

## Considerações finais

Rodrigo Lopes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LOPES, R. Considerações finais. In: *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 241-248. 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/).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste livro, observamos o percurso que o conceito de imitação, na ópera francesa do século XVIII, seguiu em sua trajetória. Surgido antes na literatura, pela estrutura do próprio texto da tragédia antiga e da tragédia clássica francesa do século XVII, esse conceito delineou a representação teatral trágica com regras definidas quanto à imitação baseadas em modelos retirados da natureza.

A partir da arte teatral, com todas as suas regras e normas, orientada pelo aspecto imitativo como tradição para o teatro trágico, a ópera apropriou-se desses elementos e constituiu-se como uma tragédia em música ou tragédia lírica, incorporando as teorias imitativas e da verossimilhança e, em sua ação, as histórias, as narrativas e os mitos como representação, todas da arte teatral, para se constituir como um espetáculo autônomo.

Quando a ópera era avaliada segundo as regras, a avaliação era a mesma do texto literário e da representação teatral. Muitas vezes, a música era avaliada como sendo um deles, era tomada como se fosse eles mesmos. E isso acontecia porque a prerrogativa da imitação era reproduzir, em objetos não naturais, cópias a partir de modelos retirados da natureza, através da verossimilhança, produzindo assim a ilusão de o próprio modelo estar ali, mas aperfeiçoado e controlado pelo engenho da arte. A natureza era o modelo a ser imitado, ela era

sinônimo de razão, e a imitação deveria realçar os aspectos racionais para satisfazer essa condição. O modo como a razão era demonstrada na ópera era através do texto literário, pela linguagem verbal.

A linguagem verbal continha os elementos racionais desejados para satisfazer essa condição, os quais davam significados à música. Esta deveria exaltar os aspectos vocais, e por isso os recitativos da ópera francesa, associados à declamação das tragédias dos antigos, recebiam as maiores cenas dramáticas. Uma ópera francesa, como observado nas discussões entre Raguenet e Lecerf, no início do século XVIII, sem o aspecto musical era uma peça de teatro como qualquer outra. A música deveria realçar esses aspectos verbais, e para isso precisava ser inteligível. Por isso, quando a língua francesa foi criticada no canto por Raguenet, dando margem à sua incompreensão, na verdade apontavam-se falhas na imitação e o fato de que a razão não era realmente satisfeita através desse domínio. Daí esse autor ter preferido o aspecto agradável da música italiana, dentre tantos outros elementos, usando como critério não a verificação da execução das regras, mas o seu próprio gosto pessoal. Para ele, os aspectos da musicalidade italiana, mesmo burlando as regras dramáticas, eram agradáveis às suas sensações, e estas sensações bastavam por si mesmas.

O elemento imitativo permaneceu desde finais do século XVII e ao longo do século XVIII, como verificamos nos textos analisados neste livro. A teoria imitativa manteve-se como concepção para as artes até o fim da monarquia, apesar de suas transformações. O que mudou, de acordo com os textos, foi a concepção de natureza. Paralelamente à concepção de natureza, que modificou o dispositivo imitativo, os textos mostraram em que medida a sociedade, em transformação, manteve-se ou distanciou-se das regras das teorias imitativas. Observou-se que gradativamente essas teorias foram modificadas e enfraquecidas, absorvendo outros elementos, como a ideia da música como linguagem dos sentimentos e posteriormente como sinônimo de expressão.

Num segundo momento, a concepção de natureza passou da razão para o sentimento, aspecto confirmado pelos teóricos Dubos,

como expresso em seu tratado *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, e Batteux, na sua obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. A imitação deveria realçar a verdade dramática da realidade, por isso os sentimentos eram os modelos retirados da natureza para a imitação. Embora a música ainda não possuísse significados em sua concepção racional, aceitava-se que ela poderia provocar sensações e até mesmo mover as paixões humanas, que eram movidas de maneira controlada na concepção racional.

Outro elemento que suscitava questionamentos era o da música instrumental, já que a música vocal era a única que possuía significados e satisfazia à razão, por conter a linguagem verbal, à qual a música era subalterna. Dubos aceitava a música instrumental desde que esta servisse para realçar os aspectos em que a linguagem verbal não conseguisse comunicar os sentimentos do texto. Já para Batteux essa música poderia comunicar as paixões humanas, mas sem a palavra, sem o texto, os sentimentos ficariam confusos e não seriam controlados.

