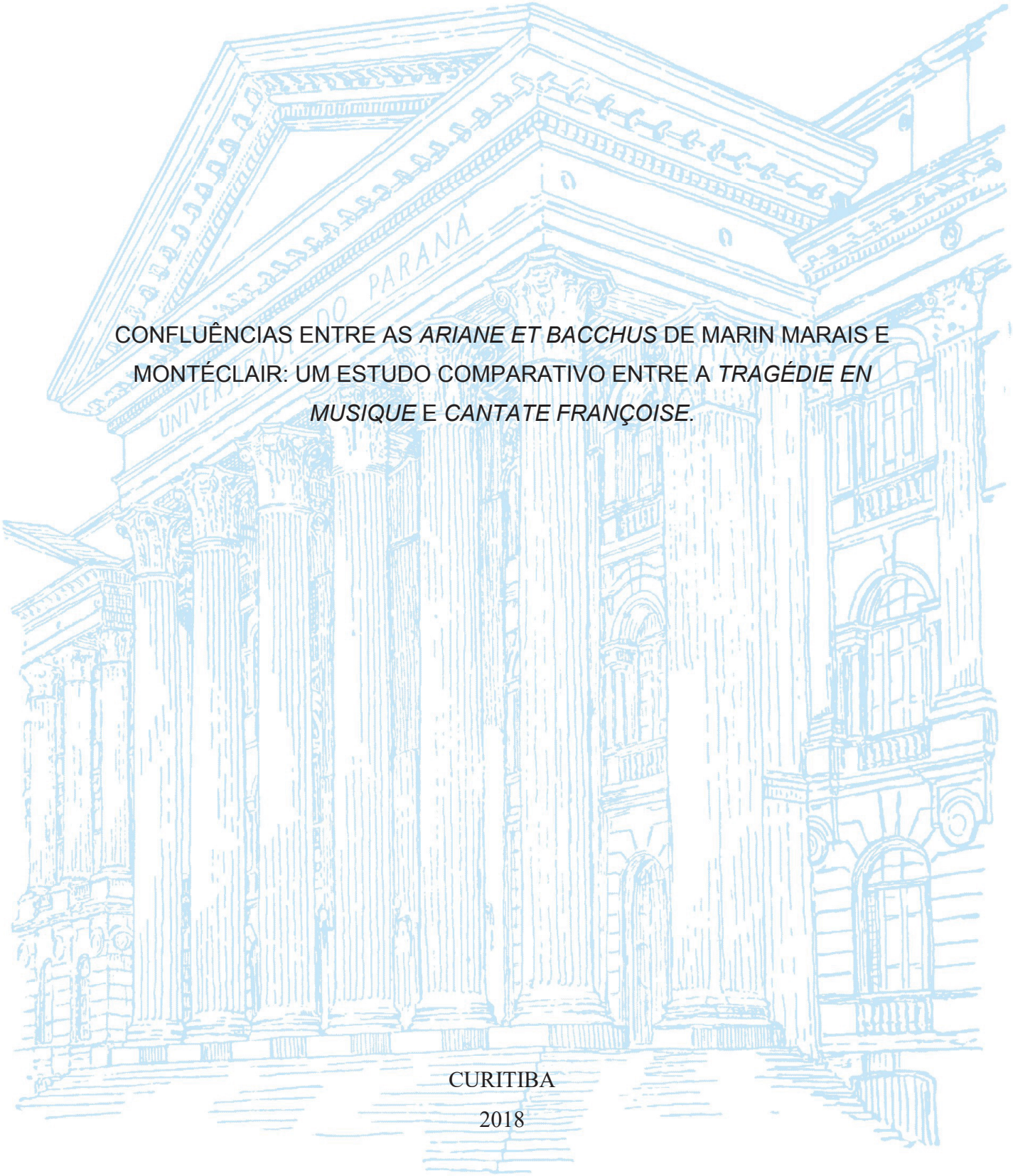
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SIDINEY GOMES PEREIRA



CONFLUÊNCIAS ENTRE AS *ARIANE ET BACCHUS* DE MARIN MARAIS E MONTÉCLAIR: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A *TRAGÉDIE EN MUSIQUE* E *CANTATE FRANÇOISE*.

CURITIBA

2018

SIDINEY GOMES PEREIRA

CONFLUÊNCIAS ENTRE AS *ARIANE ET BACCHUS* DE MARIN MARAIS E MONTÉCLAIR: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A *TRAGÉDIE EN MUSIQUE* E *CANTATE FRANÇOISE.*

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profª. Drª. Silvana Ruffier Scarinci

CURITIBA

2018

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Pereira, Sidiney Gomes
Confluências entre as Ariane et Bacchus de Marin Marais e Montéclair: um estudo comparativo entre a Tragédie en Musique e Cantate Françoise. / Sidiney Gomes Pereira – Curitiba, 2018.
130 f.

Orientadora : Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Tragédie em musique. 2. Michel Pignolet de Montéclair. 3. Marin Marais. 4. Ariane. 5. Bacchus. I.Título.

CDD 780

Universidade Federal do Paraná
Setor de Artes, Comunicação e Design
Departamento de Música e Artes Visuais
Pós-Graduação em Música

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Sidiney Gomes Pereira** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Silvana Scarinci, Luiz Henrique Fiammenghi** e **Rosane Cardoso de Araújo**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**Confluências Entre As *Ariane et Bacchus* de Marin Marais e Montéclair: Um estudo comparativo entre a *Tragédie en Musique* e *Cantate Françoise*".**

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		Aprovado
Luiz Henrique Fiammenghi (UDESC)		aprovado
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)		aprovado

Curitiba, 28 de junho de 2018.

Profª. Drª. Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica

Rua Coronel Dulcídio, 638 - Bairro Batel
CEP 80420-170 - Curitiba - PR
Telefone: (041) 3307-7306
ufpr.ppgmusica@gmail.com

PPGMúsica
Programa de Pós-Graduação em Música
Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas Letras e Artes

Dedico esta dissertação a todos aqueles que neste momento enfrentam bravamente o câncer. Minhas orações, sempre.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Silvana Ruffier Scarinci, que além de orientadora, foi grande mestre, amiga e encorajadora nessa importante caminhada. Às vezes psicóloga, às vezes filósofa, enfim, meu agradecimento mais do que especial por me fazer acreditar que (sempre) é possível.

À minha mãe, "Dª Lourdes", que com muito amor e perseverança lutou bravamente para que eu pudesse chegar até aqui. Jamais me esquecerei de todos os atos de amor que fez por mim. Gratidão.

Ao meu amado papai, Sebastião, à minha vozinha Esmelinda e ao querido maestro José Luís da Silva, "Zé", (*in memoriam)* que seja lá onde estiverem, com toda certeza, estão muito felizes em me ver apresentar essa dissertação e concluindo mais uma importante etapa da vida acadêmica.

Ao meu irmão Igor, pelo apoio e confiança de sempre.

À minha amada companheira e esposa Luisa Favero, pelos atos de carinho, entendimento, paciência e apoio.

À minha sogra, Professora Doutora Sandra Correia Favero (UDESC) pelo encorajamento de sempre.

Aos professores Doutores Luiz Henrique Fiammenghi (UDESC) e Rosane Cardoso de Araújo (UFPR) pela inestimável contribuição e participação nesta banca.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR e professores, meu muito obrigado pelos ensinamentos. Aqui, novamente, um mais que especial agradecimento à Professora Doutora Rosane Cardoso de Araújo pelo apoio humano e acadêmico de sempre.

Ao amigo Alexander Ribeiro, pela prontidão em ajudar com os livros disponíveis na USP.

Ao amigo Claudio de Biaggi, pelas traduções.

Por fim, mas nem de longe menos importante, ao meu filho mais que querido e amado Francisco, que está a caminho. Esta conclusão também se deve a você.

“*O mundo não é, o mundo está sendo... amar é um ato de coragem”.*

(Paulo Freire)

RESUMO

Este trabalho, sob a ótica dos estudos hermenêuticos da musicologia histórica, busca comparar os gêneros *Tragédie en Musique* e *Cantate Françoise*, suas confluências (ou não), as estruturas poéticas e função musical, didática e social dentro da corte e lares da aristocracia francesa. Sob a luz das teorias advindas de Aristóteles, Boileau e Corneille e o respeito à historicidade dos fatos, a proposta aqui se dá em estudar duas peças homônimas de Marin Marais e Michel Pignolet de Montéclair, cujo título está focado nos nobres personagens *Ariane* e *Bacchus*. Analisaremos os enredos (mitos), as estruturas e as progressões das cenas, com respaldo, quando possível em outros trabalhos similares. Baseado no entendimento da construção da *tragédie en musique*, poderemos então compreender melhor a *Cantate Françoise,* gênero este que teve um recente ressurgimento devido aos esforços de pesquisadores e *performers* da música barroca francesa.

Palavras-chave: *Tragédie en musique, Cantate Françoise,* Marin Marais, Michel Pignolet de Montéclair, *Ariane, Bacchus.*

ABSTRACT

This work, from the perspective of the hermeneutic studies of historical musicology, intend to compare the genres *Tragédie en Musique* and *Cantate Françoise*, their confluences (or not), poetic structures and musical, didactic and social functions within the court and homes of the French aristocracy. In the light of the theories of Aristotle, Boileau and Corneille and the respect for the historicity of the facts, the proposition here is to study two homonymous pieces by Marin Marais and Michel Pignolet de Montéclair, whose title is focused on the noble characters *Ariane* and *Bacchus*. We will analyze the scenarios (myths), the structures and the progressions of the scenes, with backing, when possible in other similar works. Based on the understanding of the construction of *tragédie en musique*, we will be able to understand the *Cantate Françoise*, genre that made a recente revival to by the hands of researchers and performers of French baroque music.

Keywords: *Tragédie en musique, Cantate Françoise,* Marin Marais, Michel Pignolet de Montéclair, *Ariane, Bacchus.*

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Aria *Vinto sono*, da ópera *La Statira* (1690), de Alessandro Scarlatti 41
FIGURA 02 - *Ah! si la liberté me doit estre ravie* (*air*), de *Armide* (*tragédie en musique*), de Lully - Cena I, Ato III 42
FIGURA 03 - *Odes, cantates, épitres et poésies diverses*, de J.B. Rousseau 51
FIGURA 04 - *Léandre et Héro* – Louis-Nicolas Clérambault (1713) – 1º movimento ..59
FIGURA 05 - *Le Naufrage d'Ulisse* – 1º movimento – Jean-Baptiste Morin (1712).....62
FIGURA 06 - *Chaconne* da cantata *L'isle de Délos* – Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1715) 63
FIGURA 07 - *Tempête* da cantata *Le Sommeil d'Ulisse* - Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1715) 68
FIGURA 08 - *Tempête* da cantata *Léandre et Héro* - Louis-Nicolas Clérambault (1713) 70
FIGURA 09 - *Sommeil* da cantata *Les Songes* – Nicolas Bernier 74
FIGURA 10 - *Sommeil* da cantata *Le Sommeil d'Ulisse* - Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1715) 76
FIGURA 11 - *Sommeil* da cantata *Le tendre Solitaire* – François Chauvon (1717) 79
FIGURA 12 - Abertura do *Air Tendrement* de *Ariane et Bacchus* de Michel Pignolet de Montéclair (1728).....82
FIGURA 13 - *Prélude* da cantata *Sémélé* de Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1715) 83
FIGURA 14 - *Recitatif* da cantata *Héraclite et Démocrite* de J.B.Stuck (1714).....109

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 - Libreto e respectiva tradução da cantata *Ariane et Bacchus* de Montéclair.....100
TABELA 02 – Comparativo entre versificações: *tragédie en musique* e *cantate françoise.* 104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **13**
1 OS CAMINHOS DA POÉTICA: ANTIGUIDADE E BARROCO **18**
1.1 SÍNTESE DAS POÉTICAS – ARISTÓTELES (384 A.C. – 322 D.C) 18
1.1.2 Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) 23
1.1.3 Pierre Corneille (1606-1684) 25
1.2 COMPARATIVO ENTRE OS AUTORES 29
2 *TRAGÉDIE CLASSIQUE, TRAGÉDIE EN MUSIQUE* E A *CANTATE FRANÇOISE* **31**
2.1 A *TRAGÉDIE CLASSIQUE* 31
2.2 *TRAGÉDIE EN MUSIQUE* 35
2.3 *CANTATE FRANÇOISE* 42
2.3.1 Estrutura da Cantata 48
2.3.2 Música instrumental e sua função na cantata 54
2.3.3 O respaldo dos *Topoi* na *Cantate Françoise* 65
3 AS *ARIANE ET BACCHUS* DE MARAIS E MONTÉCLAIR **83**
3.1 MARIN MARAIS (1656-1728) 83
3.2 A POÉTICA EM *ARIANE ET BACCHUS, TRAGÉDIE* 85
3.2.1 A elaboração de uma *tragédie* 85
3.2.2 O Enredo de Saint-Jean 91
3.3 MONTÉCLAIR (1667-1737) 94
3.3.1 A cantata *Ariane et Bacchus* 97
3.3.2 Uma comparação entre as *Ariane et Bacchus* de Marin Marais e Montéclair. ... 102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS **106**
REFERÊNCIAS **110**
PARTITURAS **113**
LISTA DE DATAS (LINHA CRONOLÓGICA) **114**
ANEXO 01 – PARTITURA DA CANTATA *ARIANE ET BACCHUS* **115**

INTRODUÇÃO

A ideia inicial de discorrer sobre os gêneros *Tragédie en Musique* e *Cantate Françoise* surgiu por conta dos recentes trabalhos realizados pelo grupo de pesquisa do Laboratório de Música Antiga – LAMUSA, do Departamento de Música da Universidade Federal do Paraná – UFPR, em que traz à tona, entre outros assuntos inerentes ao barroco francês, a edição da *Ariane et Bacchus*, de Marin Marais.

Quanto à *Tragédie en Musique,* o tratamento do tema se faz pertinente, apesar da prolífera literatura levantada não somente por nós do grupo de pesquisa, mas também por tantos outros musicólogos, pelo respaldo que ela gera aos outros gêneros, inclusive à *Cantate Françoise.* A *tragédie en musique*, que se originou fazendo oposição à música italiana, bastante evidenciada e executada na França, aliou à composição, um libreto muito pautado às regras gerais do teatro clássico, conseguindo assim um respaldo acadêmico para sua consolidação enquanto forma musical.

Por isso, neste trabalho, a comparação entre os gêneros se dará, em grande parte, baseada na *Tragédie en Musique,* sob a luz do que preconiza seus ditames e feitos, uma vez que este gênero, surgindo pioneiramente, (re)molda toda a formatação da música lírica na França.

No tocante à *Cantate Françoise,* nos chamou a atenção a ideia de um "gênero pequeno", sentida e percebida por nós nas poucas produções acadêmicas e também pelo fato da pouca interpretação de obras (concertos e gravações) desse gênero.

Depois de muito pesquisar, verificamos que se tratava, sem dúvida, de um desdobramento não só da *tragédie en musique,* mas especialmente por ações de sujeitos "amantes" da música italiana, que por serem detentores de prestígio cultural e político, conseguiram implementar e ratificar o gênero, considerando aí o número de composições realizadas e publicadas e o desempenhar de um papel: a manutenção do gosto francês e sua importante relação texto (vernacular) e música, o alinhamento ao padrão estético em voga, já amplamente utilizado e consolidado nas *tragédies* e a reaproximação com a música italiana, tendo como característica verificada em muitas literaturas, um gênero cosmopolita.

Ademais, nossa escolha se faz também pela "curiosa" trajetória desses *petits poèmes dramatiques* (nome dado à cantata por Lacassagne [17--]) no território francês do século XVIII. No século anterior, com a alta das *tragédies en musique* de Lully e Quinault, o pequeno gênero, que sequer havia germinado, só conseguiria espaço para seu cultivo muitos anos depois, somente no início do século XVIII. O motivo se explica, conforme vimos anteriormente, pela resistência e até certa indiferença que alguns compositores e críticos franceses daquela época

tinham para com a ópera italiana, não sendo diferente com os poemas de cantatas italianas, já que tiveram contato com a execução de alguns títulos a partir da visita de Luigi Rossi em meados do século XVII.

Enfim, o tratamento do tema *cantate françoise* com o pano de fundo da grandiosa *tragédie en musique*, se dá, além do já comentado intrigante processo de criação, em meio às tramas políticas e culturais correntes à época, também pelo inerente apelo didático que ela (cantata) tinha, já que oportunizava aos cantores menos experientes chances para se aprimorar, "ensaiando" assim futuras atuações nas *tragédies en musique* na *Opéra* de Paris. Além disso, o importante fato de que os repertórios (*tragédie en musique, cantate françoise, motets, divertissements* e outros) "conversavam" e "interagiam", observados por relatos de que muitos compositores até se confundiam quanto ao estilo de composição de cada gênero, da mesma forma em que era comum também que muitos deles compusessem nos três estilos, fazendo com que a estética desses gêneros se apresentasse de forma tão parecida.

Por todo o exposto, defendemos um estudo comparativo entre os gêneros, tratando dos quesitos das poéticas e estrutura. Nosso intuito também é de somar conteúdo às importantes pesquisas surgidas no grupo de estudos do LAMUSA, abrindo assim uma porta para discussões mais aprofundadas não só sobre a cantata francesa, mas também, possivelmente sobre a cantata secular geral, dando uma pequena contribuição ao assunto, que ainda é alvo de muitas discussões por importantes musicólogos. Por fim, esse trabalho também tende a gerar literatura para a academia brasileira, conseguindo, somado aos esforços dos muitos colegas pesquisadores, mais publicações de obras em língua portuguesa.

O trabalho mostra inicialmente elementos das poéticas de Aristóteles, Boileau e Corneille por entender que esses três foram os que mais contribuíram para a elaboração do teatro francês à época. O fizemos dessa forma considerando e respeitando a hierarquia histórica dos fatos e também para estabelecer um melhor entendimento da estrutura e forma da *tragédie en musique* e *cantate françoise*, mostrando ao leitor, já de início, a forma como teorizaram esses autores para que, mais à frente, no capítulo 2, se entenda o processo de criação dos gêneros *tragédie classique, tragédie en musique* e a *cantate françoise* e o respaldo às regras clássicas.

A ideia nesse capítulo 1 é trazer as considerações dos autores, especificamente no que tange à tragédia, sua estrutura e progressão, e o que recomenda cada autor sobre o que pautar, especialmente sobre a forma de como trabalhar o terror e a piedade para produzir o efeito catártico e sua consequente purificação, isto é, a moderação ou mitigação daqueles sentimentos, tendo como resultado o prazer e não a dor.

Seguindo, temos o capítulo sobre a *tragédie classique, tragédie en musique* e *cantate françoise,* respeitando aí, mais uma vez, a hierarquia histórica.

Na parte da *tragédie classique,* abrimos essa seção explanando sobre os primórdios do gênero no território francês, alegando os motivos que a tornaram um gênero consagrado, considerando o respeito às regras aristotélicas somado a uma adaptação do tratamento do enredo (mito) ao gosto francês. Essa adaptação surge já como um precursor do movimento nacionalista, uma vez que é recorrente, já no início do século XVI, traduções não só das grandes obras clássicas para o francês, mas também dos enredos e mitos das "novas" tragédias. Além disso, contamos sobre a estrutura padrão da *tragédie classique,* o número de atos e entreatos e de que forma o desenvolvimento se dá. Já no trecho da *tragédie en musique* ou *tragédie lyrique*, damos, igualmente ao que ocorreu na homóloga *tragédie classique*, um tratamento sobre seu nascimento na França, trazendo a importante 'meta' de diferenciação ao estilo e cultura italiana, muito em voga em Paris na primeira metade do século XVII. Isto se deu por conta da imposição cultural feita pelo então primeiro ministro da França, o Cardeal Mazarin, que por coincidência ou não, também era italiano.

Essa meta não aparece apenas por questões de antipatia aos italianos. Ela emerge pelo fato de que os franceses viam a música dos italianos como grotesca. Isso por conta de uma suposta desconexão entre texto e música, evidenciando sempre o apelo à expressão melódica, com muitos floreios e coloraturas vocais e orquestrais e a consequente ação paralisada. Além disso, a crítica se dava também pelo não respeito às unidades aristotélicas de tempo, lugar, ação e verossimilhança. Bianconi (1987), ainda comenta que, somado a tudo isso, o repertório italiano privilegiava a voz do *castrati*, sendo que ao público francês, o que causava maior comoção e conforto aos ouvidos eram os *haute-contre,* uma voz de contralto masculino, que caminha entre tenor e alto.

O nome de Lully não poderia se ausentar nesta dissertação já que surge como o superintendente real da música lírica da corte e se apropria da gestão da *Académie Royale de Musique*. Lully é assim o responsável, juntamente com Quinault, seu principal libretista, pela elaboração de uma música com um estilo realmente francês, pois, amparado em Aristóteles, conseguiu agradar a crítica e convencer o público que não mais era a música dos italianos com um texto em francês, mas sim, uma música francesa por excelência dos rigores. Talvez a maior intenção de agradar tenha se baseado na tão importante junção de texto e música, intensamente trabalhado por Lully e Quinault.

Ao fim do capítulo 2, surge as considerações sobre a *cantate françoise.* Sistematicamente, assim como feito nos subtítulos anteriores, trata sobre sua concepção,

percalços, seu ápice, momentos intrigantes, estrutura, consolidação enquanto gênero e (re)aproximação à música italiana, conforme descrito na abertura desta introdução.

Quanto à estrutura da cantata, discorrendo sobre o que os poetas comumente faziam e como sistematizavam suas obras para tratamento dos temas e mitos, abordamos a forma e como se esquematiza a divisão do poema, com os três pares de recitativos e árias como sugestão de Morin, tido por Tunley (1997), como o "pai" da *cantate françoise* enquanto gênero musical. Nesse ponto entra o nome de Jean-Baptiste Rousseau, que ao elaborar seus poemas das cantatas primeiras (constando aí boa parte das obras de Morin e Bernier), configurou a proposta poética da forma, explicitando também a narrativa dramática das seções, tratando do recitativo, responsável por suportar a parte de maior importância do drama, já que ele conta a história de fato, e a ária, que por sua vez, transmite a atitude emocional do protagonista.

Por fim, o texto traça um breve comparativo entre as (agora não mais antagônicas) cantatas italianas e francesas, explicando sobre a estrutura, progressão melódica, desenvolvimento, entre outros.

Encerrando o capítulo 2, surge o tratamento da música instrumental e sua função na cantata, em que vemos sobre as grades instrumentais mais comuns às cantatas e também sua função dramática, trazendo aqui um pouco do conceito do efeito da ocorrência diegética[1], com a evocação das imagens e cenários e o tratamento dos efeitos espetaculares dados às partes orquestrais.

Na parte final do trabalho, damos atenção às poéticas constantes nas obras homônimas de Marin Marais e Michel Pignolet de Montéclair: *Ariane et Bachus.* Aqui se explica o porquê da presença do capítulo de abertura do trabalho, que trata sobre a síntese das poéticas, pois levantamos, baseados na proposta dos autores citados, as escolhas dos compositores para tratamento do mito *Ariane*.

Num primeiro momento, pensamos ser oportuno trazer um breve comentário sobre a vida de Marin Marais, personagem importante na cultura musical da França e detentor de grande prestígio mundial nos dias atuais também. Em seguida, sobre a poética de *Ariane et Bacchus* no formato *tragédie en musique,* discorremos sobre o enredo e os princípios do desenvolvimento dramático desse gênero. O capítulo 2 aborda sobre a síntese das poéticas, já que levanta os aspectos que são, de fato, intrínsecos à *tragédie en musique,* como é o caso do

---

[1] Evento denominado por Cabrini (2010), ocorre quando o compositor, se utilizando de um *topoi* instrumental específico, torna possível uma interação na narrativa entre a música instrumental, que devido a carga dramática empregada, assume um posto de personagem na trama, o cantor, que ao ouvir, imagina o cenário proposto pelo compositor, e o público, que através da música e texto, tem otimizada na mente o cenário previamente evocado.

tratamento da aplicação das leis gerais do teatro clássico (necessidade, conveniência e verossimilhança), o recurso do *merveilleux* ou maravilhamento, a progressão dramática e de que forma surge a sequência: exposição-nó-peripécia-desenlace. E, por fim, discutimos a aplicação da regra das três unidades, sendo elas a unidade de ação, de tempo e de lugar ou espaço.

Em seguida, tratamos sobre o enredo e a forma como Saint-Jean discorre sobre ele, expondo as decisões tomadas quanto ao prólogo e as demais partes, as intrigas galantes, i.é, as tramas amorosas que rodeiam os personagens (principais e secundários), a presença e atuação dos agentes maravilhosos e o encaixe da progressão dramática (exposição, nó, peripécia e desenlace).

Da mesma forma como fizemos em Marais, dissertamos inicialmente sobre Montéclair e seu legado como compositor e professor, que são apreciados até hoje. Na parte em que falamos sobre a cantata *Ariane et Bacchus*, vemos a estrutura do texto se basear sobre as escolhas de Montéclair para tratamento do mito. Comparamos o tratamento dado ao enredo da *Ariane* de Marais e Saint-Jean, expondo a progressão dos fatos, mostrando os momentos de exposição, nó, peripécia e desenlace, sendo que ao fim, a alusão ao amor, recurso este muito em voga no teatro lírico francês dessa época.

Encerrando o trabalho, desenvolvemos uma comparação entre os compositores, trazendo à tona suas decisões e de que forma seus trabalhos são homólogos ou distintos, tanto no tratamento do mito, na estrutura do enredo e os elementos presentes na construção ou expressão da personagem Ariadne.

1 OS CAMINHOS DA POÉTICA: ANTIGUIDADE E BARROCO

Tomamos como ponto de partida o levantamento das Poéticas dos autores mais influentes para o período barroco francês a fim de melhor entender o percurso do teatro clássico até a gênese dos novos gêneros musicais no reinado de Luís XIV: *tragédie en musique* e *cantate françoise*, dos quais daremos tratamento no capítulo 3. O primeiro autor escolhido é Aristóteles, cuja obra, já na idade média e renascença, estava constantemente sendo estudada e comentada por importantes poetas e intelectuais de toda Europa, sendo que suas ideias, especialmente as vinculadas à sua *Poética,* serviram de base a praticamente toda produção teatral no período barroco, especialmente na França.

À frente falamos de Boileau, com seus comentários e opiniões acerca dos mitos e legado aristotélico, com suas indicações muitas vezes dando um sentido do que seria "bom" ter, ou o que se espera que se tenha numa tragédia.

Por fim Corneille, trazendo uma proposta de um fazer teatral mais autêntico, mesmo estando assegurado nos princípios clássicos. Forte característica de Corneille se dá também no fato de muitas vezes ter sido contrário a alguns preceitos aristotélicos. E o fazia contrário não por não respeitar, pelo contrário, sua obra também possui inspiração no grande autor. O fazia por conta de ter experimentado situações que fugiam do que preconizava o filósofo macedônio.

Na sequência traçamos um breve comparativo, levantando as ideias comuns e contrastantes entre os três autores.

1.1 SÍNTESE DAS POÉTICAS – ARISTÓTELES (384 A.C. – 322 D.C)

Aristóteles com sua *Poética* exerceu grande influência na Europa a partir do renascimento, especialmente a França, no século XVII e Alemanha no século XVIII. Segundo conta Szondi (1964), a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles e sua história é, senão outra coisa, a história da recepção da *Poética* de Aristóteles.

Nossa proposta nesse momento se dá em levantar dados referentes à tragédia e seus elementos, análise esta em grande parte retirada da obra *Poética* de Aristóteles, sendo o autor, o primeiro grande nome a desenvolver análise sobre o assunto. Machado (2006), traz seu resumo sobre o que significou o tratamento da tragédia nessa obra:

> A *Poética* de Aristóteles inaugura a tradição de uma análise "poética" ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, sem considerar o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica. (MACHADO, 2006, p.24).

Seguindo, pois, nessa ótica, inicialmente, o que se percebe na obra é o recorrente uso do termo "imitação". Aristóteles reiteradamente surge defendendo a ideia de que ao homem é natural imitar, e que o é desde a infância, sendo este ato causador de prazer. Cerreta (1957) otimiza essa explanação ressaltando que a imitação pode ser de dois tipos:

a) Aparência artística, isto é, a que se faz como representação ou semelhança, nesse caso aristotelicamente ajustado pois "não só segue o exemplo dos outros e nem faz idêntico ao que já foi feito", mas faz coisas diferentes daquelas pré-existentes;

b) Imitação nua, que seria o "fazer o que os outros fazem", sem se dar conta do motivo da ação, ou seja, que se faz apenas seguindo os passos dos outros, da maneira que se costuma dizer "que os alunos imitam seus professores e os filhos as maneiras e a vida dos pais".

Em outras palavras, o que Cerreta nos mostra em muito se respalda na mímesis, ou na atividade mimética. O conceito de mímesis é amplo e podemos, ao menos no plano aristotélico, tratar a mímesis como um processo de imitação ou de representação da ação de ações humanas pela linguagem. A aparência artística de Cerreta se explica também pela atividade mimética onde esta é motivada e suplantada pelo prazer que o produto imitado surte, ou, como bem explica Machado (*ibidem,* p.25), "pelo prazer proveniente da compreensão dada pelo aprendizado".

É seguindo esse viés que Aristóteles traz sua explicação sobre o tratamento da(s) arte(s) como imitação de pessoas em ação. Para ele, essas pessoas podem ser de boa ou de má índole, sendo que para o nosso objeto de estudo interessa quando fala da tragédia, onde há a busca por imitação de homens superiores.

Em tratando da função da tragédia, a ideia da imitação se mostra oportuna no contexto social também. Piccolomini (1575 citado por CERRETA, 1957), defende que as tragédias eram escritas principalmente a fim de lucrar e entreter a multidão, que, ao contrário do ideal da poesia, que serviria de ensinamento apenas para os eruditos (*'persone dotte e perite')*, a tragédia não via necessidade de revestir com doçura qualquer instrução que fosse transmitida, mantendo sempre o caráter moralista. Sobre ele, o moralismo, trataremos mais adiante, no capítulo 03.

Entrando, pois, no cerne conceitual da tragédia, trazemos aqui a bela definição do termo dado por Aristóteles, já no verso 27 de sua poética:

> A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1993, p. 43).

Os termos presentes nessa definição de tragédia, quando trata da linguagem adornada, reflete naquilo que tem ritmo, harmonia e canto, sendo os adornos, ou as várias espécies destes, distribuídos por todas as partes. Há também o fato da menção do aspecto cênico como parte primeira da tragédia, tratando dos atores ou da imitação dos atores, que se diferenciam do formato narrativo, trazendo assim a maximização das emoções.

Sobre os elementos estruturais da tragédia, seguindo um esquema já elaborado por Machado (2006) e Lima (2008), Aristóteles evidencia as seis partes que formam o gênero ou forma, sendo elas:

a) O mito [*mythos*], que podemos entender como trama, enredo ou história, que trata da maneira como se dispõe as ações, a composição das ações, de modo que as ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia, sendo para Aristóteles, o elemento mais importante. "...a tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura..."(ARISTÓTELES, *ibidem,* p.44).;

b) O caráter, que determina essa ou aquela qualidade do personagem (bondade, semelhança, a conveniência e coerência);

c) O pensamento, que transpõe o caráter daquele que fala, a fim de indicar suas preferências, desejos, decisões, escolhas;

d) A elocução como quarto elemento, trata da fala. Traduz a expressão das ideias por meio de palavras, podendo ser feito em verso ou em prosa;

e) O canto, ou melopéia, sendo a música, defendido por Aristóteles como o ornamento/adorno mais importante da linguagem;

f) Por fim a parte cênica, o espetáculo. Segundo Aristóteles, um elemento emocionante, mas menos artístico e menos próprio à poesia. Completa ainda que o efeito da tragédia se manifestaria mesmo sem representação cênica e atores, pois para ele, uma encenação de espetáculo agradável se dá mais com a intervenção de um cenógrafo do que a do poeta.

Aristóteles, com sua análise, procurou sistematizar a tragédia imprimindo nela uma forma/organização, ajustando sua estrutura interna a fim de classificá-la, da mesma forma como diferenciá-la de outras formas poéticas (comédia, epopeia e outras). (MACHADO, 2006, p.26).

Seguindo a progressão que comanda a *Poética*, surge a preocupação com o arranjo dos atos, defendido como elemento mais importante por Aristóteles. Ora, a proposta aqui está ajustada sobre uma totalidade de ação, e em mesuradas medidas seguindo uma proporção de ordem e magnitude, sendo que a duração ideal de uma tragédia se dê em espaço temporal não exatamente cronometrado, mas que permita que suas ações sejam sempre sucedidas com coerência e de acordo com a necessidade, mostrando sempre a transição do infortúnio à felicidade ou o contrário. Ademais, há o rápido tratamento sobre o evitar das digressões, uso da peripécia e reconhecimento acordo com a verossimilhança e necessidade, cujas definições já foram esclarecidas anteriormente.

No capítulo XII, que trata dos elementos essenciais à tragédia, o autor define como partes comuns de todas as tragédias (de forma sequencial): prólogo (canto coral), párodo[2], episódio, estásimo[3] (canto coral) e êxodo. De forma bem sucinta conceitua em um único verso todas essas partes, sendo o prólogo a parte completa que antecede o coro, o episódio, a parte constante entre dois corais, o êxodo, parte completa depois da qual não se segue canto do coro. O canto coral se faz sendo o párodo o primeiro a entoar do coro e o estásimo, o coral sem anapestos e troqueus.

Na parte em que trata sobre a finalidade da tragédia, Aristóteles levanta as situações que devem ser conquistadas e as que precisam ser evitadas pelos autores a fim de alcançar a catarse, elemento este preterido como resultado final gerado no espectador.

De igual importância para o resultado, há aí também as questões da compaixão e do medo. Entretanto, na *Poética* não se vê uma definição filosófica desses termos. Uma provável explicação para essa ausência se dá por conta que, à época, a tragédia dizia respeito, intrinsecamente, ao medo e à compaixão (ou piedade como utilizado em algumas outras literaturas). Entretanto, Aristóteles em sua outra grande obra de nome *Retórica*, mostra como pensa esses termos. Para ele o medo é "uma dor ou perturbação, causada pela representação de um mal futuro e suscetível de nos destruir ou nos fazer sentir dor". (MACHADO, 2016, p.29). Já a compaixão, Aristóteles se utiliza da seguinte frase;

> Uma dor causada por um mal visível capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando imaginamos que também nós, ou

---

[2] Momento que corresponde à entrada do coro.

[3] Coral sem anapestos e troqueus. (O anapesto é a unidade rítmica do poema, tendo na sua formação duas sílabas átonas e uma sílaba tônica. Já o troqueu se faz como um pé métrico usado em poesia formal, configurado por uma sílaba tônica seguida de uma sílaba átona). O coral era comumente dançado depois do párodo. Na representação, o estásimo corresponde à entrada do coro em cena e traz normalmente a informação ao público sobre o assunto da peça. No decorrer da tragédia, os *stasima* (ode) alternam com os episódios. *Estásimo.* Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estasimo/>. Acesso em 16/02/2018.

> alguns dos nossos, podemos sofrer e principalmente quando nos ameaça de perto. (ARISTÓTELES, 1979 *apud* MACHADO, 2006, p.29).

A compaixão na tragédia, enquanto trama, é idealmente vislumbrada na situação em que sente o espectador a emoção de uma personagem que cai em infortúnio sem o merecer, enquanto o medo é a emoção que sente o espectador sobre a personagem que cai em infortúnio por um erro, ou ainda, que o ocorrido ao personagem também possa acontecer com ele. O terror e a compaixão podem surgir por efeito do espetáculo cênico, bem como derivar da íntima conexão dos atos, e este é o caminho melhor ajustado e mais digno, de acordo com Aristóteles.

Visto que de acordo com Aristóteles, são essas as emoções (terror e piedade) que a tragédia deve causar no expectador, a finalidade desse "alcance" precisa estar conjugada ao prazer e não a um sofrimento propriamente dito. Por isso o termo purificar, ou como visto em outros trabalhos como "purgar", surge como propósito final na recepção do expectador. Piccolomini (1575, citado por CERRETA, 1957), traz sua opinião acerca de sua interpretação da *Poética*, tratando a catarse em cima de um ideal intermediário de mitigação ou moderação. Para ele, as paixões não devem ser expulsas [sic] e sim moderadas, pois as emoções são naturais ao homem e por isso devem ser temperadas e governadas pela razão. Ou seja, preza pelo controle a partir do motivo. Completa ainda definindo a catarse como a purgação do excesso de todas as emoções excessivas.

Em cima ainda desse ideal de catarse é que vemos o contraditório acontecer, pois, o que a princípio geraria sofrimento, se traduz em prazer. Ratifica essa afirmação o seguinte excerto,

> Por meio da tragédia, as emoções violentas e penosas seriam purificadas e transformadas em deleite estético e intelectivo, pois uma vez ocorrendo o processo catártico, o homem seria libertado das emoções passionais, alcançando o equilíbrio emocional e experimentando a sensação de sua alma se torna aliviada e pacificada. (PALHARES, 2013, p.18).

No verso 77, Aristóteles indica ainda sobre a forma como as ações precisam ocorrer. Fala o verso que as ações precisam ocorrer necessariamente entre amigos, inimigos ou estranhos. Porém, se o fato se der entre inimigos, o autor alerta que não há por que sentir compaixão, e que o mesmo ocorre entre amigos, sendo que só se desvela a piedade quando a ação se dá entre amigos[4], pois há espaço dramático para se discorrer, margem para tratamento, ou, usando literalmente o final do verso "...aí sim, temos sobre o que falar".

Num último momento da obra, é reservado o espaço para tratamento sobre a composição da tragédia, mas, como já vimos há pouco, não cabe discorrer integralmente novamente. Apenas

---

[4] Pelo contexto do verso 77, "amigo" deduz-se também parentes próximos, de primeiro grau.

ressaltar que no plano aristotélico, a composição da tragédia se dá na seguinte ordem: 1) Argumento (fábula ou sinopse da ação), conta sobre o esboço, "em linhas gerais", sobre o que está por vir na trama; 2) Caracteres (personagens), que trata sobre um padrão quanto ao caráter, o quão apropriado está o caráter ao personagem, onde cita o exemplo que não convém descrever uma mulher como viril ou terrível, a semelhança e a coerência; 3) Episódios (acontecimentos); 4. Mito (trama dos acontecimentos/enredo); 5) Nó; 6) Desenlace (desfecho).

1.1.2 Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711)

Nossa proposta aqui não poderia ser outra senão ajustar uma análise de Boileau com relação à obra de Aristóteles, dada sua importância nos séculos XVI e XVII na Europa, especialmente na França, como já podemos verificar no texto. A obra de Boileau efetivamente influenciou o teatro clássico francês, servindo como apoio acadêmico às produções dos muitos autores deste período. Em sua obra, o poeta francês traz sua reflexão sobre os trabalhos acerca dos grandes títulos dos mitos (tragédias) sob forma de estudo crítico, a fim de divulgar suas ideias. O trabalho de Boileau se fez de fato como uma doutrina poética à época e se mostrou como grande defensor da estética clássica, considerando o modelo aristotélico quase que único estilo de bom gosto a ser imitado.

De início, consideramos como ponto de partida o terceiro canto, cuja proposta se dá no tratamento da tragédia. Boileau trata da imitação, ou o caráter mimético, já evidenciado por Aristóteles. Nesse momento age da mesma forma em que o filósofo macedônio, bem como Horácio também, citando, de forma indireta o efeito catártico. Prova disso se dá já no verso 5, quando defende a imitação a partir da arte, especificamente quanto ao despertar do terror e da compaixão:

> Assim, para cativar-nos, a triste tragédia de Édipo todo ensanguentado fez com que as dores falassem; exprimiu as vivas inquietações do parricida Orestes, e, para distrair-nos, arrancou-nos as lágrimas". (BOILEAU, 1979, p.41).

Na sequência, semelhantemente ao padrão aristotélico, Boileau defende uma peça agradável. Agradável no sentido mimético, isto é, bem imitado pela arte. Para ele o desejável é que se agrade e comova de início, e que se crie incidentes que prendam o expectador. Aristóteles[5] e Corneille, cujo tratamento a este será dado à frente, assim também convencionam,

---

[5] Aristóteles, sobre a exposição, já no início o diz explicitamente. Fica claro a partir do tratamento dos argumentos, quando trata da ordenação das ações, no Capítulo XVII da *Poética.* No excerto em que diz: "Os argumentos, devem ter esboçadas suas linhas gerais antes que se os divida em episódios e se os desenvolva adequadamente".

quando falam da exposição do tema já no início, fazendo com que o expectador já capte os caracteres dos personagens que aparecerão na peça, bem como quanto à gênese de tudo que transcorrerá na trama.

Interessante também o fato histórico trazido por Boileau, que trata sobre a gênese da tragédia. Muito baseado em Horácio, conta ele que a tragédia nasceu imprecisa, comum ao que se dá ao que é incipiente, e grosseira, contendo nela um simples coro, onde havia elogios ao deus das vinhas (Baco) em que se rogava férteis as vindimas. Téspis, segundo conta Berretini (1979), foi de fato o criador da tragédia e ele, numa carroça, carregando atores mal fantasiados pelas aldeias, "divertiu" os passantes com um espetáculo novo. Tal informação não é vista em Aristóteles, ao menos não explicitamente, e chama a atenção por ser um episódio quase tosco.

Retornando ao comparativo, Boileau, em seu rápido (um único verso) apanhado histórico acerca da atividade teatral na França, considerou o teatro útil somente ao que surgiu pós idade média, quando se utilizou os preceitos da antiguidade. Entretanto, conforme comenta Berretini (*ibidem,* p.57), Boileau se revelou pouco conhecedor da criação teatral na Idade Média, esquecendo-se até de pontuar que o próprio teatro francês saiu da igreja.

Outro ponto que cabe destacar é a também rápida menção à mudança quanto à retirada do coro e da música da tragédia. É seguindo as notas da comentarista que percebemos a supressão desses elementos. Boileau (1979, p.44), apenas diz que "os atores deixaram a máscara antiga e o violino ocupou o lugar do coro e da música".

Segue-se, pois, o curioso ponto em que Boileau lança em seu texto, mais especificamente no verso 100, um trecho dedicado ao tratamento do amor. Como vimos na obra de Aristóteles, o objetivo da tragédia é somente o de suscitar os sentimentos que lhe são próprios, ou seja, o terror e a compaixão. Para Toledo (2005), Aristóteles prega que toda a construção da trama/enredo, o transcorrer dos fatos, tem como finalidade o despertar desses dois sentimentos. Mas ao que consta, Boileau aqui traz o amor como um procedimento cênico, pois a exaltação desse sentimento ocupava um importante lugar no teatro francês. De acordo com as notas da tradutora, há a menção do amor como recurso já aplaudido em meados do século XVI. De resto, completa o próprio Boileau que esse amor, tão contemplado pelos franceses, deve surgir sempre como uma fraqueza e não uma virtude, pois, conforme assinala mais à frente, tratando ainda dessas fraquezas, é que diz: "... É por esses pequenos defeitos assinalados na sua pintura que o espírito reconhece, prazerosamente, a natureza".

Mais adiante, há na obra importante trecho sobre os principais defeitos a ser evitados na composição de uma tragédia. Boileau começa propondo o evitar das mediocridades dos heróis romanescos, tratando aqui do padrão que se deve dar ao herói, um herói que não seja perfeito.

Muito próximo então ao caráter do herói posto no padrão aristotélico, ajustado no capítulo XIII de sua *Poética.* Lá, Aristóteles defende um herói em situação intermediária, que equilibra virtude e vício.

Além do exposto, recomenda novamente não seguir ao romance quando da representação não tão fidedigna de personagens cujas histórias já são sacramentadas, revelando aqui, além de seu conhecimento das tradições míticas helênicas, a busca pelo cumprimento das regras gerais do teatro, pois tal erro, grotesco, não se encaixaria no que reza a verossimilhança. De resto, o que Boileau quis dizer também é que o poeta procura estar submisso às três unidades e especialmente à regra da conveniência, expondo especificamente a relação texto-ação, propondo que se tente ser simples com as palavras (o poeta), quando na trama contemplar a dor.

É aqui então que percebemos a menção para que a fim de se evitar vaias, ser tido como ignorante e outras coisas mais, que se "dobre para agradar; que ora se eleve e ora se abaixe", o que nos parece ser uma insinuação de que o retorno do público ou o senso ao bom gosto também devem ser levados em consideração. E assim finaliza Boileau, se utilizando em grande parte do que defendeu Horácio e Aristóteles em suas obras, se coloca como defensor do classicismo greco-romano da forma em que este deva ser praticamente o único estilo de bom gosto a ser imitado.

1.1.3 Pierre Corneille (1606-1684)

Da mesma forma como procedemos na seção anterior, traremos nossa análise sobre Corneille enquanto conceituação da tragédia, comparando e contrapondo quando possível, às normas aristotélicas.

