, sem encontrar nada de satisfatório; mas os fatos não podem ser negados; os fatos, ou seja, o emprego deste tipo de metáfora em todas as línguas e a realidade da analogia que este emprego supõe. (Morellet, 1771, p.374-5)

A música, para Morellet, funcionava então como uma metáfora. Os órgãos aptos a captar determinados sentidos recebiam impressões a serem captadas por outros. Essa correspondência entre os órgãos dos sentidos autorizava a música a pintar, através dos sons, aquilo que deveria causar impressões sobre outros sentidos. Então, como as línguas, ela se apoiava na analogia entre as impressões produzidas sobre órgãos diferentes. Mais um elemento para validar sua ideia de que a música era uma linguagem, como a linguagem verbal.

Ainda nesse percurso, o autor afirmou que a música encontrou um meio-termo para expressar objetos ligados a diferentes sentidos pela inflexão da voz.

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

O exemplo dessas analogias obscuras, que dirigiram os homens na formação da linguagem, faz, portanto, compreender como a música pode servir-se daquelas que nós indicamos; e por que na música, que é uma língua, os homens teriam feito mais difíceis? Não podemos dizer, precisamente, a razão da música é mais do que a língua falada, uma obra da arte, ela é bem mais uma língua de

convenção e teve que se contentar mais facilmente a semelhanças menores? Mais fraca do que a natureza, ela teve que tomar todos os apoios que encontrou em sua rota. (Morellet, 1771, p.376-7)

Segundo o autor, um dos motivos para que a música usasse o artifício da arbitrariedade seria o fato de que a sua fraqueza era maior do que a da natureza, daí valer-se de todos os recursos que encontrou no seu caminho para se constituir, embora os homens fizessem associações objetivas, de acordo com as semelhanças previstas nas teorias imitativas.

As ideias e as impressões, segundo Morellet, despertavam e serviam adequadamente à música. Ela apenas fazia que qualquer ruído tomado de um objeto físico da natureza ou de alguma circunstância fosse compreendido. Desse modo, orientou a imaginação a ter a sensação do que considerava ter sido imitado, mas que em realidade consistia apenas em um forte elo entre ideias e palavras. O autor escreveu:

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

Ele ainda fez considerações sobre as paixões humanas, sobre como elas foram expressas a partir da declamação natural do homem, distintas nas diferentes artes, mas que a partir delas se estruturaram. O próximo fragmento aborda esse tema:

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

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

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

O órgão da palavra, sendo um dos mais potentes meios que a natureza forneceu ao homem para exprimir e pintar suas ideias e seus sentimentos, é bem natural que a música sirva-se dela e que lhe empreste sua expressão. Ela escolherá, portanto, na declamação natural os acentos mais marcados; ela lhes colocará mais arte preparando-os para aumentar seu efeito; os tornará mais sensíveis opondo contrastes (um dos meios mais potentes das artes); os reconduzirá mais constantemente, pronunciando-os mais fortemente, o que nos ocupará por mais tempo; em uma palavra, ela produzirá, por seu meio, essas impressões fortes e profundas que todas as almas sensíveis provaram, e que somente esses poderão reconhecer, os que não são dignos de senti-los. (Morellet, 1771, p.380)

A música, para Morellet, imitava os acentos das paixões da declamação natural, e sobre elas triunfou. Os gritos naturais das paixões encontrados na natureza seriam intensificados pelo compositor, mas através de uma voz estendida e apoiada. Na representação no palco, o ator os intensificaria ainda mais, para além do que o compositor escreveu. Batteux também fez alusão aos sentimentos e às paixões humanas. Com relação à declamação natural mencionada por Morellet, declarou que o significado primeiro do tom de voz deveria ser conservado, porém intensificado pela música, pela arte.

