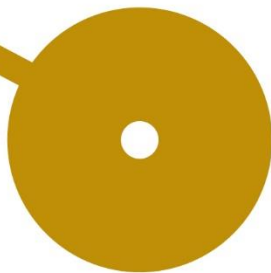


Da Palavra Ao Gesto:
A Gestualidade No Barroco
Francês Enquanto Instrumento
De Expressão Musical

Bianca Pereira Alves

06/2022





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Música Antiga - *Canto Barroco*

Da Palavra Ao Gesto:
A Gestualidade No Barroco
Francês Enquanto Instrumento
De Expressão Musical

Bianca Pereira Alves

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Música Antiga, *Canto Barroco*.

Professores Orientadores

Professor Doutor Pedro Sousa Silva

Professora Catarina Costa e Silva

Dedico esta monografia aos meus pais e à minha irmã.

A vocês: o meu muito obrigado por tudo.

Agradecimentos

Aos meus pais, por todo o amor e pelo incansável apoio, a quem devo parte das minhas conquistas e sem os quais este trabalho não seria possível.

À minha irmã, inspiração e porto seguro, que independentemente da distância, está sempre perto e no coração.

E ao Miguel, por me fazer sentir sempre em casa.

Aos meus amigos, sobretudo à Leonor, ao Francisco e à Mariana, pelas palavras de incentivo e amizade, por saberem sempre o que dizer no momento certo.

Ao Professor Doutor Pedro Sousa Silva, pela orientação, ensinamentos, prontidão, disponibilidade, e por todas as observações que contribuíram para o solucionamento de muitas dúvidas.

À Professora Catarina Costa e Silva, por ter aceitado este desafio com resiliência e um sorriso, por todos os conselhos e conversas.

À Professora Magna Ferreira, pelo carinho e paciência que sempre me demonstrou e com os quais construímos este bonito percurso. E pela inspiração na sugestão de título que deu origem a esta investigação.

Aos restantes professores do CMA e da ESMAE, em especial à Professora Ana Mafalda Castro, ao Professor Júlio Galvão Dias e ao Professor Doutor Hugo Sanches, por toda a amabilidade, esclarecimentos, sabedoria e aprendizagens que me ajudaram a crescer. A este último, agradeço também pela sua preciosa ajuda na revisão de diversas seções desta monografia e na correção de algumas traduções.

À Professora Doutora Sónia Duarte, pela sua gentil colaboração na revisão do Capítulo 2.3. desta monografia.

A todos aqueles que, de alguma forma,
contribuíram para que esta jornada se realizasse,

o meu sincero e profundo obrigado.

Resumo

A temática central desta monografia é a gestualidade dramática no barroco francês e a sua relação com a composição cénica e a interpretação musical. Nos séculos XVII e XVIII, a constante e incessante busca pela graça e elegância - *le bon goût* - era uma especificidade francesa que se aplicava a todos os aspetos da existência, tanto em assuntos de estado e decisões políticas, como nas práticas intelectuais e artísticas. A arte do bem fazer e do bem dizer, não denunciando esforço ou afetação, era uma qualidade baseada em variados recursos, um dos quais a gestualidade. A consciência física e corporal do intérprete, conhecendo a técnica de conceção do gesto e o seu impacto afetivo, constituía-se como um elemento fundamental na construção de um discurso eloquente e interpretação artística na época. Esta evidência encontrada em fontes primárias, incentivou a um processo de estudo e integração do gesto, enquanto veículo retórico, na interpretação musical. Os gestos tinham o propósito de enfatizar o discurso e os seus afetos. A arte do intérprete, e também uma das suas maiores dificuldades, estava no domínio do gesto enquanto elemento retórico fundamental que participava de toda a interpretação.

Palavras-Chave

Gestualidade Barroca; *Gestuelle Baroque*; Música Barroca Francesa; Expressão Musical da Palavra; Prática da Gestualidade; Performance Historicamente Inspirada; Catálogo de Gestualidade.

Abstract

The primary subject of this monograph is the dramatic gesture in French Baroque and its relationship with scenic composition and musical interpretation. In the 17th and 18th centuries, the constant and incessant quest for grace and elegance - *le bon goût* - was a French specificity that applied to all aspects of existence, both in matters of state and political decisions, as well as in intellectual and artistic practices. The art of well doing and well speaking, whilst not manifesting any kind of effort or affectation, was a quality based on various resources, one of which was gesture. The performer's physical and bodily awareness, knowing the technique of designing the gesture and its affective impact, constituted a fundamental element in the construction of an eloquent speech and artistic interpretation at the time. This evidence found in primary sources, encouraged a process of study and integration of the gesture, as a rhetorical vehicle, in musical interpretation. Gestures were rhetorical and had the purpose of emphasizing certain words of the speech and their affects. The art of the interpreter or performer, and one of its greatest difficulties, was in the mastery of gesture as a fundamental rhetorical element that participates in all of interpretation.