Corneille costuma trazer em seus comentários, ao menos aqui nos três discursos sobre o poema dramático, a forma como pensam alguns poetas contemporâneos e, em seguida, expõe o seu, defendendo nada mais que sua opinião acerca do tema em questão, baseando-se no seu modo de fazer teatro e também da forma em que interpreta Aristóteles, mesmo quando, sua opção ou defesa seja, contrária à aristotélica. Ratifica essa ideia a fala de Machado (2010), na obra que trata sobre o nascimento do trágico, em que diz que o próprio Corneille, apesar de sua reverência ao filósofo da antiguidade, não aceita a ideia de que a *Poética* se dê como uma guia infalível para a composição de seus discursos. Interessante ressaltar isso por conta do processo de investigação adotado por Corneille, o que de fato o torna um acadêmico por excelência.

Inicialmente Corneille se aproxima de Aristóteles quanto à função da tragédia ser, senão outra coisa, o despertar da piedade e do medo, dizendo que aquela se dá por uma desgraça, na

qual presenciamos cair nossos "semelhantes", e esse o temor que nos causa na possibilidade de que algo de próximo ao que foi visto nos aconteça. Além do mais, conta novamente sobre a purgação, que trata, como já vimos, da moderação dessas paixões ou de paixões semelhantes a estas. Posto isso, Corneille se coloca favorável que esses "semelhantes" (pessoas), termo este visto na *Poética* de Aristóteles, sejam de fato vistos como iguais, considerando aí a condição humana, e não social, como preconizava outros tradutores e comentadores da época. Para Corneille, os reis, que de fato eram os grandes protagonistas das tragédias, eram homens iguais, em condição física e emocional aos expectadores e por isso que são "semelhantes de fato", tornando assim seu entendimento parelho ao que propôs Aristóteles.

Na sequência, Corneille, que já havia dito no início que trataria exclusivamente do aspecto "purgação das paixões" e não sobre temor e piedade, já que sobre estes Aristóteles já havia explicado suficiente, traz num primeiro momento uma visão diferente da de Aristóteles quando trata as emoções como sentimentos distintos às paixões e, embasando essa ideia, utilizamos aqui também a fala de Machado (2010), em que expõe: "na perspectiva cristã, que é a do classicismo francês[6], são as próprias paixões, e não apenas o seu excesso, que são consideradas más".

Corneille então cita *O Cid*[7]*,* justificando seu sucesso pela aplicabilidade que deu a essa tragédia quanto à forma em que tratou as paixões. Para ele, as paixões descomedidas cegam o sujeito quando não são dominadas, e por isso que, quando verificamos isso no drama, purgamos o excesso de amor que traz a desgraça, numa relação em que a piedade se utilize do medo para tal fim. Porém, questiona se esse medo, que nos é natural sentir, se ele de fato necessita da piedade para haver a purgação. Machado (*ibidem,* p.34) defende também que o conceito de catarse em Corneille se dá no sentido em que ela nunca se produza unicamente por piedade, porém, se ela se dá muito frequentemente sem piedade, isso nunca se dá sem o medo, pois se o expectador não temer em tombar na mesma infelicidade do herói, ele nunca será curado de nenhuma paixão. Já na outra mão, a piedade sentida não gera nenhum temor, e por consequência, nenhuma purgação.

Interessante sua linha de raciocínio, pois nas tragédias em que os heróis são infelizes de forma inocente, isto é, por ações que não carregam uma culpa, a piedade que sentimos não produz nenhum temor, ao passo em que, ao seu ver, algumas situações não são passíveis de acontecer com o público, por conta de serem intangíveis, ou seja, um crime fora da realidade e

---

[6] Nesse caso, leia-se classicismo como movimento que corresponde ao período do renascimento, i.é, século XVI.
[7] Corneille aqui comenta que Rodrigo e Ximena, protagonistas da sua tragicomédia *O Cid* só são infelizes por conta do amor que sentem um ao outro.

capacidade do expectador, citando aqui o exemplo de Édipo, dizendo que sua história não causa medo no expectador pois ao patricídio não se convém temer, apenas apiedar-se.

Diz ainda que essa suposição aristotélica é imaginária, pois para ele, Aristóteles viveu uma época em que a punição das más ações e a recompensa das boas não eram corriqueiras e por isso não consegue verificar nela (purgação da piedade) algo a ser necessariamente validado/respeitado.

Segue, pois, com os meios de despertar a piedade, justificando que, para facilitar esse fim, há sim que estabelecer uma ação que se passe entre próximos, sejam eles consanguíneos, amigos e/ou que possuam ligações amorosas. Nesse ponto Corneille se assemelha a Aristóteles, tratando o fato como uma tragédia perfeita, em que, segundo explicam Louvat e Escola (1998, citado por SAADI, 2013), se dê numa obra que logre o despertar da piedade e do medo por meio de um protagonista, sendo essa condição suficiente. Porém, cabe lembrar que ela não é absolutamente necessária para essa catarse, haja visto que também menciona a possibilidade do despertar da piedade e medo por algum coadjuvante, pois para Corneille, esta condição última, porém, não a torna imperfeita, e por isso não pretende com isso tornar uma regra ou necessidade.

Adiante trata dessas ações que ocorrem entre próximos quando há o intuito do perecimento entre os personagens, tratando como importante dois fatos: se há o reconhecimento e se o fato (morte) é consumado ou não. Aqui então pontua, assim como faz Aristóteles, as quatro espécies de desfechos para as tragédias:

a) Quando o personagem conhece e mesmo assim mata (tida como uma espécie menor);

b) Quando o personagem mata e só depois reconhece (considerada mais elevada que a primeira);

c) Quando o personagem está a ponto de matar e que, ao descobrir (reconhecer) quem efetivamente se trata, salva a vítima (mais elevada das três);

d) Quando o personagem conhece, tenta matar e não o faz (desfecho ruim, anti-trágico, de acordo com os preceitos aristotélicos).

É sobre esta última (quarta espécie) que cabe discorrer, porque às outras, Corneille, até certo ponto concorda com Aristóteles.

Para Corneille, se o desfecho desta espécie se dá por uma simples mudança de vontade ou ainda, sem que nenhum acontecimento notável obrigue essa desistência, de fato se configura

aí um desfecho ruim. Porém, quando os personagens fazem tudo o que é possível para completarem suas ações e são impedidos por alguma força superior ou por alguma mudança de destino, ou ainda por se reduzirem à submissão em relação por aqueles que queriam destruir, nesses casos, aí sim se motiva a mais especial e sublime dentre as quatro espécies para tratamento de uma tragédia.

O autor francês ainda diz que Aristóteles somente definiu a quarta espécie como menor por não a conhecer nesses novos moldes, pois se o conhecesse, também a teria preferido. Corneille não só não concordava que a quarta espécie era "anti-trágica" como também não concordava com Aristóteles que considerava a terceira espécie a maior das espécies. Para Corneille, esta espécie, na realidade, era a menor das três. Assim pensava por conta de ela ser, na sua opinião, a espécie em que não se pode despertar a piedade, haja visto no que já comentamos sobre o não reconhecimento ser indigno do despertar da piedade, ou ainda que, mesmo que surta tal efeito, ele aparece com amplitude diminuída. Outro ponto que cabe comentar, diz respeito a inventar ou reinventar a ação principal bem como o arranjar de novos episódios às histórias. Corneille afirma que nas tragédias "cujo propósito é fazer perecer alguém conhecido", não há, de fato, liberdade para inventar a ação principal, devendo esta ser retirada da História ou da fábula. E nesse ponto sua fala vai de acordo com a de Aristóteles, quando tratou as temáticas das tragédias. Entretanto, Corneille afirma que o arranjo de episódios "é menos inventar do que acrescentar ao que já foi inventado", entrando num esquema de que, como conta ele próprio, “supondo-se que isso tenha podido acontecer, tenha acontecido como o poeta descreveu", reiterando ainda que cabe ao autor a boa adequação desse novo "arranjo", ou melhor dizendo, dessa invenção verossímil.

Próximo do fim é que Corneille mostra a forma em como pensa o tratamento das ações segundo o necessário e o verossímil, especificamente quando se pode tratar uma ação segundo o necessário (na impossibilidade de tratá-la segundo o verossímil), tratando aí sobre o teatro e sua condição espacial limitada, da unidade de ação e de tempo.

O verossímil é de fato um conceito amplamente debatido já na época de Corneille, e talvez por esse motivo que ele tenha dispensado boa parte do seu capítulo para tratamento do tema. Então ele defende que a verossimilhança se dê em estruturas ou subdivisões às quais nomeou de verossimilhança original geral e verossimilhança particular e verossímil ordinário e extraordinário.

A primeira delas, a verossimilhança original geral, trata daquilo do que convém a cada personagem enquanto sentido histórico, ou seja, "aquilo que é adequado que façam". Já a verossimilhança particular trata dos pretextos históricos, os fatos históricos, onde o autor não

pode contradizer a história, uma vez que por tratar de algo que é notadamente/conhecidamente falso, fugiria do que preza a verossimilhança.

O verossímil ordinário trata da ação que ocorre com certa frequência e dentro de uma "verdade" a qual convenciona a verossimilhança. Roubine (2003) complementa essa ideia quando diz que o verossímil ordinário é definido não só pela necessidade ou a lógica do encadeamento das ações, mas também pela credibilidade ratificada pelo expectador, fazendo assim jus ao preceito básico da verossimilhança. Por outro lado, o verossímil extraordinário, como o próprio nome já parece entregar, ocorre menos frequentemente, mas nem por isso, deixa te ter boa possibilidade de ocorrer. Trata, em suma, de eventos ou fatos que, a via de regra, e conforme relata o próprio Aristóteles, acontecem contrariando o verossímil, mas, apesar disso, não se tornam inverossímeis, pois podem ser dados como críveis.

Corneille então, finaliza tratando sobre o necessário, dizendo que este elemento se dá, na poesia, como a "necessidade do poeta para chegar a seu objetivo ou para aí fazer chegarem seus personagens", e aqui, o que torna esse trecho especial, é o tratamento do termo. Para o dramaturgo francês, a necessidade (objetivo) primeira do poeta se dá em agradar segundo as regras da sua arte e, para que isso aconteça é necessário às vezes destacar e evidenciar algumas ações, ditas belas, e, na outra mão, atenuar o que aterroriza, tendo isso a consequência de por vezes se ver transgredindo as regras da verossimilhança.

Já os personagens agem de acordo com a necessidade (objetivo) de seus papéis, e o êxito de suas ações constituem o necessário, cuja proposta de Corneille, para esse caso, se dá em preferir ao verossímil, já que para ele, reforça a ligação entre as cenas e as tornam mutuamente dependentes (coerência).

1.2 COMPARATIVO ENTRE OS AUTORES

É sabido que Aristóteles foi um dos pensadores que mais influenciou as correntes estéticas no mundo no campo da filosofia da arte e reflexão da produção artística, especialmente a criação teatral. É por isso que quando comparamos os poetas classicistas à luz do que ele pregava, nada fazemos de novo, pois sua análise é o caminho natural do processo científico.

Nesse prisma, começando com Boileau, vemos que esse poeta pode ser classificado como conservador ou purista, pois enaltecia e repetia em sua poética muitos pontos dos preceitos aristotélicos, negando, muitas vezes, o novo, ou o que parecia novo.

Diferente do que vemos em Aristóteles, o que percebemos é o tratamento do amor. Mas esse amor surge como recurso cênico, uma adaptação ao gosto francês, de forma que mesmo o

amor, apareça como procedimento moralizador, pois trata-se de uma fraqueza e não uma virtude.

Corneille, porém, se mostra mais inovador que Boileau. Dá maior tratamento à tragédia, se comparado a seu contemporâneo, pois se respalda, muitas vezes, em sua própria obra, falando da forma como a experiência e seus resultados com ela o nortearam para os famosos discursos.

Esse poeta não tratou Aristóteles como absoluto, apesar de ter bastante respeito por ele. Retoma a discussão sobre purgação, tratando a relação piedade e medo de forma diferente da aristotélica, pois a piedade sentida sem o medo, para ele, não gera purgação. O medo para Corneille é o fator principal de purgação, inclusive para as ditas "fraquezas", como é o caso do amor, dos prazeres, etc. O medo em cair em desgraça deve ser o norteador do efeito catártico, surtindo aí o princípio moralizador como efeito que se espera de uma tragédia.

Discorda de Aristóteles também quanto à quarta espécie da tragédia, aquela em que o personagem conhece o outro, tenta matar e não o faz. Para Corneille essa espécie, se tratada da maneira correta, verossímil, sim, era a mais bela entre as quatro.

Ademais surge que Corneille dá sua contribuição sobre o que pensa a respeito das ações segundo o necessário, relacionando-o com o objetivo do poeta, o verossímil e suas subdivisões (verossimilhança original geral e verossimilhança particular e verossímil ordinário e extraordinário).

Dada a indiferença de Luís XIV tinha para com sua obra[8] é que podemos supor que esses "ideais" ditos modernos nos mostram quão antagônica era sua postura para com os não-modernos, ou melhor dizendo, os *anciens.* Talvez por isso, e trazendo um pouco do que estamos levantando nesse trabalho, é que vemos os formatos das *tragédies en musique* mais próximas do que defendia Boileau. Prova disso é que Corneille nem mesmo acreditava na ópera como um gênero possível à tragédia.

---

[8] Essa afirmação da “indiferença” foi vista algumas vezes nas obras que tratam sobre o autor, especialmente na tradução dos Discursos, na breve biografia de Fátima Saadi, em que diz: “Corneille, que domina o teatro francês entre 1637 e 1666, se ressente da indiferença de Luís XIV em relação a seu teatro”. Talvez essa indiferença se deva pelo fato de Luís XIV, no ano de 1667, ter revogado todas as cartas de enobrecimento expedidas após o ano de 1630. Mesmo Corneille tendo conseguido a façanha de manter a sua até 1674, retornando ao privilégio, somente 1682, ou seja, dois anos antes da morte do Rei Sol, fica claro que a relação do imperador com os togados (dos quais Corneille fazia parte) era fragilizada. Isso por conta da velha história de que ele (o rei Sol), prezava por reinar sozinho. E Corneille, como é sabido, tinha uma visão mais crítica para com o poder.

2. *TRAGÉDIE CLASSIQUE, TRAGÉDIE EN MUSIQUE* E A *CANTATE FRANÇOISE*

Consideramos necessário, em um primeiro momento, uma explanação sobre os gêneros musicais e literários que serão importantes para compreendermos nosso objeto de estudo. Para tanto, iniciemos por uma breve exposição da *tragédie classique*, tendo como sequência a explanação da complexa construção e concepção da *tragédie en musique*, a fim de se entender as relações entre as duas. Por fim, a *Cantate Françoise* e os possíveis porquês de seu surgimento e popularidade.

2.1 A *TRAGÉDIE CLASSIQUE*

A gênese da *tragédie classique*, em território francês, conforme conta Brilhante (2003), dá-se com o surgimento da palavra "tragédia", em meados de 1502, em uma das obras do humanista Jodocus Badius[9], em que referencia Terêncio, indicando seu significado como algo de acontecimento desastroso. Esta obra de Badius, que na realidade é uma edição da obra do próprio dramaturgo e poeta romano Terêncio, faz indicações de escritos de outros autores antigos, como Donato e Horácio, por exemplo. Isso nos traz a ideia de que o editor tenha tentado, de fato, compilar um histórico sobre as origens do teatro, espaços teatrais, jogos romanos e diferenças entre tragédia e comédia, sendo estas, motivo de bastante discussão entre os autores setecentistas na França.

Até então, as obras se utilizavam em sua maioria do latim, por se tratar de algo erudito e não profano, ou não-pertencente ao teatro profano. Quando da tradução da *Arte Poética* de Horácio por Peletier em 1541 é que cresce na França a vontade entre os autores de defender a escrita vernacular nas obras publicadas a partir de então, e especialmente entre os membros da *Pléiade*, com Ronsard e du Bellay que, com uma ação praticamente militante, defendiam a produção de textos em francês e que imitassem textos da cultura clássica. Esse sentimento de defesa da língua francesa, talvez um ato de advento de um nacionalismo visto mais adiante, é de fato um projeto humanista. Ora, por esse espírito humanista é que se percebe uma tentativa de união entre o teatro que se conhecia, isto é, de tradição medieval, com os modelos da antiguidade e suas regras. (*ibidem,* p.11).

A ascensão do moralismo relacionado à tragédia francesa, segundo Brilhante (2003), possui em si um caráter didático advindo, em parte, do padrão do teatro clássico, quando há

---

[9] Jodocus Badius Ascensius (1462-1535) foi um erudito e um impressor que desempenhou um papel central no florescimento do humanismo e da cultura impressa no Renascimento francês.

uma preocupação em transmitir essa proposta moral, do elevado, agregando aí valores e virtudes e as causas dos infortúnios, bem como se ponderando quanto às regras de penalização ou culpa, se observada as leis dos dois planos ou ordens: o divino e o humano. Divino, quando trata o homem como subserviente a uma força ou ordem de outro plano e a esta é considerado culpado (ou não) por seus atos e ações, e humano, definido ou regido assim pelo caráter e as leis humanas, muito similar também aos textos antigos quanto a critérios e ideais morais adotados pelas *pólis* da Grécia antiga. Isso contempla bem o propósito dos textos das tragédias clássicas.

A diferença entre essa nova forma de tragédia e a aristotélica, apesar de toda a preocupação e defesa em seu embasamento nos ideais clássicos, como apresenta Brilhante (2003), porém, se dá quanto à construção da ação. Diferentemente de Aristóteles, os contemporâneos franceses do século XVII utilizavam em seus trabalhos personagens como sujeitos defensores de uma moral a ser transmitida, utilizando-se de discursos que colocavam em um importante plano, uma retórica como objetivo instrutivo, tratando dos vícios como a inveja, ambição, orgulho e vingança.

Interessante notar que, no início do século XVIII, o teatro francês manteve essa primazia quanto à forma dessa nova tragédia, com cuidados e enfoques muito similares. As adequações das obras clássicas ao gosto francês se mantinham. Havia sim a preocupação em não ofender ou corromper o público, considerando critérios como delicadeza, manutenção da conduta, tratamento dos vícios como coisas odiosas, entre outras questões. Essas adequações eram, de certa forma, relevadas por conta de se tornar mais interessantes ao público francês, portanto, mais modernas. Prova disso, conforme defende Carlson (1995) pode ser encontrada em um dos prefácios de Crébillon, quando ele próprio pede desculpas por erros que ocasionalmente possa ter incorrido quanto à forma e às regras em sua obra, mesmo que os tenha cometido em razão ao gosto do público francês. Continua ainda quando ele próprio acusa ser um erro perigoso a pretensão de que um defeito que traga grandes belezas não deva ser considerado, ainda assim, um defeito.

Ora, percebemos aqui um respeito ao acadêmico e ao ideal clássico muito elevado. Essa postura respeitosa, conforme veremos à frente, por ocasião das adequações dos temas nas *tragédies lyriques,* continuou viva, já que esse respaldo se dava não somente por um embasamento a um costume absolutamente consolidado, considerando os ensaios e ditames dos autores clássicos, mas também com um cuidado com a constante crítica contemporânea. Esta última, muito conhecedora da tradição, fatalmente analisaria a obra considerando nessa ótica, mesmo havendo alguma contraposição (por parte de alguns críticos). Esta outra parte de críticos

da "contraposição" que, apoiado em um bom senso, conforme fala do próprio Crébillon em seu prefácio, é que nos permite crer ser (os erros ocasionalmente cometidos) algo aceito à época.

Apesar de não ser exatamente o foco deste trabalho, há que se relatar sobre a exaltação da *tragédie classique* e a defesa de uma suposta superioridade sobre a comédia, especialmente presentes nos ensaios, edições e publicações de autores reconhecidos na época como Jean Dubos[10], por exemplo. Dubos, que dava pouca atenção às regras tradicionais da tragédia, via como função da arte não outra coisa senão estimular as emoções. Conta ainda que a tragédia é essencialmente superior à comédia, por ir além quanto ao tratamento das emoções, definindo-as como superiores, como piedade e terror, enquanto a comédia salientava a diversão e o escárnio. (CARLSON, 1995, p.138).

É esperado que o espectador se identifique na tragédia com um herói ali representado. Portanto, ele jamais pode ser caracterizado como completamente mau, considerando aí a estima e um modelo de conduta que se queira por ventura apresentar ao público. Além desse ditame, Dubos aponta como ideal que as tragédias ocorram em tempos e espaços distantes, diferentes, a fim de um distanciamento absolutamente necessário entre a cena e o público, pois segundo ele, essa atitude evitaria uma dor a algo que fosse contemporâneo, "fresco" à memória, já que o espectador sentia as emoções todas de terror e piedade de uma forma segura.

Carlson, em sua obra "Teorias do Teatro", traz um debate sobre os posicionamentos de alguns autores quanto à forma e as regras clássicas, especialmente quando trata de Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) e Voltaire (1694-1778). O primeiro, libretista para a terceira ópera de Marin Marais, *Alcyone*, apesar de acreditar nas teorias advinda dos clássicos, defendia uma flexibilidade na utilização das regras se a obra alcançasse resultado satisfatório sem utilizá-las, de especial modo quando trata da unidade de ação. Explica Carlson que essa maior tolerância de La Motte para com a unidade de ação resultou numa nova unidade, a unidade de interesse. Esta mantém todos os personagens principais emocionalmente presentes e não se atém à atenção num único motivo ou problema isolado apenas por encaixe ao padrão aristotélico de unidade de ação. Prova disso se dá no excerto do livro em que diz,

---

[10] Jean-Baptiste Dubos nasceu em Beauvais em 1670 e morreu em Paris em 1742. Filho de comerciante, foi para Paris a fim de continuar seus estudos. Foi empregado por M. de Torcy, ministro dos Negócios Estrangeiros, tendo sido responsável por negócios importantes em vários países da Europa, como a Alemanha, Itália, Inglaterra e Holanda. Por conta de seu êxito nestas missões, foi recompensado com uma pensão e algumas outras vantagens. Em seguida, retirou-se da vida política e dedicou-se à história e à literatura. Em 1720 foi eleito membro da *Académie française*. Entre suas muitas obras, destacam-se *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* e *Histoire des quatre Gordiens.*(SANKO *apud* FELLER, p.31).

> Conquanto a unidade de ação focalize a nossa atenção num único problema ou motivo, ela não nos garante que conservaremos na mente os vários personagens principais da peça quando essa atenção se deslocar de um aspecto do problema a outro. (CARLSON, 1995, p. 140).

Essa postura de La Motte provocou uma resposta de Voltaire quanto às unidades de ação e interesse. Voltaire defendia que a unidade de interesse, se justa, teria a mesma função da unidade de ação, já que esta necessariamente exigia outras, pois mudanças de lugar e tempo envolvem consequentemente outras ações. Ora, o embate evidenciado por Carlson tem como propósito mostrar as diferentes opiniões existentes na França e especialmente quanto à aceitação da *tragédie lyrique* enquanto proposta de drama pelos autores contemporâneos. Para La Motte, a ópera[11] foi um gênero que, apesar de ter ignorado muitas das restrições impostas pelas regras clássicas, conseguiu fazê-lo com êxito, em prol do prazer e do belo. Já para Voltaire, a ópera é "um espetáculo bizarro e magnífico que satisfaz antes aos ouvidos e aos olhos do que à mente" (CARLSON, 1995, p.69). Pois bem, não seria suficiente um satisfazer absoluto e prazeroso dos olhos e ouvidos? Este autor ainda sugere que Voltaire acreditava que à luz do iluminismo, não somente a tragédia, como também a comédia, deveriam sim interferir num processo de reflexão enquanto ser, indivíduo, sendo esses gêneros fontes de verdadeiras lições morais, com o intuito de inspirar, induzir o homem ao bem. Com isso, Voltaire ratifica uma defesa da tragédia enquanto propósito moral do teatro, à semelhança do que ocorria desde antes, no século XVI, quando do "embrião" da tragédia em solo francês. Mais adiante, pode se perceber outros autores utilizando da ideologia da moral, inclusive em trabalhos de gênero comédia, nos fazendo crer que, apesar do cunho conservador de Voltaire, muito de sua teoria serviu, no mínimo, de inspiração para autores posteriores.

Complementando sobre a estrutura padrão da *tragédie classique*, sua trama conta com uma divisão em 5 atos. A forma é uma herança direta dos latinos e que em sua estrutura, além dos 5 atos e entreatos pode-se verificar que há em cada um deles uma unidade, que se desenvolve numa sequência ou progressão em relação ao último, sendo que o derradeiro é o de maior de importância entre todos. Esse desenvolvimento se faz por meios dos recursos citados por Aristóteles: a exposição, nó, peripécia e desenlace. A estes daremos tratamentos mais adiante.

---

[11] Carlson aqui trata o termo ópera de forma genérica, devendo o leitor transpô-lo à realidade da *tragédie en musique.*

2.2 *TRAGÉDIE EN MUSIQUE*

A *Tragédie en Musique* ou *Tragédie Lyrique* é um gênero que apresenta uma construção de alta complexidade e difícil compreensão quanto à forma poética e musical. É fato que a *tragédie lyrique* surge como uma clara tentativa de diferenciação ou não-pertencimento do estilo italiano. Em meados da primeira metade do século XVII, o Cardeal Mazarin, italiano que acabara de assumir o posto de primeiro-ministro da França, introduz em Paris e na França uma política chamada de "italianização", com o objetivo de trazer à sociedade francesa o estilo italiano, especialmente na música. Com isso alguns contemporâneos e compositores franceses tenham visto este ato com desconforto a esta imposição estética "italianizada" na França. As críticas recaíam sobre a desconexão entre o texto e música, uma forte tendência ao exagero melódico, tendo como consequência uma ação que praticamente se paralisa, se interrompe, em prol de floreios e coloraturas vocais, a fim de exaltar a técnica do cantor e do estilo italiano, bem como a não observância das unidades aristotélicas de tempo, do lugar e da ação e uma não preocupação com a verossimilhança, elemento absolutamente crucial no teatro clássico que se respalda no bom entendimento do público das ações apresentadas e especialmente a representação da "verdade". (BIANCONI, 1987. p.237). Além disto, os franceses julgavam que na música dos italianos havia muita utilização de episódios secundários e digressões cômicas. Esses eventos faziam com que a plateia se desviasse do foco da trama. Somada ainda a toda essa suposta confusão, os franceses também não tinham nenhum apreço pelos *castrati* e eram altamente criticados e zombados, já que o gosto francês se inclinava para os contraltos masculinos e/ou *haute-contre.*

Mesmo com toda negativa da crítica francesa, houve ainda uma tentativa de adequação da música dos italianos ao gosto francês, especialmente quando da adequação para o francês de *Xerxes* veneziano, de Minato e Cavalli,[12] por ocasião do casamento real de Luís XIV e Maria Theresa da Espanha, em 1660. Esse evento é considerado importante por muitos aspectos: em primeiro lugar pela importância do casamento, haja visto que ele sela (não por muito tempo) um acordo de paz entre França e Espanha conhecido como Tratado dos Pireneus, sendo este marco o responsável pela união entre Luís XIV e Maria Theresa da Espanha, filha de Filipe IV da Espanha. Com o acordo, Maria Theresa foi forçada a renunciar a sua reivindicação ao trono espanhol, e em troca, barganhou um acordo monetário, como parte de seu dote[13]. Em segundo

---

[12] *Xerse* - Ópera italiana de Francesco Cavalli e libreto de Nicolò Minato

[13] Tratado do Pirineus. Disponível em <http://www.barcelonas.com/treaty-of-the-pyrenees.html>. Data de acesso: 06/05/2017.

lugar pelo esforço e insistência de Mazarin que, após boa atuação política na questão diplomática com a Espanha, ainda insistia no asseguramento do estilo italianizado em Paris. Aproveitando o bom momento, Mazarin se utiliza de Cavalli, um dos mais importantes e populares compositores de ópera de toda Europa para a versão de *Xerse* no Louvre[14]. E, em terceiro lugar, conforme conta Bianconi (1987), é nessa ocasião que, por entender que seria importante reconhecer o amor à dança por parte da corte e particularmente do rei, foi confiado a um músico florentino a composição do *Ballet de Xerxès*, um balé cujas entradas deveriam ser realizadas durante a ópera. À época, esse músico ainda possuía o nome de Giambattista Lulli, então compositor de balé e música instrumental do rei. Mais adiante trataremos melhor sobre esse importante compositor que efetivamente mudou o cenário da música francesa deste período.

Apesar de todo o esforço quanto à adequação da peça de Cavalli ao gosto francês, considerando aí a transposição do papel protagonista de contralto para barítono, a estrutura geral da ópera sendo reorganizado de 3 para 5 atos, se calçando nas regras do teatro clássico e as entradas de balés, seu sucesso não pôde ser absolutamente garantido. Segundo Bianconi (1987), entre vários motivos constam principalmente a duração, num total de mais de 8 horas e um texto incompreensível. Talvez, considerando todo o exposto, Mazarin e suas reincidentes e infelizes tentativas de impor o estilo italiano tenham encontrado de vez seu destino de fracasso.

A imposição cultural na França parece ter tido continuidade quando o assunto é gestão. O conhecido autoritarismo do reinado de Luís XIV estendeu-se a diversos setores da política francesa, especialmente, e relevante para nosso objeto de estudo, a música. Por intermédio ainda de Mazarin, Luís XIV institui um organismo fixo para a produção de óperas exclusivamente em francês, denominada *Académie Royale de Musique* ou, Academia Real de Música. E, seguindo o viés autoritário, todo o aval relacionado à gestão do espaço, espetáculos a serem aprontados e consentimento real, passará por um único músico, Giambattista Lulli, que a partir de então se chamaria *Jean-Babtiste Lully*.

Lully, conforme mencionado anteriormente, era italiano e passou a maior parte de sua vida na França, trabalhando na corte de Luís XIV. Sua apropriação do teatro musical francês não foi resultante apenas de um impressionante favor real, mas veio também pela sua competência no campo da experiência teatral muito prestigiada na corte. Graças à parceria com Molière, cujo relacionamento profissional de 9 anos (1663 a 1671) resultou em 12 *comedies-*

---

[14] *Xerse*. Disponível em <http://www.lesdossiersducmbv.fr/en/xerse/>. Data de Acesso: 06/05/2017.

ballets[15], é que já se percebe, pois, uma assimilação de uma carga dramática nas ações de suas obras. (BIANCONI, 1987, p.242).

Apesar da experiência em composição de *comedies-ballets*, a escrita e concepção de uma *tragédie en musique* vai muito além. As diferenças e objeções francesas para com os italianos se evidenciam mais fortemente nos aspectos intrínsecos à forma, conteúdo e trama do que na música e sua estética propriamente dita. Essa dinâmica buscava a ratificação do estilo nacionalista francês, algo já previamente aprovado por Luis XIV. Esse novo gênero musical está amparado, pelo menos em parte, pelo teatro e suas convenções baseadas nos antigos critérios aristotélicos. Isso de fato precisou acontecer para que o gênero tivesse um mínimo de "respaldo acadêmico" ou legitimidade diante dos críticos. Entretanto, o que se pode dizer é que os libretistas de Lully, principalmente Quinault, reuniram elementos do teatro clássico francês, baseado na estrutura da tragédia teorizada por Aristóteles (como as unidades de ação, tempo e lugar, intrigas, peripécias, nós), a elementos mais modernos, como a utilização de maquinários por exemplo, a fim de maximizar efeitos, especialmente quando da presença de seres mitológicos ou situações de caráter mágico (feitiçaria e outros).

Compreendemos que esse critério normativo do "certo ou errado" das tragédias líricas ficava sempre a cargo dos críticos da época. Estes sempre ponderavam ou criavam objeções às escolhas do compositor de acordo com o respaldo do teatro clássico. Contavam sobre os cortes de texto/libreto, por vezes o desgosto pela poesia, elementos da trama, versificação, entre outras questões. Melchioretto e Scarinci (2016) relatam em recente trabalho que,

> A tensão foi permanente entre o teatro clássico, sustentado por terias advindas das poéticas de Aristóteles e Horácio, e o teatro lírico, ou o "monstro" poético, como se referiria Lebrun ao atacá-lo, em 1712". (MELCHIORETTO; SCARINCI, 2016, p.02).

No que tange aos textos de suas obras, Lully contou com o apoio do libretista Philippe Quinault, com quem teve a oportunidade de traçar claramente a proposta da tão importante junção de texto e música, fortemente evidenciado nesse gênero. O libretista tem importante função já que este se utiliza da tragédia clássica, enfatizando as intrigas amorosas, escolhendo as que julgava melhor para a presença da música, quando exatamente se utilizar dos maquinários, a fim de reforçar ou maximizar o *merveilleux* nos elementos mitológicos e/ou mágicos e a dança oriunda dos divertimentos da corte. (NAUDEIX, 2006, p.87). Os temas surgiam de mitologia, geralmente greco-latinas e poemas épicos oriundos da renascença e tinham como propósito trazer à tona ação de homens superiores, representação de ações

---

[15] *Comedies-ballets*: comédias intercaladas com entradas de balé.

elevadas. Nesse aspecto a concepção era de fato aristotélica, seguindo um padrão legítimo do *théâtre classique,* cuja proposta se dava na construção de um modelo de homem/moral a ser seguida e contemplada.

Tratando especificamente de Lully e Quinault, o que se verifica é que estes se amparavam nos gêneros antigos de *ballet de cour*, *comédie-ballet* e tragédias faladas aliados aos efeitos cênicos da *tragédie à machines* para conceber sua obra. Segundo Hill (2005), o que mais foi levado em conta, dentre outros muitos quesitos, nas concepções da dupla foi:

1) O drama e sua configuração serem unificados por um argumento principal, sendo que as tramas principais são sempre de caráter sério, e estas, derivadas da mitologia e lendas, tendo no elenco divindades e situações alegóricas. Ponto importante é que há a possibilidade da intervenção dessas divindades, especialmente para resolução dos nós;

2) Quanto aos enredos, estes tratarão dos conflitos entre as virtudes, onde haja glória e dever sempre inclinando a um fim revelando o amor. Além disso, há no Prólogo a estruturação das alegorias que promovam a soberania do rei. Por vezes, constam simbolismos de eventos recentes ou atuais.

3) A palavra é cantada por toda a obra, ou seja, não há espaço para falas. Além disso, a peça está dividida em 5 atos, e não em 3 como na ópera italiana;

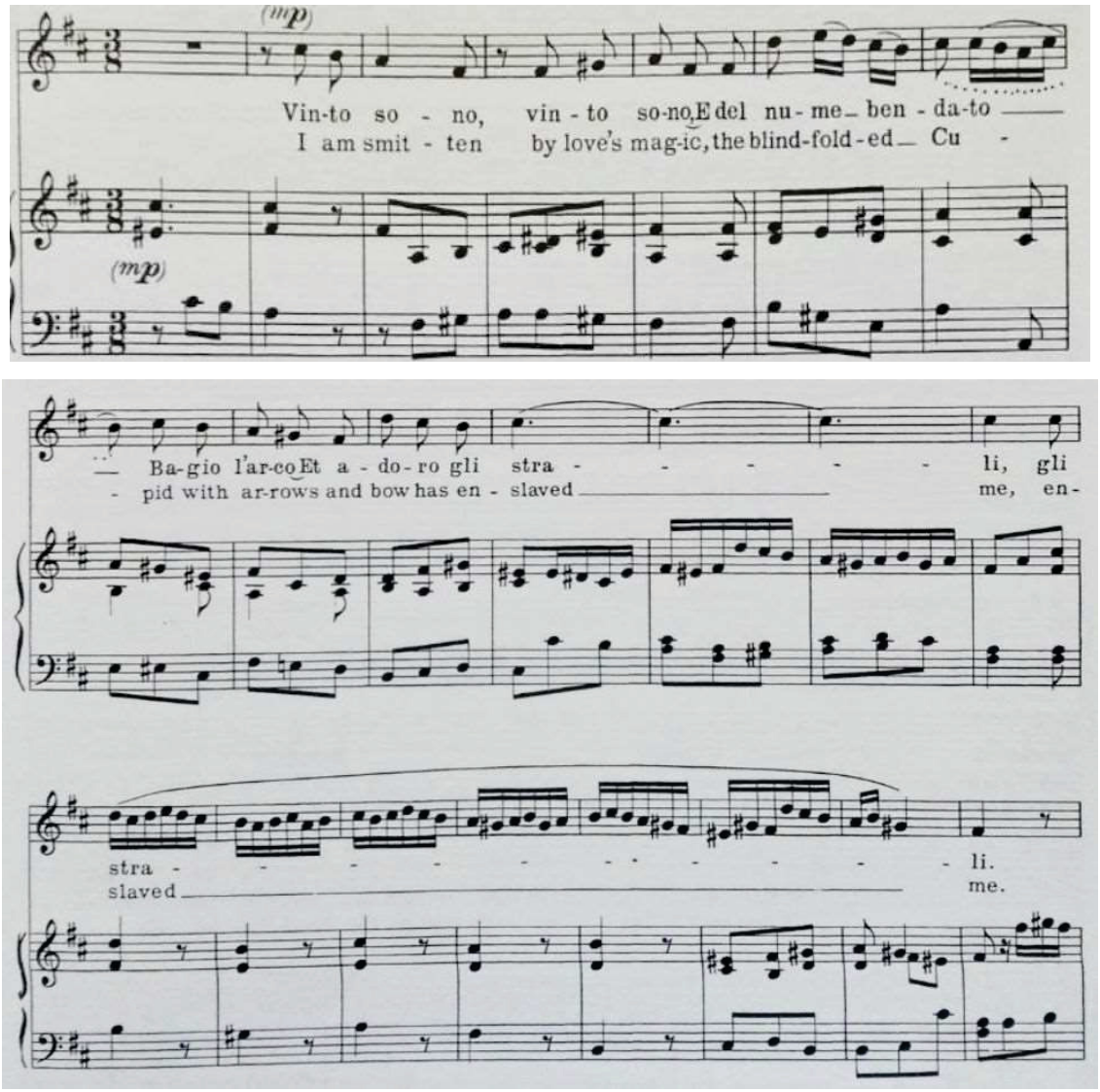
4) Concepção do espetacular, causador do *merveilleux,* com efeitos cênicos e trajes/figurinos elaborados.

Interessante ressaltar ainda que o efeito de *merveilleux* seguia um rigor quanto às produções de outros gêneros. Segundo Bianconi (1987), o manuseio, isto é, a forma com que o autor trabalha o provável e o *merveilleux,* se amparando inclusive em Aristóteles, vai variar de um gênero a outro. A comédia se utiliza do provável que, ao nosso entendimento, abarca um elemento verossímil ou tangível. Já na tragédia, segundo palavra própria desse autor, há uma "tolerância" ao efeito do maravilhoso. Mas, como vimos anteriormente, os compositores das *tragédies lyriques* estavam extremamente preocupados com os efeitos que a utilização do *merveilleux* causavam na plateia. A utilização de maquinários para transformações repentinas de cena, por exemplo, comove e gera um efeito excelente. Essa "mágica" que fascina, serviu de "álibi" para as inevitáveis infrações com as regras de probabilidade da tragédia clássica. As ressalvas e álibis se davam por aceitar que tal "infração" era carregada de bom gosto e por isso o senso de beleza e ordem estavam assim estabelecidos.

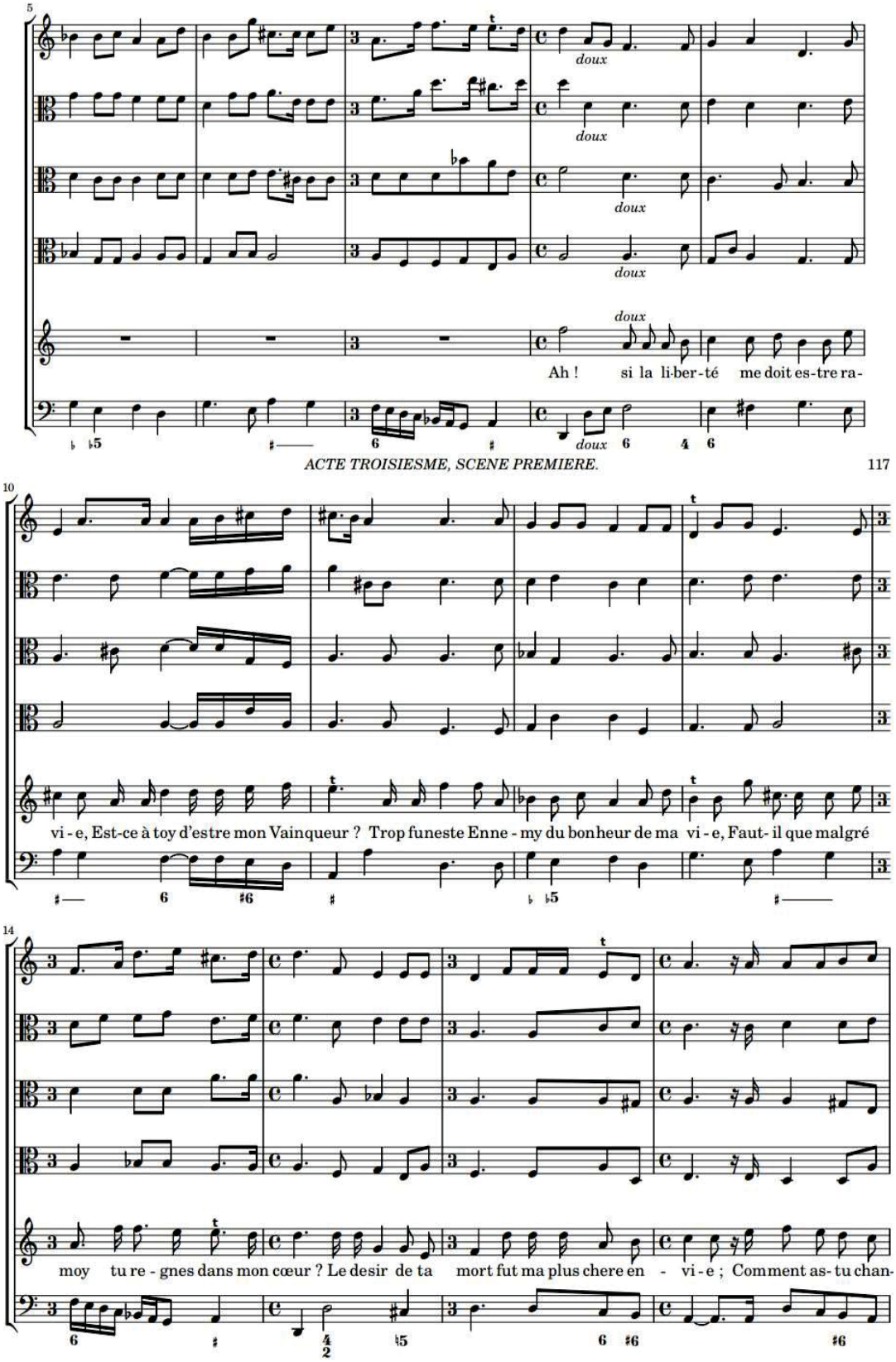
Retomando agora as diferenças entre ópera italiana e francesa, verifica-se que um dos pontos de maior discrepância em termos estéticos é o recitativo e a ária, ou *récit* e *air*. Na música francesa isso se assegurou por conta de uma inevitável aproximação do texto das obras

com o francês contemporâneo e sua essencial “doçura vernacular”. Prova disso pode ser vista em (FADER, 2010, p.321), quando menciona o termo *les génies français,* explicando a forma como os escritores contemporâneos desse período tratavam a música vocal francesa. No excerto diz: "A fonte desse gênio, Marc Fumaroli demonstrou com eloquência, era a língua francesa, que se pensava possuir uma simplicidade natural, restrição e lógica, bem como sua própria música intrínseca." Na ópera italiana do mesmo período, o recitativo acontecia como uma forma rápida ou mais breve de contar a história e as árias enfatizavam bastante as coloraturas e a técnica do cantor e o tempo da ação acontecia de forma arbitrária e não exatamente respeitando um "tempo real" da ação. Já na ópera francesa *air* e *récit* eram organizados por material melódico similar, sendo a diferença entre eles o grau de densidade na retórica musical e respeito à noção de espaço e tempo, uma mesma proporção temporal entre história e a cena que ocorre. Ou seja, em termos musicais, a *tragédie lyrique* é realizada em um tempo real, ou muito próximo do real. Além disso, no *récit* o ritmo é absolutamente subordinado à dicção, ou seja, o ponto em questão é a declamação. As *airs* diferem por serem elementos, ao nosso ver, até de menor importância, ou com menor hierarquia, se comparado aos *récits.* Isso pelo fato dos *airs* trazerem repetições de frases enfáticas e com alguma expressão poética, constando se possível, um perfil melódico nobre. (BIANCONI, 1987, p. 246).

Figura 01. Aria *Vinto sono*, da ópera *La Statira* (1690), de Alessandro Scarlatti.



FONTE: Arquivo do professor André Vidal - Brasília - DF

Figura 02. *Ah! si la liberté me doit estre ravie* (*Air*), de *Armide* (*tragédie en musique*), de Lully - Cena I, Ato III.

FONTE: *Éditions Nicolas Sceaux* Online

A *tragédie en musique* se utiliza ainda da estrutura da *tragédie classique*, com seus 5 atos como já mencionamos, e um prólogo, sendo este um momento em parte apartado à peça, pois nele se dedica em texto um louvor ao Rei, em primeira instância, e raramente faz uma referência ao tema da ópera que transcorrerá de fato. Conforme aponta Melchioretto (2016), a *tragédie* tem em sua estrutura aproximadamente um terço de conteúdo contemplando os *divertissements,* e danças e canções que suspendem o drama. Além do mais, há ainda uma abertura instrumental, a famosa *Overture,* que de fato corresponde a um padrão de uma maioria das óperas compostas até então na França. E ainda considerando a questão da economia de palavras, que pode ser justificada pelo fato de não ser razoável longuíssimas reflexões e raciocínios lógicos tal qual é visto no teatro falado. Vemos que nos libretos de Quinault, o número médio de palavras era de 6121 e de 1039 versos, tendo ainda, em média 97 versos dedicados ao prólogo. Já nas tragédias de Racine, entretanto, esse número salta para cerca de 14692 palavras e 1653 versos. (MELCHIORETTO *apud* BERNET, p.16).