O conceito de imitação, para Dubos e Batteux, ou sua estética clássica,

[...] estão fundamentados no conceito de natureza, proveniente da filosofia de Descartes. Aqui, pensamos que a natureza, tal como ela é, não é bela nem perfeita. Portanto, devemos buscar, trabalhar, imobilizar a natureza para extrair dela a realidade, a verdade e a essência. Isso também acontece com relação às paixões. As paixões que geralmente se sentem não são imagens das paixões verdadeiras. Estas são representadas nas tragédias de Corneille e Racine. É fácil verificar: quando Batteux afirma que “o objeto principal da música e da dança deve ser a imitação dos sentimentos ou das paixões”, estes “sentimentos ou paixões” não são os únicos que devem ser, mas tais como são idealizados. (Naito, 2002, p.10, tradução nossa)

Os textos dos outros autores analisados, como Le Brun, Saint-Mard, Grandval, Bollioud-Mermet e Blainville, apresentaram uma descrição do dia a dia das representações de ópera. Relataram

aquilo que a audiência esperava no que se referia à imitação e ao cumprimento das regras, concordando, em maior ou menor grau, com Dubos e Batteux. Mencionaram aspectos do tipo de público que assistia as representações de ópera, assim como o que era considerado correto ou incorreto, conforme o gosto, em relação ao texto, à representação teatral e mesmo à música. Esses textos demonstraram o quanto a tradição era lembrada ou esquecida, em que grau as teorias imitativas satisfaziam ao gosto vigente. Verificou-se um estranhamento entre a música e a representação dramática. Se, muitas vezes, a representação teatral da ópera satisfazia ao esperado, quanto ao gosto, cumprido pelas regras, a música deixava a desejar nesse aspecto. Havia então uma espécie de conflito e não conciliação entre os aspectos verbais e musicais, e o que se tentava, segundo os textos, era fazer a música modelar-se conforme a tragédia teatral. Ao mesmo tempo que essa disparidade era constatada, via-se que a música tinha o poder de agradar, e agradava mais ainda às classes não aristocráticas, que não conheciam e não se fiavam nas regras imitativas na ópera.

A natureza como sinônimo de sentimento trouxe, posteriormente, em meio ao movimento das Querelas dos Bufões, um olhar interno, e não mais externo, como era a natureza, e a música começou a ser considerada a linguagem dos sentimentos. Os embates, as disputas e tomadas de posição com relação à ópera bufa italiana e à *opera seria* francesa contavam com a participação de uma classe social que, desconhecidora das regras de bom gosto da classe aristocrática, ou tendo pouco conhecimento delas, não fazia questão de observar se as regras haviam sido cumpridas e se deixava levar pelo agrado dos sentimentos, pelas sensações promovidas pela música em si mesma, e não pelo respaldo literário nela contido. O que importava era o deleite dos sentidos, sem a preocupação com sua linearidade literária e o aperfeiçoamento dos costumes.

Enquanto as classes burguesas desejavam um divertimento dos sentidos na representação da ópera, sem esperar que isso atingisse o espírito, e muitas vezes frequentavam a ópera em função do *status* que isso significava, a aristocracia esperava que as regras fossem

cumpridas, e nisso estava o sabor e o deleite do bom gosto para essa classe, na verificação de que todos os elementos esperados da representação satisfizessem seus anseios, e não só isso: esse equilíbrio na satisfação da razão e do bom gosto devia servir para o aperfeiçoamento dos costumes vigentes.

Essa postura da aristocracia frente à representação da *opera seria* e a favor dela no movimento das querelas foi combatida, por ter sido considerada por muitos enciclopedistas e filósofos como uma perpetuação do seu poder e dos seus costumes, e não dos costumes da França. A *opera seria* era, então, na visão dos iluministas, um instrumento de manutenção de poder, por isso deveria ser extirpada da sociedade.

A perpetuação das teorias imitativas, para a música e as artes, não só mantinha a tradição da cultura clássica, expressa nas obras de arte e nas artes teatrais, envolvendo a ópera. Ela simbolizava, na concepção dos filósofos iluministas, a manutenção da aristocracia no mesmo lugar do seu poderio.

Rousseau tomou posição contra a *opera seria* e combateu seu maior expoente na época, o compositor Rameau. Considerado representante da aristocracia e do racionalismo cartesiano, ele compunha óperas para agradar ao gosto da corte, seguindo as regras das teorias imitativas, embora mesmo na corte nem todos se satisfizessem com a sua música. Rousseau, além de combatê-lo como símbolo da aristocracia, procurou demonstrar que a música era a linguagem dos sentimentos, que os sentimentos eram o aspecto universal, e que a imitação deveria realçar esse aspecto universal do coração, como debatido na sua *Carta à música francesa*. Rameau, seguindo o pensamento racionalista, tinha na natureza o aspecto universal, pois ela refletiria as leis universais da natureza, comum para todos, e se concretizaria na tradição, na manutenção da satisfação da razão, embora a natureza fosse, naquele momento, sinônimo de sentimento, movendo através da música as paixões humanas, mas de maneira controlada.

Enquanto para Batteux a música era uma imitação, de forma idealizada, dos sentimentos ou das paixões, extraídos da natureza,

para Rousseau a imitação dos sentimentos eram as paixões brutas e reais, da maneira como realmente os homens as sentiam. O conceito de imitação, portanto, não era o mesmo para os dois autores.