Essa intensificação encontrou correspondência entre os dois autores. Para Batteux (2009):

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

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

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

No que concerne à música instrumental, Morellet considerava que ela possuía aptidão para imitar, tinha uma voz e um acento próprios, e que a combinação de instrumentos musicais poderia expressar sentimentos e paixões. Embora tenha afirmado que, so-

zinha, a música instrumental era uma linguagem sem vogais, estas seriam dadas quando tocadas em conjunto com a música vocal. O autor escreveu:

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

Ainda com relação à declamação natural, Morellet questionou sua expressão através da música. Sendo essa declamação arbitrária, ela poderia exprimir, pela entonação, um sentimento consagrado a um país, mas díspar ou contrário a ele se comparado com outra nação. Assim ele se expressou sobre essa diferença:

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

Mas era a analogia, segundo a sua visão, que encerrava a verdade das relações e suas combinações. Através dela fundamentavam-se as paixões humanas e os sentimentos do coração. Os movimentos

das paixões também eram arbitrários, e eram eles que a música pintava. Dessa maneira, Morellet elaborou uma espécie de lista de analogias usadas pela música como imitação, mas, como ocorria com a metáfora, o verdadeiro destino de alguns efeitos se dirigiria aos ouvidos, numa associação falsa e imaginada pelo ouvinte:

As analogias que destacamos acima, entre os objetos físicos e os meios que a música emprega, podem ajudar-nos a conceber esses que tratamos aqui.

É bem difícil explicar com precisão em que eles consistem; mas é suficiente que sejam reais e que nós os reconheçamos nos efeitos que a música produz. Eu indicaria aqui alguns, que autorizariam supor muitos outros que não nos encontramos em condições de indicar.

Há uma relação entre os sons abafados e o fechamento do coração, cujos desgostos da alma ou o sentimento do medo nos fazem experimentar.

Há uma relação entre certos movimentos na música e a agitação interior que as paixões causam; entre os movimentos lentos e o abatimento.

Há uma relação entre um movimento moderado mas *andante*, e a serenidade do espírito; entre um movimento vivo e a alegria; e pela razão contrária, entre a lentidão do canto e a tristeza.

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

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

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

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

Morellet considerava que essa sequência de arbitrariedades possuía um fundo de verdade. A sua maior ou menor confirmação dependeria de o artista realçar uma ou outra característica. Mas o que se depreendia dessas observações era a imitação, que se mostrava incompleta. Havia uma parte de verdade nela, e o restante era completado pela imaginação do ouvinte, embora ele também tivesse concordado que a música poderia imitar e pintar objetos físicos, ações diversas, as paixões e alguns sentimentos da alma.

A verdade de tudo isso poderia ser checada se a observação fosse feita em separado, mas havia alguma verdade nas analogias, embora tudo fosse muito relativo.

Em consequência, a música fazia sua imitação de maneira imperfeita, ao tentar pintar os objetos físicos ou seus efeitos, os acentos da linguagem falada ou os gritos da paixão. A imitação era vaga, e o quadro composto não podia ser semelhante. O autor afirmou que o canto de uma voz ou o som de um instrumento em nada se assemelhava ao canto de um pássaro, a uma tempestade ou a uma batalha. Todos os acentos não eram realizados fielmente pela música, e sim por associações. As afecções do coração humano eram díspares em relação ao produto da música que disse tê-las imitado. “Com tantas diferenças do original ao pretense quadro, o que torna a imitação a expressão da música?” (Morellet, 1771, p.390).

Com essas explicações, o autor tinha em mente que era da natureza da música não realizar nem completar a imitação com exatidão:

Essa dificuldade é fundada sobre uma falsa ideia que fazemos sobre o que deve ser a imitação nas artes: é necessária maior exatidão.

É mais fácil concordar que a música exprime e imita os objetos físicos e as paixões do coração humano, se nos convencêssemos de que sua imitação não tem necessidade de ser nem completa, nem exata, nem rigorosa; que ela deve ser imperfeita e, diferente da natureza em algum modo, sob a pena de perder uma parte de seus direitos sobre a nossa alma e poder produzir em nós as impressões que ela quer obter. (Morellet, 1771, p.391)

O fundamento da imitação era embelezar a natureza, oferecer à alma um prazer maior do que a sua verdade. A semelhança embelezada era ofertada pelas artes, e a imitação se comprometia em se fazer e se tornar melhor do que a natureza pela execução das artes. Estas, ao escolherem um objeto, atribuíam-lhe belezas que originalmente não possuía, mas também não poderiam falar do que não conheciam. Entretanto, através do objeto, um fundo de verdade era encontrado no reconhecimento, mesmo que a arte tivesse se afastado da verdade rigorosa, da precisão, sacrificando esses elementos em prol de imagens harmônicas aperfeiçoadas com vistas a provocar maior prazer.