2.3 *CANTATE FRANÇOISE*

Acerca da cantata francesa, a obra que discute com propriedade o gênero tem como título o livro: *The Eighteenth-Century French Cantata,* de David Tunley, um importante musicólogo especializado em música barroca francesa. De início percebe-se que seu surgimento enquanto gênero musical coincide com o período de inconstância política na França e, consequentemente, com o declínio do poder do Rei Sol, Luís XIV, mais ao fim do século XVII. Esse período pode ser verificado em um intervalo de 50 anos, entre as estreias de *Armide* (1686) de Lully e *Hippolyte et Aricie* (1733), de Rameau.

Prova do porquê desse intervalo grande é que, ainda em meados do século XVII, há indícios de que a cantata italiana (já consolidada em território italiano) sofreu resistência por parte dos compositores contemporâneos franceses, conforme consta em relatos sobre a visita de Luigi Rossi, quando da execução e interpretação de cópias de títulos de cantatas italianas constantes em algumas bibliotecas de Paris, apesar do público não ter ignorado completamente a forma.

Apesar do longo intervalo para a aceitação ou criação da Cantata na França, algumas características rudimentares do futuro gênero cantata foram presenciadas por músicos "precursores", como Michel Lambert, François Martin e outros. Isso pelo fato de terem escrito livros com coleções de obras vocais de árias para uma e duas vozes, e especialmente por abrirem mão da teorba como único instrumento acompanhador, tendo sido este amplamente utilizado

nas canções francesas (*airs sérieux, air à boire, brunettes* e outros). Esses compositores iniciaram a utilização de partes instrumentais mais diversificadas, podendo ser em três ou mais partes, constando quase sempre o baixo contínuo e instrumentos solistas. Essas obras pioneiras, quebraram de vez o paradigma da utilização de um único instrumento acompanhador, traçando em definitivo a nova-futura estrutura da cantata francesa. As obras primeiras de maior destaque são uma coleção de árias de uma a quatro vozes, de Lambert, em 1689, livro de árias vocais e canções de beber com violinos e flautas. (TUNLEY 1997, p. 01-02).

Até então o termo cantata ou *cantate françoise* não era conhecido ou sequer utilizado. Prova disso é que não há menções do termo no *dictionaire de musique* de Sebastian de Brossard, ratificando que até então ela era, de fato, quase imperceptível, se comparado ao movimento que já acontecia na Itália, pois não havia conseguido um "selo real". Talvez por conta da ausência dos balés ou até mesmo de elementos corais. Uma frase de Tunley (*ibidem,* p.03), em sua obra sobre cantata francesa, nos diz que: "Parece que a semente semeada na Itália em meados do século XVII não germinou na França até muito mais tarde, quando um novo clima encorajou seu crescimento."

Podemos supor que a ideia pioneira dos compositores em realizar um aumento na instrumentação para os gêneros mais antigos de apresentações mais intimistas tenha se respaldado no movimento da cantata italiana.

Uma possibilidade levantada por esse autor, mostra que a cantata, quando iniciado o século XVIII, não mais encontrou resistência dos franceses, por conta da ideia de um novo espírito europeu, muito evidenciado nos salões parisienses, (espaços estes importantes para o surgimento e ratificação do novo estilo, cujo enfoque daremos mais adiante e sua tendência cosmopolita, com uma proposta mais clássica, caracteristicamente mais pura, mais contemplativa, cujo respaldo se dava através do iluminismo. Muito de sua ideia pode ser explicada dos excertos retirados do livro *La crise de la conscience européene.* (HAZARD, 1935).

Essa ascensão do espírito e senso de uma Europa mais liberal e ideologicamente mais clássica, também coincide com o acesso cada vez maior, por grande número de franceses, à importante literatura dos países vizinhos sobre suas dinâmicas liberais, como era o caso da Holanda, Inglaterra e Suíça. Em meio a tudo isso, quando da revogação do Édito de Nantes, em 1685, cujo tratado anterior estabelecia paz na França entre os cristãos protestantes e católicos, o rei sol provocara de vez seu fim como monarca ao expulsar protestantes franceses, conhecidos

como huguenotes desse país[16]. Outro marco não menos importante para a ascensão da cantata foi a morte de Lully em 1687. À época, a música lírica francesa, à semelhança do que ocorria com a situação política nesse país, se viu esgotada. (TUNLEY, 1997, p.04).

A importância dos salões parisienses e sua influência na França durante os séculos XVII e XVIII era sobremaneira intelectual. Nestes salões haviam encontros, ou, conforme trata Tunley, os *petitcours,* i.é, uma dada elite que, formada por homens e mulheres, tratava de assuntos científicos, como matemática, astronomia, medicina, química assim como música. Alguns músicos detinham tamanho prestígio que eram tratados como convidados de honra. É desconhecido o fato de haver ou não um lugar cativo/específico para música nos salões parisienses e, ao que parece, a música ocorria apenas como fundo musical às conversas polidas nos encontros dos intelectuais. Em resumo, o caráter cosmopolita dos salões possibilitou uma aceitação e uma crescente inspiração italiana nas *cantates françoises.* Isso se justifica também por se configurar quase como um contraponto, uma vez que ao passo em que se via o declínio musical francês durante o final do reinado de Luís XIV, Paris, ao contrário de Versailles, viveu uma crescente prosperidade, já que a sociedade se voltava para a estimulação artística e intelectual da cidade.

Além do exposto, cabe citar um importante nome na configuração da gênese da cantata francesa: Abbé Mathieu. Este sujeito teve um importante papel na difusão da música italiana na França pós declínio da *tragédie lyrique*. Mathieu era um grande conhecedor da música italiana e sua biblioteca continha cerca de 200 números de peças de italianos. Semanalmente, em sua sala de música, havia concertos de música latina dos mestres italianos. Percebe-se que sua importância, guardadas as devidas proporções, em muito se assemelha a de Philidor no tocante à música de série de concertos.

Anne-Danican Philidor foi uma importante figura no cenário da música de câmara na França, uma vez que institui, através de privilégio real, os famosos *concerts spirituels*, que duraram mais de 60 anos. São nada menos que uma espécie de "circuito" de concertos pagos e difundidos pela corte e tinham como temas textos sacros, dirigidos especialmente para o período da quaresma e/ou feriados santos. Sadler (2009), ainda pontua que só ocasionalmente se

---

[16]Após a revogação do Édito de Nantes é que começa o cerco aos protestantes. O resultado dessa revogação foi desastroso e milhares de huguenotes, que eram donos de manufaturas e comerciantes fugiram, tendo como destino a Holanda, a Inglaterra ou a Alemanha, levando suas reservas e seus conhecimentos. No final do reinado de Luís XIV a situação era preocupante: a França se viu afundada em dívidas, os camponeses, por sua vez, oprimidos pelo aumento de impostos e assolados pelas péssimas colheitas, muitas epidemias e aumento geral dos preços. (NOGUEIRA e CAPELLARI, 2010; HORN (1987).

apresentavam cantatas, pois os termos do *privilège* impossibilitavam uma música com palavras francesas.

A importância desses concertos vai além de retratos de importantes histórias e personagens, sua proposta se dá também sob a forma de manutenção da qualidade das performances dos artistas, uma vez que estes também interpretavam as óperas. Por conta disso eram constantemente vistos e avaliados pelos parisienses assíduos frequentadores dos dois tipos de espetáculo.

Philidor pode ser considerado um importante e verdadeiro empresário, pois, quase ao mesmo tempo em que viu o sucesso dos *concerts spirituels*, tratou também de lançar os *concerts français*, cuja diferença principal se dá no tema empregado nas peças: temas, na sua maioria de caráter secular e a possibilidade do emprego do texto em francês. Tudo isso aprontado 6 meses antes de sua resignação ao privilégio real. (TUNLEY, 1997, p.05-06). Os programas desses concertos eram apresentados no Tuileries[17] duas vezes por semana, aos sábados e domingos no inverno e uma vez por semana no verão.

Uma dose de sorte fez com que o sucesso dessa série de concertos se tornasse possível. Isso porquê, segundo Tunley (*ibidem,* p.08), o público parisiense, por mais que desse bastante crédito ao teor musical das peças, se agraciava sobremaneira com os músicos ali presentes. "Sorte" porque Philidor contava com excelentes músicos e podia, realmente, depositar total confiança neles. Especialmente ainda por conta da cantora mais importante da França àquela época, a fabulosa senhorita Le Maure, que havia se retirado da ópera e se inclinou aos *concerts*. Outro importante nome foi a senhorita Antier, que se lançou na carreira assim que se iniciou os *concerts français* e, com isso, por conta de sua excelência na performance, alcançou grande sucesso entre público e a crítica.

O início da série se deu em 20 de dezembro de 1727, com duas peças de Colin de Blamont: *Le Retour de dieux sur la terre* e *Didon.* Ambas foram compostas bem antes, 1725 e 1723, respectivamente. Essa retomada se deu por uma questão de asseguramento financeiro, pois Philidor não tinha como precisar que composições absolutamente novas cairiam no gosto dos parisienses. A única forma então era retomar peças que tiveram grande aclamação. Isso

---

[17] *Palais des Tuileries* ou Palácio das Tulheiras, foi uma construção da cidade de Paris elaborada por Catherine de Médicis em 1563, então regente do reino, já que seu marido, o monarca Henrique II havia morrido em 1559 e seu filho o rei Carlos IX ainda não tinha idade para assumir o trono. Após comprar uma fábrica de azulejos e várias propriedades vizinhas, confiou a construção do palácio a Philibert Delorme, à época, sendo este, substituído após sua morte no ano de 1570 por Jean Bullant. Ambos eram importantes arquitetos no cenário europeu renascentista. O *Tuileries* foi a residência oficial de muitos soberanos como Henrique IV, Luis XIV, Luís XVI, Luís XVIII. Também a partir do período imperial, abrigando Napoleão III, sendo este seu último residente, já que um incêndio acometeu o palácio em maio de 1871. Disponível em <http://paris1900.lartnouveau.com/paris01/tuileries/le_palais_des_tuileries.htm>. Data de acesso: 25/04/2018.

seguiu como praxe, pois com o passar do tempo, verificou-se que a performance de cantatas bem conhecidas provou ser uma fórmula bem-sucedida de espetáculo e bom público. (TUNLEY, 1997, p.8).

Jean-Joseph Mouret (1682-1738) assume a direção dos *concerts* após renúncia ao cargo por parte de Philidor. Sua incumbência estava, entre outras demandas, reorganizar os *concerts* e torná-los mais econômicos, haja visto que as produções se tornavam cada vez mais caras. Entretanto, apesar dos temores quanto à queda de qualidade dos espetáculos, é percebido na literatura que a prática em apresentar artistas de alto nível e o bom público continuaram.

A importância e o reconhecimento quanto à boa gestão que os concertos públicos dos *concerts françaises* deram às cantatas e à sua propagação em outras partes do País. Prova disso é que essa iniciativa foi seguida em outras províncias, sendo que em alguns casos surge o nome "*académie*". Porém, o termo tem como prática algo muito similar ao que ocorre em Paris. Há documentos evidenciando concertos semanais em Lyon, durando uma quantidade significativa de anos seguidos, entre 1736 e 1773, aproximadamente. Há ainda a menção do interessante intercâmbio que ocorria no país entre as academias provinciais e mostra, relatando excertos de documentos, o gosto pela música e a intensa vida musical que os franceses costumavam ter, demonstrando aí uma arte em grande progresso.

Outro importante cenário propício para a propagação da cantata, era a intensa vida musical na casa de Orléans. Ao que tudo indica, essa residência foi palco de muita música italiana e, nesse sentido, uma legítima "incubadora" da corrente italianista musical na França. A casa recebe esse nome por ser propriedade do Duque de Órleans, futuro regente da França, que também era um entusiasta e defensor do estilo italiano. A inclinação à música italiana por parte do Duque era tamanha que, já quando regente, encorajou seus músicos para que compusessem apenas em estilo italiano. É justamente nesse meio que surge Jean-Baptiste Morin[18], que segundo Tunley, é, sem dúvidas, o pai da cantata francesa.

É grande a possibilidade de Morin ter sido de fato o primeiro compositor do gênero na França. Isso porquê sua primeira publicação de livro de cantatas ocorre em 1706, sob o título

---

[18]Jean-Baptiste Morin (1677-1745). Estudou música em Orleans, na igreja de Saint-Aignan, onde era também organista. Na sequência foi aceito como músico membro de Philippe d'Orleans e, em 1715, foi nomeado mestre de capela de Chelles, filha do Regente da França. Morin escreveu *Motets* a uma e duas vozes com baixo continuo, publicado em dois livros (1704, 1709). Ele foi o primeiro na França a escrever um grande número de cantatas, os primeiros exemplos do primeiro livro (1706) sendo muito inspirados pela arte italiana. Ele então colocou as bases da cantata tipicamente francesa, elegante e desprovida de sentimentos violentos, uma forma menor certamente, mas que ofereceu aos compositores um campo de testes onde eles poderiam se expressar mais livremente enquanto se esforçavam para reunir os dois gostos. Dois outros livros de cantatas francesas, com uma ou duas vozes e com ou sem sinfonia, apareceram em 1707 e 1712. Seu trabalho mais famoso permaneceu *la Chasse du cerf,* um *divertissement* para solos, coro com 3 vozes e baixo contínuo, criado em Fontainebleau em 1709.

de *Cantates Françoises a une et deux voix, melèes de symphonies*. Apesar disso, Tunley (1997) levanta a hipótese de que Nicolas Bernier tenha se antecipado (mesmo sem uma publicação) com trabalhos em conjunto com J.B.Rousseau, isso três anos antes. Como esses documentos não constam data de criação, fica realmente difícil dizer quem de fato inaugurou o gênero. Fader (2010) também se mostra em consonância com Tunley quanto a esse aspecto, defendendo a mesma hipótese.

Interessante também o fato de não haver um consenso sobre o "marco" da criação da *cantate françoise.* Essa ideia se torna realmente curiosa pois, de certa forma, é um gênero que surge com uma súbita popularidade, derrubando o que tinha sido uma visão dominante durante a maior parte do século XVII, ou seja, a incompatibilidade do francês para com a música italiana, sua linguagem, propriedades musicais e cultura estrangeira. Exemplo dessa lacuna documental se vê a seguir,

> De fato, a história inicial do gênero é algo de um mistério: nem sequer é certo qual o compositor responsável pela sua invenção, ou quando as primeiras cantatas foram publicadas. A história da cantata e a briga franco-italiana foram largamente ignoradas. (FADER, 2010, p.323).

A ideia da cantata como ópera em miniatura pode ser considerada como uma outra, ou mais uma provável explicação para seu sucesso e popularidade na França. O próprio Rousseau a compara com a ópera, afirmando que a diferença entre ambas está apenas no local de execução. Enquanto uma é apresentada no teatro, a outra é apresentada em forma de concerto em espaços outros. Aqui ressalta-se a importância didática da cantata cuja gama de possibilidades e flexibilidade quanto à composição e ao rigor da escrita solística tornava a cantata francesa uma excelente preparação para o ator-cantor que, tendo o contato com esse tipo de "ópera miniatura", se familiarizaria com o universo mágico da cena.[19](VERSCHAEVE, 2012, p. 129).

Segundo Tunley (*ibidem,* p. 47), o que dificulta a comparação entre cantata e ópera é que, além do fato de uma quase ausência de partes corais e danças, existe também a situação de que apenas alguns poucos trabalhos apresentam uma possibilidade de contrastes de personagens, isto é, ao menos dois cantores/personagens. Uma cantata com algumas exceções, conforme pontua esse autor, é a peça com título *Pyráme et Thisbé*, de Montéclair. Esta peça apresenta uma figura de um solista baixo, fazendo o papel de narrador e um personagem para

---

[19] Consideramos aqui que, com essa afirmação de Verschaeve, a dinâmica estrutural da cantata era vista não só como uma versão menor de uma ópera, mas também como uma prévia de preparo técnico e de palco para aqueles que ensejavam estudar e preparar papéis de óperas/tragédias. Ainda mais quando utiliza o termo *acteur-chanteur,* trazendo uma clara menção à proposta semi-cênica da cantata.

voz aguda (soprano ou tenor). Há ainda a menção da presença do épico (quando trata dos trechos do narrador) e do dramático (quando trata dos trechos do personagem). Reforça essa informação a explicação dada por James Anthony sobre a alternância de épico e dramático na cantata *Pyrame et Thisbé*, de Michel de Montéclair;

> O que é épico é cantado por um barítono, que representa o narrador [historiador]. O que é dramático deve ser realizado por uma soprano ou um contra-tenor e representam os protagonistas". (ANTHONY, 1977, p.47).

Exposto isso, esse autor explica e ratifica a distância entre as comparações feitas entre ópera e cantata de forma sistemática. Porém, ao mesmo tempo, afirma que à época, muito se acreditou nessa possibilidade de real proximidade e similaridade. Ou seja, havia uma espécie de confusão composicional, pois se fazia (ao menos numa parte dos compositores) a analogia de que a cantata era uma ópera em miniatura e que ópera era uma cantata estendida. Há registro de Jean-Baptiste Stuck, mais conhecido como *Battistin*, que, dado o tamanho sincretismo entre os gêneros, este compositor, de certa forma, não lograva separar as formas, e por isso, talvez, não tenha obtido grande êxito na composição de ópera.

Interessante perceber também que a cantata ainda serviu como possibilidade de inserção de músicos (compositores também) que, por motivos vários, não se adequaram ou se encaixaram com as exigências da ópera.

2.3.1 Estrutura da Cantata

A cantata, em grande parte, é uma peça para voz solista acompanhada por instrumentos de contínuo somado a um violino e/ou flauta com ou sem *obbligato* de instrumentos. As diferenças entre as cantatas italianas e francesas se fazem presentes quanto às seções da peça. Na cantata italiana, a obra se dividia em três árias e três recitativos, já na francesa o esquema se fazia mais livre, pois era muito comum visualizar mais que três árias, bem como a inclusão de *ensembles* instrumentais. Ademais, verifica-se também que a cantata francesa tomou o lugar das *airs de cour,* com origem nas composições de Adrian Le Roy, cuja característica forte era uma música para voz solista e um acompanhamento de alaúde. Outros compositores foram importantes no desenvolvimento do gênero, como Pierre Guédron, Antoine Boësset, Étienne Moulinié, Michel Lambert, Gabrielle Battaille, entre outros. (HILL, 2004, p.433).

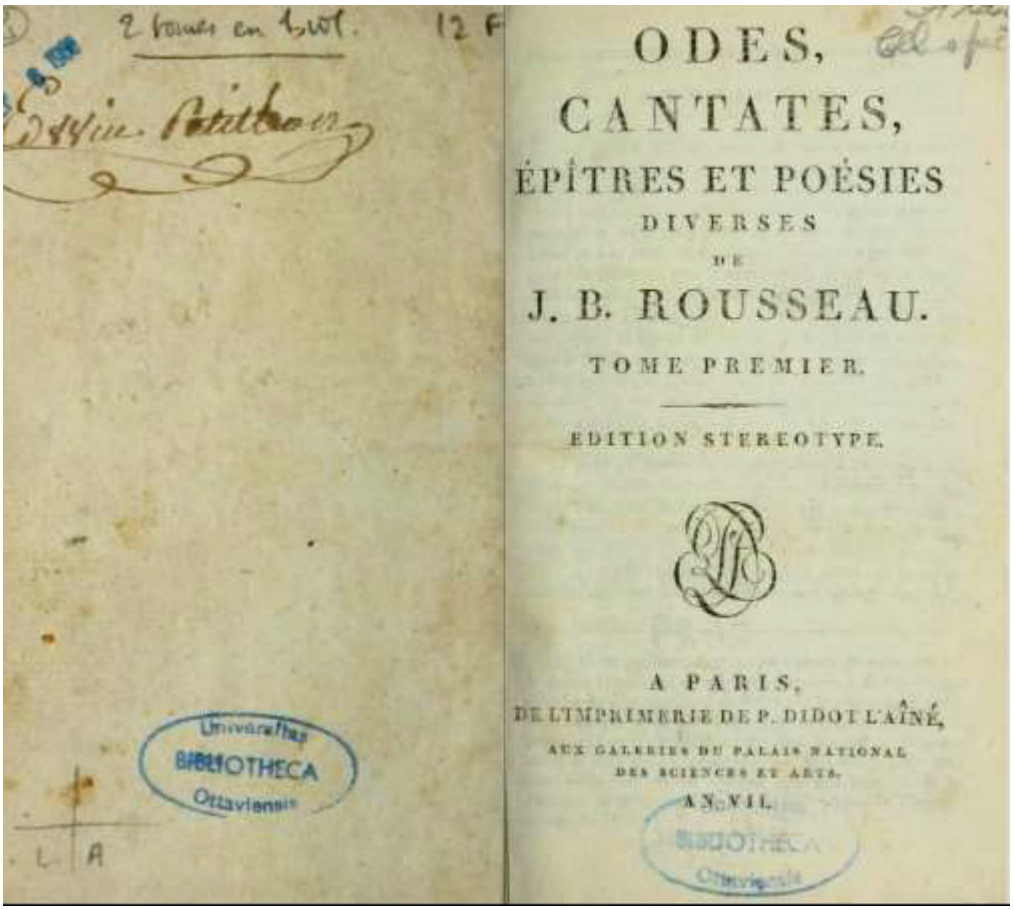
Em termos de poesia, o nome mais importante para a difusão do gênero é Jean-Baptiste Rousseau, conhecido como "*Le Grand*". Ele, que possuía forte inspiração italiana, talvez por relação política, já que H.R. du Coudray (seu superior direto), então regente da França, era um

amante da música e especialmente da música vocal. Escreveu 27 cantatas, em sua maioria com títulos destinados à mitologia. Desse total, 19 são peças integrantes do primeiro volume. (Ver figura 5).

A vida do poeta Rousseau é tida na literatura como algo no mínimo intrigante, por conta de uma sucessão de fatos nada convencionais. Grubbs (1940), inicia seu capítulo sobre o poeta dizendo que qualquer um teria dificuldades em encontrar um caso mais estranho de crescimento e declínio igual ao dele, remetendo ao fato de Rousseau ter desfrutado de grande prestígio pelos parisienses e de ter caído em desgraça ao ser condenado por difamação, sendo, na sequência, exilado de seus país, fugindo então para a Suíça, em 1710. A motivação se deu por conta do teor de um de um poema satírico atribuído a ele.

McManus (1991) defende a ideia de que Rousseau encontrou de fato o caminho para dar uma forma aos seus 27 pequenos poemas, pois conseguiu transformá-los e arranjá-los em alegorias exatas [sic], onde os recitativos formam o corpo, o texto histórico de fato, enquanto as árias, a alma, a essência. É por conta também do seu treinamento clássico que Rousseau conseguiu assim criar uma forma de valor duradouro, digna de imitação por poetas de seu tempo.

FIGURA 03. *Odes, cantates, épîtres et poésies diverses* de J. B. Rousseau



FONTE: Universidade de Toronto

J. B. Rousseau tomou como ponto de partida a poesia da cantata italiana enquanto estrutura também. Dividiu seus poemas em recitativos e árias a fim de dar coerência ao trabalho, sendo que, de forma curta, utilizava incidentes alegóricos inspirados na mitologia. A fim de melhor organizar, propôs o seguinte esquema:

a) Recitativos: formam o corpo, o escopo da obra;

b) Árias: Formam o espírito, a moral da trama. (ROUSSEAU [17--] *apud* TUNLEY, 1997, p.18).

Além disso, Tunley também sugere, a partir de sua leitura do esquema proposto por Rousseau em *Les forges de Lemnos*, o que seria a estrutura normal da cantata:

a) Metro livre e esquema rímico;

b) Divisão do poema em 3 recitativos e 3 arias;

c) Incidente mitológico ou alegórico no qual é desenhado uma moral amorosa no final do movimento.

Apesar dessa estrutura, por vezes, alterava-se esse plano-esquema. Mas por se tratar de algo não tão rígido ou absolutamente imutável, não havia uma crítica ou "maus-olhos" para quem o fizesse. Pelo fato de ser extraído, sempre, uma moral amorosa dentro dos incidentes, os poetas tinham muita facilidade em "arranjar" algo, por mais simples que seja, dos temas vários. Tunley (1997) aponta como interessante a menção de que um pequeno excerto é o suficiente para transmitir uma clara ideia do espírito. Ou seja, não é necessário um envolvimento em uma trama poética complexa.

Mesmo criticado por supostos clichês, J.B.Rousseau referenciou muitos outros poetas, como é o caso de Antoine Houdar de la Motte, já mencionado com importância anteriormente, tendo atuado em parceria com Campra, na elaboração da peça *Europe Galante.*

Jean-Baptiste Rousseau parece mesmo ter sido o precursor em trazer à tona a cantata como novo gênero literário na França. Não só assumiu essa postura, como estruturou também a progressão dos textos para a música, embasada na arte clássica de unir poesia e música. E como percebemos na literatura até agora estudada, a cantata foi considerada tanto uma forma poética como uma forma musical.

Quanto à proposta dramática de cada sessão, reforçando a ideia de Tunley contida na página anterior, se dá de forma progressiva também, sendo que, em geral, cabe aos recitativos as partes de maior importância do drama. Constam neles um esquema bem parecido ao já visto nas tragédias, pois são utilizados para evidenciar os problemas, desvelar as crises e resolver por fim estes dois. As árias das cantatas, por sua vez, já se configuram como reforço dramático em complementação aos recitativos. McManus (1991), destaca que a função da ária dentro da cantata se dá também em transmitir a atitude emocional do protagonista para a ação interior.

Outro ponto importante é que Rousseau implanta uma proposta quanto à estrutura da poesia, combinando, além dos já comentados 03 pares de recitativos e árias, alguns "medidores poéticos", isto é, um regulador do tipo de versificação a ser empregado, tratando geralmente o recitativo com uma versificação dodecassílaba ou alexandrina, seguindo assim o padrão da poesia francesa, e as árias, que são de fato mais curtas, costumando ter cinco, seis, sete ou oito sílabas. Porém, esses números podem variar de acordo com a história em que está sendo contada. (MACMANUS, 1991, p.26).

Em se tratando da cantata enquanto gênero musical, um assunto que foi objeto de preocupação se fez na adequação do francês à poesia e ao canto, de forma a suplantar uma nova forma de se pensar a música francesa baseada (e reconhecida) na influência italiana. Morin, cujo maior parceiro foi Rousseau na utilização de suas poesias para sua música, explica, no

prefácio do seu primeiro livro de cantatas publicado, (uma vez que seus trabalhos, assim como os de Rousseau, já eram muito conhecidos apenas por manuscritos) a seguinte ideia:

> Algumas pessoas expressaram a esperança de que a novidade deste tipo de música irá agradar ao público, a maioria dos quais não aproveitam plenamente a música italiana porque não entendem as palavras. Eu fiz tudo o que pude para reter a doçura do nosso estilo francês de melodia, que eu acompanhei de várias maneiras que exibem esses ritmos e modulações características da cantata italiana. (MORIN, 1706, *apud,* TUNLEY, 1997).

Sobre o amor como elemento e/ou motivo, como mostra Resick (2017) em seu mais recente trabalho sobre literatura vocal francesa, ressalta que ele (o amor), foi, assim como na *tragédie en musique*, de fato o tema preferido entre os poetas desse gênero "menor", sendo buscado, sempre que possível, extrair de alguma forma uma moral amorosa, independentemente da trama em questão.

Em suma, o que percebemos quanto à poética aplicada às cantatas é que muito da proposta já desenhada por Lully e Quinault continuou sendo prática entre os poetas de cantatas. É claro que alguns elementos da música italiana foram (re)inseridos, mas, ao que consta, não necessariamente intervieram na concepção de sua poesia e na forma em que esse texto era colocado na cantata. Outro ponto que cabe ressaltar é que não somente Jean-Baptiste Rousseau, mas outros poetas contemporâneos a ele, como é o caso de La Motte, detinham sim conhecimento das regras clássicas, o que pode explicar essa manutenção e/ou legado da forma em como tratar os temas.

Nesse caminho, Morin, Clerambault, Stuck, Montéclair e tantos outros assim também o fizeram, utilizando dessas temáticas para compor suas obras, e, como percebemos num momento anterior, isso de fato mostra ser uma continuação do legado já presente na *tragédie lyrique*, onde vemos o próprio Lully, por exemplo, que das doze composições *de tragédies*, apenas três não se basearam em temas da mitologia clássica, sendo elas *Roland*, *Amadis de Gaule* e *Armide*.

Interessante também o fato de que a cantata provou ser bastante útil quanto à sua função enquanto música para ocasiões festivas. É possível que tenha havido algum interesse do público por esse tipo de cantata já que eram concebidas para ocasiões de nascimentos nobres, celebrações, conquistas militares, entre outros. Além disso, há também a menção de composições de cantatas sacras, porém em menor número, se comparado à cantata ocasional. O *Mercure de France*, gazeta francesa à época, publicou os textos de nove cantatas ocasionais. Já a cantata sacra, dos 167 textos publicados por essa gazeta, apenas 06 são sacros. (TUNLEY, 1997, p.24).

A pouca produção de cantata sacra pode ser entendida pelo fato de um interesse por parte do público francês ao que é pagão, pelo gosto a uma música que evidencia e venera o amor profano e não o divino. Pelo menos não essencialmente. Há sim uma tendência aos temas relativos ao amor em suas várias formas (sendo amor como tema primordial da cantata) e temas como eventos contemporâneos como, por exemplo, o café (recém-chegado à França) e diversos outros. Ou seja, busca por temáticas populares na Europa e França também são bem-vindos nas cantatas.

Percebemos também que a cantata foi de fato uma tentativa para reconciliar os estilos italiano e francês. Adiante então, veremos brevemente quanto às influências e o estilo das formas italiana e francesa.

Começando pelo italiano, o que se percebe é uma construção baseada numa preocupação com o notável desenvolvimento motívico da melodia. Um importante ponto nos é elucidado por Tunley (1997), quando trata da ária. Na Itália, a ária é influenciada pelo estilo sonata, podendo tranquilamente ter sua melodia executada por algum instrumento, tamanha a ideia de mostra motívica da melodia. Essa cultura de uma melodia absoluta ou primazia de uma melodia vocal, percebemos ser, se não outra coisa, o anúncio do *Bel Canto,* que mais tarde se confirmará como proposta técnica e interpretativa da música lírica italiana. Já na França, a ária tem forte ligação com a Suíte, mostrando vínculos estreitos com movimentos de danças, com frases longas, se comparadas às árias italianas, possuíam uma elegância fluida e definição rítmica típica dos salões. Não menos importante, a declamação talvez seja o ponto mais divergente entre os gêneros italiano e francês. Os compositores também herdaram de Lully e Quinault a constante preocupação da qualidade do texto, somado à realidade da fala (francês falado).

Outro ponto que cabe reflexão entra no campo do caráter motívico que, muito presente na música italiana, se vê praticamente ausente na música francesa. Ao contrário da Itália, a França, muito provavelmente, continua ainda a dar respaldo ao teor não motívico dos *air sérieux* ou até mesmo dos *airs à boire,* remetendo talvez, à renascença, ou seja, mantendo um legado. O fato também é que os franceses evitam a ideia de desenvolvimento motívico na sua música. A música francesa é moldada muito mais por questões literárias do que por questões musicais. (TUNLEY, 1997. p.32).

Com relação à estrutura melódica e harmônica, há o desenvolvimento sequencial, ou seja, a repetição de padrão motívico em diferentes níveis da escala. Os franceses parecem ser menos convincentes em repetir esses padrões se comparados aos italianos. Acredita-se que seja por diferentes questões, como ter que reformular a frase, pelo fato da repetição sequencial tender a ser menor e uma lógica menos atraente do que a vista na cantata italiana, ou até mesmo,

como já dissemos, a preocupação do compositor com a abordagem do texto em que ele estava configurando, sendo que aqui, o principal critério era estabelecer um padrão rítmico-melódico que conviesse ao texto. (*ibidem*, p.35-36).

2.3.2 Música instrumental e sua função na cantata

Tratar do aspecto instrumental da cantata francesa provocou um difícil levantamento sobre obras possíveis a se consultar. Essa dificuldade pode ser explicada, entre outros fatores, pelo pouco interesse pelo assunto, tanto por parte da performance como da parte da academia nos últimos 100 anos, sendo muito recente que o assunto e o interesse surgiram. Ratifica essa ideia o relato de Talbot (2009), quando diz que desde 1914, com a obra *Cantata da Camera* de Eugen Schmitz, não mais se produziu nenhum estudo geral sobre a cantata barroca secular, apesar de haver, é claro, algumas teses tratando de alguns títulos isoladamente. O musicólogo Graham Sadler (2009) também evidencia isso, dizendo que de fato não houve ainda uma publicação dedicada exclusivamente à orquestra da cantata francesa. Na intenção de resolver esse dilema, Michel Talbot reúne importantes musicólogos na recente obra que trata sobre os aspectos da cantata secular no barroco[20], tendo como parte importante do texto a contribuição de Graham Sadler, em que defende seu ponto de vista sobre a música orquestral na cantata francesa, nos possibilitando grande amparo a esta primeira parte do capítulo.

Para discorrer sobre o assunto, comentaremos em primeiro lugar sobre um possível "embrião" da grade das cantatas, mostrando as sugestões mais comuns dos compositores quanto aos instrumentos para suas obras. Na sequência trataremos das intervenções instrumentais e dos efeitos espetaculares presentes na cantata francesa, com enfoque nos *topoi* dos *orage/tempête* (tempestade) e *sommeil* (sono), elementos amplamente utilizados pelos compositores de cantata francesa. Por fim, e concisamente, a prática do recurso do *inégalité* nas cantatas.

A partitura, ou grade instrumental da cantata francesa pode ter sido espelhada, ao menos primitivamente, em muito no que sugeriu Philippe II, o duque de Órleans com seu *ensemble* composto por italianos ou músicos treinados no estilo italiano. À época, mais precisamente no ano de 1696 (o mesmo ano da estreia da ópera de Marin Marais, abordada nesta dissertação), o duque mantinha um grupo cuja proposta se dava na execução do repertório italiano. O *ensemble*, que tinha em sua estrutura 02 *castrati*, 02 violinos e 01 *basse du violon*, teve, conforme nos conta Sadler (2017), diversas apresentações entre os anos 1703 e 1705, nos fazendo crer que,

---

[20] *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy.* Routledge; 1ª edição

apesar da rápida atuação, tiveram de fato boa recepção, já que a reaproximação para com a música italiana se tornava cada vez mais evidente. Isso nos mostra também que essa iniciativa do duque pode não somente ter suplantado a gênese da *Cantate Françoise*, como também essa estrutura, à exceção dos *castrati*, pode sim ter servido de modelo aos compositores que mais à frente se mostrariam como criadores do novo estilo.

Interessante também ressaltar que desse grupo, o *ensemble* de Philippe II, saíram dois nomes bastante conhecidos: Jean-Bapstiste Stuck, (‘*Batistin*’) e Giovanni Antonio Guido. Há registros também de que estes dois, nesse meio tempo, compuseram algumas cantatas italianas para que fossem tocadas pelo grupo juntamente com as obras de Bononcini e outros compositores que se mostravam populares em Paris naquele período. (SADLER, 2009, p.276).

Nas primeiras publicações no novo gênero, a cantata francesa contava com uma grade instrumental ainda pequena, se respaldando assim nos modelos italianos, tendo em grande parte de suas primeiras peças apenas a estrutura de 01 cantor solista e contínuo (cravo e *basse du violon*). Entretanto, essas publicações para que fossem lucrativas, se davam de forma flexível quanto à grade, ou quanto à descrição dos instrumentos necessários para execução das obras, e por esse motivo, não era incomum o compositor, ao início de cada cantata, deixar opcional o uso de um outro instrumento, como por exemplo, a possibilidade de se tocar com violino ou flauta, oboé ou trompete, entre outros.

Mesmo entendendo esse fator da flexibilidade quanto às opções de se tocar com um violino ou flauta, por exemplo, ainda assim as cantatas primeiras se realizavam quase que exclusivamente com uma formação “pequena”, camerística de fato. Não só por conta da influência da homóloga cantata italiana e das formações sugeridas pelo duque de Órleans, mas, possivelmente também por conta do legado das canções francesas como *airs sérieux, air à boire* e *brunettes,* muito populares no século anterior. É por isso que Sadler nomeia esse primeiro formato de cantata como *cantata de câmara.*

Entretanto, é imperativo reforçar que com o tempo, a cantata sofreu evoluções quanto à grade instrumental, sendo possível encontrar peças com especificações de várias cordas, mais restritas às linhas individuais, quando surgem os plurais como *violons* e *basses de violon* nas grades. Além disso, há também peças com marcações inclusive de instrumentos mais comuns às orquestras das montagens das *tragédies em musique,* como trompetes, tambores e até *contrebasses*.

É respaldado nisso que Sadler monta sua crítica a algumas montagens modernas, pois estas muitas vezes pecam usando exclusivamente um instrumental absolutamente de câmera (um instrumento por naipe). Explica ainda que há indícios de que alguns dos acompanhamentos

orquestrais de cantatas sobreviveram ao tempo apenas de forma abreviada, já que a maioria dos trabalhos que conhecemos é material publicado/impresso[21] e que, sabendo disso, tanto editores quanto intérpretes precisam se atualizar, a fim de dar maior originalidade à peça, evitando com que haja as perdas na gama de cores e sonoridades instrumentais pensadas pelo compositor. (SADLER, 2009, p.278).

Ora, a problemática levantada por Sadler sugere algo que nos parece dissonante ao que ele próprio preconiza: "um repertório negligenciado". À época, essas adaptações surgiam inclusive por sugestão dos próprios compositores, que aceitavam com relativa tranquilidade a ideia de omitir o recurso do acompanhamento instrumental em favor da execução da peça somente com contínuo e uma linha de instrumento agudo, sendo comum o violino. A crítica de Sadler recai sobre os músicos contemporâneos considerando que hoje não mais seria aceitável uma performance de uma partitura grafada com um "*avec symphonie"* ser apresentada "*sans symphonie"*. Mas essa tranquilidade com a qual os compositores da época viam as adaptações de suas obras não poderia se transportar aos nossos dias? Comentamos isso por entender que a cantata também se mostrava como uma excelente opção ao cantor em estágio de *trainee,* sendo ela também um importante "degrau" para as montagens maiores na *Opéra* de Paris. Além disso, esta reflexão se dá no despertar de um repertório há muito tempo esquecido, e que qualquer chance de evidenciar tais obras pode ser oportuna, mesmo que a apresentação seja apenas com um dos instrumentos de contínuo.[22]

Quanto à segunda forma de cantata, a *cantata orquestral*, nome também emprestado de Sadler, surge de forma sutil já nas publicações das primeiras cantatas de Morin e Bernier, já que nelas há uma ou outra menção de uníssonos entre as partes e a grafia de *violons,* em plural mesmo, já na grade. Entretanto, atendo-se mais ao que é antagônico de fato, a maior participação da cantata orquestral e sua presença dita "maior" quanto ao número de músicos e

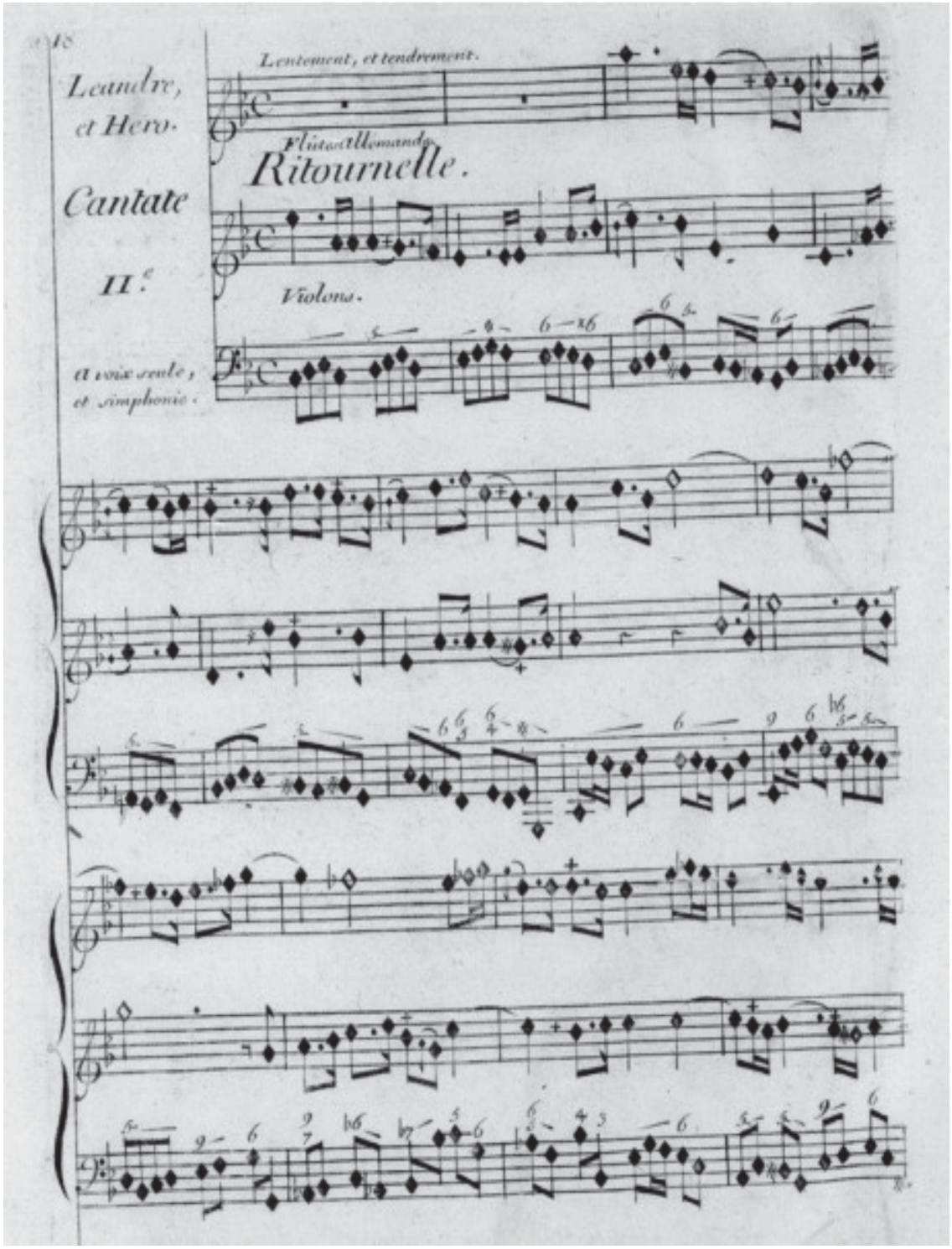
---

[21] Uma grande parte de manuscritos se perdeu no tempo. A sugestão de Sadler é que a ideia original do compositor estava nesse primeiro produto e que a versão abreviada, ou melhor, a *partition réduite,* se fazia mais razoável financeiramente, já que o apelo comercial se dava de forma mais ampla, podendo o intérprete montar a peça com os recursos que tinha à mão. Tanto é verdade que algumas cantatas datam sua criação de muitos anos antes da publicação, nos levando a crer que não eram compostas com a intenção da comercialização, mas sim escritas a mando de algum patrono ou empregador. A essas partituras originais, usa-se o nome de *partition générales,* com suas *parties de remplissage* (dedicadas às partes internas – entre os agudos e graves - *hautes-contre* e *tailles*), constando nelas os preenchimentos instrumentais e harmônicos originalmente pensados pelos compositores. Essas partituras eram evitadas pelos editores, pois como já vimos, geravam um custo alto e menor demanda. (SADLER, 2009, p. 292).

[22] É claro que Sadler reforça que a *partition réduite* abre mão das partes internas (*haute-contre* e *tailles*), importantes para a harmonia e encadeamento dos acordes e que estas partes são fortalecedoras de uma expressão originalmente pensada pelo compositor. Mas, ainda assim, considerando o apelo de resgate desse repertório, entendemos que poderia ser uma oportunidade de execução do repertório esquecido.

variedade instrumental pode ser percebida já no segundo livro de Clérambault, datado de 1713, no seu *Léandre et Héro,* onde utiliza uma grade com *flutes allemandes, violons* (ambos no plural) e *contrebasse.*

Figura 04. *Léandre et Héro* - Louis Nicolas Clérambault (1713) – 1º movimento



FONTE: IMSLP[23]

[23] Projeto de biblioteca virtual de partituras com acesso gratuito às muitas obras de domínio público e de algumas contemporâneas também, uma vez que estas são cedidas pelos próprios compositores para o compartilhamento

É a partir de 1714 que a estrutura instrumental das *Cantates françoises* ganha maior evolução, sendo que a maioria dos livros de cantatas publicadas nesse período contém ao menos uma obra com uma formação mais avantajada, i.é, constando aí uma cantata orquestral.