As querelas revelaram um quadro social em que a aristocracia estava em decadência. Nas artes, essa classe social esperava o cumprimento das regras, mas, na convivência com a classe burguesa, conheceu outro gosto, ao qual não importava e o qual não buscava o cumprimento das mesmas regras, para o qual os aspectos internos eram os juízes no julgamento da música. Esta só era aceita pelo grau de satisfação agradável que provocava, e não pela satisfação da razão ou pelo aperfeiçoamento dos costumes. Era a satisfação do coração, em conflito com a satisfação da razão, ao mesmo tempo que as teorias imitativas foram se transformando e deixando de ser critério para a produção das artes.

Mesmo depois das Querelas dos Bufões, prevaleciam as discussões sobre os significados da música, o que ela era sem o respaldo do texto literário. Nesse sentido, a música sempre apresentava problemas. Apesar de a ópera parecer não ser condizente com ela, música e texto pareciam objetos inconciliáveis.

No início da década de 1770, André Morellet tinha uma visão da música como expressão. Embora ainda fosse partidário das teorias imitativas, pensava que a música era diferente das outras artes no sentido imitativo e procurou responder às indagações sobre os significados dela e se deveria mesmo imitar, o que deveria imitar, como deveria imitar. Primeiro focou no que as pessoas compreendiam por imitação e afirmou que, na verdade, os autores não sabiam o que era imitar. Como a ópera não satisfazia totalmente o cumprimento das regras das teorias imitativas, afirmou que essa incompletude, esse não cumprimento das regras, era da própria natureza da música. Dada essa incompletude da música com relação ao imitar, Morellet retomou questões do tratado *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Batteux, como o princípio da verossimilhança, afirmando que a música deixou margem para que o receptor criasse em sua cabeça associações subjetivas e ilusórias quanto à representação. Essas associações eram feitas através de

analogias, e o que se produzia em música não era semelhante aos objetos imitados da natureza, pois ela não tinha, por exemplo, um rouxinol cantando com um som de violino ou um canto humano, como se pretendia na música.

As semelhanças que configuravam a ilusão através da verossimilhança eram arbitrárias. Na verdade, eram associações que induziam a fantasia do ouvinte, o qual acreditava que era imitação aquilo que de fato sequer existia na natureza e, portanto, nem poderia ser um modelo. Morellet via a música como uma linguagem, porque ela fazia uso do mesmo órgão produtor das palavras. A linguagem verbal possuía limitações para expressar todos os modelos e objetos da natureza e usava de associações para expressar o que desejava, o que também acontecia com a música, que se valia de associações, mas, nas teorias imitativas, isso foi tomado como reprodução dos modelos em si e considerava-se que a verossimilhança ocorria realmente, quando isso não era possível.

Os objetos imitados eram potencializados pela música vocal, por isso a poesia, símbolo da razão, ocupava lugar privilegiado em todas as línguas, pois fora usada para a representação de modelos da natureza por muito tempo. Assim, a música poderia escolher os objetos que gostaria de imitar e, tanto por meio da voz como dos instrumentos musicais, poderia sugerir representações sonoras através de analogias, mas que não eram de fato semelhantes aos objetos imitados.

Dessa forma, as relações entre língua e música possuíam um limite, apresentavam insuficiências e imprecisões, pois trabalhavam apenas com aproximações, e foram esses limites que nunca permitiram que a música efetuasse a imitação de modo eficaz. A verdade da qual ela pretendia se ocupar não existia de fato. A música poderia imitar, mas o problema estava na verossimilhança, na produção de ilusão, no reconhecimento de objetos semelhantes aos modelos da natureza. A teoria da verossimilhança utilizada para as outras artes não poderia ser a mesma para a música. Seria, na verdade, falsa para essa arte, pela sua incompletude, imparcialidade e inexatidão, sem o rigor cobrado das outras artes.



A música deveria ser apreciada tendo-se consciência de que ela era incapaz de concretizar as regras das teorias imitativas, e nisso estava seu deleite: permitir que o ouvinte completasse, com a sua imaginação, aquilo que a verossimilhança era incapaz de realizar.

Os autores anteriores a Morellet, segundo este, não sabiam o que de fato era imitar. Eles tentaram fazer a música de ópera modelar-se, assumindo uma forma que não era a dela. Julgavam a música pelo viés literário, acreditando que o faziam. Justificavam sua associação com a linguagem verbal para o alcance de significados precisos. Era cobrado da música o comportamento de uma representação teatral, ou a complexidade da pintura de um quadro. Enquanto existiu a aristocracia, existiram as teorias imitativas, e estas, mesmos transformadas, se valeram, para a produção das artes, do conceito de imitação da ópera francesa, como visto neste panorama, que estendeu-se do início do século XVIII até um pouco além da sua metade.