A arte consistia, segundo ele, em dar aos homens algo melhor do que daria a própria natureza:

A música toma licenças semelhantes; ela pode cadenciar sua marcha, arredondar seus períodos, apoiar, fortificar a voz pelo acompanhamento que certamente não existe na natureza. Isso, sem dúvida, altera a verdade da imitação, mas aumenta, ao mesmo tempo, a sua beleza e oferece à cópia um charme que a natureza recusou ao original. (Morellet, 1771, p.393)

As artes promoviam, segundo o autor, algo a mais do que a imitação precisa da natureza. Elas poderiam alterá-la, adorná-la, com o objetivo de agradar. Poderiam unir traços que nunca existiram juntos na natureza e assim oferecer prazeres que a verdade jamais poderia dispor. Então, a semelhança com a verdade não existia de fato. Para aperfeiçoá-la, ela deveria existir na natureza, mas não existia, embora se considerasse que isso acontecia.

Morellet ainda declarou que essa incompletude não era destituída de prazer e que se mostrava como uma vantagem:

Mas o maior prazer que a imitação menos rigorosa da verdade produz é a reflexão sobre o artifício engenhoso que ela utiliza para nos seduzir; prazer confuso mas vivo, sem o qual o maior encanto

da imitação é destruído, e que desaparece desde que a imitação é tomada pela própria verdade e a ilusão é inteira e completa. (Morellet, 1771, p.395)

Se as artes usassem aquilo que apenas convinha aos sentidos que deveriam empregar e não tomassem um pelo outro, não seriam capazes de proporcionar prazer. Se a imitação fosse perfeita, não haveria o reconhecimento de seus modelos e objetos, e isso, segundo o autor, não seria mais ilusão, mas sim tomar o real pelo falso. Era pelo fato de a imitação ser incompleta que ocorria o reconhecimento, e então a ilusão deveria ir até certo ponto. Num primeiro momento, a arte deveria enganar, fazer crer que se via a natureza, mas, na sequência, segundo Morellet, era preciso perceber que a arte tinha estado ali. Era a ilusão seguida de sua real descoberta que proporcionava os maiores prazeres perante a obra de arte.

Sobre a interrupção da ilusão, ele escreveu:

E não é necessário crer que a ilusão, assim interrompida, seja menos forte e menos viva do que no momento em que ela ocorre. Ao contrário, estou persuadido de que nesse combate da verdade contra ela, ela ganha novas forças para subjugar nossos sentidos e nossa imaginação. Quando ela retorna vitoriosa, somos inteligentes e nos colocamos à frente de seu jugo. Prestamo-nos a todas as suposições, nos afastamos de tudo o que possa nos confundir e desmentir os erros que nos são caros; e quão fácil é para a arte nos enganar quando nos tornarmos seus cúmplices? Nossa sensibilidade excitada, nossa imaginação exaltada pelas belezas, as riquezas e esta espécie de luxo das artes nos dispõem a uma ilusão que, mesmo com pouca duração, atua sobre nós com impressões mais fortes do que uma imitação mais exata com a qual a ilusão se sustentaria por mais tempo. (Morellet, 1771, p.399)

O prazer não estava, na realidade, no que era ouvido ou visto, mas sim no que era compreendido, no que nosso conhecimento entendia por imitação.