Esse processo de ganho instrumental se estende por pelo menos quinze anos, e se amplia ainda mais, sendo que em 1729 percebemos a aparição nas grades do termo *à grande symphonie*, retratando a intenção de conjuntos instrumentais realmente maiores. Sua utilização na grade da cantata pode ser entendida a partir da definição do termo dada pelo próprio Jean-Jacques Rousseau: "Uma peça é considerada *à grande symphonie* quando, além do baixo e dos instrumentos agudos, tem outras partes instrumentais: nominados, *taille* e a *quinte de violon*". (ROUSSEAU, [172-] *apud* SADLER, 2009, p. 282).

As apresentações dessas cantatas *à grande symphonie* se davam em concertos privados (lares aristocráticos) e em ocasiões que exigiam um número maior de instrumentistas, à época chamados de *grands concerts.* Nessas oportunidades, a exigência de um "corpo sonoro" era tão ampla que podemos ver, conforme marcas do próprio Mercure de France (1729), uma orquestra com "os vários instrumentos que são normalmente usados em grandes estabelecimentos musicais".

Boa parte dessas apresentações aconteciam nos chamados *Concerts de la Reine,* cuja proposta se dava em apresentações nos aposentos reais em Paris, Versalhes ou em outras residências da corte. Aqui, o que cabe comentar é que as apresentações constavam de repertórios variados, i.é, peças e partes do repertório operístico francês, *divertissements* e, geralmente encerrando os concertos, apresentações de cantatas. Nestes concertos havia, conforme constam registros de pagamentos por serviços prestados, participação de até 18 instrumentistas.

Intrigante o fato dessa conexão de gêneros, pois ela dá uma ideia de que os repertórios "conversavam" e "interagiam" de fato, já que muitos compositores compunham nos três estilos, fazendo com que a estética desses gêneros se apresente de forma tão similar. (DORIVAL, 1999 *apud,* SADLER, 2009, p. 288).

A seguir trataremos sobre as intervenções instrumentais na cantata francesa e sua função dramática da música instrumental, articulando também a ideia de um protagonista alternado entre cantor e o instrumental, considerando aí a ocorrência **diegética**, conceito defendido por Cabrini (2010), em que trata da expectativa entre público e cantor na narrativa do mito no

---

gratuito. IMSLP significa *International Music Score Library Project* e também recebe o nome de *Petrucci Music Library,* em homenagem a Ottaviano Petrucci, importante tipógrafo italiano do século XVI.

gênero cantata. Num segundo momento, o tratamento dos efeitos espetaculares que migraram para a cantata e a forma como a orquestra é trabalhada para representação desses efeitos.

A música instrumental pode trazer, desde que pensada para esse fim, uma atmosfera propícia ao que se pretende atingir ou se fazer perceber enquanto "mensagem musical" ou melhor dizendo, uma evocação de cenários. Entretanto, no contexto da música barroca francesa, conforme conta Cabrini (2010), o uso dramático da música instrumental na cantata foi um dos mais negligenciados. Defende ainda que uma das motivações possíveis desse desinteresse se dê por conta de que a cantata era um gênero de câmara por excelência no território francês no início do século XVIII, considerando o legado das canções francesas tão populares no século anterior. Somado a isso, justificaria ainda também a ideia de que os franceses eram céticos com relação à música instrumental, e como já comentamos nesse trabalho, a música francesa, culturalmente é moldada muito mais por questões literárias do que por questões musicais.

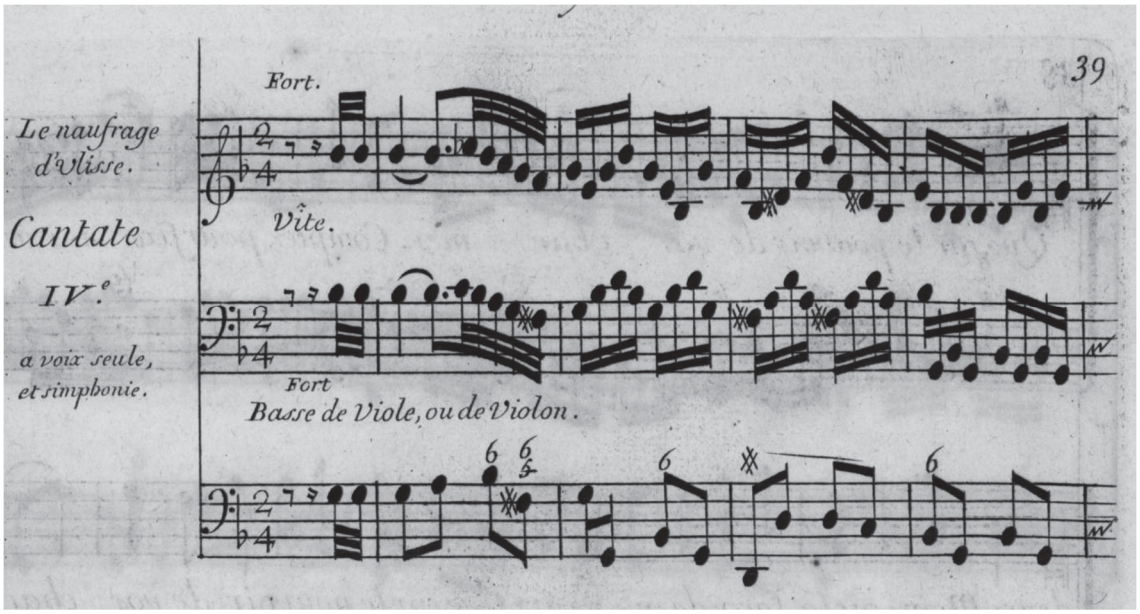
Porém, no início do século XVIII, conforme já comentamos anteriormente, a ascensão da cantata coincidindo com o início do declínio da *tragédie lyrique,* a música instrumental começou a ser redefinida e, por consequência, passou por uma reavaliação estética. Conforme Dubos, as sinfonias dramáticas na ópera poderiam afetar o humor do espectador tal e qual os versos de Corneille ou Racine, desde que o contexto dramático justificasse sua presença como *mimesis*, que se respalda na representação ou imitação. A ideia defendida por Dubos parece ter sido creditada a compositores posteriores a Lully e anteriores a Rameau. Essa proposta que, ao nosso ver, parece ter sido de fato muito utilizada, abriu muitas possibilidades exploratórias para o potencial dramático da orquestra. (*ibidem.*, p.73).

Considerando o exposto, seria realmente incomum a cantata ficar fora desse contexto. Partindo brevemente para outra literatura, vemos que Campra também se utilizou do fator mimético, tendo sido o compositor, na opinião de Garden (1993), que trouxe maior influência do teatro francês às suas cantatas se comparado aos seus colegas contemporâneos. Em contraponto a estes, propôs árias curtas e peso expressivo com ênfase dramática nos recitativos, além de utilizar grandes desenhos tonais que carregavam forte dimensão de teatralidade.

Em 1724, Sébastien de Brossard observou, talvez pioneiramente, que os efeitos mais espetaculares da ópera, entre eles o *ombre* (oráculo)*, sommeil* e *tempête/orage* e outros, migraram para a cantata e o moteto, evidenciando novamente a ideia de Dubos quanto à mimesis, que vinha como tentativa de traduzir um efeito instrumental em prol de uma "imagem".

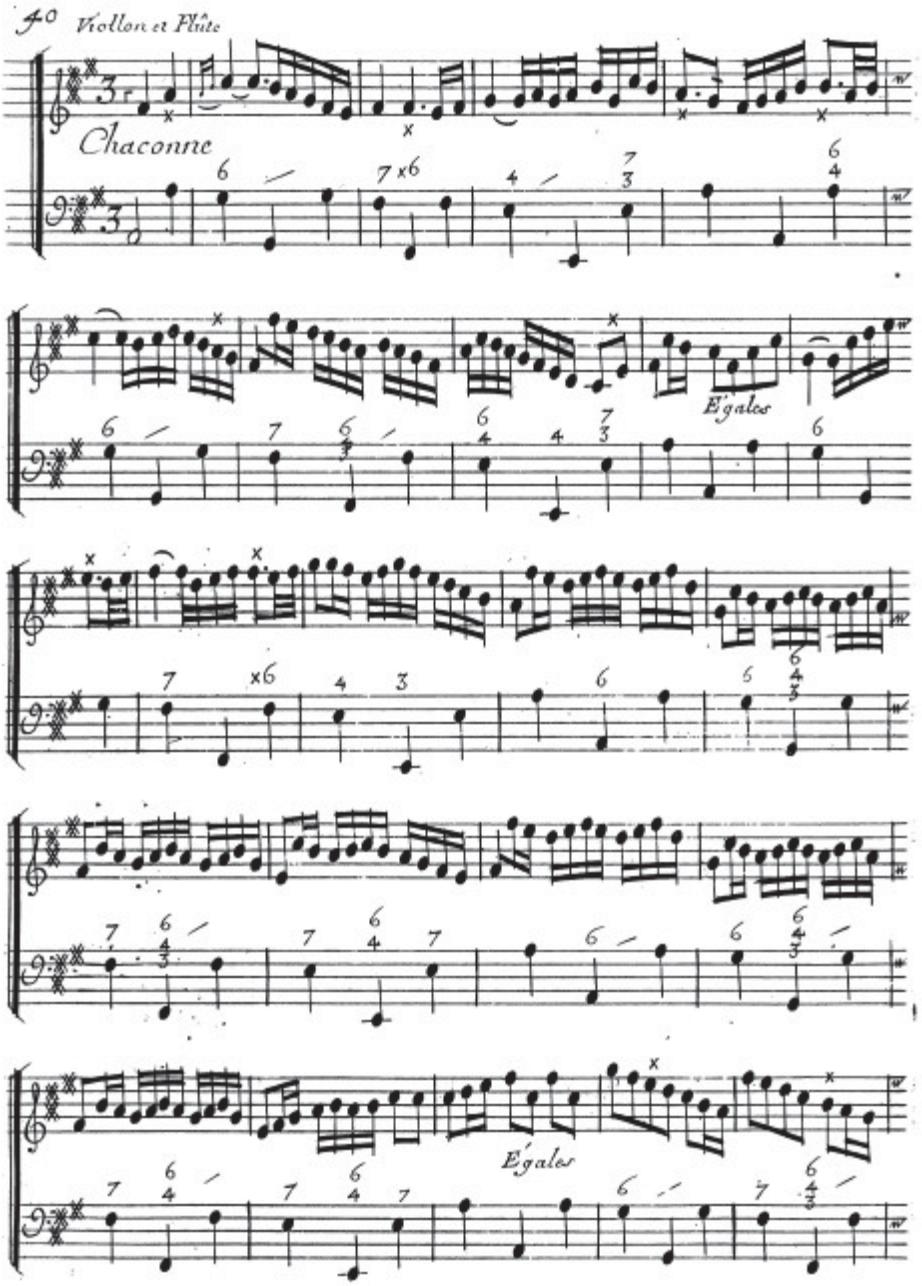
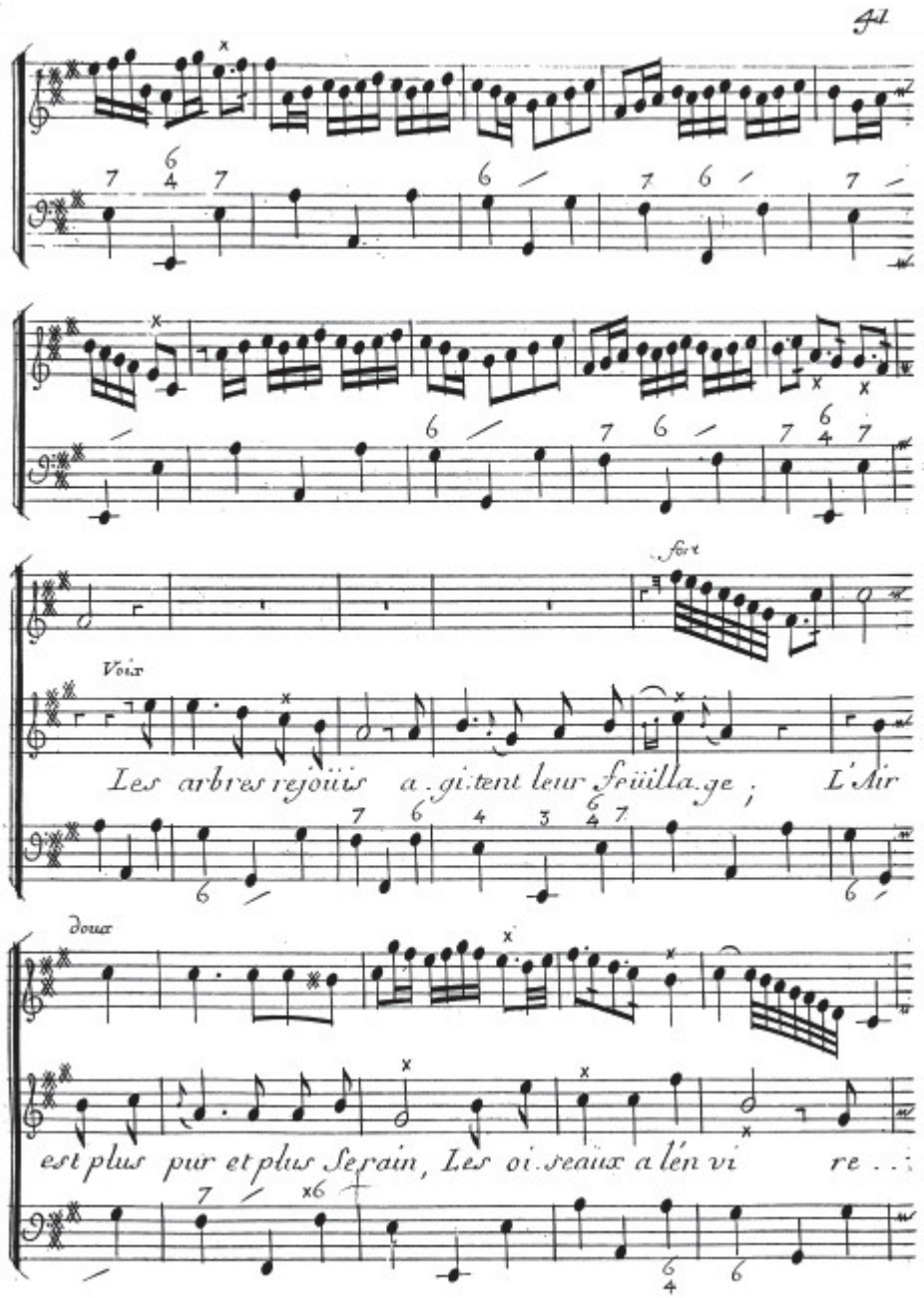
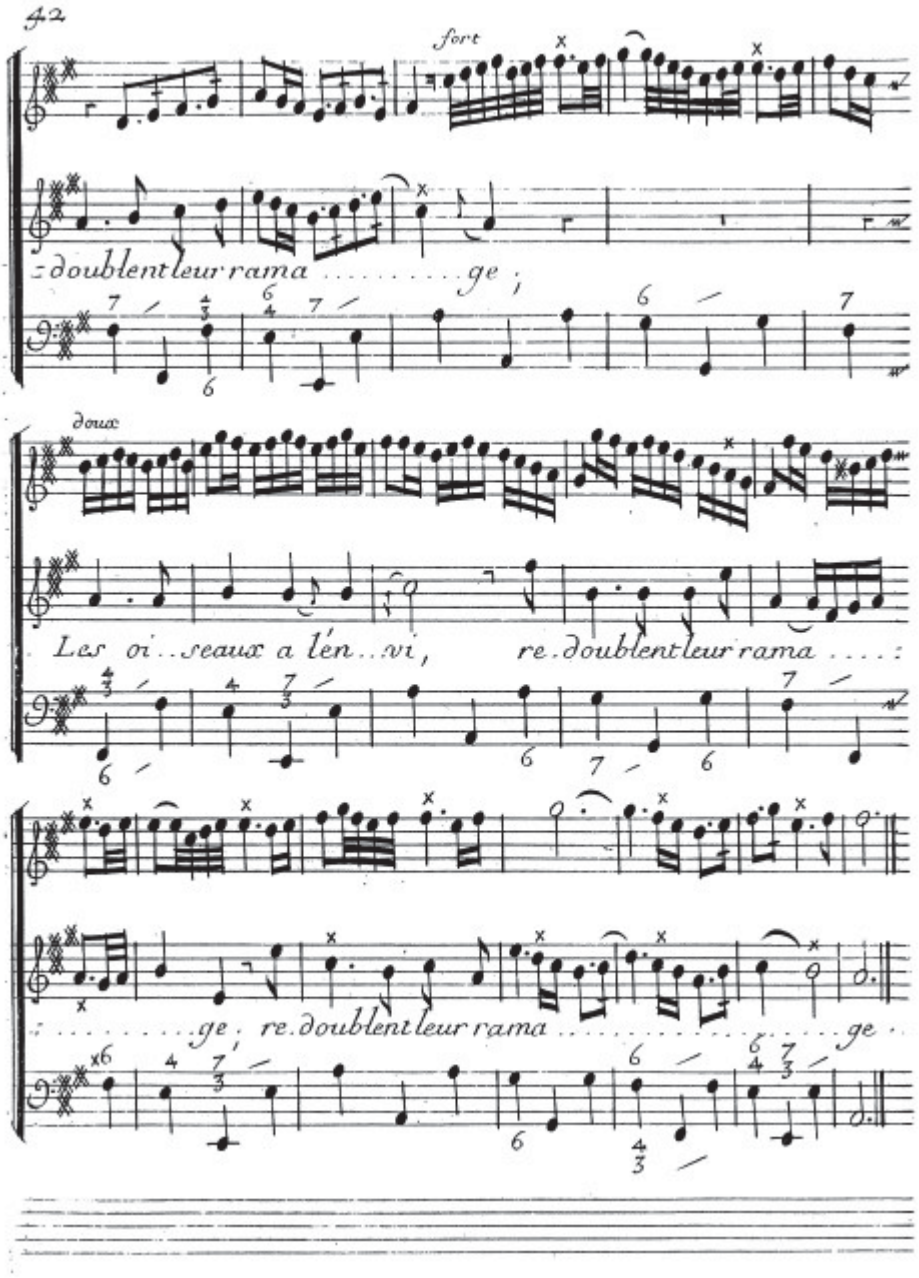
Neste ponto, a ideia do diegético torna a dinâmica da função instrumental ainda mais efetiva, protagonista de fato. Segundo Cabrini (2010), o cantor ao ouvir, imagina com a música

ou som produzidos pelos instrumentos (que agem como uma ocorrência diegética, quase que "incidental"), um cenário, evocando no ouvinte a imagem desejada pelo compositor, a fim de melhorar o drama. A autora ainda trata essa situação como gestos instrumentais e que estes orientam a imaginação do espectador. (Ver figura 03). Prova disso também pode ser vista em Dorival (1999) quando defende que a cantata prevê naturalmente uma mutualidade entre o ouvinte e o cantor, sendo que este convida o ouvinte a presenciar, treinando-o para refinar seus próprios sentidos, para que sinta e entenda o discurso musical e sua trama.

Figura 05. *Le Naufrage d'Ulisse*- 1º movimento – Jean-Baptiste Morin (1712)

FONTE: IMSLP

Outra importante característica é que a voz, dependendo da circunstância, toma um lugar de 2º plano, tamanho protagonismo que a linha instrumental pode chegar a ter, dependendo da trama e contexto. Rose (1985), quando trata da análise de *L'isle de Délos* de Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, respaldando o caráter quase de personagem que a parte instrumental assume em razão da alusão a um cenário, defende a seguinte ideia:

> O caráter de cada movimento é em grande parte determinado pela natureza da composição, com os instrumentos tocando um papel indispensável, e o cantor às vezes ocupa o segundo lugar; na chacona, uma forma instrumental raramente encontrada nas cantatas, a voz entra no final como uma reflexão tardia, acompanhando os instrumentos. (ROSE, 1985, p.535).

Figura 06. *Chaconne* da cantata *L'isle de Délos* – Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1715)

41
fort
Voix
Les arbres rejoüis a.gi.tent leur feüilla.ge ; L'Air
doux
est plus pur et plus Serain, Les oi.seaux a lén vi re . . .

FONTE: IMSLP

Apenas ratificando ainda que o elemento instrumental da cantata francesa, devido ao grau de importância que assume, tem seu *status* elevado a um personagem dramático de fato, em proporção ao que a voz já desempenha normalmente, aumentando assim a teatralidade da ação, bem como a manutenção da atenção do público, até por que, ao que consta, tendo por base os relatos de Brossard, Jacquet de La Guerre, Bachelier e outros, uma das funções da cantata se dá também em "entreter sem entediar"[24]. Isso se explica por conta da brevidade em

[24] Brossard, em sua *Dissertation sur cette espece de concert qu'on nome cantate* verificou exatamente isso, dizendo que entre os diferentes formatos de *divertissemens* ou concertos em voga, não há um gênero sequer que supere a cantata em recepção e aplausos quando da sua chegada em território francês. Esse crítico defende ainda que isso

que os dramas (ao menos a maioria deles) eram contados e cantados. (CABRINI, 2010, p. 3-19). Tais afirmações nos levam a crer que à época, as cantatas maiores, incluindo aqui as estrangeiras, geravam certo tédio e impaciência no público.

Ainda tratando da evocação de cenários, surge a necessidade de expor sobre as principais formas de alusão destas "cenas". Essa implantação dos cenários instrumentais sofreu influência tanto na discussão levantada por Félibien, importante historiador e crítico de arte na França do século XVII, quando trata o *topos* (tópica) da tempestade[25], quanto na forma como a ópera tratou instrumentalmente os fênomenos e as situações de inclusão de um agente maravilhoso e a utilização de recursos sobrenaturais.

Aqui nos ateremos a dois deles, comentando especificamente sobre a forma como os compositores de cantatas os expuseram em suas obras. São eles: o *sommeil* e a *tempête* ou *orage*.

2.3.3 O respaldo dos *Topoi* na *Cantate Françoise*

A *tempête* surge, ao menos explicitamente, como efeito 'audiovisual' somente dois anos após a morte de Lully[26], em Colasse, na obra *Thétis et Pélée* (1689), quando este compositor se utiliza, além da já convencionada harmonia estática e orquestração convencional da passagem de abertura, a adição da *batterie de tambour*, utilizando o instrumento como efeito sonoro, já que não há parte escrita ou especificada para ele na grade. (WOOD, 1982, p.40).

Em termos de tratamento dado à orquestra, vemos, já nesse primeiro trabalho, o que parece ser tido como modelo esquema: apresentação temática partindo de uma tessitura grave e um acúmulo gradual, com os efeitos em trêmolo e rápidas passagens com floreios curtos. Estas são, de fato, as principais características orquestrais de um *tempête.*

---

se deu por conta da curta duração, na qual a cantata francesa geralmente era construída, bem como, por também causar nos franceses, os prazeres (sentimentos) que geravam "aquele ar de liberdade" não visto em outras nações.

[25] Cabrini abre a argumentação trazendo Félibien e seu interlocutor Pymandre, que são surpreendidos em meio a uma discussão sobre estética e técnicas de pintura por uma tempestade repentina. É a partir desse evento que o historiador francês traça suas reflexões sobre a *tempête* e sua sucessão dos fatos. A discussão do tema e sua aplicação na música toma maior proporção em meio à popularidade de Félibien, quando da publicação de seu *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*. para melhor entender Félibien, ver obra de Cabrini: *Breaking Form Through Sound: Instrumental Aesthetics, Tempête, and Temporality in the French Baroque cantata*, páginas 330 e 331.

[26] O tratamento do efeito da *têmpete* por parte de Lully, ao menos no que defende Wood (1982), se dava de forma mais ampla, contemplando batalhas e outros *topoi,* de uma forma mais ou menos parecida. Lully se utilizava, juntamente com uma rítmica mais brusca, os floreios das cordas para a representação de grupos e personagens malignos e mágicos. Mas, reforçando ainda a ideia da autora, não são mais que inclusões mais longas do mesmo tipo de coisa. Ou seja, as *tempêtes* se afastam mais dos modelos de Lully do que qualquer outro elemento da antiga ópera francesa.

Com isso a orquestra representa musicalmente os diferentes estágios do evento 'tempestade', tendo conquistado grande apreço do público, pois os compositores franceses, preocupados em manter as leis gerais do teatro, mantinham uma ação verdadeiramente una e coerente, tratando assim, da melhor forma possível, a verossimilhança poética, sonora e, porque não, teatral também, já que se evoca na imaginação do espectador uma condição dita 'metereológica', ocasionada, na cena, em grande parte, por agentes maravilhosos. I.é, algo que vai além do palco, muito similar inclusive à proposta diegética da cantata, vista anteriormente.

Vale ressaltar que, em comparando com a *aria di tempesta*[27] presente na música italiana, a aplicação do efeito na música francesa em muito se difere. Isso por conta de que na música italiana, de acordo com Cabrini (2009), os compositores utilizavam o recurso instrumental da *tempesta* como uma metáfora para os confrontos internos pelos quais o personagem estaria enfrentando. Na música francesa, como podemos ver, o uso do efeito orquestral de fato trata do evento 'tempestade', a condição metereológica, assim como pioneiramente fez Felibien.

A cantata também se utilizou do efeito da *têmpete* tal como era na ópera. Porém, para validar sua inserção, os compositores definiram uma fórmula de ajustar a continuidade da narrativa a fim de vencer um suposto desafio dramático relacionado ao tempo, ou melhor, à unidade de tempo. Na cantata, como podemos ver no decorrer do texto, os recitativos representam o 'esqueleto' da obra, com textos mais extensos e por isso, a ideia de um tempo mais ou menos ordinário, respeitando o tempo dramático[28]. As árias, por sua vez, representam a alma, as emoções dos personagens, e por isso a ideia aqui se dá noutra noção de tempo, a de um tempo "circular", quase paralisado. Deste modo, o desafio se deu justamente em unificar esses tempos distintos dos recitativos e árias. Cabrini é feliz na forma em que explica a resolução desse problema;

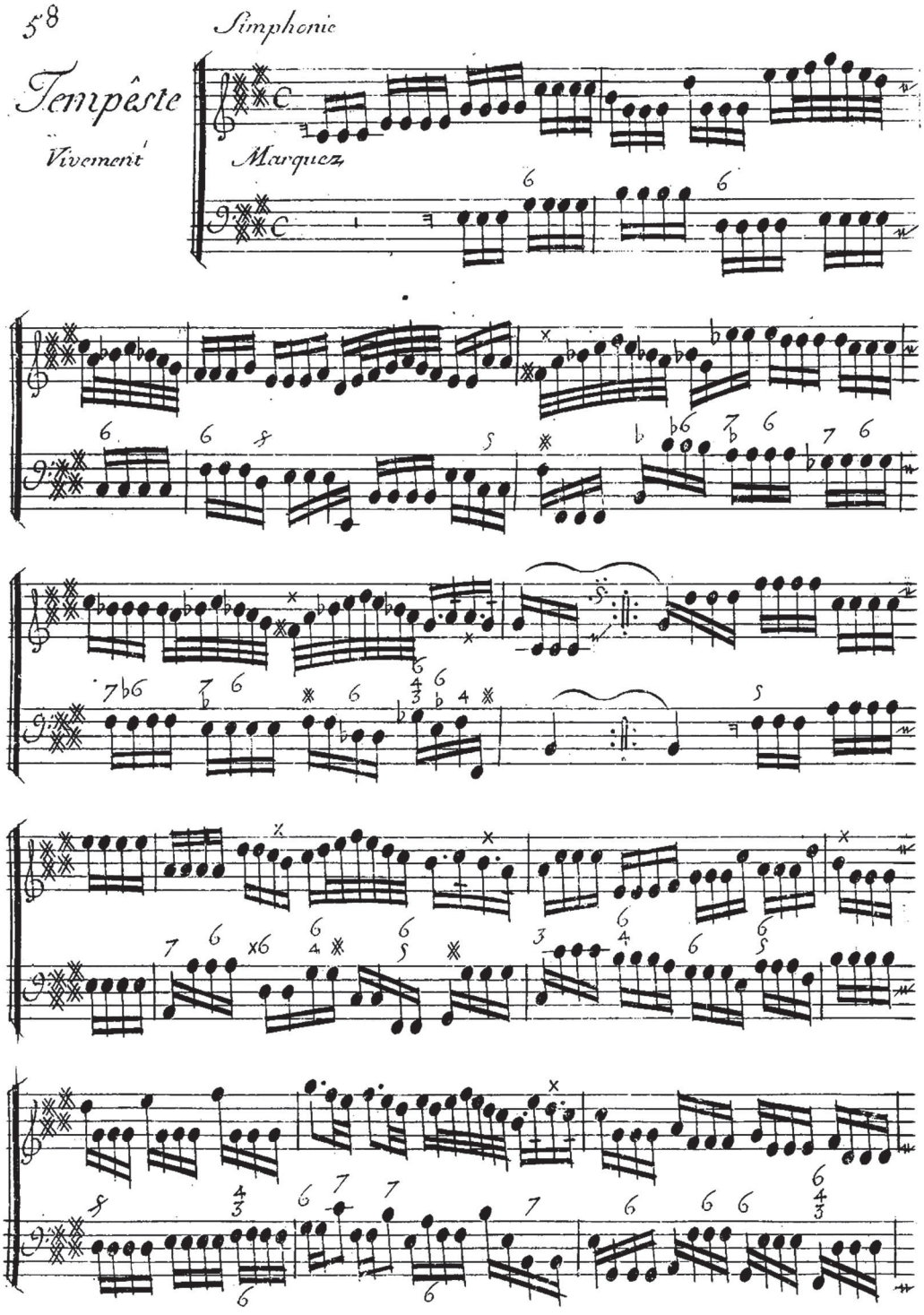
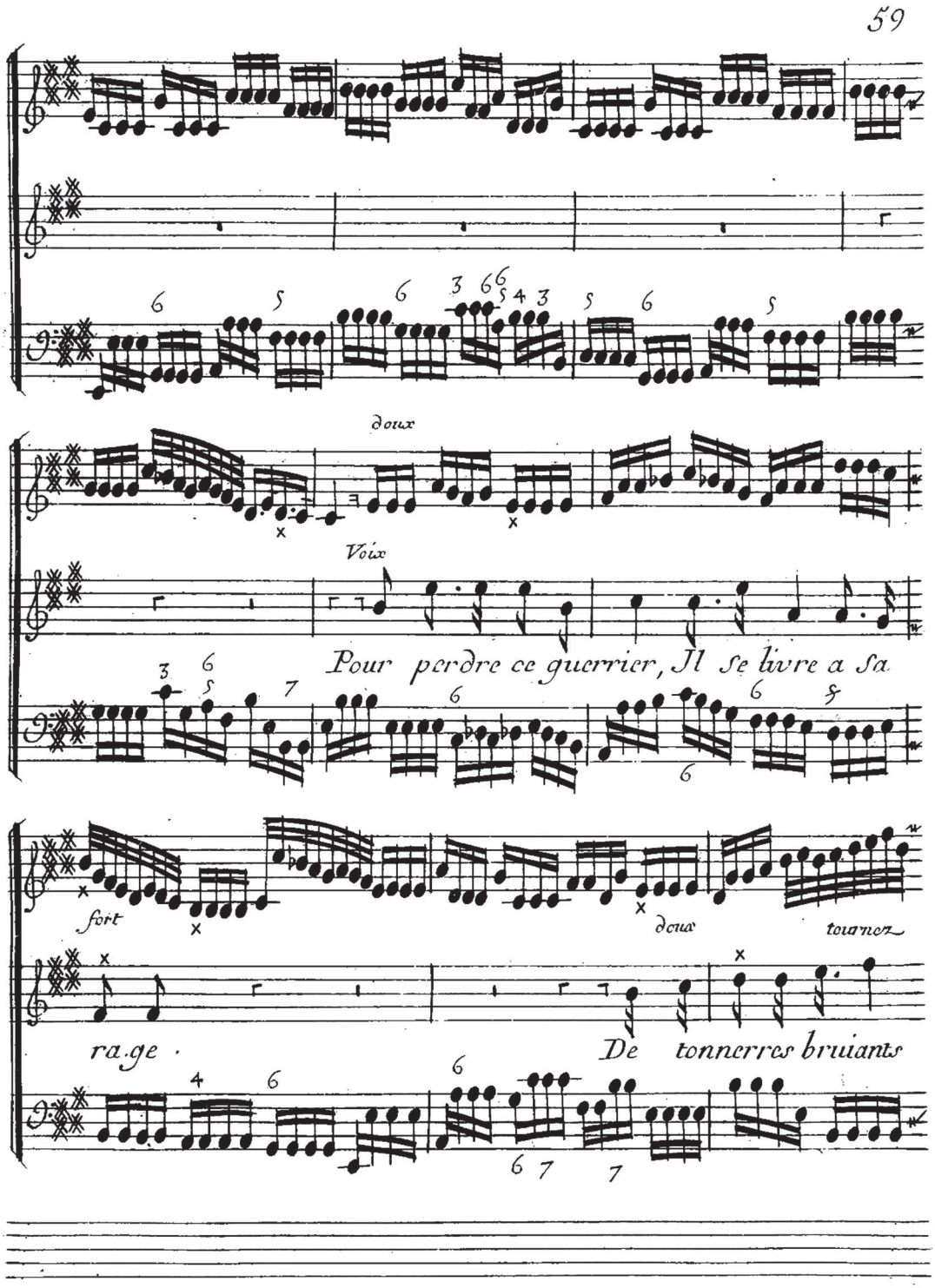
> Os compositores de cantata desafiaram esse projeto, criando continuidade por meio do uso de dois meios primários – tonalidade e material temático em passagens instrumentais – como uma forma de ligar toda a tempestade a uma cena contínua e diminuindo a distinção entre recitativos e árias. (CABRINI, 2009, p.334).

Na cantata, o tratamento dado à parte instrumental é muito similar à *tragédie en musique.* Um esquema quase 'parabólico', onde há o início da turbulência, o ápice e por fim a redução.

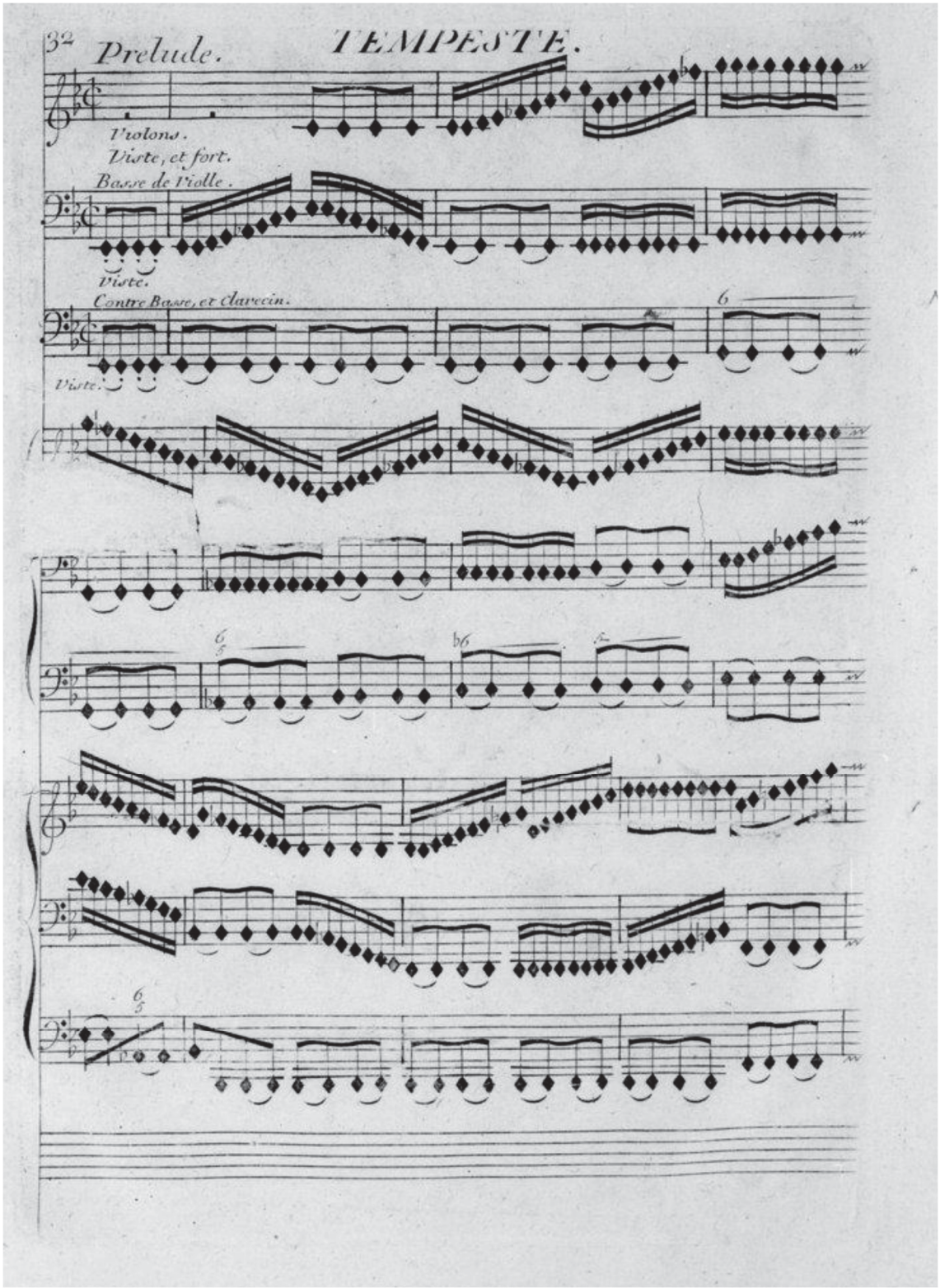
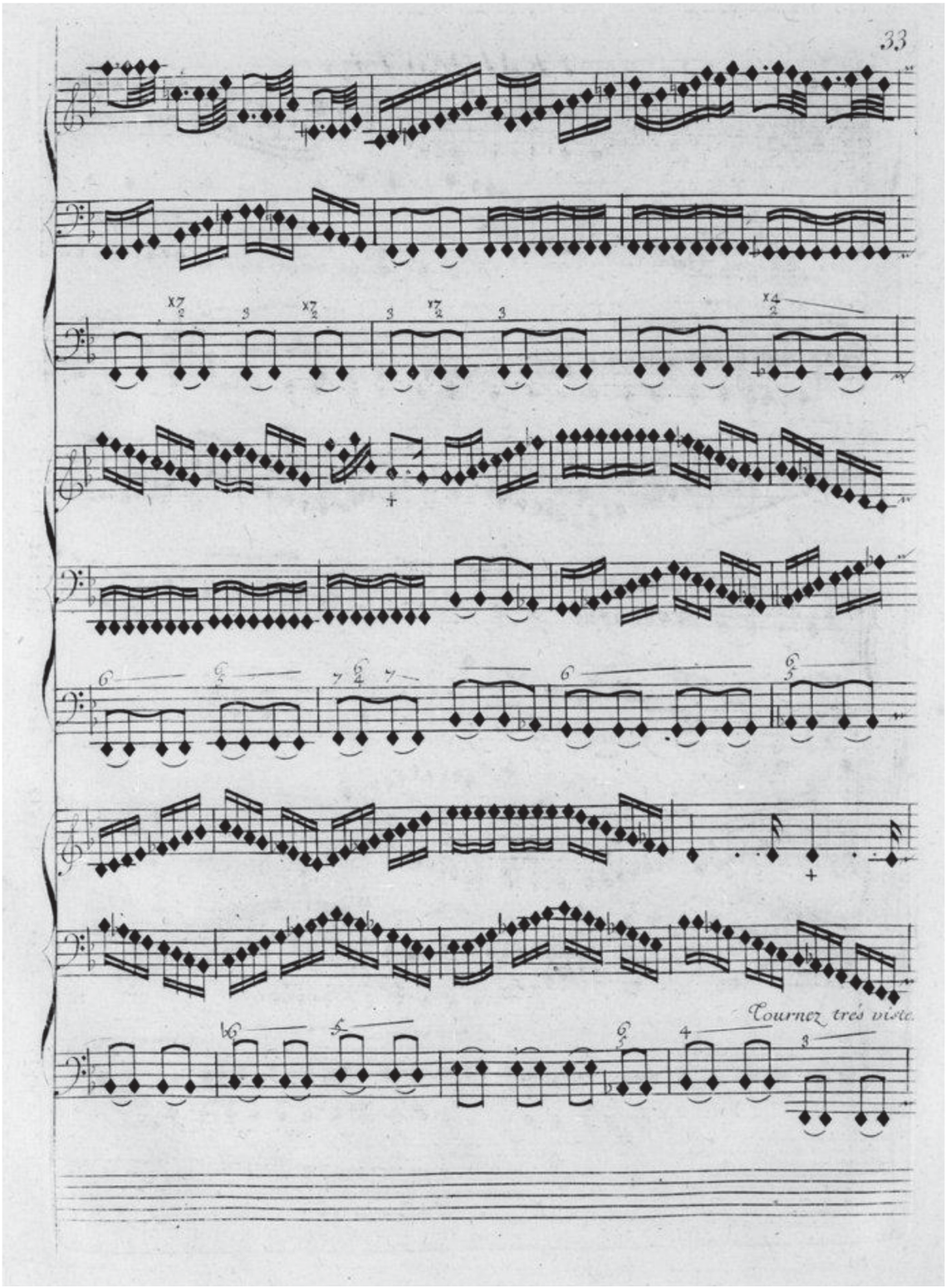
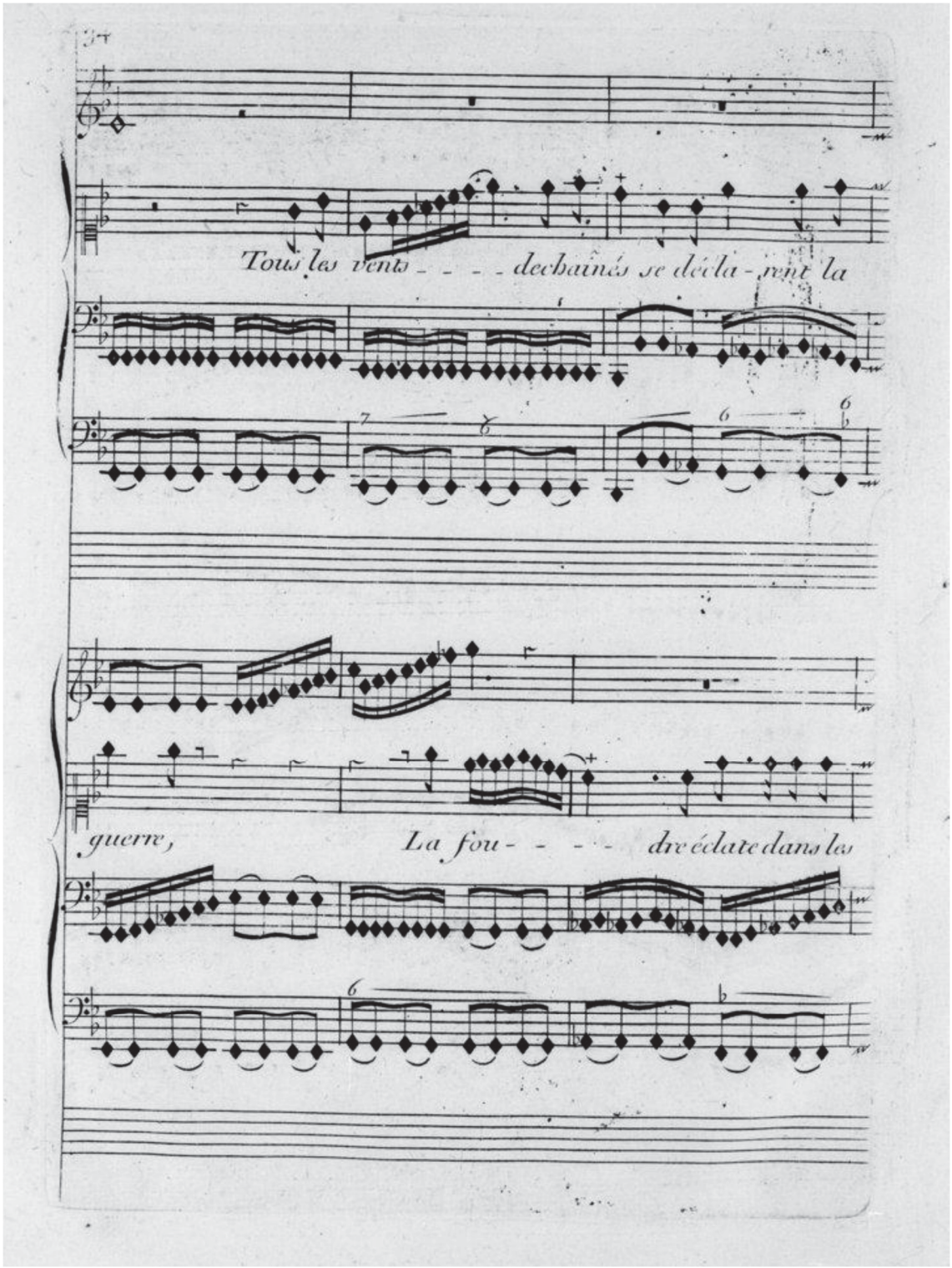
---

[27] Para melhor compreender as primeiras intervenções musicais dos *topoi* na música barroca, sugerimos leitura da obra *Diffusion of Franco Flemish Style; New Italian Dramatic Styles. In: A History of Musical Style.* New York: Dover, 1986, de CROCKER, R. L. em que trata, entre outros pontos, do *stile concertato* e *stile fantástico.*

[28] À frente será melhor explicado quando mostrarmos as regras gerais do teatro clássico e sua aplicação na *tragédie en musique.*

Figura 07. *Tempête* da cantata *Le Sommeil d'Ulisse* – Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1715).

59
doux
Voix
Pour perdre ce guerrier, Il se livre a sa
fort
doux
tourner
ra.ge
De tonnerres bruiants

FONTE: IMSLP

Figura 08. *Tempête* da cantata *Léandre et Héro* – Louis-Nicolas Clérambault (1713)

33
Tournez très vite.

FONTE: Gallica - BnF

O outro recurso largamente utilizado trata do *topoi* do *sommeil.* Wood (1982) explica que seu uso no campo das *tragédie en musique* foi menos frequente se comparado aos outros *topoi,* como *tempête, orage*, entre outros. A primeira incidência ocorre em 1670, no *comedie-*

ballet "Les amants magnifiques", sob texto de Moliére e música de J.B.Lully. Apesar disso, mostrou-se bastante popular em outros gêneros como cantatas, oratórios e motetos.

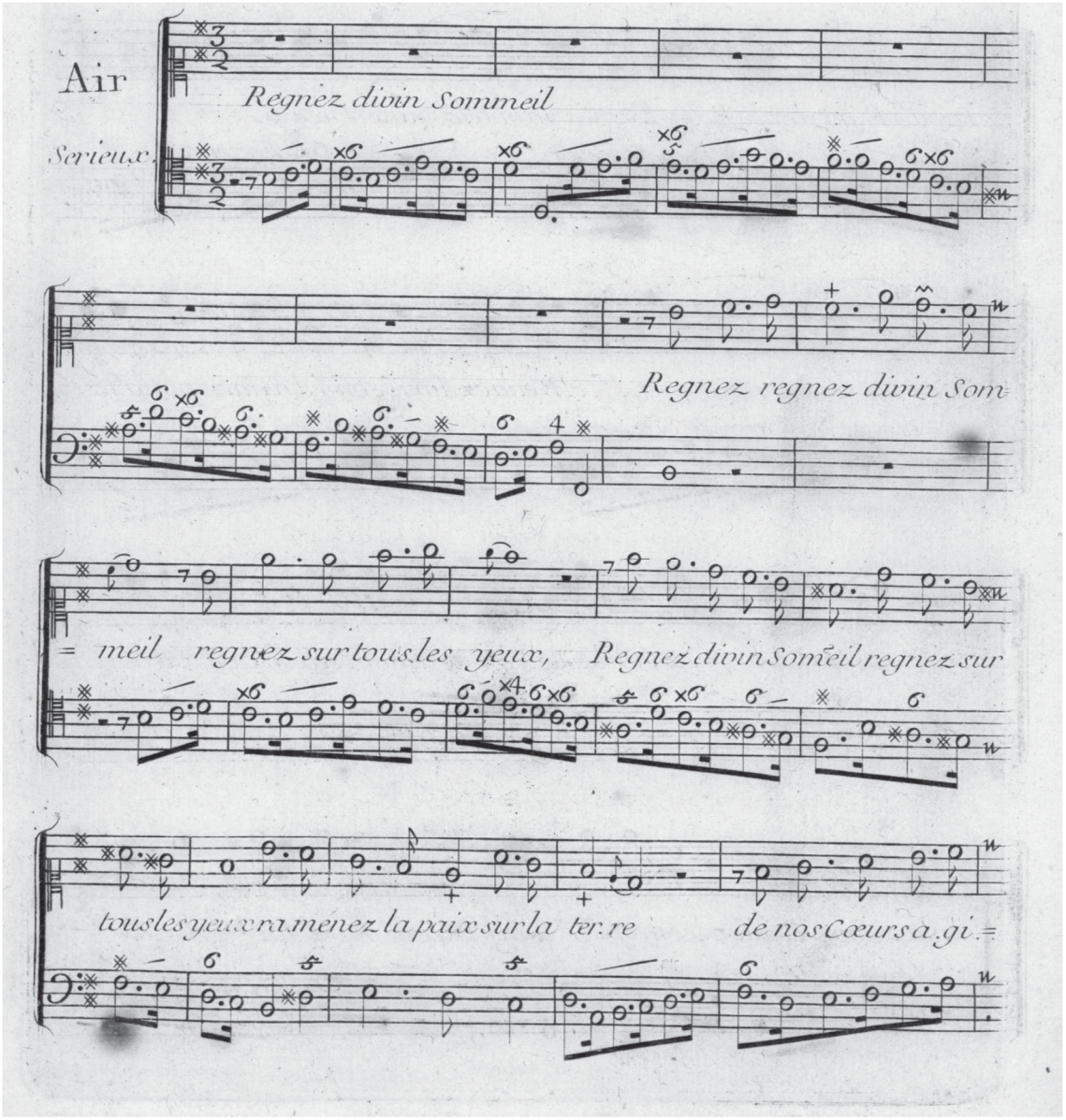
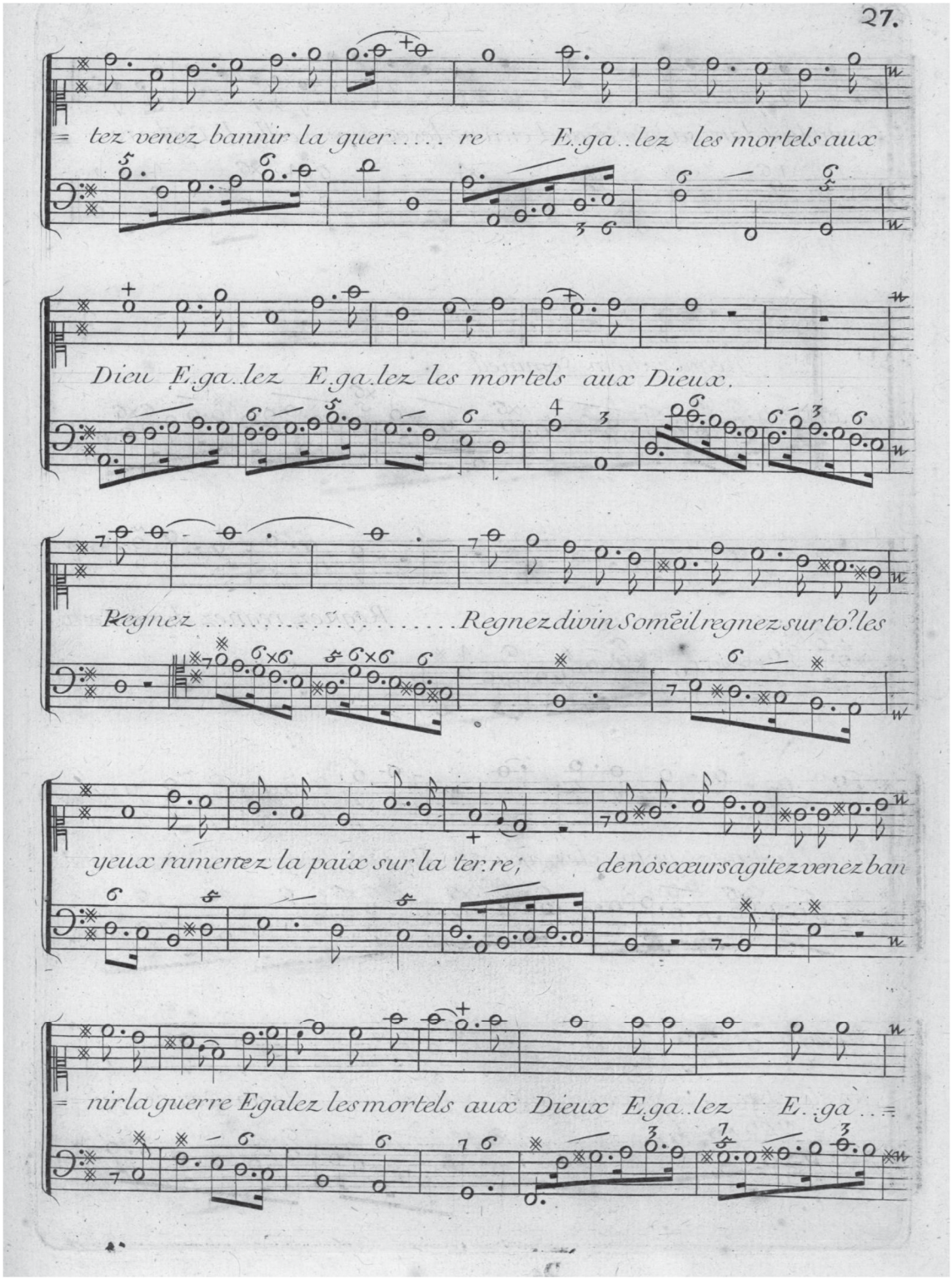
O *sommeil* representa sempre uma cena de calmaria e conforto e nas *tragédie,* os desenhos musicais utilizados para aludir estas cenas de sono são vistos, geralmente, numa forma mais simples tecnicamente (em termos de melodia, ritmo e harmonia) se comparado aos *tempête*, mostrando melodias em pares de notas e o uso, por vezes, de flautas e violinos, de forma intercalada. Outro ponto que é interessante mencionar é que geralmente o *sommeil* era colocado ou como um elemento reconfortante, passado uma cena de tribulação ou o oposto, quando o sono é interrompido por uma música perturbadora, trazendo muitas vezes alguma cena de luta, embate, presença de algum agente maravilhoso e também alguma *tempête.* (CABRINI, 2005, p.24).

Antes de falarmos sobre a utilização do efeito do *sommeil* nas cantatas, cabe aqui o comentário de que à época, não era incomum que os compositores fizessem cópias integrais e parciais de movimentos de obras de outros colegas, inclusive quanto a copiar partes orquestrais dos efeitos espetaculares. Uma dessas *parodies* pode ser vista, por exemplo, em uma das *tragédie en musique* de Campra: *Télémaque* ou *Les Fragmements des Modernes*. Nela há uma cena de *sommeil* integralmente copiada da *Ariane et Bacchus*, de Marin Marais.

Na cantata, o uso do efeito de um *sommeil* se dava de forma também análoga à *tragédie en musique.* Especialmente quando trata do texto, já que nela (cantata) se percebe o uso de palavras que estimulam a tópica do *sommeil* então empregada. É comum, por exemplo, o uso de palavras "clichês" no início das cenas de sono, como bem explica Cabrini (*ibid.,* p.82), quando os compositores frequentemente usam bordões como "*Dormez"* ou "S*ommeil",* anunciando que imediatamente o sujeito cairá em sono para que algum esclarecimento se dê em sua mente. Geralmente ocorre por ação de algum agente maravilhoso.

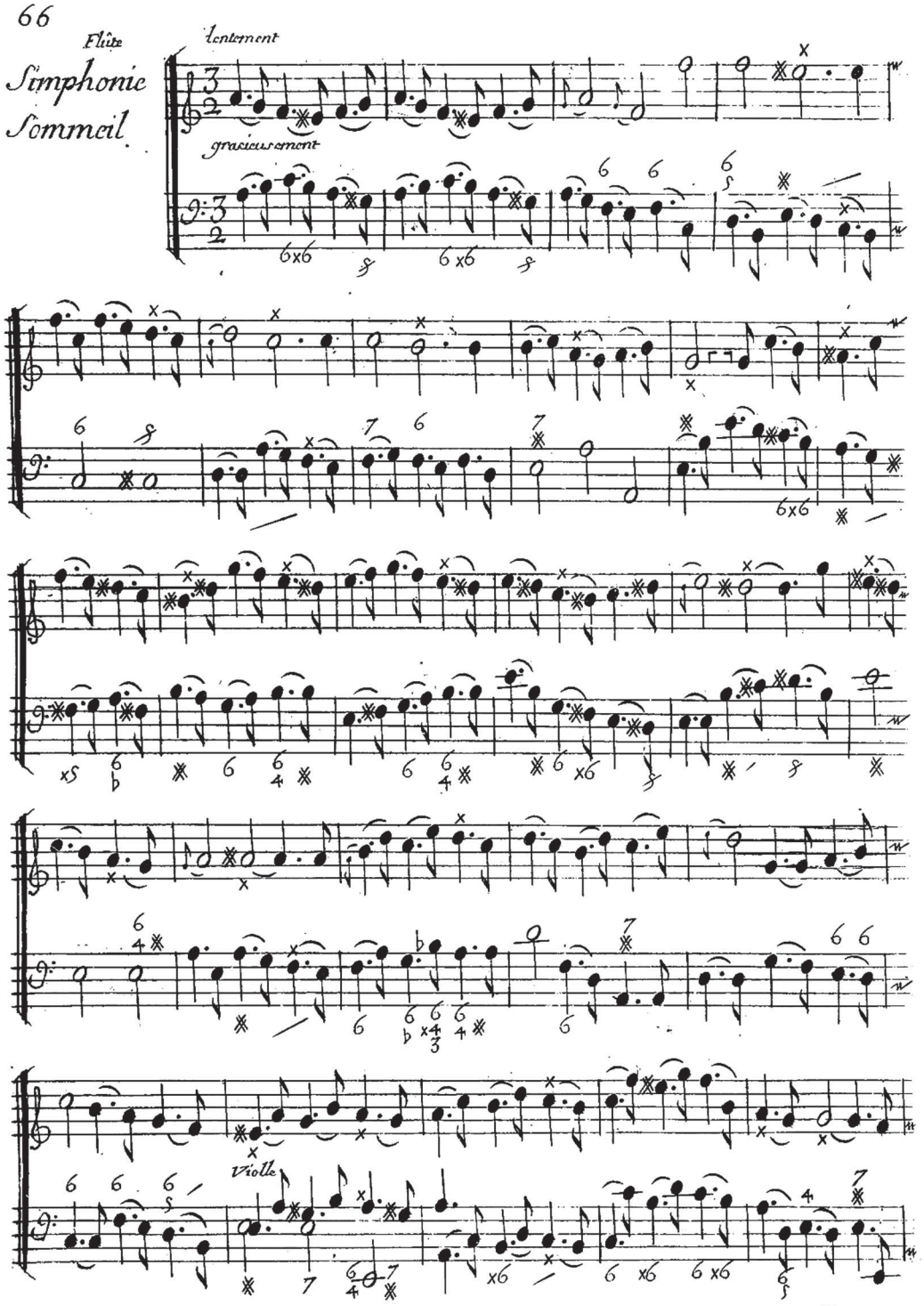
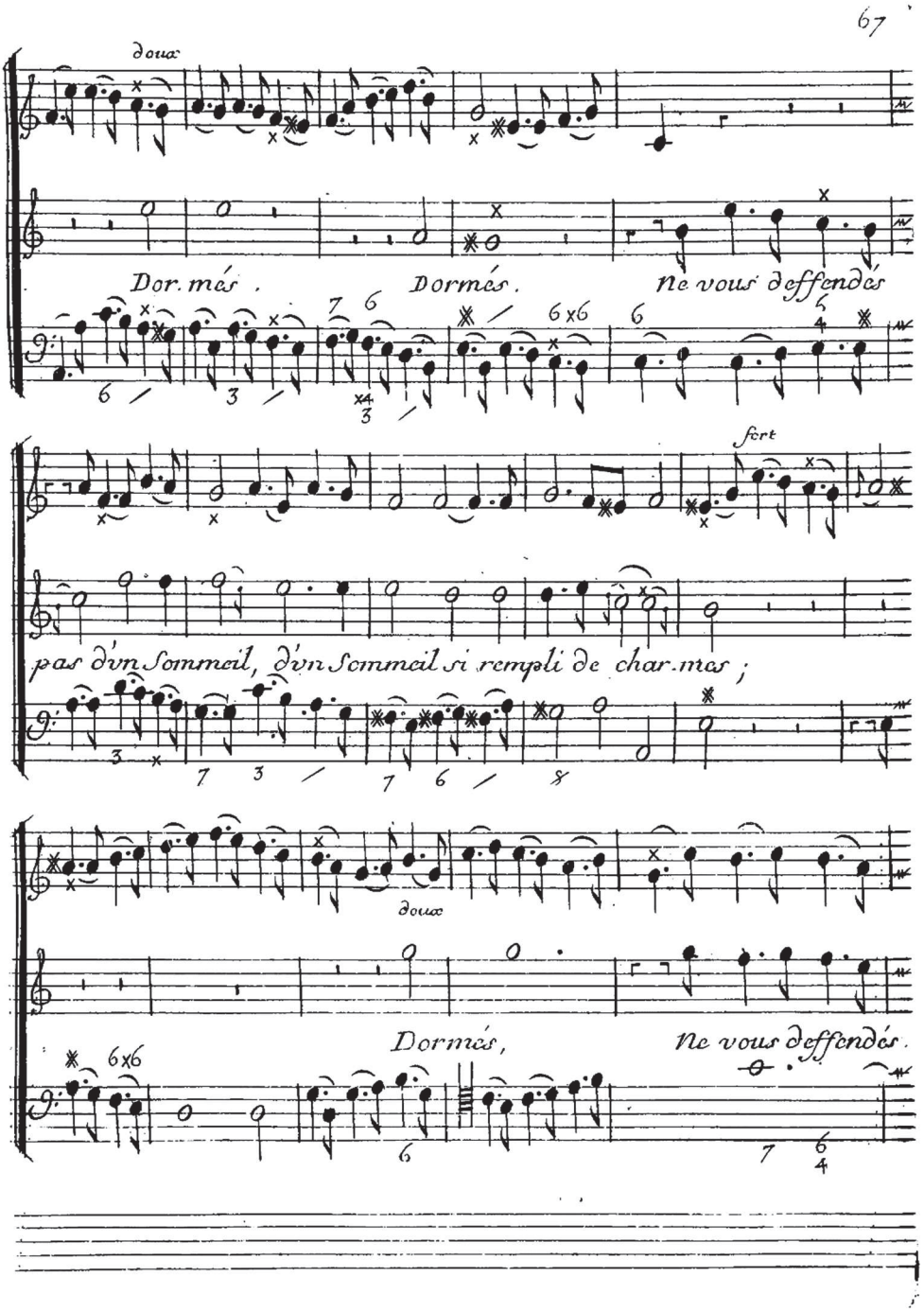
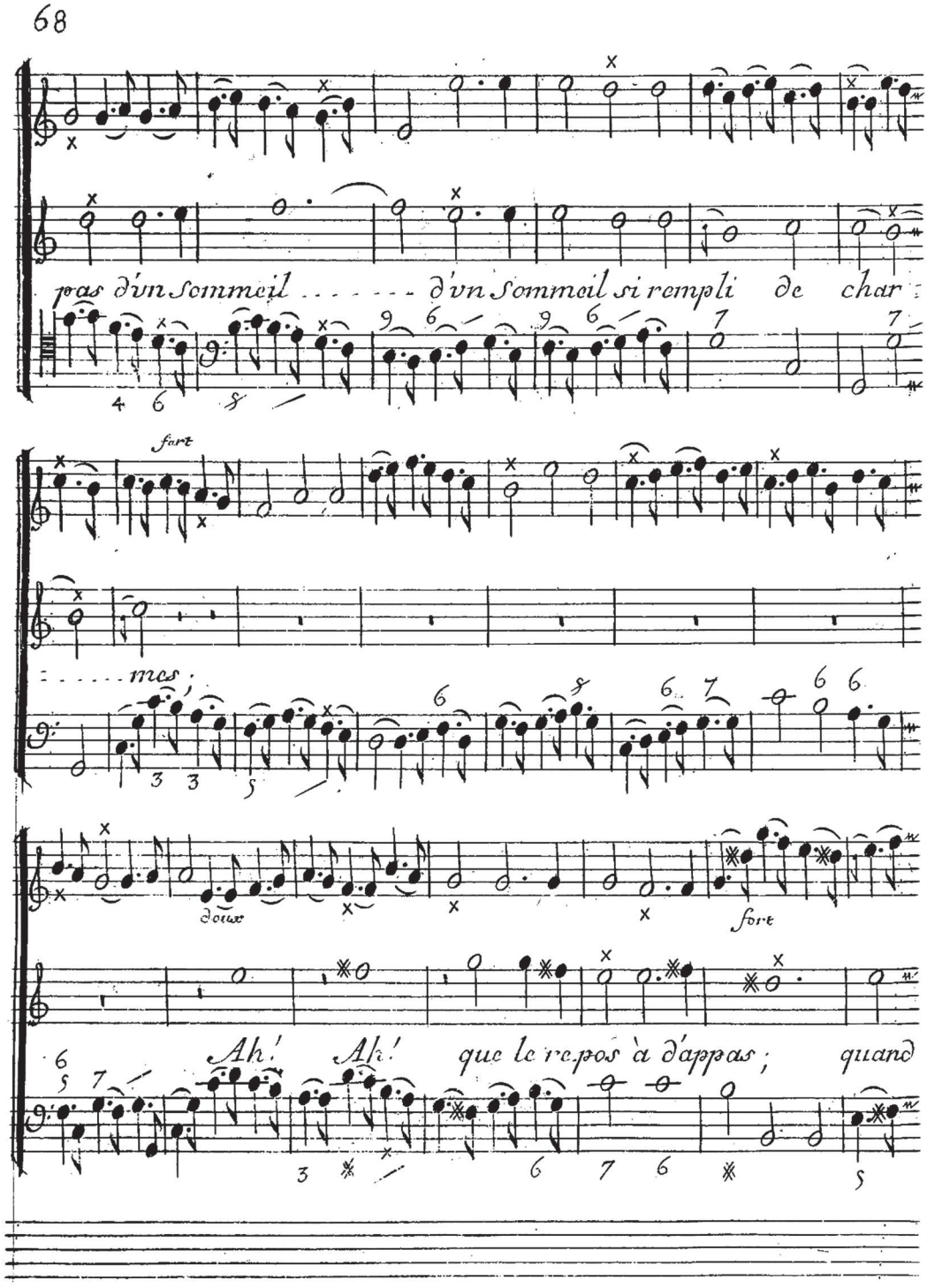
Há que se reiterar que a *tempête* era descritível, de uma forma ampla, uma vez que os instrumentos agiam como personagens de fato na alusão do evento meteorológico somado ao fato de que o cantor, assim que entrasse com as palavras, reforçava o caráter do evento e da narrativa. O *sommeil* também se mostrava descritível, porém, muito mais atrelado ao texto do que a *tempête,* tornando o texto mais evocatório e com mais riqueza de detahes do que é geralmente visto nas *tragédie en musique.*

Figura 09. *Sommeil* da cantata *Les Songes* – Nicolas Bernier (1717)

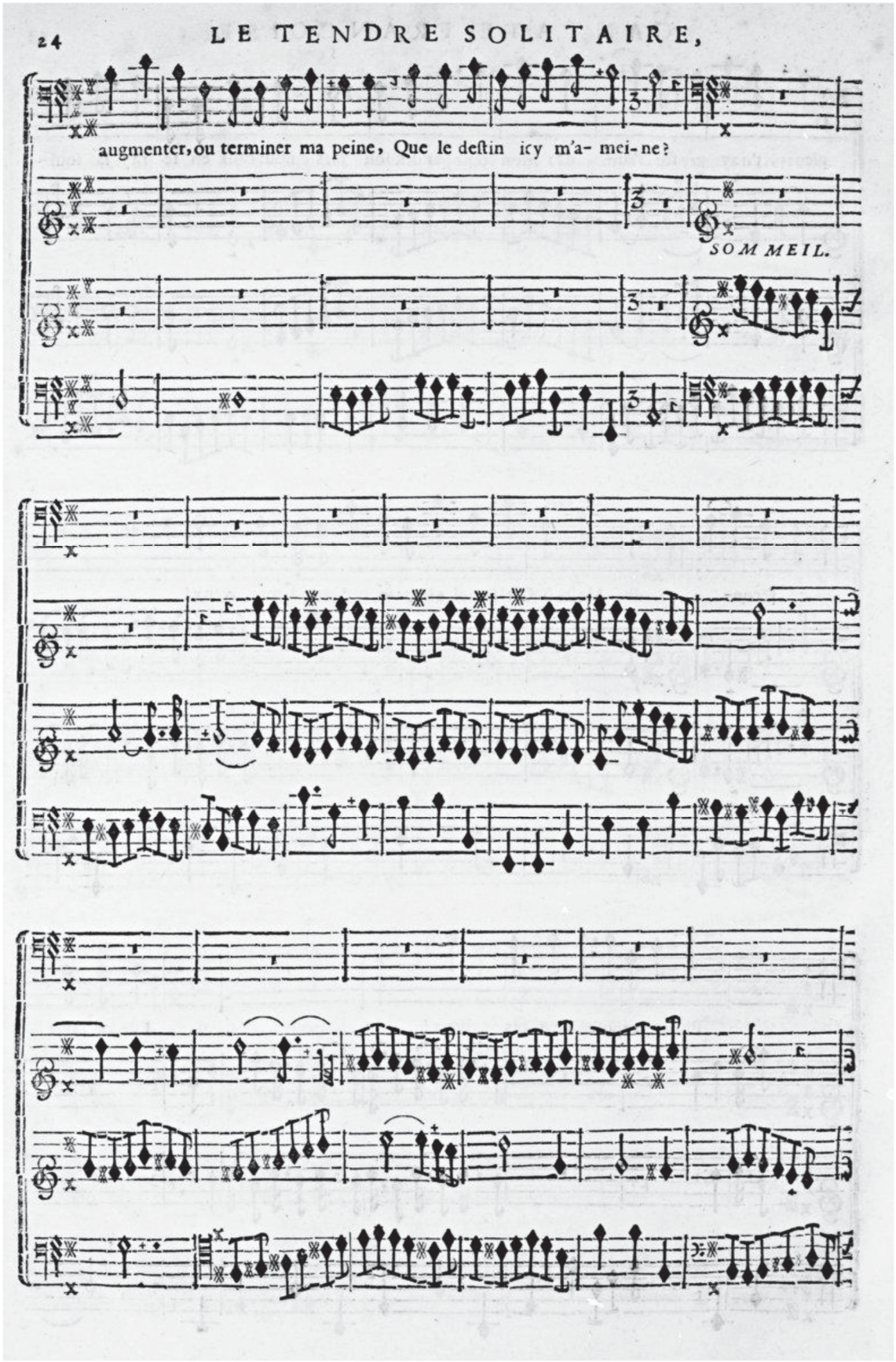
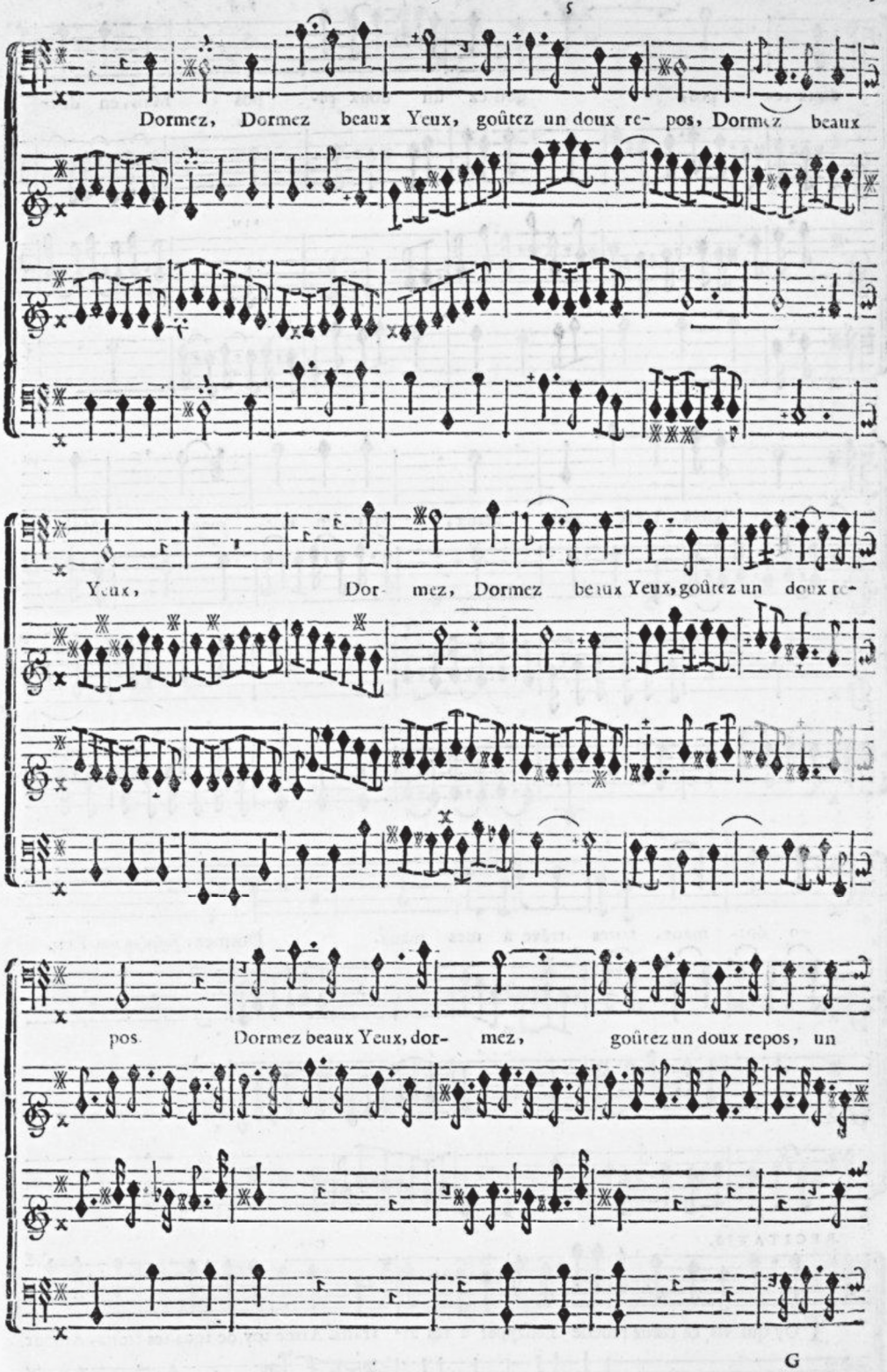
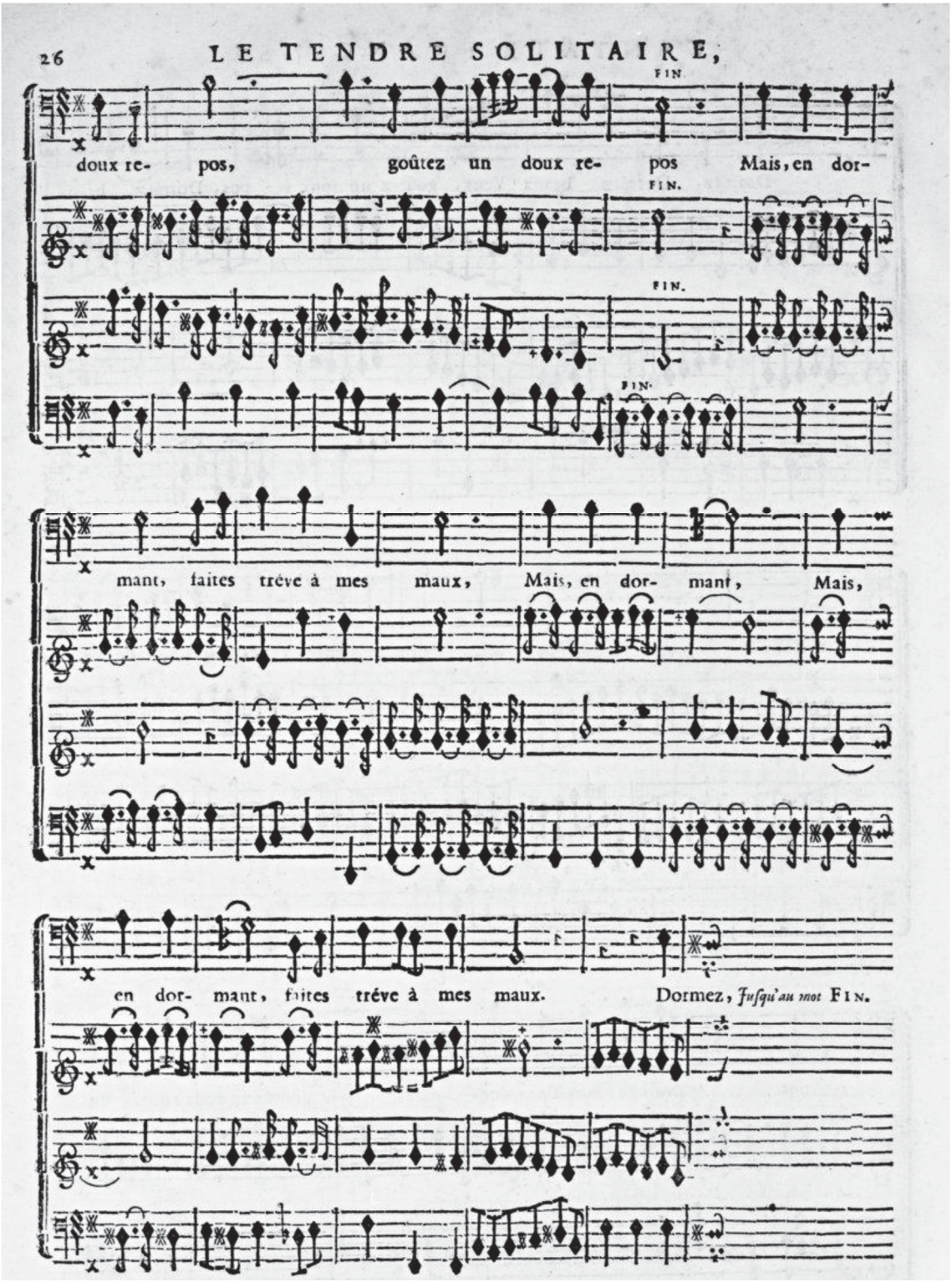


27.
tez venez bannir la guer . . . . . re E.ga..lez les mortels aux
Dieu E.ga.lez E.ga.lez les mortels aux Dieux.
Regnez . . . . . Regnez divin Someil regnez sur to?les
yeux ramenez la paix sur la ter.re; de nos cœurs agitez venez ban
nir la guerre Egalez les mortels aux Dieux E.ga..lez E. .ga . .

FONTE: IMSLP

Figura 10. *Sommeil* da cantata *Le Sommeil d'Ulisse* – Elisabeth Jacquet de La Guerre (1715)

67
doux
Dor. més . Dormés . Ne vous deffendés
fort
pas d'un Sommail, d'un Sommail si rempli de char.mes ;
doux
Dormés, Ne vous deffendés .

68
pas d'un Sommeil ..... d'un Sommeil si rempli de char
fort
mes ;
doux
fort
Ah ! Ah ! que le repos a d'appas ; quand

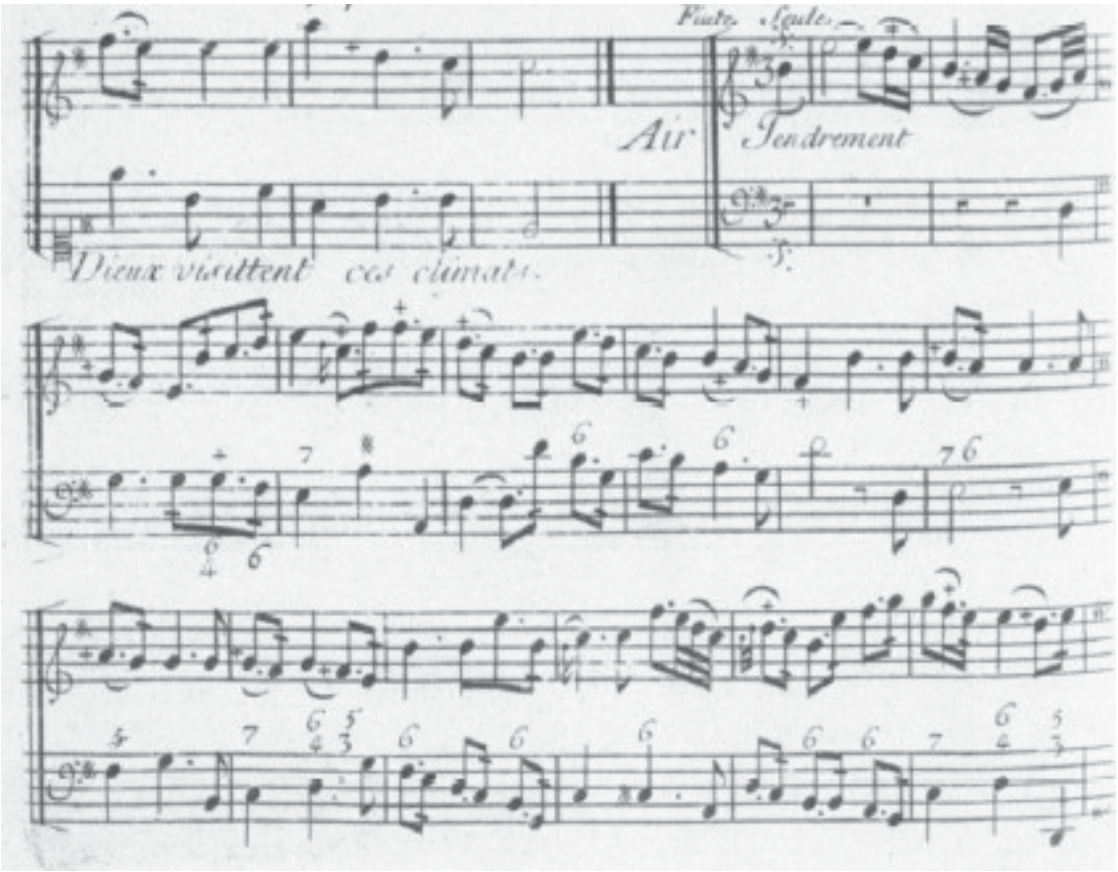
FONTE: IMSLP

Figura 11. *Sommeil* da cantata *Le tendre Solitaire* – François Chauvon (1717)

Dormez, Dormez beaux Yeux, goûtez un doux re- pos, Dormez beaux
Yeux, Dor- mez, Dormez beaux Yeux, goûtez un doux re-
pos. Dormez beaux Yeux, dor- mez, goûtez un doux repos, un

26 LE TENDRE SOLITAIRE,
FIN.
doux re- pos, goûtez un doux re- pos Mais, en dor-
FIN.
FIN.
FIN.
mant, faites tréve à mes maux, Mais, en dor- mant, Mais,
en dor- mant, faites tréve à mes maux. Dormez, Jusqu'au mot FIN.

FONTE: IMSLP

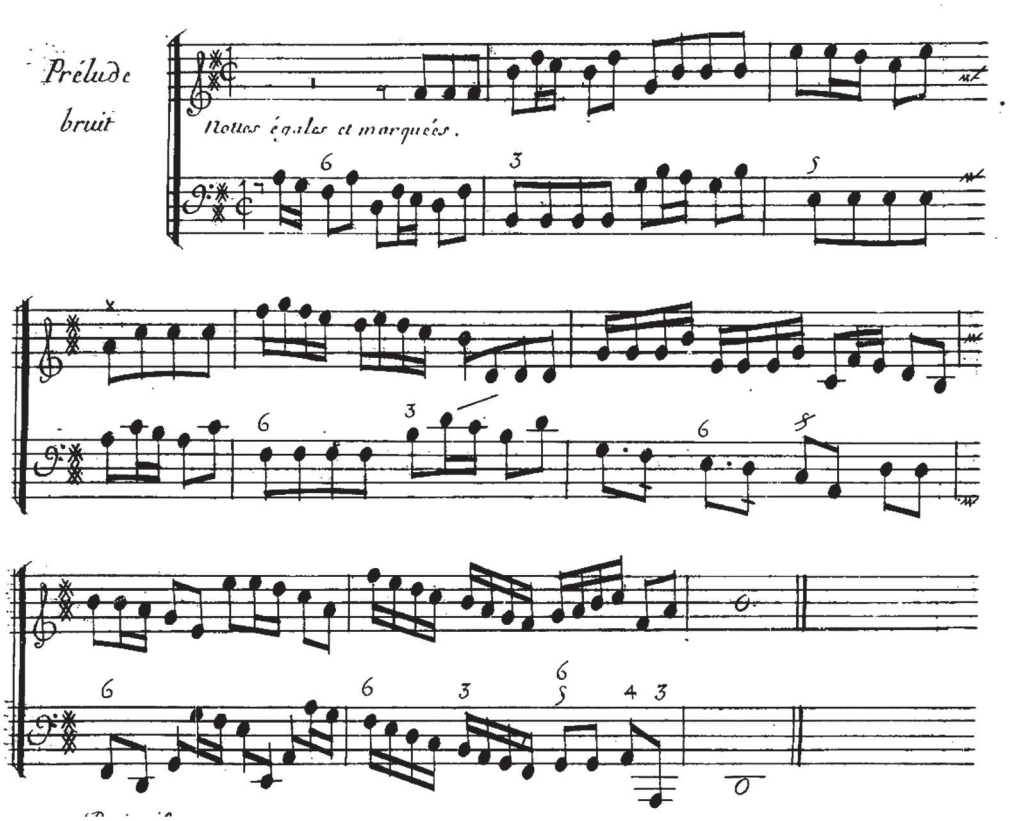
Encerrando o capítulo, surge a necessidade de apontar brevemente um recurso muito usado na execução instrumental das cantatas: o uso do *inégalité*, também marcado como *pointée* ou *notes inégales*[29]. Cyr (1983), trata da técnica como uma prática de executar duas notas de valores supostamente equivalentes de forma não igual. Na cantata, seu uso, assim como na música barroca francesa em geral, também foi muito evidente, sendo que o local de maior amostra do *inégalité* se dava nos *air gay*, *air tendrement* ou árias de cunho mais gracioso (*gracieusement*), movimentos estes geralmente em compassos ternários, onde a marcação orquestral se dava em uma linha com notações rítmicas mais parelhas (colcheias) e com intervalos mais aproximados, quase sempre por graus conjuntos.

Figura 12. Abertura do *Air Tendrement* de *Ariane et Bacchus* de Michel de Montéclair (1728).



[29] Para maior aprofundamento sobre o tema, ver Mary Cyr: *Performing Rameau's Cantatas,* em *JSTOR,* Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/31378784>. Data de acesso: 02/06/2018.

Apesar da não indicação do termo *inégales*, o recurso está implícito na grafia em que se apresenta a colcheia pontuada e semicolcheia. A prática parecia ser realmente senso comum, de tal forma que, quando o compositor pretendia um acompanhamento à voz mais "a tempo", geralmente vemos a indicação na própria partitura com a expressão "*notes égales"*.

Figura 13. *Prélude* da cantata *Sémélé* de Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1715)

FONTE: IMSLP

3 AS *ARIANE ET BACCHUS* DE MARAIS E MONTÉCLAIR

Nesta seção buscamos levantar dados a fim de gerar um estudo comparativo entre Marais e Montéclair, tratando inicialmente de suas biografias e na sequência abordando especificamente sobre seus trabalhos nas suas *Ariane et Bacchus.*

3.1 MARIN MARAIS (1656-1728)

Nascido no ano de 1656, Marin teve como registro apenas a data de seu batismo, que se deu em 31 de maio desse mesmo ano, como constam os registros dos *archives nationales du Paris.* Não podemos saber assim a data de seu nascimento de forma exata, pois à época era hábito que os batismos ocorressem ou no mesmo dia do nascimento ou um dia após. Filho do sapateiro Vincent Marais e Catherine Bellanger, cresceu num lar muito humilde e somente aos 10 anos de idade, com o apoio de seu tio, Louis Marais, que além de sacerdote, atuava também como professor de teologia na Faculdade de Paris, insere ao prestigiado coro da Igreja Saint-Germant-L'Auxerrois. Interessante o fato do apoio de seu tio, porque sem que isso ocorresse, talvez não tivesse chegado até nós o nome de Marin Marais. Seu tio, além de educador era especialmente entendido de música, uma vez que era cantor e também participava do coro dessa igreja, fazendo parte dos "onze vigários", que serviam de suporte às vozes com um todo. (MILLIOT e LA GORCE 1991, *apud* PHILIDOR/CMBV, [19--]).

Nessa igreja, no período de 1667 a 1672, Marin foi educado, aprendendo sobre gramática e, principalmente recebendo excelente treinamento musical, constando de solfejo e outras disciplinas musicais. Porém, após a mudança vocal de seu registro infantil (voz branca), se vê obrigado a sair do grupo. É nessa ocasião que conhece Saint Colombe, tido como o melhor gambista da época.

Dado seu talento como instrumentista e provavelmente ao fator sorte também, percebemos em sua biografia que sua vida muda radicalmente em um intervalo de 4 anos, contados da sua saída do coro da Igreja Saint-Germant-L'Auxerrois, no ano de 1672, quando tinha 16 anos de idade, saindo apenas com o dinheiro para compra de um casaco[30] e sua estreia como músico profissional da corte na *Académie Royale de Musique,* na apresentação de *Atys* em 1676, com 19 anos completos.