Eu disse que esse princípio (que a imitação não deve ser inteira e perfeita) é comum a todas as belas artes e que podemos nos servir utilmente para resolver várias questões, desde muito tempo em voga, sobre a arte dramática, a poesia, a eloquência etc. (Morellet, 1771, p.400)

Sobre a imitação, o autor ainda escreveu:

No fundo, qual a necessidade de a imitação ser tão exata se a própria arte torna-nos mais indulgentes sobre a verossimilhança, e se esta imitação mais livre, tão imperfeita como a supomos, torna-se ela mesma verossímil? Pois é o que ocorre de fato: esses acessórios que olhamos como se nos afastando da natureza, a harmonia e a beleza dos versos, a nobreza (não digo a ênfase) da declamação criam sobre nós impressões vivas, nos dispõem fortemente à ilusão para tornar inútil uma imitação mais minuciosa, ao mesmo tempo que nos oferecem prazeres que a imitação exata jamais nos oferecerá. (Morellet, 1771, p.402)

Nesse texto, diferentemente de Batteux, Morellet afirmou que a imitação na verdade ocorria de maneira mais livre, que no fundo o observador perante a obra de arte era muito mais indulgente com a verossimilhança, embora no campo teórico se exigisse a imitação exata e rigorosa. A imperfeição era tal que ela mesma se tornava verossímil. Todos os acessórios que na verdade nos distanciavam da natureza eram eles mesmos tão reais que provocavam uma forte ilusão, tornando inútil a imitação mais minuciosa, pois esta, por si só, não permitiria perceber a ocorrência da ilusão e era por isso que poderia produzir prazer diante da obra de arte.

No seu texto, Morellet procurou demonstrar que a questão da verossimilhança na música era falsa e arbitrária, que aquilo que era considerado “imitar” em música também era uma ilusão, ao se acreditar que o seu conceito se fundamentava na forma como era pensado. O que era considerado semelhança em música não era encontrado de fato na natureza, embora as associações induzissem

o ouvinte a pensar que isso acontecesse. A voz ou o instrumento musical poderiam comunicar as paixões, mas elas não se mostravam desse modo na natureza. Os pássaros, os trovões e outros efeitos da natureza não eram semelhantes aos timbres vocais e instrumentais utilizados no que se dizia ser sua imitação, tampouco traços inexistentes na natureza ocorriam de fato na música.

Morellet era partidário da imitação leve, que as alusões a fenômenos da natureza pudessem servir de referência, mas achava que não constituiria uma falha se não fosse feita a real transposição dos fenômenos naturais para a música. As representações seriam semelhantes de qualquer maneira, ao serem feitas alusões aos modelos imitados da natureza, mas elas poderiam reunir apenas vários traços, sem a necessidade de correspondência exata entre todos eles, já que, de toda forma, a verossimilhança não existia de fato. Era nisso que estava o prazer da música. Para o autor, a arte nada ganharia se ele fosse ao teatro para ver a realidade, a não ser que buscasse a imitação, a ilusão. Esta só existia porque não havia a representação da realidade de fato.

Nessa questão, ele pensava de maneira diferente dos autores mencionados anteriormente. Concordou em muitos aspectos com a imitação, mas, quanto à verossimilhança, discordou em relação a Batteux e Dubos.

A música não poderia imitar plenamente. Ela era falha com relação à teoria da verossimilhança e tudo o que fazia em nada se assemelhava à natureza. Mas era por isso mesmo que provocava prazer, por ser incompleta e não respeitar essa regra requerida para as artes.

O autor assim terminou o seu texto:

Como puderam crer que a arte ganharia alguma coisa se confundindo assim com a natureza e a copiá-la servilmente? Seria aniquilá-la querendo aperfeiçoá-la. Se não quero ver o que se passa na rua e em uma casa, não tenho necessidade de ir ao teatro. Dizem-me que este espetáculo é tão semelhante que é a própria coisa; mas é exatamente nisso que ele é vicioso, pois não é a própria coisa que eu quero ver, é a sua imitação.

Retornemos à música, de cuja digressão não nos afastamos muito, e concluamos que, como as outras belas artes, ela pode se contentar com uma imitação leve, que isso não será visto como fraqueza, mas delicadeza de expressão; que as fracas analogias serão por si mesmas meios de imitação; que sua imitação não será menos verdadeira e que suas representações serão semelhantes, senão pela exatidão de cada traço, mas ao menos pelo número de similitudes que ela será capaz de reunir; e enfim, que a *imitação* e a *expressão* talvez lhe pertençam em um grau muito mais alto do que nas outras artes, que possuem sobre nós um grande império, e que jogam nossos sentidos e nossa imaginação em tão doces ilusões. (Morellet, 1771, p.404)