---

[30] MARAIS, Violiste à l'Opéra.(Milliot e LA GORCE 1991, *apud,* PHILIDOR/CMBV, [19--]).

A partir daí sua vida começa de fato ser prolífera. Em 1679 assume o cargo de músico *de la Chambre* do rei, posto este que ocupou até 1725. Neste grupo pôde trabalhar com os excelentes músicos dos naipes do baixo-contínuo, tocando inclusive em quase todas as óperas de Lully. Melchioretto (2017) menciona ainda o fato de que, para além dos seus trabalhos com a *Académie,* Marin também se preocupava com o ensino e aprendizagem da viola da gamba, produzindo obras e materiais didáticos para seus alunos.

Com a morte de Lully, Marin, além de outros nomes do cenário musical francês, encontraram aí uma chance de mostrar seu trabalho também na composição do gênero lírico. A primeira *tragédie en musique* de Marin se deu em 1693, em *Alcide.* Porém se deu de forma compartilhada, haja visto que o convite surgiu para ele desse suporte ao filho de Lully, Louis. É somente três anos depois, em 1696, que ele de fato apresenta seu primeiro trabalho integralmente autônomo, cujo título se dá em *Ariane et Bacchus*, utilizando-se do libreto de Saint-Jean[31], porém a obra não obteve o agrado do público. (LA GORCE, 1991, *apud* MELCHIORETTO, 2017*,* p.98).

Acerca desta obra, objeto de estudo desse trabalho, trataremos mais adiante. Somente em 1706 que Marin retoma sua composição de *tragédie lyrique* com *Alcyone,* tendo sido aclamada pela crítica.

Porém, Marin que, tendo colhido de fato bons frutos por conta sua carreira, e por conta disso pôde contribuir sobremaneira à educação de seus filhos[32], após sua *Séméle* (1709), cuja montagem efetivamente não obteve sucesso (considerando aí fatores que vão além da música, como por exemplo o rigoroso inverno que acometia os franceses, fechamento de teatros e outros), viu sua carreira declinar. Isso se deu não somente por conta do insucesso de sua última *tragédie*, o que o fez não mais produzir nenhuma obra mais no gênero, mas também diante das rivalidades que surgiam, especialmente quando da chegada do jovem Antoine Forqueray, tido como a mais nova sumidade enquanto *performer* de gamba. É devido a estes eventos e outros mais que Marin abandona suas funções na *Académie* e na corte, vivendo apenas da atividade de professor, se mantendo assim (e com relativa tranquilidade) até sua morte, em 15 de agosto de 1728.

---

[31] Quanto ao libretista, há poucos registros sobre sua biofrafia, de forma que, como sugere Melchioretto (2017), uma das poucas informações que se tem sobre ele se encontram no *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres,* de Antoinde de Léris. Lá, Saint-Jean aparece em verbete, contando sobre sua autoria nos versos de *Ariane et Bacchus*, em 1696, e que sempre esteve nos Negócios do Rei, morrendo em Perpignan.

[32] Ver *Biographie*, de LA GORCE, p.13.

3.2 A POÉTICA EM *ARIANE ET BACCHUS, TRAGÉDIE*

Respaldado nos grandes autores da Poética clássica e francesa (Aristóteles, Boileau e Corneille) buscamos, já no início deste capítulo, elucidar as regras e princípios do desenvolvimento dramático de uma tragédia. Isso permitirá compreendermos as decisões poéticas dos compositores da época e, de forma especial, as opções tomadas por Marin Marais e Saint-Jean para elaboração de sua obra. Na sequência, trataremos sobre o mito e de que forma Saint-Jean adéqua a progressão das cenas.

3.2.1 A elaboração de uma *tragédie*

Segundo mostra Berrettini (1979), em suas notas introdutórias à tradução da Arte Poética de Boileau, em linhas gerais, a proposta do caminho mais acertado para elaboração de uma tragédia significa produzir uma obra que agrade o público, provocando nele o temor e a piedade. Além disso, a obra precisa estar submissa às regras, contendo uma exposição clara e concisa e, em absoluto, o respeito às leis do teatro clássico: a necessidade, a conveniência e a verossimilhança.

Entretanto, antes de discorrer sobre as leis gerais do teatro clássico, a fim de tornar a leitura mais facilitada, trataremos sobre o recurso do *merveilleux*. O termo *merveilleux,* ou maravilhamento, pode ser compreendido como a arte de evocar o irreal, ou, como defende Deenen (1939 citado por GARLINGTON, 1963), "a arte de melhor expor uma ilusão da realidade". São cenas que se moldam em características que não são convencionais ao plano "humano". É comum nessas cenas, por exemplo, a presença de algum poder divino, de algum efeito mágico, como a descida de algum deus do céu, ou o surgimento de alguma fúria do inferno, feitiçarias, etc. Vale lembrar que o papel do maravilhamento dentro do drama e ópera foi alvo de inúmeras discussões estéticas na França.

Contudo, mesmo com as diferenças de opiniões sobre o efeito do maravilhamento, é fato que ele encontrou sim um espaço bastante propício na ópera, conseguindo não somente um "aval", como também um encorajamento para a sua utilização. Tanto é verdade que seguindo a ideia de Perrault, quando compara a função da comédia e da tragédia, o poeta defende que a primeira se preocupa em mostrar apenas a verdade, enquanto a tragédia primava por uma combinação da verdade e de alguma faceta do maravilhoso, e por isso, este gênero se viu na necessidade de se dedicar exclusivamente ao maravilhoso. (GARLINGTON, 1963, p.485).

Reforçando a ideia de Perrault sobre a importância do maravilhamento, tomamos como base a fala de Cahusac:

> O merveilleux é o pano de fundo da ópera francesa .... É o teatro dos encantamentos [...] em parte fundado por causa dos encantamentos, embora contraditórios com o senso comum [...] a opinião comum é suficiente dar aos poetas a liberdade de introduzi-los em um gênero dedicado à ficção, mas eles devem usá-los apenas se tiverem motivos capazes de causá-los e os efeitos que produzirem sejam possíveis. (CAHUSAC, [157-], *apud* KINTZLER, 1991, p.57).[33]

De acordo com Couprie (1994, citado por MELCHIORETTO, 2017), o maravilhamento se faz em duas formas, pagã, no campo da mitologia e da fábula e da cristã, no campo da "história santa" e da fé.

Retomando a parte que trata as leis gerais do teatro clássica, a *tragédie lyrique* precisou se ater a elas para conseguir a tão importante aceitação como gênero, ou seja, vencer o "desafio poético" de se confirmar como tal. Isso significou apresentar-se como uma réplica do teatro, uma "forma gêmea".

Quanto à lei da necessidade, é ela a primeira do teatro, e se mostra de fato como uma lei "reguladora", de forma em que trata tudo o que for considerado passível de supressão, desnecessário à trama. Ela exige que tudo o que se desenvolve na ação seja apropriadamente colocado e trazido de forma que o público possa aceitar sua aplicação. Além do exposto, a lei da necessidade prima por uma trama que discorra como uma sucessão de partes ordenadas, em uma sequência lógica, dispensando tudo aquilo que gere digressão.

Kintzler (*ibidem*, p.54), mostra que há também uma outra face de julgamento do "necessário“. Isso ocorre quando o assunto é a inserção de danças e do elemento *merveilleux* à *tragédie lyrique*. A autora explica que estes acréscimos somente serão considerados necessários se a configuração da obra der uma coerência suficiente.

Expondo agora a lei da conveniência, percebemos nela a busca pela coerência e adequação da ação. Aqui, trazendo à luz os preceitos aristotélicos, explica-se o fato de não parecer adequado mostrar um personagem diferente da imagem ou do histórico que se conhece tradicionalmente dele. Há na *Poética* desse autor um exemplo em que trata de Ulisses, dizendo que seria intrigante que este se comporte de forma pouco viril. Ratifica, pois, essa ideia a fala de Toledo (2005), em recente pesquisa sobre a mímesis aristotélica:

---

[33] "Le merveilleux est le fonds de l'opéra français... C'est le théatre des enchantements... Quelque peu fondés en raison que soient les enchantements, quoiqu'ils soient contradictoires avec le bon sens... l'opinion commune suffit pour donner la liberté aux poètes de les introduire dans un genre consacré à la fiction; mais il ne doivent s'en servir qu'en leur conservant des motifs capables de les occasionner et les effets qu'ils produiraient s ils étaient possibles".

> A conveniência é uma qualidade que se ajusta a uma determinada faixa de expectativas: as personagens devem convir com os tipos éticos fixados pela tradição. Por seu turno, esses tipos expressam determinados comportamentos retóricos que expressam o seu pensamento. Pensamento que é definido como “o poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém". (TOLEDO, 2005, p. 105).

Em suma, a conveniência preconiza que cada elemento e situação receba atributos e efeitos que lhes são próprios, característicos. As resultantes dos processos dramáticos devem ser proporcionais aos princípios, os efeitos às causas, os vícios e as virtudes à natureza dos personagens. (KINTZLER, 1991, p.56).

Já a lei da verossimilhança vai tratar da probabilidade dramática. Noronha (1909) explica a verossimilhança na seguinte ótica:

> O dramaturgo deve criar caracteres apropriados ao desenrolar da ação de uma forma especial, de modo a contribuir para o seu desenvolvimento, porque, se são harmônicas entre si (caracteres e o desenvolvimento), despertam interesse e assim fazem viver a ação. (NORONHA, 1909, p.24).

Alguns autores ainda se utilizam do termo "probabilidade" para tratar da verossimilhança, e em muito se assemelha à regra primeira, àquela reguladora, por trazer à trama o que é mais plausível, uma vez que o público precisa acreditar no que está vendo, isto é, trazer à tona algo que fique dentro dos limites da credulidade do espectador.

Nesse sentido, adentrando ao campo da ópera e a consequente adequação ao maravilhamento, é que percebemos que sua utilização também se deu em cima desses pressupostos, porém de forma adaptada. Noronha (*ibidem,* p.25), diz que a utilização de agentes sobrenaturais não é nem aconselhada nem proibida em nenhuma lei dramática geral, sendo a aplicação e emprego desses recursos uma forma facultada ao dramaturgo, como a qualquer outro poeta. Na ópera porém, conforme explicitado no excerto de Cahusac[34], percebemos que a presença do sobrenatural é dotada de rigor. Kintzler (*ibidem,* p.56), recomenda que a utilização do elemento sobrenatural não pode se aplicar como na cena dramática, e por esse motivo que se deve então a construção de um preceito da "probabilidade do maravilhoso". Isso serve como cuidado a ser tomado, respeitando inclusive às leis gerais do teatro. Assim, a probabilidade do maravilhoso se dá em cima do quão provável e necessário é a cena prodigiosa à trama contada/cantada.

Outro ponto que cabe comentar, trata da progressão dramática de uma *tragédie lyrique*, que seguirá um caminho parecido ao da tragédia clássica. Estruturalmente, a tragédia clássica, como via de regra, terá um esquema sequencial/progressivo, constando a exposição, nó,

---

[34] Ver página anterior.

peripécia e desenlace. Melchioretto (2007) é feliz na forma em que traz sua proposta explicativa desse esquema.

Começa tratando da exposição, sob a perspectiva de Corneille, em seu *Premier Discours,* dizendo que ela deveria já no início apresentar ou evocar tantos os personagens que aparecerão na peça quanto "as sementes" de tudo que virá em termos de ação. Entretanto, conforme já mencionado outras vezes nesse trabalho, regras nem sempre eram respeitadas, e com esta não haveria de ser diferente. O próprio Corneille, por vezes, também contradiz a regra, já que muitas de suas tragédias romanescas contam com exposições descontínuas, justificando-se pelo fato de que isso elevaria a curiosidade da audiência. Essa justificativa se respalda também em Boileau, em seu canto III, quando diz sobre a exposição,

> .... Seus frios raciocínios conseguirão apenas entibiar um espectador sempre indolente nos aplausos, e que, justificadamente cansado com os esforços vazios de sua retórica, adormece ou o critica. O segredo consiste em, de início, agradar e comover: crie incidentes que possam prender-me. (BOILEAU,1674, p.41 e 42).

Quanto ao nó, que se configura pela construção da intriga, traz ao drama uma série de obstáculos e problemas difíceis de se desfazer, atrapalhando, portanto, as metas dos personagens. Em princípio, este momento da história se desenvolve até o final do quarto ato ou quando a última cena do desenlace ocorrer. Uma trama sem obstáculos não teria um nó. (MELCHIORETTO, 2017, p. 17).

A peripécia, seguindo uma explanação de Foucault (1980 citado por OTAVIANNI, 2010), é um agente que faz com que a fortuna dos personagens se transforme e que os potentes se tornem miseráveis, e aqueles que aparecem sob a figura (*d'un..)*[35] [sic], se revelem finalmente, como fortes e potentes. Completa ainda dizendo que em paralelo à peripécia, se encaminha o reconhecimento (*anagnórisis),* que corresponde ao que não se sabia de início, mas que se descobre no fim. Este reconhecimento, colocar à mostra uma mudança do desconhecido para o conhecido, é um agente de mudança na ação, trazendo, por conseguinte, um novo elemento ao nó.

Já o desenlace, que também se configura como desfecho, representa a resolução do nó (laço), dos imbróglios e emaranhados todos. Finaliza o sofrer pelo qual passou o herói com relação à saga de perigos e obstáculos. De caráter conclusivo, fecha a trama sem ressalvas e/ou com pontos de dúvida. Ratifica essa ideia a fala de Melchioretto (*ibid.,* p. 19), quando trata

---

[35] Em nota, o tradutor conta que há aí uma palavra de difícil compreensão, mas que no contexto dá a entender alguém 'frágil'.

sobre esse agente dentro da trama: "Deve ser rápido, necessário e completo, sem deixar nada mal resolvido."

Tendo tratado das leis gerais do teatro e da progressão dramática, vimos a necessidade de ampliar o assunto, comentando ainda sobre a regra das três unidades: unidade de ação, unidade de tempo e unidade de lugar ou espaço.

A unidade de ação propõe que toda ação, mesmo que nela muitos eventos e ações diferentes aconteçam, que estes surjam sempre conectados entre si e que se respaldem por alguma razão conexa aos fatos. Brilhante (2013) comenta que a unidade de ação corrobora para a economia da tragédia clássica, pois ela evita digressões, com enredos secundários e golpes do acaso, construindo, desde a exposição, um desenvolvimento consequente e bem completo das situações, em busca de uma verossimilhança indissociável da imitação, ou, em outras palavras, ações que possam ser críveis pelo espectador.

Quanto à aplicação na ópera, o entendimento dos libretistas e compositores era de que esta regra era de fato uma máxima para todos os gêneros, mas, ainda assim, por muitas vezes quebravam a regra, tratando de intrigas paralelas que em nada afetariam a intriga principal. Este é o caso de *Ariane et Bacchus* e de muitas *tragédies en musique* do período em que muitas ações secundárias são acrescentadas à ação principal.

A unidade de tempo, de acordo com os preceitos aristotélicos, trata uma ação trágica em um período de uma revolução do sol. Porém, Melchioretto (2017) traz o questionamento que, ao nosso ver, parece justo, quando trata dessa delimitação. Afinal, esse período de revolução do sol tratava de doze ou vinte e quatro horas? Porque parece mesmo inverossímil que os muitos eventos de uma trama se passem exclusivamente em um único dia. Isso de fato não parece ser o ponto nevrálgico, pois o que de fato prega a unidade de tempo, ao menos entre a maioria dos autores de tragédias dessa época, é o quão bem ajustada a história se dá no tocante à credibilidade e a verossimilhança, isto é, a proeza em contar uma gama de acontecimentos e fatos em poucas horas fazendo com que o público aceite essa condição e admita que esses eventos, passados em épocas ou momentos mais ou menos distantes, sejam, sem maiores problemas, encaixados em um intervalos de duas ou três horas.

Boileau, somando à ideia explicitada, defende o uso da unidade de tempo numa ótica mais racional, utilizando-se do bom senso, indicando que a trama se dê sem mostras grotescas, da forma mais verossímil possível:

> Que o lugar da cena lá esteja indicado, uma vez por todas. Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência, o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva

> com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto. (BOILEAU, 1674, p.42).

Ratificando ainda esta explanação, La Motte, que apesar de primar pelo uso das regras, dizia também que as regras nunca deveriam converter-se em barreiras ao prazer. Para ele, não era natural que todas as partes de uma ação ocorressem no mesmo aposento ou num mesmo lugar e completa ainda dizendo que "um lapso de tempo adequado e proporcional à natureza dos temas" é sem dúvida preferível à "precipitação de acontecimentos, que não tem nenhum ar de verdade". (MOTTE, [1753?], *apud* CARLSON,1997, p.140).

Já a unidade de lugar ou de espaço, cuja gênese, seguindo a própria leitura de Corneille, não traz qualquer menção a Aristóteles ou Horácio, parece verdadeira. Conforme afirma Melchioretto (*ibid.* p. 21), a unidade de espaço como regra foi inventada no século XVI pelos italianos, a fim de embasar uma lógica muito simples, em que num período de tempo curto não seria viável, nem possível ir muito longe. Interessante também, reforçando até o motivo da criação dos italianos, é a menção de Corneille quando fala a respeito desta regra. Disse ele que à época, alguns acreditavam que a unidade de lugar ou espaço fora estabelecida apenas como uma consequência da unidade do tempo, e então aceitavam como verossímil, distâncias nas quais um homem podia ir e retornar em vinte e quatro horas.

Em relação ao espaço cênico foi, por muito tempo, utilizado pelos dramaturgos de acordo com as necessidades da intriga, havendo assim o cenário simultâneo (*le décor simultané*) e cenário único (*le décor unique*). O uso de cenário simultâneo se deu no início do século XVII, constando de três telas pintadas, sendo uma ao fundo e as outras em cada lado. Já se aproximando da segunda metade desse século, houve a introdução de cortinas, elemento até então não usado nas montagens, a fim de esconder partes da decoração e, com isso, a ideia de um cenário único prevaleceu a partir de então, muito em função da imobilidade do público. (MELCHIORETTO, 2017, p.21).

Apesar de todos esses esforços, seguindo um pouco a linha de Fontenelle nas notas sobre o *Premier Discours* de Corneille, que, devido à má construção dos teatros franceses, a prática da lei da unidade de lugar se tornava impraticável, relatando ainda exemplos cênicos como os de personagens que não poderiam conspirar contra César em seu quarto ou, que não seria certo ou racional discutir interesses secretos em um lugar público ou, até mesmo tratando da decoração, dizendo que não se pode representar com a mesmo decoração a fachada de um palácio e a de um templo. Finaliza ainda com uma bela definição:

> Seria necessário que o teatro mostrasse aos olhos todos os lugares particulares onde a cena ocorre, sem prejudicar a unidade do lugar: aqui, parte de um templo; ali, o vestíbulo de um palácio, uma praça pública, ruas na depressão; Com tudo o que é

> necessário para mostrar à visão tudo o que o ouvido deve escutar, a unidade do lugar é todo o espetáculo que a visão pode abraçar sem dificuldade.[36] (FONTENELLE, 1857, p.35).

Então, apenas reforçando essa dificuldade da não transgressão da regra da unidade de espaço, expomos aqui também a ideia defendida por Corneille em que conta sobre sua proposta melhor na tentativa de não romper como a unidade de espaço:

> Afirmo então que é preciso procurar essa unidade exata tanto quanto possível; mas, como ela não se encaixa com todos os tipos de assuntos, eu concederia de bom grado, que o que ocorreria em uma única cidade teria a unidade de lugar. Não é que eu queira que o teatro representasse esta cidade inteira, seria um pouco vasto, mas apenas dois ou três lugares particulares limitados ao recinto de suas paredes.[37] (CORNEILLE, 1857, p.36).

Ora, não seria esse um dilema para a *tragédie lyrique* que toda a trama se passasse em apenas um ambiente? É nesse ponto que percebemos ser um tanto quanto inviável a manutenção integral da lei da unidade de lugar na ópera. Prova disso se dá por conta, conforme mostra Melchioretto (2017), de que na ópera tudo deveria ser explícito, e não evocado ou relatado como acontecia no teatro. É como se utilizássemos o bordão "ver para crer" para entender sobre todas as fases das ações do herói. E como cada ato comporta ao menos um cenário diferente, as paisagens descritas como por exemplo grutas, palácios, rochedos, bosques entre outros evidenciam a necessidade da transgressão à regra da unidade de lugar.

3.2.2 O Enredo de Saint-Jean

Dadas as devidas considerações sobre as leis gerais, progressão e às três unidades, tratemos, pois, da forma como o libretista Saint-Jean discorre sobre o mito, isto é, de que forma cria o enredo de sua *Ariane et Bacchus.* Para tanto, tomaremos como base, além da própria partitura e libreto, o recente programa elaborado à montagem da primeira produção completa dessa obra, realizada em Chicago, Illinois, em setembro e outubro passado, pelo *Haymarket*

---

[36] "Il faudrait que le théâtre fit voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu: ici, une partie d'un temple; là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; en liu tout ce qui est nécessaire pour montrer à J'oeil tout ce que l'oreille doit entendre, l.'unité de lieu est tout le spectacle que l'oeil peut embrasser sans peine".

[37] Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais, comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très-volontiers que ce qu'on ferait passeren une seule ville au rait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse quele théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particulier sen fermés dans l'enclos de ses murailles.

Opera Company[38], bem como pelo trabalho de Melchioretto, que trata do conto de Ariadne nos tempos do Rei Sol.

A princípio, trataremos do prólogo. Como movimento que dá início à trama, os prólogos das *tragédies en musique* tinham como principal objetivo gerar homenagens e louvores ao rei. Saint-Jean não agiria diferente, tendo também se utilizado dos mesmos moldes de Lully e Quinault, tratando o prólogo como um momento apartado à obra, tendo aí uma narrativa em que expõe inicialmente uma ideia, em seguida um evento, e por fim uma resolução, que já aluda à moral que se dará no primeiro ato.

A moral aqui se dá na dualidade entre a glória e os prazeres do amor, sendo estes (os prazeres) o motivo do desvio de um caminho glorioso que todo herói deve traçar. Ora, mesmo que de forma embrionária, essa amostra do "desviar-se", apresentada no prólogo, já mostra o efeito moralizador e se faz pertinente à luz do que preconizara Corneille, quando fala a respeito do temor que o expectador deve sentir em ceder às paixões e prazeres. O ambiente festivo, propício para o tratamento do louvor, se dá na presença das Alegorias dos Prazeres, dos Jogos e dos Risos, por algumas divindades da água, por Pan e a Ninfa do Sena, sendo esse primeiro cenário a cidade de Paris.

A primeira cena do primeiro ato I leva o expectador à ilha de Naxos. Aqui, similarmente ao que veremos acontecer também na cantata de Montéclair, surge Ariadne, lamentando a fuga de Teseu, seu amado. Em cena está Corcina, sua amiga, que relata que a traição à Ariadne se deu duplamente, pois Fedra, irmã de Ariadne, fugiu com Teseu na noite anterior. Aqui vemos com clareza o elemento "exposição", que é dado de forma perfeita, pois dá ao expectador a gênese, isto é, "lança" o motivo do drama.

Notamos também que surge logo nas primeiras cenas um outro elemento: a intriga. As intrigas aqui se classificam como "intrigas galantes secundárias". Ariadne já se vê abandonada na cena I. Na sequência surge Adrasto que, por ter rancor e por amar Ariadne, sente-se feliz e vingado pelo desprezo que seu rival Teseu demonstrou por ela. Saint-Jean então expõe Dirce (que ama Adrasto) vendo/percebendo o interesse de Adrasto por Ariadne. Está posto nesse intervalo de tempo, nas cenas II e III, as duas "sementes" dos percursos/obstáculos amorosos.

Com a fuga de Teseu, o rei de Naxos cai em tristeza, por conta do súbito informe, especialmente pelo fato de ser ele, Teseu, um herói. Surge então a notícia, vinda do Olimpo: Baco logo surgiria como uma contrapartida e recompensa pela partida de Teseu. É então, após

---

[38] Essa montagem se respaldou na edição da partitura de *Ariane e Bacchus*, de Marin Marais, recentemente concluída pelo grupo de pesquisa LAMUSA, da UFPR.

a anunciação da descida de Baco, que percebemos a mostra do agente maravilhoso. Entretanto, não é Baco que surge e sim Juno. Acontece que Juno, ao descobrir a chegada de um descendente ilegítimo de Júpiter, uma vez que Baco é filho de Sêmele e Júpiter, seu marido, mergulha para interromper o ritual (um sacrifício), declarando seu ódio eterno por Baco. O rei então promete acatar sua reivindicação e interrompe o ritual.

Inicia-se o ato II e Ariadne ainda está desconsolada com a fuga de Teseu. Como que em sequência, outro agente maravilhoso surge: o amor. O deus ordena que ela esqueça Teseu e que logo será dado a ela uma nova oportunidade de amor, mais gloriosa. O amor estava se referindo a Baco. Ariadne, porém, recusa a oferta. Mas não refuta o deus amor, dizendo que as ordens de um deus não devem ser desrespeitadas. Assim que o deus amor vai embora, Adrasto entra e retoma sua infeliz investida à Ariadne, alegando ele que a seguirá para sempre, mesmo que ela tente fugir.

Como que uma sucessão de fatos explicativos, ou melhor, clareando os questionamentos levantados, Adrasto, enquanto lamenta sua infeliz sina, escuta ao longe as vozes do povo de Naxos festejando a chegada de Baco.

Assim como disse o deus Amor, Baco vê Ariadne e sente-se inebriado de amor e logo declara seu amor a ela. Ariadne, contudo, se incomoda com o tumulto que acomete seu coração e foge. Está lançada a intriga principal galante: Ariadne x Baco.

É no início do ato seguinte que vemos o nascimento do obstáculo externo. Adrasto roga a Juno para que ela impeça a união de Ariadne e Baco. Juno, por odiar Baco, não só aceita como desce até Adrasto e lhe mostra seu plano. Juno mostrará a Ariadne, em sonho, visões de Dirce e Baco jurando amor mútuo e desprezo por ela. Para ficar mais convincente, Juno se passará por Dirce, uma vez que esconde o verdadeiro corpo de Dirce em um jardim, e fingindo não notar a presença de Ariadne, falará sobre considerar ceder às atenções de Baco, a fim de fazer com que Adrasto, seu noivo, sinta-se enciumado. Vemos novamente a ação de um agente maravilhoso.

É na cena IV que tudo isso ocorre, havendo então a primeira peripécia. Ariadne, que ao perceber que mais uma vez fora traída, cai novamente em aflita, desespero, e por fim adormece, sob interferência do deus do sono, que fora chamado por Juno. Entretanto, assim que desperta, ainda perturbada pelos sonhos, o deus Amor chega ela e diz para não se preocupar, que confiasse na pureza do amor de Baco. Ariadne se convence da pureza do amor de Baco e o aceita. Com isso, após a ação do Amor, resolve-se a peripécia criada por Juno.

Relevante ressaltar sobre esse ato, já que há nele as primeiras curvas de imbróglios da trama, a quantidade de atuações/interferências dos agentes maravilhosos, sendo quatro no total, todos eles em sequência.

A abertura do ato seguinte, ato IV, se dá com as juras mútuas de amor entre Baco e Ariadne, resolvendo assim a intriga galante principal, que é a união do casal protagonista. Adrasto vê tudo e inconformado, promete vingança, convencendo Geraldo, seu amigo e feiticeiro, a chamar os demônios do inferno para punir Baco. Mais uma vez surge aqui o elemento maravilhoso, pois o feiticeiro logo invoca os demônios. Ao saber do que se tratava, os demônios se recusam a torturar Baco, afirmando que ele não tem medo do Inferno. Geraldo muda de tática, e pede a Alecto, a entidade mais temerosa do inferno, para criar um frenesi ciumento no coração de Ariadne, e Alecto de pronto aceita sua missão de atormentar Ariadne. É colocada então a segunda peripécia: o tormento de Alecto, ordenado por Geraldo, enciumando o coração de Ariadne.

No ato V, último da obra, vemos Ariadne controlada por Alecto, absolutamente enciumada. Por tamanho descontrole em um frenesi de fúria, tenta matar Baco, e vendo que não seria capaz de tal, tenta o suicídio, porém Baco a impede. Vemos aqui outra importante manifestação, muito comum nas *tragédies en musique,* bem como em óperas italianas também: a cena de loucura.

A seguir, Adrasto, presumindo que Baco está machucando Ariadne, tenta impedí-lo e com isso combatem. Por fim Baco mata Adrasto. A ópera finaliza com a resolução da última peripécia e o importante desenlace por meio de um *deus ex machina*, quando Júpiter age falando para Baco que leve Ariadne com ele para morar ao lado dos deuses. Juno se afasta, permitindo assim que os amantes fiquem juntos. Mercúrio, por sua vez, também age, tocando Ariadne com seu caduceu, restaurando nela a razão. Por fim, Ariadne é assunta ao céu, carregada por dois amores que a coroam enquanto o povo de Naxos celebra a união e eternidade do casal.

3.3 MONTÉCLAIR (1667-1737)

Michel Pignolet foi o sétimo filho do humilde casal de tecelões Adrien Pignolet, e Susanne Galiot e nasceu em 1667, tendo sido batizado em 04 de dezembro daquele ano, em Andelot, Haute-Marne. Em 27 de janeiro de 1676, quando já tinha completado 8 anos de vida, Pignolet entrou na escola de música da catedral de Langres, ainda em Haute-Marne, como menino cantor do coro. De outubro de 1681 a fevereiro de 1682, na Escola de Saint-Louis de

Saint-Cyr, teve como um de seus professores Jean-Baptiste Moreau[39], músico de alto prestígio na cena musical francesa. (KEFFER,1977, p.12).

Em agosto de 1686, com 13 anos de idade, deixa então a escola da catedral tendo como importante e decisivo passo para sua carreira sua mudança para Paris no ano seguinte, especificamente em 25 de setembro de 1687. Em algum momento entre 1687 e 1695, Pignolet torna-se então mestre de música (*maître de musique*), a serviço de Charles-Henri de Lorraine, então príncipe de Vaudémont, com quem viaja para a Itália, tendo como estadia a capital, Roma.

Em 1695, porém, ele retorna a Paris. A partir daí é que vemos Pignolet adotar a codinome "de Montéclair" ao final de seu nome de nascimento, fazendo alusão a um forte bem conhecido da sua cidade natal. Montéclair então torna-se professor de música em Paris, sendo altamente considerado por conta de sua didática moderna para com os seus alunos.[40]

É no final daquele século que Montéclair é admitido no *petit choeur*[41]da orquestra de ópera como instrumentista, tocando o *basse de violon à la octave*, instrumento este que teve seu apogeu na música barroca francesa e era muito próximo ao violoncelo que conhecemos hoje, entretanto um pouco maior e podendo inclusive ter uma versão constando de 5 cordas, além da convencional com 4.

Keffer (*ibidem,* p.13), traz ainda outro dado à biografia do compositor. Montéclair também recebeu notório crédito da classe musical por conta de ter sido ele o primeiro a tocar contrabaixo na Ópera de Paris, com data possível em 1701, pouco tempo depois de ter ingressado no *petit choeur* da orquestra. Ora, é provável que ele mesmo tenha feito essa proposição e que tenha se respaldado por conta da sua vivência e bagagem musical trazida da Itália. Ratifica essa possibilidade a fala de Planyavsky (1998), em que diz:

> Provavelmente ele mudou de um instrumento de seis cordas para um de três cordas[42] depois de viajar para a Itália. Isso justificaria que Montéclair fosse o primeiro desse

---

[39] Jean-Baptiste Moreau. Importante nome no cenário musical francês, que entre outras coisas, se destaca pelas composições musicais para as duas últimas peças de Racine: *Esther* e *Athalie*, além do fato de ter sido, em Paris, não só músico da corte como mestre de música também.

[40] Tal fama se dá inclusive pelo fato de ter dado aulas de música para as filhas de François Couperin, cujo fato o fez dedicar às garotas seu primeiro trabalho no campo da metodologia do ensino da música. A obra, cuja proposta aparece em forma de tratado tem como título *Nouvelle méthode pou raprendre la musique,* sendo publicada em Paris, no ano de 1709. Além deste há também outros métodos didáticos, destacando-se o *Leçons de musique divisées en quatre classes* (Paris, [1710?]), *Méthode facile pour aprendre à joüer du violon* (Paris, [1711?]), *Petite méthode pour apprendre la musique aus enfans*(Paris, [173-]) e *Principes de musique divisez en quatre parties* (Paris, 1736).

[41]Os membros desse *petit choeur*, conforme relato de Keffer (1977), acompanhavam as árias e os recitativos. Já a grande orquestra (completa), tocavam as sinfonias, aberturas, ritornelos e árias de dança.

[42] ..."Ele trouxe um contrabaixo de três cordas (*dreisaiter*) da Itália que tocou no lugar do *Basse de viole à l'octave*"... (PLANYAVSKY, 1998, p. 72).

> período a obter o título de *contrebassiste*. (PLANYAVSKY, 1998, p. 115, tradução nossa).[43]

Em 18 de maio de 1709, Montéclair obteve um privilégio real que deu a ele a possibilidade de publicar e vender sua própria obra, sob a forma que melhor lhe conviesse, por um período de doze anos, contados a partir daquela data. Entre seus trabalhos destacam-se: *Sérénade ou concert divisé en trois suites de pièces* (1697); três coleções de cantatas seculares ([1709?], 1717 e 1728, respectivamente); nosso objeto de estudo, *Ariane et Bacchus,* consta como 3ª cantata do 3º livro publicado; Motetos, sendo alguns deles apresentados nos *Concerts Spirituels* de 1726, 1734, 1735 e 1737; *Les Fêtes de l'été,* importante *opéra-ballet* composta em 1716; *Jephté* (1732), sendo sua única composição no campo da *tragédie lyrique,* cujo enredo se baseia na antigo testamento; e por fim, um Réquiem, apresentado por dois anos consecutivos, 1735 e 1736, em homenagem aos músicos que haviam morrido nestes anos, inserido no serviço memorial anual da corte. (*ibidem*, 1977, p.13).

Outro fato que cabe levantar é que Montéclair em 1721, juntamente com seu sobrinho, François Boivin[44], compra uma loja de música. É provável que uma das finalidades da compra deste estabelecimento, além dos lucros que geravam, tenha sido também o fato de ser um espaço propício para publicação e venda de suas obras.

Em 1737, especificamente na data de 01 de julho, Montéclair se retira da orquestra da Ópera de Paris, tendo conseguido uma pensão (espécie de aposentadoria por privilégio real). Porém, já tendo completado 70 anos de idade, morre dois meses após se retirar dos palcos, em Aumont, no dia 22 de setembro desse mesmo ano.

---

[43]"Probably he changed to a three-string instrument from a six-string one after a trip to Italy. This would justify Montéclair being the first of this time period to obtain the title contrebassiste".

[44]François Boivin, conforme já mencionado, era sobrinho de Montéclair. Juntamente com seu tio compra uma loja de música chamada "*À Règle d'Or"*, localizada na Rue St. Honoré. Ali, Boivin começou a especializar-se em edição e publicação de obras musicais. Seu casamento com Elisabeth-Catherine Ballard (filha do já famoso impressor Jean-Christophe Ballard), em 2 de julho de 1724, uniu a editora recém-lançada com uma família que fazia negócios nesse ramo há 75 anos. Fato este que coincidiu com a dissolução da parceria comercial com Montéclair, na data de 17 de julho de 1724. A aliança de Boivin com Ballard provou ser lucrativa e a reputação da loja "*À Règle d'or*" cresceu consideravelmente. Foi concedido a Boivin um privilégio real para publicar em 8 de julho de 1729. Muitas cantatas, como podemos ver no apêndice da obra *The Eighteenth-Century French Cantata*, de David Tunley, em que trata sobre as publicações de cantatas, saíram das mãos de Bouvin e Ballard. Porém, em 25 de novembro de 1733, François Boivin morreu e seu negócio foi gerenciado por sua viúva, Elisabeth-Catherine. (DEVRIÈS, ANIK e LESURE, 1979*,* p.36-37).

3.3.1 A cantata *Ariane et Bacchus*

Montéclair, ao contrário do que propôs Rousseau, não seguiu o esquema de 03 pares de recitativo e 03 pares de ária em sua *Ariane et Bacchus.* Utiliza-se da seguinte estrutura: *Recitatif, Air, Recitatif, Simphonie, Air, Air Tendrement, Recitatif* e finalmente *Air gay.* Ou seja, 02 movimentos a mais que o convencionado pelo precursor Rousseau.

Não conseguimos encontrar dados sobre a autoria desse poema musicado por Montéclair, sendo que na capa do terceiro livro de suas cantatas consta apenas informações sobre o impressor, que na ocasião era seu sobrinho Bouvin. Tunley em sua catalogação, no apêndice mais ao fim do seu livro sobre cantatas, também omite essa informação. A única menção sobre libretistas nas cantatas de Montéclair aparece na publicação de seu primeiro volume, em 1709, sendo ele M. Liebaux, sem outras referências**.** Infelizmente não podemos afirmar se os textos dos outros dois livros são de Liebaux ou de outro poeta, ou quem sabe ainda, se são livres adaptações do próprio Montéclair.

A cantata inicia com um recitativo, à luz do que preconiza Rousseau, escrito em alexandrinos. Nesse momento a voz solista atua como narrador, tratando de Ariadne e seu amor infeliz por conta do abandono e desprezo de Teseu, que, conforme conta a mitologia, fugira com sua irmã Fedra. Não há menções sobre lugar ou tempo nesse recitativo, evidenciando um resumo proposital de uma fábula conhecida.

Como segundo movimento, Montéclair designa um *Air,* em primeira pessoa, isto é, a voz solista atuando como Ariadne. Aqui, como já convencionado e explicitado nesse trabalho, há um reforço à moral presente no recitativo e de como está o sentimento do protagonista. Na ária, o lamento de Ariadne se dá com um texto com palavras fortes evidenciando sua tristeza profunda, devido à traição de Teseu, tratando-o como ser mais cruel que o próprio Minotauro. Ao fim, clama seu retorno, para dar fim a sua imensa dor. A ária se encerra com a emblemática frase: "Ah! pelo preço dos meus ardores extremos; Vem, tem piedade de minha miséria". Em comparando à progressão realizada no texto da *Ariane* de Saint-Jean, percebemos que, já passado o segundo movimento, está configurada assim a exposição da cantata, já que o texto do primeiro recitativo resume o caráter da peça e do que pode discorrer em termos de discurso.

Finalizando a primeira parte, considerando que logo na sequência virá um interlúdio, ou como era intitulado, a *simphonie,* surge o segundo recitativo. Dessa vez o compositor preferiu manter o discurso em primeira pessoa e Ariadne, ainda em desespero, reluta em viver, considerando como único bem que lhe resta, a morte.

Ora, percebemos que nesse recitativo, o de movimento 3, o clamor à morte é mais evidente do que o visto no texto da *air* anterior, e por esse teor, percebemos aqui o ponto de tensão da obra: Ariane se matará após proferir sua fala? Em seguindo o esquema progressivo da trama é que verificamos ser esse o trecho da cantata em que trata e mostra um possível nó, o momento da situação emblemática.

Após a inserção da *simphonie,* o compositor mantém a alternância entre recitativo e ária, colocando a seguir uma *air* em terceira pessoa, mas numa perspectiva quase presencial, haja visto que aqui sim há a referência a um cenário imaginário, tratando da chegada de Baco e o embelezar dos mares, a encosta, as cavernas, etc. Aqui há uma abrupta mudança de sentimento, reforçado pelo narrador, evocando a mudança no destino (fortuna) de Ariadne. A música também se modifica e o espírito definitivamente se altera. Em termos de poética, temos aqui uma peripécia, já que há uma reviravolta nas circunstâncias da trama e o destino é definitivamente reorganizado por uma ação de um agente maravilhoso.

Montéclair segue e interrompe essa alternância, colocando agora outro *air*, com a especificação *"tendrement"*, com um tempo de execução mais movido e em compasso ternário.[45] Nesse movimento, o discurso surge em 3ª pessoa novamente, apesar do teor do texto tornar quase possível uma fala em primeira pessoa, tendo como porta-voz o personagem do Baco, por exemplo. Porém, isso seria estranho, haja visto que há um único personagem, alternando em narrador e Ariadne.

Reinai adorável Mortal,
Triunfais sobre o mais encantador dos Deuses;
Rendei graças ao infiel
Que vos garantiu um destino glorioso.
Quando um mortal vos abandona,
Vós acorrentais o coração dos Imortais;
Se perdeis uma coroa,
O universo inteiro vos ascenderá ao altar.

---

[45] Esta afirmação se dá por conta do estudo feito por Keffer (1977), em que traduz e comenta os termos adotados por Montéclair em seu livro *Principes de musique divisesz en quatre parties* (Paris, 1736). Sobre o termo *tendrement*, apesar da tradução ser algo que remete a tenro e delicado, a fórmula de compasso com subdivisão ternária 3, e não em compasso simples, como em ¾, indica que seu tempo é normalmente mais rápido.

Aqui há a exaltação e triunfo de Ariadne, mostrando que apesar de seu sofrimento por conta de uma traição, o destino lhe foi muito mais que generoso, tornando-a imortal. Por conta desse pequeno texto, entendemos que aqui já se configura aqui um desenlace, com o apaziguamento dos pesares que acometiam Ariadne e sua consequente decisão pela morte.

TABELA 01 – Libreto e respectiva tradução da cantata *Ariane et Bacchus* de Montéclair.

[1.Recitatif]

Ariane adoroit le volage Thesée *Il repondit long temps á ses soins assidus* *Mais d'un amour si doux, sa constance est lassée* *Il l'abandonne seule en les lieux inconnus* *Dans son cruel depit cette amante abusée* *Exprime par ces mots ses regrets superflus* *Implorant, mais en vain, la tendresse passée* *D'un amant qui la fuit, et ne l'écoutte pas.*	Ariadne adorava o inconstante Teseu Ele correspondeu por muito tempo a sua dedicação assídua Porém de um amor tão doce, sua constância cansou Ele a abandonou em uma costa desconhecida Em seu cruel desprezo esta amante desprezada Exprime por estas palavras seu pesar inútil Implorando, mas em vão, a ternura passada. De um amante que dela foge, e não escuta mais.

[2.]Air

Plus cruel que le Minotaure, *Tu ris, ingrate, de mes douleurs,* *Tu me trahis, et je t'adore,* *Tu m'abandonnes, et je meurs.* *Je n'exige plus que tu m'aime,* *La haine est trop fort en ton coeur.* *Ah! pour prix de mes feux extrêmes,* *Viens, prend pitié de mon malheur.*	Mais cruel que o Minotauro, Tu ris, ingrato, de minhas dores, Tu me trais, e eu te adoro, Tu me abandonas, e eu morro. Eu não exijo mais que tu me ames, O ódio é muito forte em teu coração. Ah! pelo preço de meus ardores extremos, Vem, tenha piedade de minha miséria.

[3. Recitatif]

Ah! dans mon desespoir, le seul bien qui me reste,	Ah! No meu desespero, o único bem que me resta,
C'est vous Ô mort, je volle au devant de vous coups;	Sois vós, Ó morte, eu voo para receber vosso golpe;
Venez, me delivrer du jour que je deteste	Vinde, salvai-me do dia que abomino
Les malheureux humaines ne redoutent que vous;	Os infelizes humanos não temem senão a vós;
Mais l'Amour a rendu mon destin si funeste,	Mas o Amor tornou meu destino tão fúnebre,
Que le plus grand des maux me semble trop doux.	Que o maior dos males me parece demasiado doce.

[4.Simphonie]

[5.] Air

Mais quel Dieu fait fremir les ondes;	Mas que Deus faz tremer as ondas?
Quel éclat embellit les Mers!	Que brilho embeleza os Mares!
Jusques dans leurs grottes profondes,	Mesmo nas suas cavernas profundas,
Les Tritons sont charmés par les plus doux concerts.	Os Tritons são encantados pelas mais doces harmonias.
Sur ces bords écartés Bachus decend luy même,	Sobre esta encosta desce o próprio Baco,
Les ris et les Amours volent devant ses pas.	Os risos e os Amores voavam diante de seus pés.
Ariane, quel est votre Bonheur extrême,	Ariane, que extrema Felicidade a vossa,
Pour vous seule les Dieux visitent ses climats.	Por vós somente os Deuses visitam suas paragens.

6.] Air. Tendrement.

Regnez adorable Mortelle,	Reinai adorável Mortal,
Vous triomphez du plus charmant des Dieux;	Triunfais sobre o mais encantador dos deuses;
Rendez graces à l'infidelle	Rendei graças ao infiel
Qui vous assure un sort glorieux.	Que vos garantiu um destino glorioso.
Lors qu'un mortel vous abandonne	Quando um mortal vos abandona,
Vous enchainez le coeur des Immortels;	Vós acorrentais o coração dos Imortais;
Si vous perdez une couronne,	Se perdeis uma coroa,
Tout l'univers vous adresse de Autels.	O universo inteiro vos ascenderá ao altar.

[7.recitatif]

L'Amour de la plus douce chaine,	O Amor da mais bela corrente,
Unit ces Illustres amants,	Une esses amantes ilustres,
Bachus changea la plus affreuse peine,	Baco mudou o mais terrível castigo,
En des plaisirs durables et charmants,	Em prazeres duradouros e encantadores,
Ariane jouit d'une gloire immortelle,	Ariane goza de glória imortal,
Sa couronne à l'instant s'eleve jusqu'aux cieux;	Sua coroa no momento se eleva aos altos céus;
Elle y brille à jamais d'une clarté nouvelle,	Ela lá brilha para sempre com uma nova luz,
Monument éternel d'un sort si glorieux.	Monumento eterno de um destino glorioso.

[8.] Air gay.

Si vos amants brisent leurs chaines,	Se vossos amantes rompem seus laços,
Beautés, n'implorez que Bachus.	Belas, não implorem senão por Baco.
Courez, courez noyez vos peines	Correi, correi afogar vossas mágoas
Dans les flots charmants de son jus.	Nas encantadoras ondas de sua essência.
L'Amour, toujours rempli d'allarmes	O Amor, sempre repleto de surpresas
Tourmente les plus tendres coeurs.	Atormenta os mais ternos corações.
Bachus luy prette mille charmes	Baco lhe empresta mil encantos
Ou console de ses rigueurs.	Para aliviar seus rigores.

3.3.2. Uma comparação entre as *Ariane et Bacchus* de Marin Marais e Montéclair.

Vimos na primeira parte do capítulo que a *tragédie en musique* é construída, em grande parte, respaldada nas leis gerais do teatro clássico e na regra das três unidades, se utilizando especialmente da lei da necessidade, para se apoiar quanto ao uso dos recursos do *merveilleux*, das danças, dos agentes maravilhosos, etc. A cantata, também se respalda nas leis e regras do teatro, mas de forma diferente, uma vez que não se utiliza do *mise en scène* previsto na ópera. Percebemos então que para o uso dos efeitos espetaculares (*sommeil* e *tempête*), efeitos estes alusivos, i.é, remetem a cenários possíveis, a noção da unidade de tempo e verossimilhança comandava a narrativa. A música atuava subordinada à progressão dos fatos e eventos, não sendo possível, por exemplo, uma *tempête* não se parecer (sonora e temporalmente falando) com uma tempestade, considerando seu início (formação da turbulência), o meio (caminhando para a brutalidade do evento, seu ápice) e o fim (passagem e fim da tempestade) proporcionais aos desenhos musicais definidos pelo compositor.

Quanto à progressão dramática (exposição, nó, peripécia e desenlace), ambos os gêneros costumam apresentá-los de forma parecida. Porém, na cantata, vemos um discurso muito mais resumido, já que a história deve ser contada em poucos recitativos e árias, e geralmente por um único personagem. Na ópera, além dos atos, o tempo de discurso, número de personagens e número de movimentos são muito maiores.

TABELA 02 – Comparativo entre versificações: *Tragédie en Musique* e *Cantate Françoise.*

Versificação da cena 01, do 1º ato da *Ariane et Bacchus* de M.Marais.		**Versificação do recitativo inicial da Cantata *Ariane et Bacchus* de Montéclair**	
C'est en vain que de toutes parts	**8 E**	*Ariane adoroit le volage Thesée*	**2A**
Je porte incessamment mes languissants regards;	**12A**	*Il repondit longtemps á ses soins assidus*	**2B**
Je ne vois point l'ingrat qui sceut charmer mon ame:	**12B**	*Mais d'un amour si doux, sa constance est lassée*	**2A**
L'infidelle au mépris d'une si belle flâme,	**12B**	*Il l'abandonne seule en les lieux inconnus*	**2B**
M'abandonne aujourd'huy dans ce triste sejour.	**12C**	*Dans son cruel depit cette amante abusée*	**2 C**
Dieux! qui voyez l'excés de ma tendresse,	**11D**	*Exprime par ces mots ses regrets superflus*	**2 D**
Soyez touchez de l'ennuy qui me presse,	**11D**	*Implorant, mais en vain, la tendresse passée*	**2 C**
Rendez-moy mon amant ou m'ostez mon amour.	**12C**	*D'un amant qui la fuit, et ne l'écoutte pas.*	**12E**
Reviens trop volage Thesée,	**8E**		
Qu'un juste repentir de m'avoir offensée	**12E**		
Te rameine animé d'une plus vive ardeur:	**12F**		
Reviens, et j'oubliray jusques à ma douleur;	**12F**		
J'oubliray mesme, ingrat, que tu m'as outragée.	**12E**		
Mais, barbare, tu fuis en ce fatal moment,	**12G**		
Sans penser aux transports d'une amante affligée.	**12E**		
Dieu des Eaux, vangez-moy de ce perfide amant,	**12G**		
Qu'il perisse... Mais non, loin d'estre soulagée,	**12E**		
Son trepas ne feroit qu'augmenter mon tourment	**12G**		
Et j'aime mieux, helas! n'estre jamais vangée.	**12E**		

Quanto ao tratamento do mito *Ariane et Bacchus,* os compositores fazem uso exatamente desses recursos que são comuns a cada gênero. No libreto de Saint-Jean, vemos Ariadne, logo na primeira cena Ariane lamentando a fuga de Teseu. Dessa forma também ocorre na cantata de Montéclair, porém como narrador, já que fala de Ariadne em 3ª pessoa, tratando do seu desespero e pesares. De forma similar, ambos compositores mostram sua exposição, lançando as "sementes" dos possíveis fatos que se desenvolveriam na trama.

O nó, entretanto, se faz diferente nas peças. Precisamos supor que o nó na cantata se deu no 3º recitativo, quando temos a dúvida se Ariadne se mataria ou não após proferir as palavras: "*Ah! dans mon desespoir, le seul bien qui me reste, C'est vous Ô mort, je volle au devant de vous coups"*. (Ah! No meu desespero, o único bem que me resta, sois vós, Ó morte, eu voo para receber vosso golpe). Na peça de Marais, há o espaço para intrigas galantes, ação de agentes maravilhosos (obstáculos), entre outros fatos. Ou seja, por ter uma narrativa maior, Saint-Jean se utiliza de um enredo mais complexo. Da mesma forma ocorre com o tratamento das peripécias. Na cantata apenas a menção a Baco, tendo como introdução ao recitativo uma música instrumental quase imitando o efeito de uma *tempête*, traduzindo uma provável mudança na 'sorte' de Ariadne já é suficiente para a presença da peripécia. Na peça de Marais, por outro lado, vemos a inserção de duas peripécias, uma no ato III, onde Juno age no sonho de Ariadne, perturbando-a e outra no ato IV, quando Geraldo invoca Alecto, entidade infernal que irá atormentar o coração de Ariadne.

Quanto à resolução, mais uma vez, na cantata se dá de forma simples, ao final, quando percebemos a união de Ariadne e Baco. Já na *tragédie* de Marais, notamos um desenlace mais que definitivo, com a utilização de maquinários, *deus ex-machina,* coro e *divertissements.*

Um ponto que é interessante ainda comentar, trata sobre a proximidade da cena de loucura evidenciada na peça de Marais, no ato V, cena III com um texto que remete a uma loucura mostrada na cantata de Montéclair, no recitativo 3. Na *tragédie,* a personagem, por efeito inebriante do malévolo Alectus, tenta matar Baco, não consegue e por fim tenta se matar. Na cantata, entretanto, o peso expressivo do texto, o fato de ser em primeira pessoa, nos levam a crer que, ao passo em que se configura o nó, também se faz aí um momento de loucura de fato.

Finalmente, o que mais chama atenção nesse comparativo são as inserções dos agentes maravilhosos e mudanças rápidas de caráter na narrativa, percebidas também na cantata. Porém, mais uma vez, devido à falta de cena, o transporte ao maravilhoso ou efeitos espetaculares é feito pela música instrumental e pelo cantor, considerando aqui o caráter diegético, visto

anteriormente. Na cantata de Montéclair, pela brevidade que lhe é comum, surge apenas Baco, sem obstáculos externos, assim como acontece na *Ariane* de Marais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das questões primeiras que já cabe comentar entra na busca por literaturas de embasamento e apoio à execução (processo) e completude deste trabalho. A dificuldade se deu não somente no pouco material disponível em livros físicos, quando buscamos nas mais variadas bibliotecas nacionais, mas especialmente no alto custo de material online cobrado pelas instituições estrangeiras. Porém, superadas algumas dessas burocracias, conseguimos reunir obras de importantes musicólogos da música barroca francesa, como é o caso de Graham Sadler, David Tunley, Michele Cabrini, Mary Cyr, Greer Garden e alguns outros, tornando possível elaborar e responder algumas questões dentro do texto.

O trato com o material das *cantates* e *tragédies*, apesar das suas diferenças enquanto "volume de música", isto é, a diferença de duração e grade instrumental/vocal, mostrou-se muito similar, para nossa surpresa. E nesse sentido, nos pareceu razoável, ao final da pesquisa, a resposta de uma das perguntas primeiras que motivaram este estudo: a cantata é de fato uma ópera em miniatura, conforme pregava Rousseau e Lacassagne? Verificamos que, ao menos enquanto o título permanecer "*cantate*", não. Isso devido ao fato de que para ser uma ópera, necessariamente a peça devia constar de corais, danças, *divertissements* e principalmente a cena. Outro ponto é que os gêneros, de maneira geral, se classificavam ou se encaixavam por suas próprias dinâmicas de composição que lhes eram comuns (instrumentação, inclusão de cenas e movimentos, etc). Como vimos, a cantata contava apenas com recitativos, árias e alguns movimentos instrumentais, usados para aludir à alguma "cena" (cenário).

Para além disso, verificamos que o processo criativo envolvido na elaboração das cantatas era de fato muito eficaz, num sentido em que se conseguia um produto musical e uma trama completa em uma narrativa extremamente curta, se comparada às *tragédie en musique.* Por conta disso vimos "nascer" outra pergunta: é justa a nomenclatura "miniatura" dada à cantata? Ao nosso ver, também não. Ora, o termo "miniatura", por si, faz subentender um sentido de resumo, de abreviatura ou síntese, abrindo margem inclusive para uma eventual desqualificação do gênero. Ademais, precisamos considerar sim a flexibilidade quanto às formações instrumentais e sua consequente ferramenta didática aos estudantes e diletantes. Outros pontos importantes são o processo diegético de engajamento do instrumental empregado pelos compositores e também a reaproximação à música italiana. Ou seja, didática, social e esteticamente falando, a cantata não deveria ser considerada um gênero menor.

Algumas cantatas, por conta de um rico material orquestral e melódico, foram utilizadas como material de *parodie* para trabalhos na *Opéra* de Paris. Prova disso pode ser vista no caso

do *Le soleil, vainqueur des nuages,* de Clérambault. Essa peça, descrita como "*cantate allegorique",* foi adaptada pelo próprio compositor para um *divertissement allegorique*, constando agora com uma cena de sacrifício, coros e balé. E o que mais atrai é que essa adaptação foi encenada no *Opéra* de Paris, em 12 de outubro de 1721. Outra adaptação ocorreu em *Les amours de Protée,* de Gervais, em 1720, quando adicionou a este balé, a cantata *Pomone.* (SADLER, 2009, p.285).

Essa interação entre ópera e cantatas se manifestou, como vimos, de diferentes maneiras, desde apresentações nos *Concerts de la Reine,* a apresentações de cantatas durante o período das produções operísticas, considerando aqui o grande número de músicos constantes nas cantatas *à grande symphonie*.

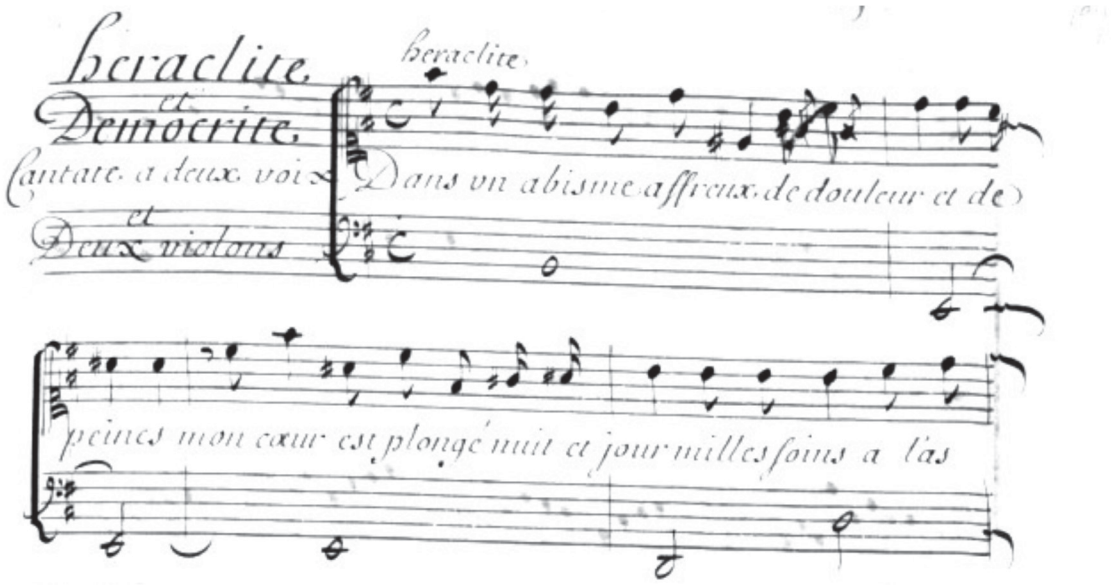
Ou seja, a nossa hipótese inicial, nesse sentido, não é absolutamente vazia. Sadler (*ibidem,* p.286) é direto ao dizer que há de fato uma "fina linha divisória entre cantata e *divertissement*", justamente por verificar trabalhos que conversam, que são revistos em outras obras de diferentes gêneros. Essa parecia ser uma prática comum, realmente. Há aqui, apenas para endossar, o exemplo da *tempête* de Alcyone, que de tão popular à época foi reutilizada na retomada de *Alceste* de Lully em 1707, no *Les fêtes vénitiennes*, de Campra, em 1710 e no *Télémaque et Calypso,* de Destousches, em 1714.

Nesse sentido, verifica-se que um primeiro legado possível desta dissertação se dê na possibilidade de outras 'confluências', que vão além da proposta *tragédie en musique* e *cantate françoise* do título deste nosso trabalho. Estas confluências podem tranquilamente se conectar, caminhando entre *opera-ballet, divertissements, motets, cantates,* etc, haja visto os exemplos de *parodies* que citamos acima.

Outro ponto de destaque está no naipe ou classificação vocal dos títulos de cantata. Inicialmente pensamos que uma grande parte das cantatas foram escritas para vozes femininas, devido às claves constantes nos manuscritos serem de dó na primeira linha, bem como pelo fato de encontrarmos um grande número de gravações e vídeos com vozes femininas interpretando os títulos. Mas, como podemos verificar, a realidade aqui se faz diferente ao senso comum. Tanto é verdade que em grande parte dos trabalhos a designação aparece apenas como "*voix seule*", não especificando o gênero. Para além disso, há a afirmação de Sadler, quando comenta que a clave de dó na primeira linha era usada por conta de que, entre outros motivos, aos homens era mais fácil ler a clave de dó na primeira linha do que às mulheres lerem a clave de tenor, a de dó na quarta linha. Prova disso é percebido no seguinte excerto:

> [...] Essa era uma notação de múltiplos propósitos e não indica necessariamente que uma obra era inadequada para vozes masculinas. De fato, Jean-Baptiste Stuck

> justificou o uso da clave de soprano para o que era claramente um papel masculino (a linha superior em sua cantata Héraclite et Démocrite), sobre o fundamento decididamente politicamente incorreto de que 'é mais fácil para os tenores cantarem a clave soprano do que para as mulheres cantarem a clave tenor. (SADLER, 2008, p.332).

Figura 14 – *Recitatif* da cantata *Héraclite et Démocrite* de J-B.Stuck (1714)

FONTE: IMSLP

Logo, ao nosso ver, cada mito cantado, deve ser objeto de pesquisa para averiguar a possibilidade de um canto sem gênero definido, pois a utilização da clave de dó na primeira linha não era fator definidor de gênero ou classificação vocal.

Para além dessas questões, que realmente têm seu caráter de novidade, um dos pontos que cabe discorrer é que o resultado desse trabalho é incipiente ainda. Fizemos aqui um esforço que se enquadra na análise de alguns documentos (especialmente material manuscrito) e um levantamento de dados históricos, poéticos e musicais, aliados a uma necessária mostra dos assuntos escolhidos para entendimento do tema, respeitando os critérios que primam pela hierarquia histórica, a fim de respaldar a explanação de todos os fatos. Nossos resultados podem configurar alguma base para pesquisas futuras, das quais sugerimos nos campos da análise musical, especialmente no trato com as partituras de cantata e suas versões das *partitions réduites* e *partitions genérales* e na musicologia, com os tratados de canto e instrumento dessa época, alguns se atendo especificamente à ornamentação, como é o caso do próprio Montéclair.

Todos os excertos traduzidos, algumas obras utilizadas, por conta de sua adequação ao trabalho e as partituras escolhidas visam facilitar os estudos de novos pesquisadores. Esta dissertação soma força aos materiais já elaborados pelo LAMUSA – Laboratório de Música

Antiga da UFPR, que pioneiramente, levanta e produz cada vez mais obras acerca da música barroca francesa em território nacional.

Conforme mencionado na introdução, o conteúdo é um “celeiro”, e só muito recentemente que o assunto vem sendo discutido. Portanto, torcemos para que o pouco aqui levantado possa ajudar aos colegas pesquisadores da área de musicologia histórica, especialmente brasileiros, pois em muito carecemos de material em língua portuguesa, ao passo em que, desejando que o repertório de música francesa seja mais evidente nas academias, especialmente entre os estudantes de canto, para que se interrompa o negligenciamento de um repertório há muito tempo esquecido, como bem defende Sadler.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BARNETT, Dene. "**The Recovery of a Lost Art: Eighteenth-Century Acting Techniques Rediscovered**," read to The Third David Nichol Smith Memorial Seminar in Eighteenth-Century Studies, Australian National University, Canberra, 1973.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. **A Arte Poética.** Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979.

BIANCONI, Lorenzo. **Music in the Seventeenth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BRILHANTE, Maria João. **Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo.** Revista *Máthesis* 12, Veritati – Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/9002> Acesso em 06-06-2017.

CABRINI, Michele. **Upstaging the voice: diegetic sound and instrumental interventions in the French Baroque cantata.** Publicado por University of California Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2009.26.3.327> Accesso em: 11-09-2017.

_____. **Expressive Polarity: The Aesthetics of *Tempête* and *Sommeil* in the French Baroque Cantata. Volume 1**. A dissertation presented to the Faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy recommended for acceptance by the Department of Music. 2005

CHASING, Iván Vicente Padilla. **La tragedia regular: entre Corneille, la teoría y la crítica**. Universidad Nacional de Colombia. 2007 Literatura: teoría, historia, crítica 9 (DISCIPLINA?TEXTO LIVRE?).

CERRETA, Florindo C. **Alessandro Piccolomini's Commentary on the Poetics of Aristotle. *Studies in the Renaissance, Vol.4 (1957), p. 139-168.*** Publicado por The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2854144>. Acesso em 19.02.2018.

CORNEILLE, Pierre. **Oeuvres de P. et Th. Corneille. précédées de la Vie de P. Corneille ; et des Discours sur la poésie dramatique (Nouvelle édition...) / par Fontenelle**. Éditeur Garnier frères (Paris), 1857. Disponível em :<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30271352g>. Acesso em 18/11/2017.

DEVRÈS, Anik e LESURE, François. **Dictionnaire des éditeurs de musique français.** Vol. 1. Genève : Editions Minkoff, 1979, p. 36-37.

GATTI, Patrícia.**A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Prof a. Dra. Helena Jank. Campinas - SP, 1997.

GAZONI, Fernando Maciel. **A *Poética* se Aristóteles: tradução e comentários.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

HILL, John. Walter. Baroque Music: **Music in Western Europe, 1580-1750.** New York: W.W. Norton & Company, Inc. 2005.

KIM, Youngmi. **A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas: Barbara Strozzi's *L'Astratto.* Op. 8. No. 4**. **And Elisabeth-Claude de La Guerre's *Le Sommeil d'Ulisse.*** A document submited to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the Perfomance Studies Division of the College-Conservatory of Music. 2012.

KINTZLER, Catherine. La tragédie Lyrique et le double défi d'un théâtre classique. In: Les carnets du théâtre des champs-élysées (Org). **La tragédie Lyrique.** Cicero Editeurs. Paris, 1991.

KEFFER, Barbara. **Michel Pignolet de Monteclair; Principes de Musique divisez en quatre parties (paris, 1736)**. Thesis submitted to the Faculty of the Department of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music
with a major in music history in the graduate college the University of Arizona. 1977

LO VERME, Stefano. **Le *Annotazioni alla Poetica di Aristotele* de Alessandro Piccolomini**. *La letteratura degli italiani* 4. *Letterati e la scena.* Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 Disponível em: <http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397>. Acesso em 10/11/2017.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: De Shiller a Nietzche.** Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006.

MELCHIORETTO, Ariadne. **O mito de Ariadne contado e cantado no tempo de Luis XIV: Análise comparativa de textos de Perrin, Thomas Corneille, de Visé, Jean Pic e Saint-Jean.** Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em

Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. 2017.

NORONHA, Eduardo. **Evolução do theatro; O drama através dos séculos: compilação de vários estudos.** Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1909.

PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. **A mimese na poética de Aristóteles.** Periódicos PUC Minas - Cadernos Cespuc. Belo Horizonte - n. 22 - 2013.

PLANYAVSKY, Alfred. **The Baroque Double Bass Violone.** The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Md., & London, 1998.

RESICK, Georgine**. French Vocal Literature: Repertoire in Context.** Rowman & Littlefield Publishers. 2017.

ROSE, Adrian. **Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre and the Secular cantate françoise.** Publicado por Oxford University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3127230>. Acesso em: 12-05-2016.

SADLER, Graham. **French Cantatas and Airs.** Publicado por Oxford University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27655190>. Acesso em: 12-05-2016.

_____. The Orchestral French Cantata (1706-30): Perfomance, Edition and Classification of a Neglected Repertory, In: TALBOT, Michael (Org). **Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy.** Ashgate Publishing Limited. UK, 2009.

SCHULENBERG, David. **Music of the Baroque**. New York: Oxford University Press, 2001.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico.** Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2004.

TOLEDO, Alexandre Mauro. **Mímesis e Tragédia na Poética de Aristóteles**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

TUNLEY, David. **The Eighteenth- Century French Cantata.** Oxford University Press. New York, 1997.

VERSCHAEVE, Michel. **Traité de Chant et Mise en scéne Baroques**. Bourgogne: Robert Martin, 2012.

WOOD, Caroline. **Orchestra and Spectacle in the 'tragédie en musique' 1673-1715: Oracle, 'sommeil' and'tempête'**. Elaborado para the Royal Musical Association, Vol. 108 (1981 - 1982), pp. 25-46. Publicado por: Taylor & Francis. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/765952>. Acesso em: 18/09/2017.

PARTITURAS

MARAIS, Marin. **Arianne et Bacchus**. (1703). [Partitura manuscrita – FONTE A]. Disponível em: < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110419d>. Acesso em: 01/12/2015.

MARAIS, Marin. **Arianne et Bacchus**. (1696). [Partitura impressa – FONTE B]. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058654s>. Acesso em: 01/12/2015.

MARAIS, Marin. **Arianne et Bacchus, tragédie**. Mise en Musique par M. Marais, l'An 1697. Copiez par Ordre exprés de son Altesse Serenissime Monseigneur le COMTE DE TOULOUSE, par M. Philidor l'ainé, Ordinaire de la Musique du Roy, & Garde de toute la Bibliothèque de Musique, & par son Fils aîné, l'An 1703. Cópia manuscrita [FONTE C]. Microfilme Res. F. 1717 (1/2), Bibliotèque National de France. Esta versão continua com acesso restrito.

MONTÉCLAIR, Michel de. **Ariane et Bacchus**. (1709). [Partitura manuscrita – FONTE A]. Disponível em:<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010089b/f55>. Acesso em 02/04/2016.

LISTA DE DATAS (LINHA CRONOLÓGICA)

1502 – Surgimento do conceito (gênero) tragédia no território francês

1541 – Tradução da *Arte Poética* de Horácio para o francês por Jacques Peletier

1656 – Nascimento de Marin Marais

1660 – Publicação do *Trois Discours sur le Poème Dramatique* de Pierre Corneille

1660 – Casamento real entre Maria Theresa da Espanha e Luís XIV.

1660 – Adaptação ao "gosto" francês do *Xerse* veneziano, de Minato e Cavalli

1667 – Nascimento de Michel Pignolet de Montéclair

1673 – Composição da primeira *tragédie en Musique*: *Cadmus et Hermione*

1674 – Publicação da *Arte Poética* de Nicolas Boileau-Despréaux

1685 – Revogação do Édito de Nantes

1687 – Morte de Lully

1689 – Publicação de coleção de árias vocais e "canções de beber", de uma a quatro vozes, de Michel Lambert, possível precursor do gênero *Cantate Françoise*

1693 – Composição da primeira *Tragédie en Musique* de M.Marais: *Alcide*

1696 – Marais compõe sua *Ariane et Bacchus,* sob enredo de Saint-Jean

1701 – Montéclair insere o contrabaixo à orquestra da *Opéra* de Paris

1706 – Publicação do provável primeiro livro de *Cantates Françoises,* por Jean-Baptiste Morin

1710 – Jean-Baptiste Rousseau é exilado da França

1715 Morte de Luis XIV

1725 – Implementação dos *Concerts Spirituel,* gerenciados por François-André Danican Philidor

1728 – Morte de Marin Marais

1728 – Publicação do terceiro livro de cantatas de Montéclair, do qual consta sua *Ariane et Bacchus*

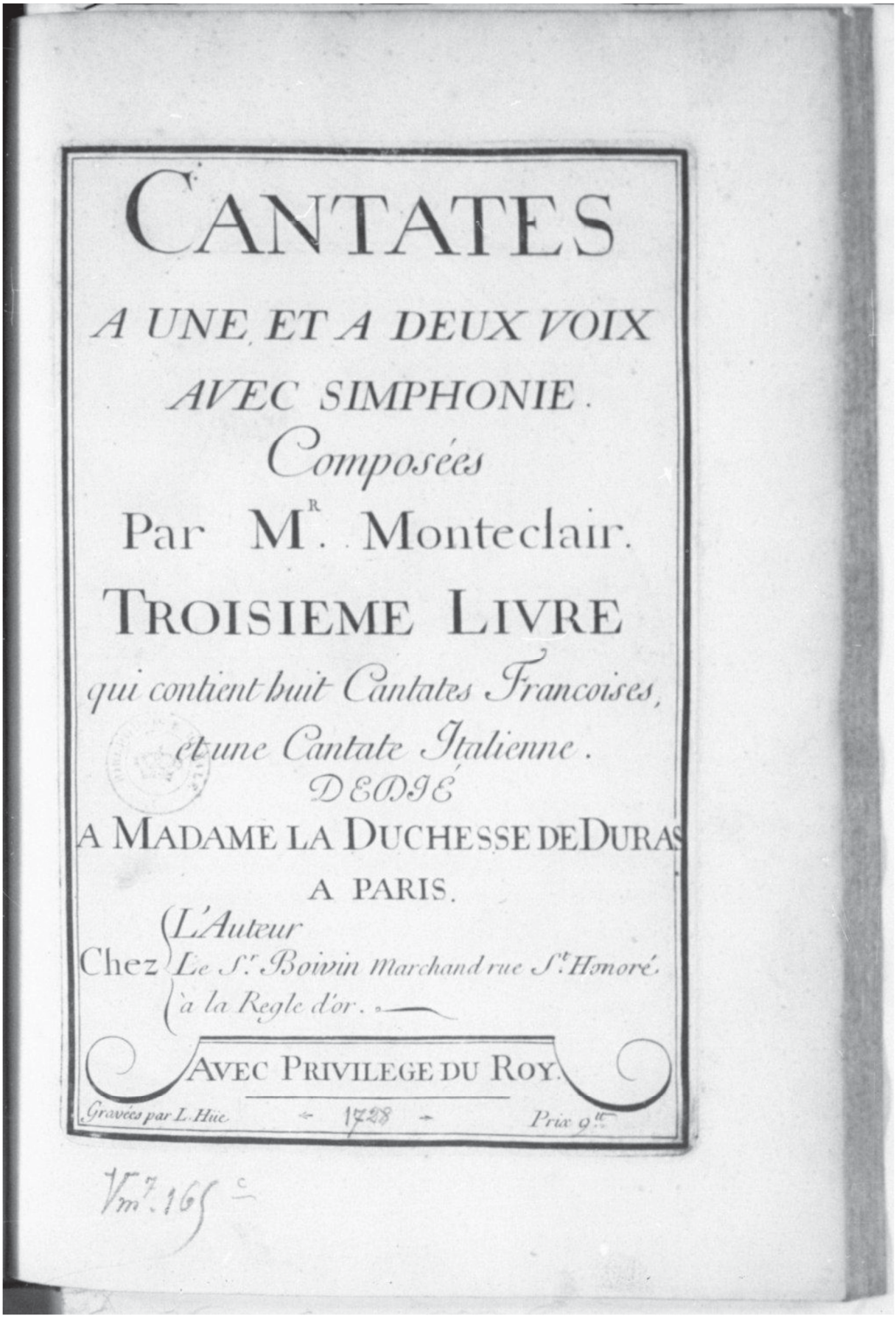
1725 – Implementação dos *Concerts de la Reine,* gerenciados por Destouches e Colin de Blamont

1727 – Implementação dos *Concerts Français,* gerenciados por François-André Danican Philidor

1732 – Composição da única *Tragédie en Musique* de Montéclair: *Jephté*

1733- Composição da primeira *Tragédie en Musique* de Jean-Philippe Rameau: *Hippolyte et Aricie***.**

ANEXO 01 – PARTITURA DA CANTATA *ARIANE ET BACCHUS*



CANTATES

A UNE, ET A DEUX VOIX

AVEC SIMPHONIE.

Composées

Par M.R Monteclair.

TROISIEME LIVRE

qui contient huit Cantates Francoises,

et une Cantate Italienne.

DEDIÉ

A MADAME LA DUCHESSE DE DURAS

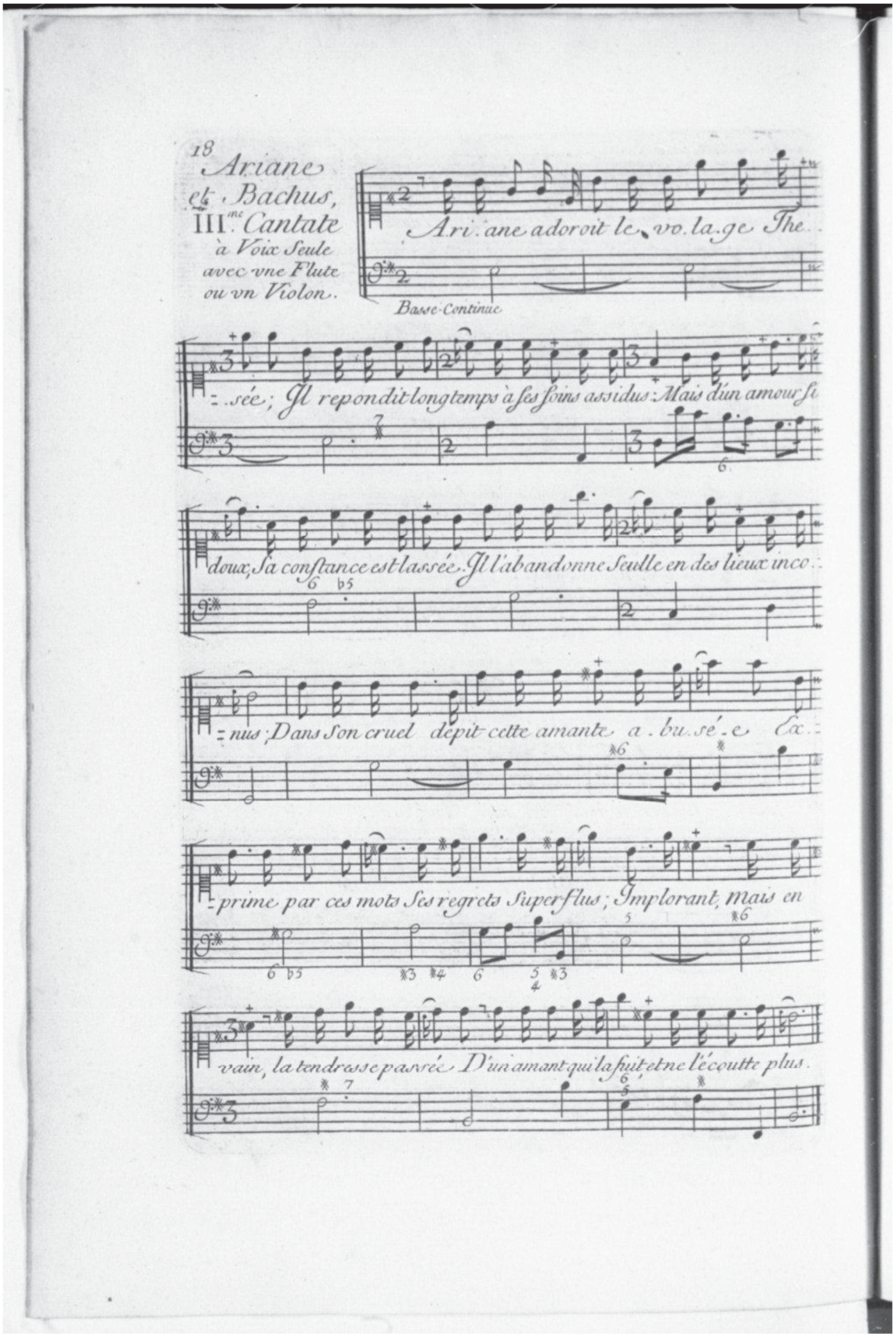
A PARIS.

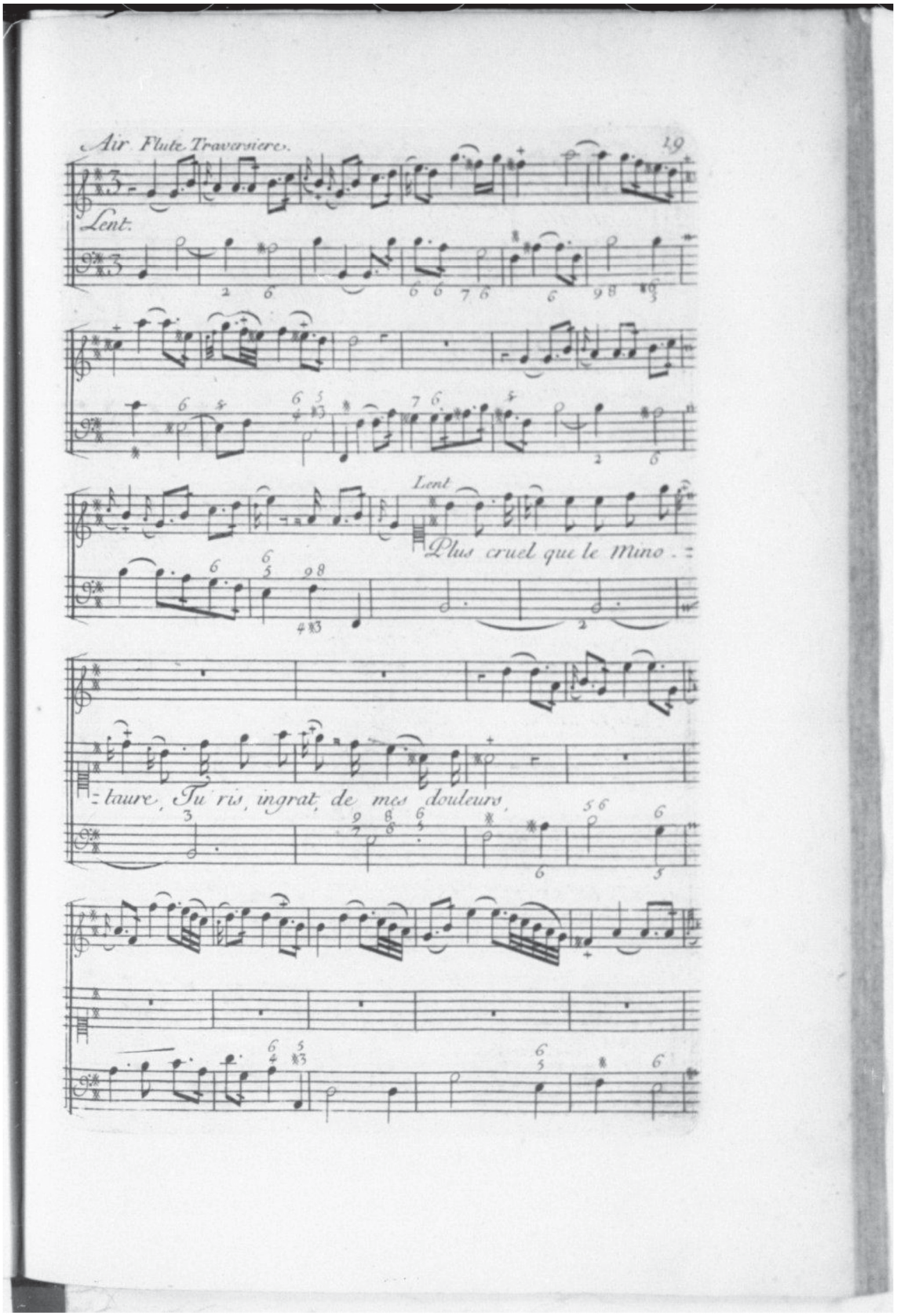
Chez { L'Auteur
Le S.r Boivin Marchand rue S.t Honoré
à la Regle d'or.

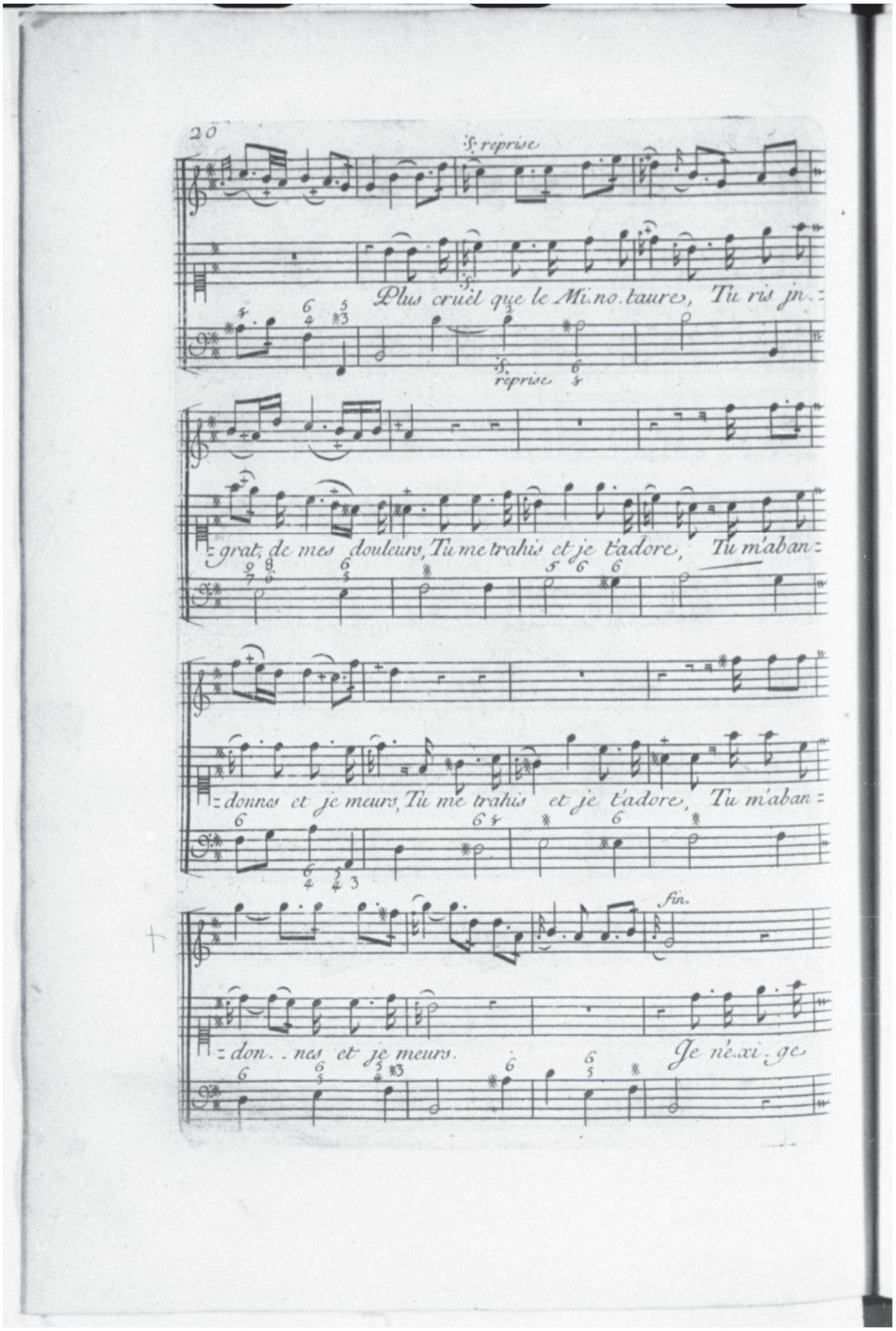
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

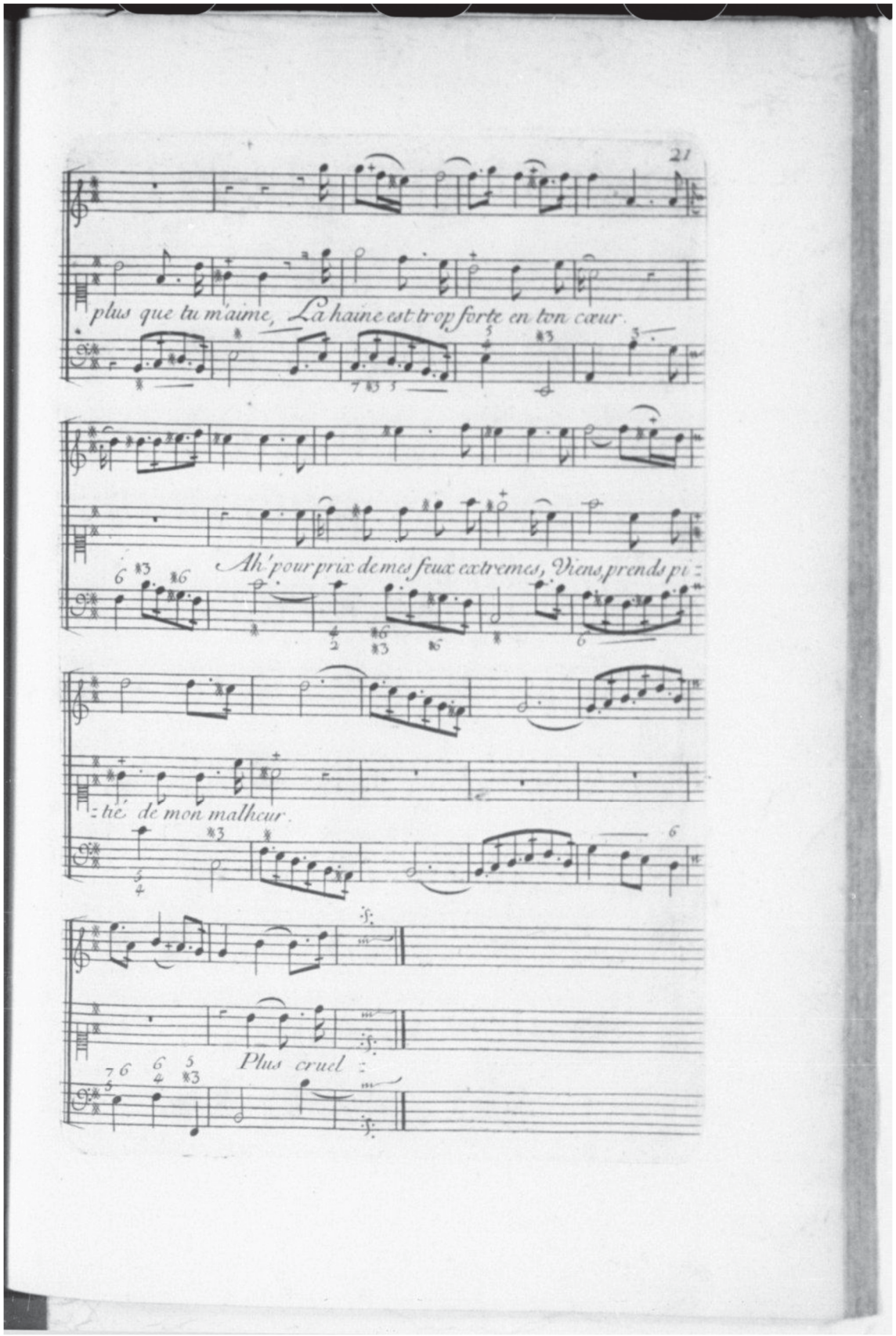
Gravées par L. Hue. — 1728 — Prix 9.tt

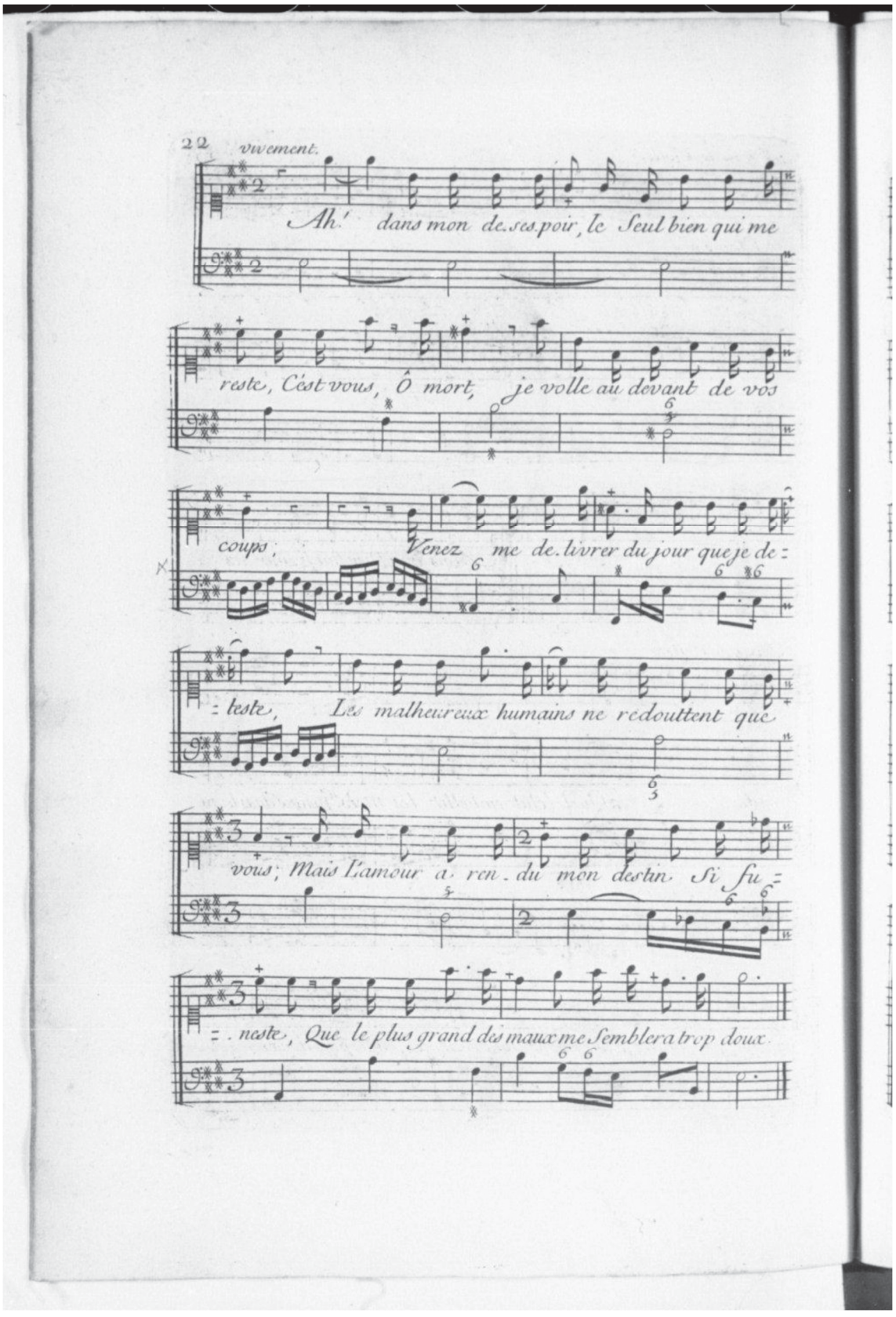
Vm7. 165 c

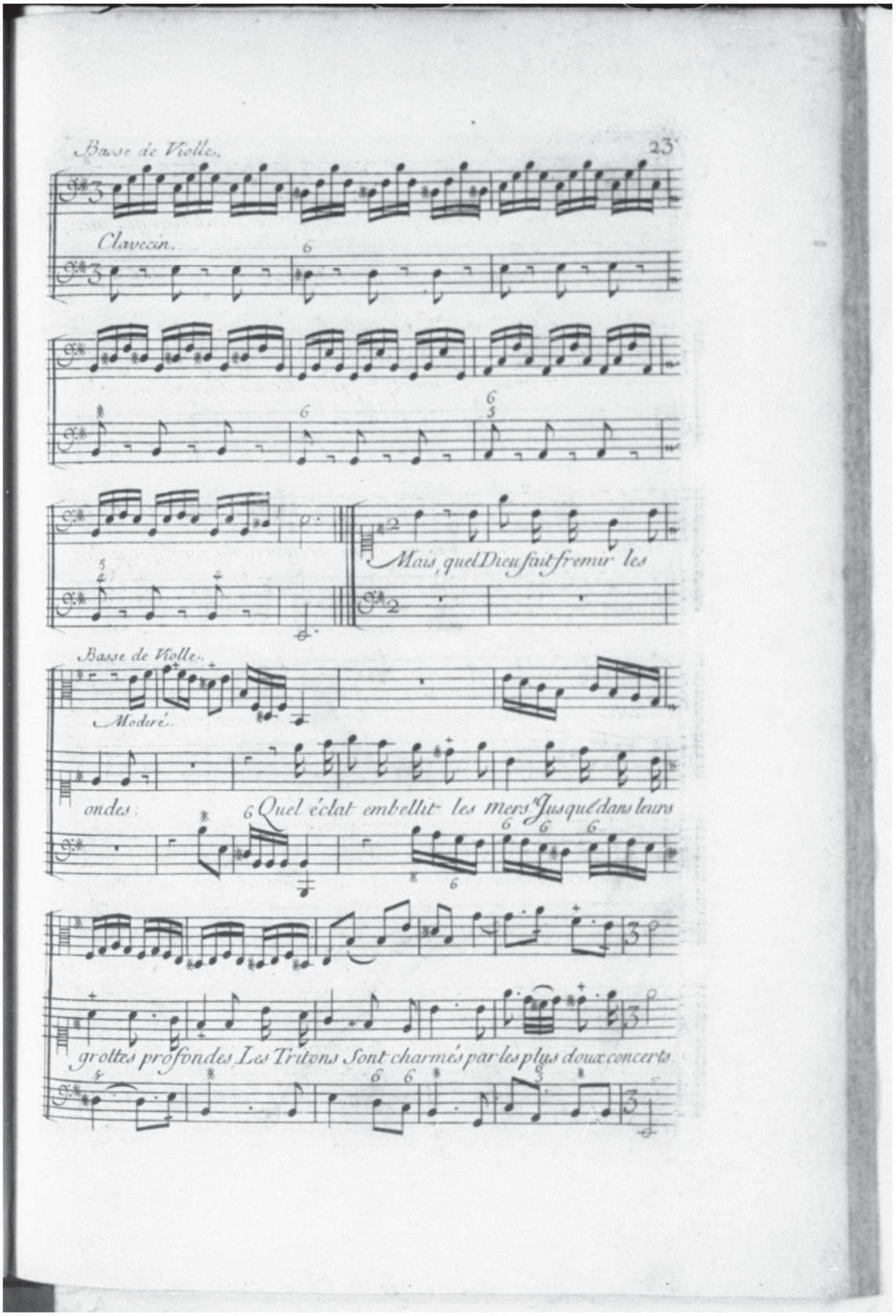

18
Ariane
et Bachus,
III.me Cantate
à Voix Seule
avec vne Flute
ou vn Violon.
Ari.ane adoroit le vo.la.ge The..
Basse-Continue
=.sée; Il repondit longtemps à ses soins assidus: Mais dun amour se
doux, Sa constance est lassée. Il l'abandonne Seulle en des lieux inco..
=nus; Dans Son cruel dépit cette amante a.bu.sé.e Ex.=
=prime par ces mots Ses regrets Superflus; Implorant, mais en
vain, la tendresse passée D'un amant qui la fuit et ne l'écoutte plus.

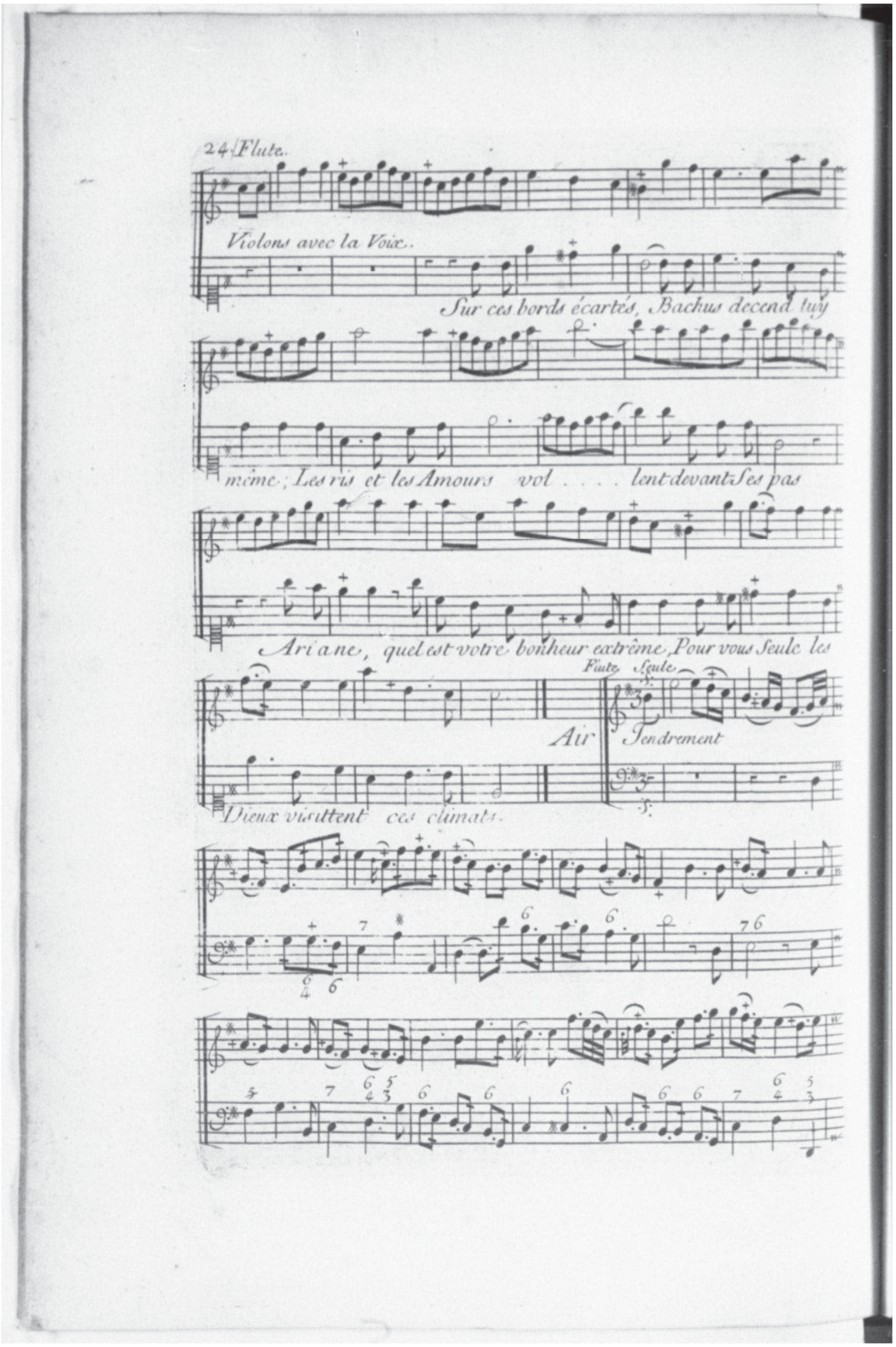

Air Flute Traversiere.
19
Lent.
Lent
Plus cruel que le Mino -
- taure, Tu ris, ingrat, de mes douleurs,

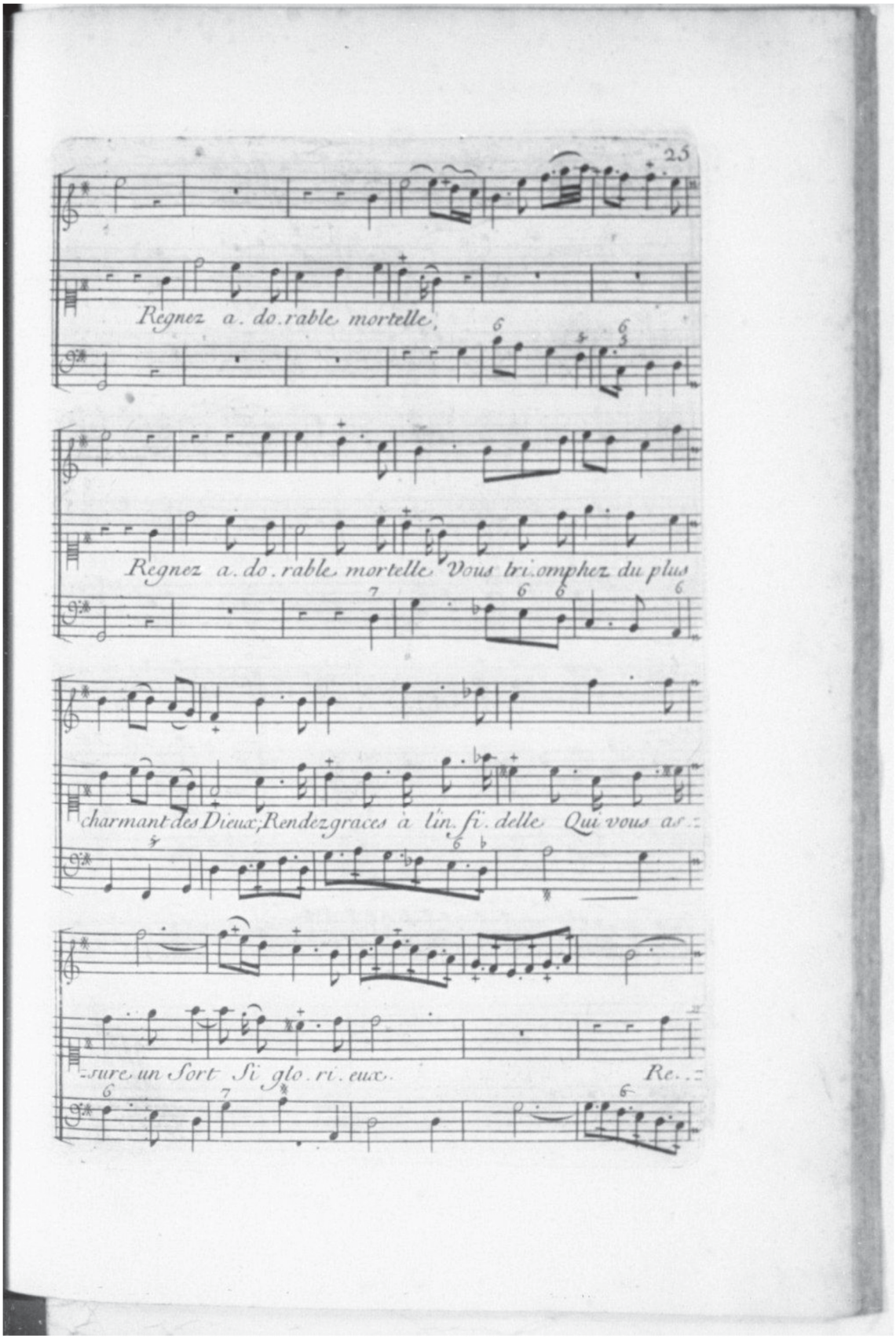

20
S. reprise
Plus cruël que le Mi.no.taure, Tu ris jn.=
S. reprise
=grat; de mes douleurs, Tu me trahis et je t'adore, Tu m'aban=
=donnes et je meurs, Tu me trahis et je t'adore, Tu m'aban=
fin.
=don..nes et je meurs. Je né.xi.ge

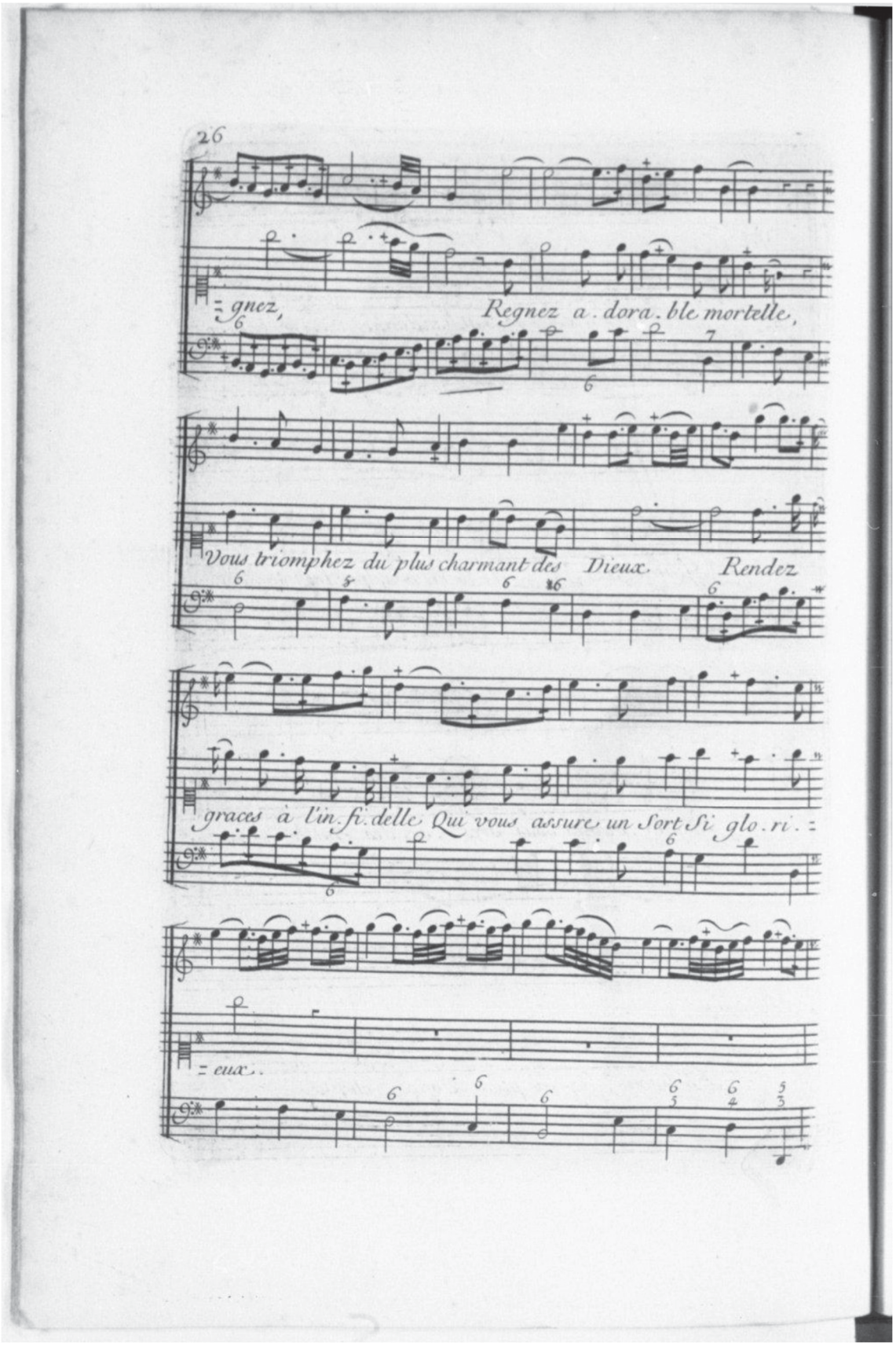

21
plus que tu m'aime, La haine est trop forte en ton cœur.
Ah! pour prix de mes feux extremes, Viens prends pi-
-tié de mon malheur.
Plus cruel-

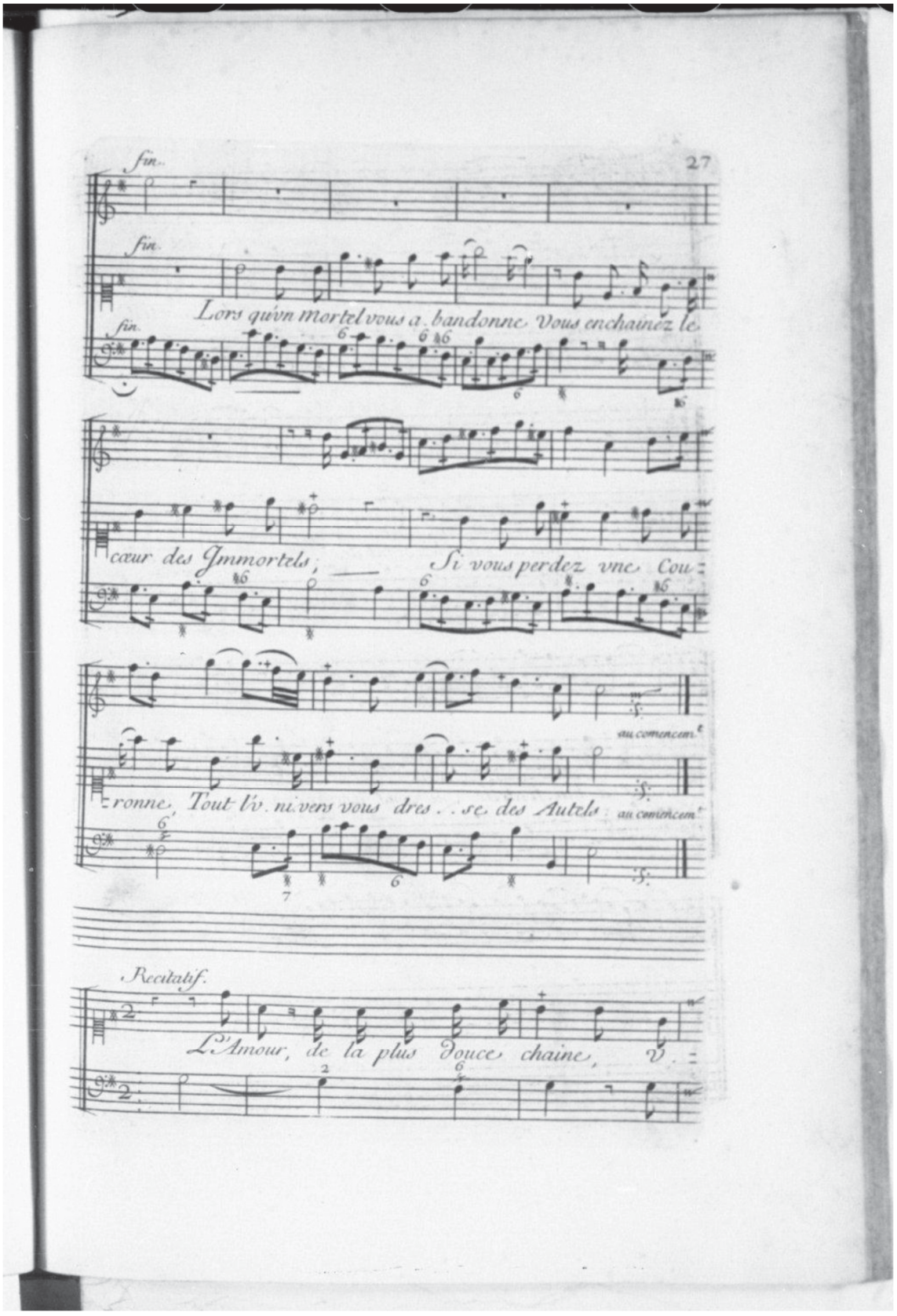

22
vivement.
Ah! dans mon de.ses.poir, le Seul bien qui me
reste, C'est vous, Ô mort, je volle au devant de vos
coups; Venez me de.livrer du jour que je de:
:teste, Les malheureux humains ne redouttent que
vous; Mais l'amour a ren.du mon destin si fu:
:.neste, Que le plus grand des maux me Semblera trop doux.

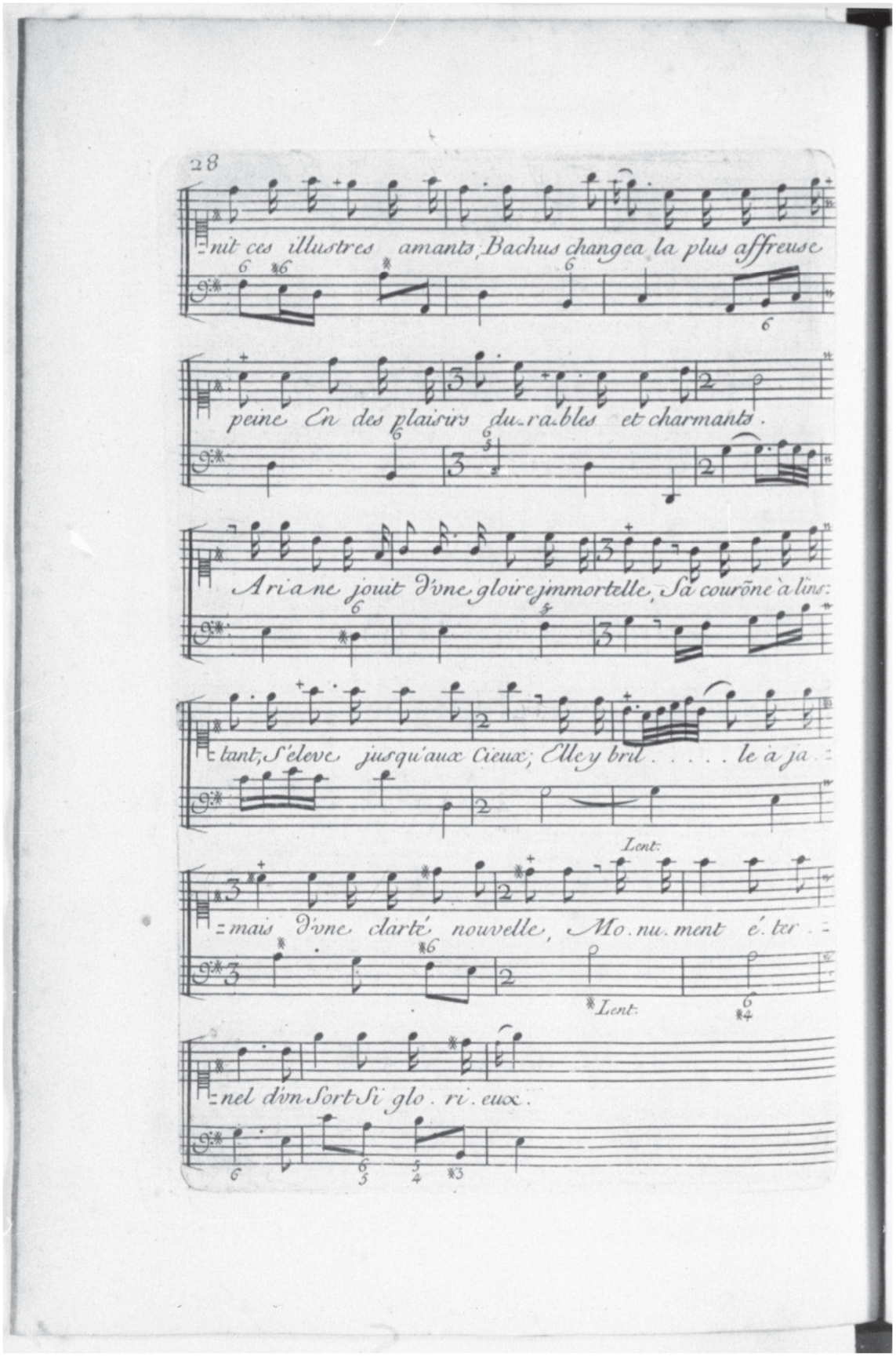

Basse de Violle.
23
Clavecin.
Mais, quel Dieu fait fremir les
Basse de Violle.
Moderé.
ondes: Quel éclat embellit les mers Jusqu'é dans leurs
grottes profondes, Les Tritons Sont charmés par les plus doux concerts.

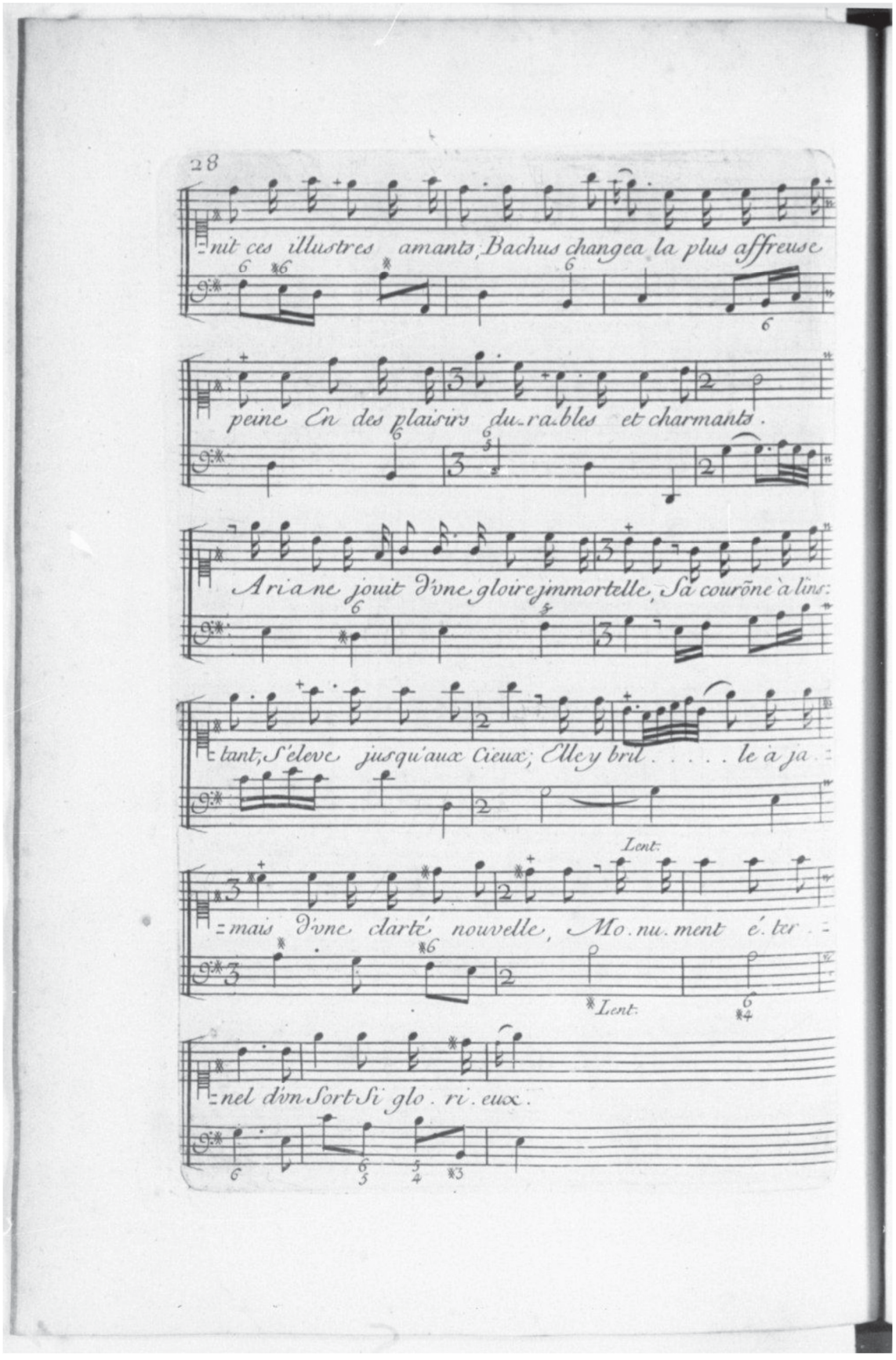

24 Flute.
Violons avec la Voix..
Sur ces bords écartés, Bachus descend tuy
même; Les ris et les Amours vol . . . lent devant ses pas
Ariane, quel est votre bonheur extrême, Pour vous Seule les
Flute Seule
Air
Tendrement
Dieux visittent ces climats.

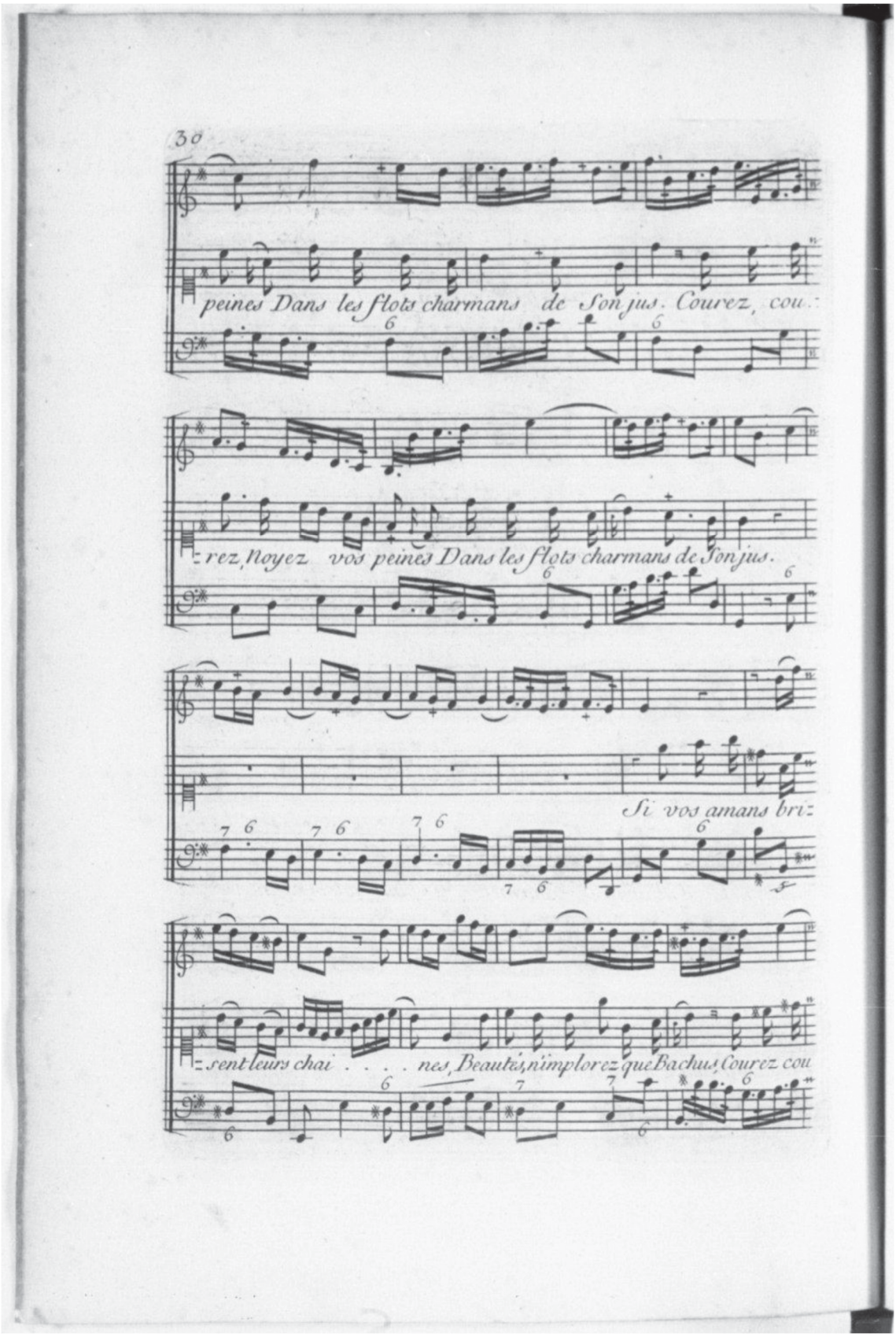

25
Regnez a. do. rable mortelle,
Regnez a. do. rable mortelle Vous tri. omphez du plus
charmant des Dieux; Rendez graces à l'in. fi. delle Qui vous as-
-sure un Sort Si glo. ri. eux.
Re-

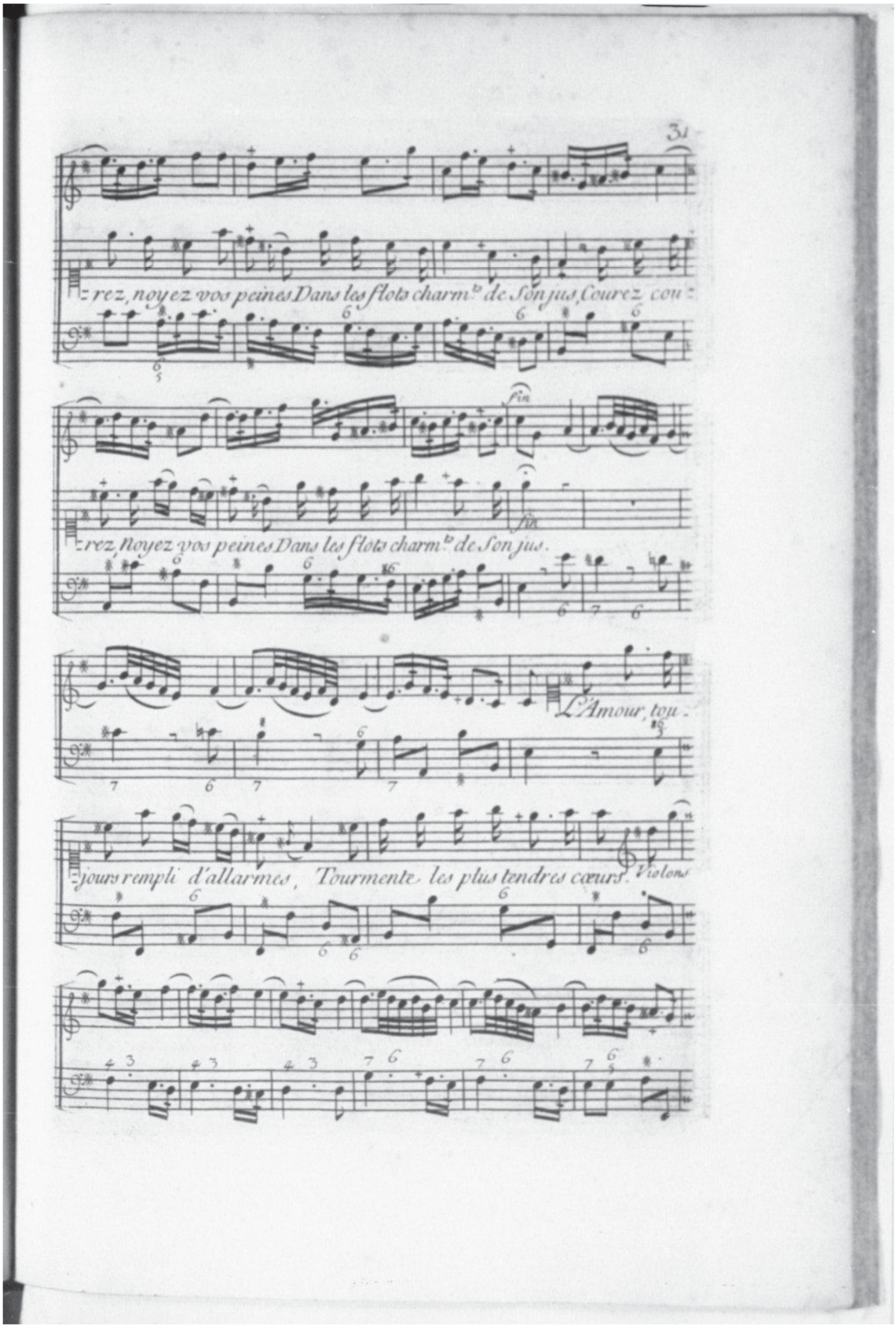

26
= gnez,
Regnez a. dora. ble mortelle,
Vous triomphez du plus charmant des Dieux Rendez
graces à l'in. fi. delle Qui vous assure un Sort Si glo. ri. =
= eux.

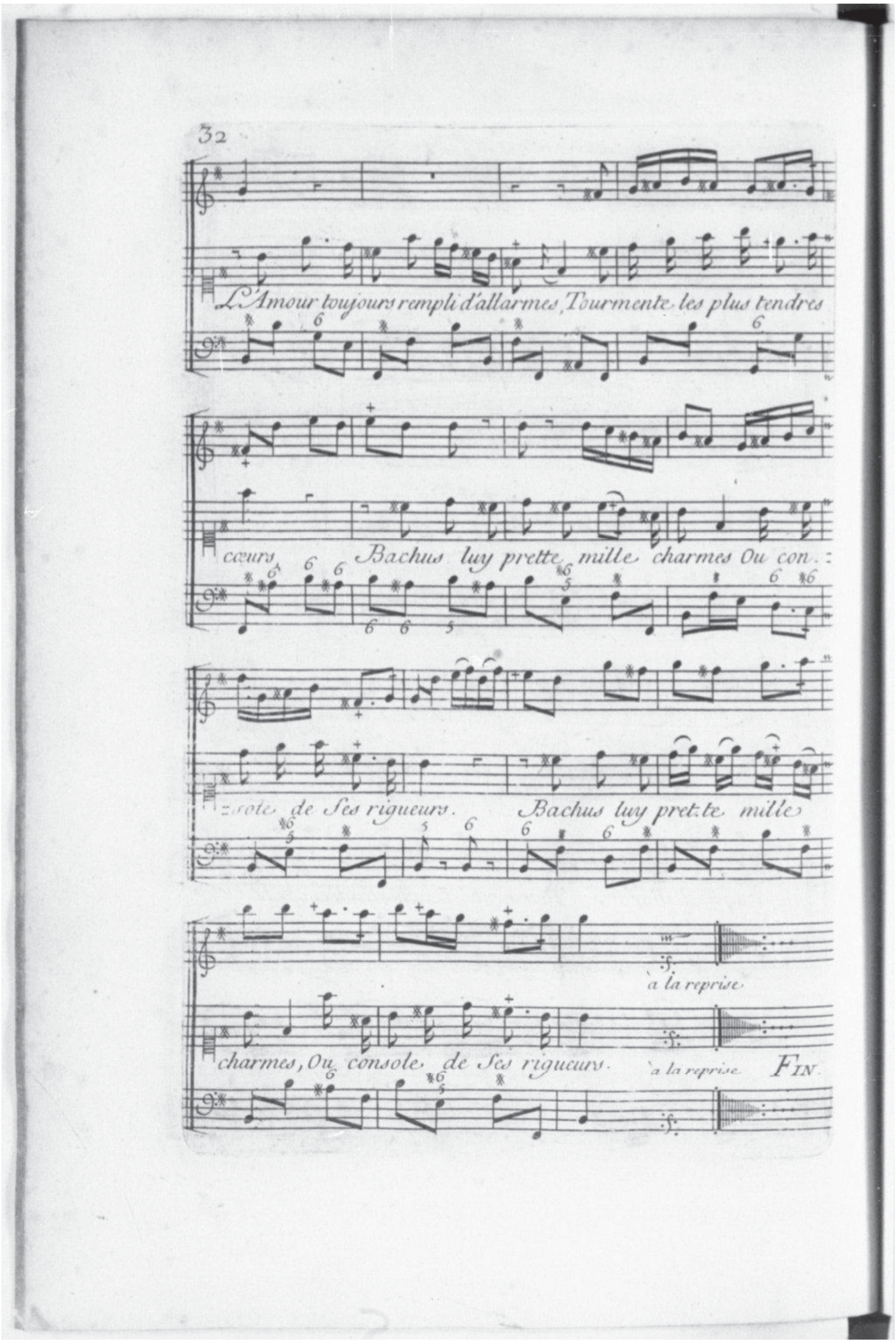

27
fin.
fin.
fin.
Lors qu'vn Mortel vous a. bandonne Vous enchainez le
cœur des Jmmortels; Si vous perdez vne Cou-
au commencem.t
-ronne, Tout l'v. ni.vers vous dres. . se des Autels
au commencem.t
Recitatif.
L'Amour, de la plus Douce chaine, V. -


28
nit ces illustres amants, Bachus changea la plus affreuse
peine En des plaisirs du-ra-bles et charmants.
Ariane jouit D'vne gloire immortelle, Sa courõne à lins:
tant, S'éleve jusqu'aux Cieux; Elle y brit . . . . . le à ja
Lent:
= mais D'vne clarté nouvelle, Mo. nu. ment é. ter
Lent:
= nel d'vn Sort Si glo. ri. eux.


28
nit ces illustres amants, Bachus changea la plus affreuse
peine En des plaisirs du-ra-bles et charmants.
Ariane jouit d'vne gloire immortelle, Sa courõne à lins:
tant, S'éleve jusqu'aux Cieux; Elle y brit . . . . . le à ja
Lent:
= mais d'vne clarté nouvelle, Mo. nu. ment é. ter
Lent:
nel d'vn Sort Si glo. ri. eux.


30
peines Dans les flots charmans de Son jus. Courez, cou-
-rez, Noyez vos peines Dans les flots charmans de Son jus.
Si vos amans bri-
-sent leurs chai . . . nes, Beautés, n'implorez que Bachus, Courez cou


31
rez, noyez vos peines Dans les flots charmᵗ de Son jus, Courez cou
fin
rez, Noyez vos peines Dans les flots charmᵗ de Son jus.
L'Amour, tou
jours rempli d'allarmes, Tourmente les plus tendres cœurs. Violons



FONTE: BNF Gallica Online