Keywords

Baroque Gesture; *Gestuelle Baroque*; French Baroque Music; Musical Expression of the Word; Practice of Gesture; Historically Inspired Performance; Gesture Catalog.

A Expressão, na minha opinião, é uma ingénua e natural semelhança das coisas que devemos representar: (...) é ela que marca os verdadeiros personagens de cada coisa; é com ela que distinguimos a natureza dos corpos; que as figuras parecem ter movimento, e que tudo o que é fingido parece ser verdade.

Charles Le Brun (1619-1690)

(Brun, 1698, p. 7)

Índice

Introdução.....	1
Revisão da Literatura e Metodologias de Investigação.....	4
Fontes Primárias.....	4
Fontes Secundárias (Estado da Arte).....	6
1. O Repertório.....	8
1.1. A <i>Air de Cour</i>	9
1.2. O <i>Ballet de Cour</i>	16
1.3. O gosto pela Ópera Italiana em França: o papel do Cardeal Mazarin.....	25
1.4. Lully e Molière: a <i>Comédie-Ballet</i>	29
1.5. Lully e Quinault: a <i>Tragédie Lyrique (Tragédie en Musique)</i>	34
1.6. A <i>Cantate Française</i>	40
1.7. Após Lully.....	46
2. A Gestualidade enquanto Ferramenta de Expressão Musical.....	50
2.1. Contextualização histórica: definição e função.....	50
2.2. Elementos essenciais de caracterização da gestualidade.....	55
Pés e Membros Inferiores.....	57
Mãos e Membros Superiores.....	60
O Tempo do Gesto.....	66
Perspetiva, Tridimensionalidade e Oposição.....	68
A Voz, a Declamação e o Gesto.....	72
2.3. A Gestualidade na Pintura: Exemplos em Análise.....	74
A Pintura <i>Perseu e Andrómeda</i> , de Donato Creti, para a <i>Cantatille Andromède</i> , de Louis Antoine Lefebvre.....	75
A Pintura <i>Ariana abandonada por Teseu</i> , de Angelica Kauffman, para a <i>Cantata Ariane</i> , de Philippe Courbois.....	79

A Pintura <i>A Pastora Sonhando</i> , de François Boucher, para a Cantata <i>La Bergère</i> , de Michel Pignolet de Montéclair	84
2.4. O Poder do Gesto: A Gestualidade como Instrumento Performativo.....	88
Conclusão	90
Desafios da Aplicação da Gestualidade.....	90
Considerações Gerais	90
Implicações para Trabalhos Futuros.....	91
Bibliografia.....	93
Apêndices	99
Apêndice A - Catálogo de Gestualidade.....	100
A.1. <i>Chirologia: Or the Naturall Language of the Hand. Chironomia: Or, The Art of Manuall Rhetoricke</i> (1644), de John Bulwer (1606-1656).....	100
A.2. <i>Conference de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roi de France, Chancelier et Directeur de l'Academie de Peinture et Sculpture, Sur l'Expression Générale et Particulière des Passions, Enrichie de Figures Gravées par B. Picart</i> (1698), de Charles Le Brun (1619-1690)	106
A.3. <i>Expressions des Passions de l'Âme</i> (1727), de Charles Le Brun (1619-1690). 111	
A.4. <i>Chironomia; or a Treatise on Rethorical Delivery</i> (1806), de Gilbert Austin (1753-1837)	116
A.5. <i>Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek</i> (1827-1830), de Johannes Jelgerhuis (1770-1836)	125
Apêndice B - Partituras.....	150
B.1. <i>Cantatille Andromède</i> (?1762), de Louis Antoine Lefebvre (c.1700-1763).....	150
B.2. Cantata <i>Ariane</i> (1710), de Philippe Courbois (1705-1730)	160
B.3. Cantata <i>La Bergère</i> (1728), de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) ...	176
Apêndice C - Textos e Traduções.....	185
C.1. <i>Mazarinade: La Chasse donnée à Mazarin par les paysans des bourgs et des villages, sur le tocsin</i> (A Caça feita a Mazarin pelos camponeses das cidades e aldeias, sob o sino), (1649), Anónimo	185

C.2. Tradução da <i>Cantatille Andromède</i> (Andrómeda), (?1762), de Louis Antoine Lefebvre (c.1700-1763)	188
C.3. Tradução da Cantata <i>Ariane</i> (Ariana), (1710), de Philippe Courbois (1705-1730)	190
C.4. Tradução da Cantata <i>La Bergère</i> (A Pastora), (1728), de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737)	194

Figura 1 - Excerto da ária <i>Ah! Mortelles douleurs!</i> , da <i>Comédie-Ballet George Dandin ou Le Mari Confondu</i> (1668).....	11
Figura 2 - <i>Le Ballet Comique de la Reine</i> (1581).....	17
Figura 3 - <i>Le Ballet des Fées de la Forêts de Saint Germain</i> (1625).....	19
Figura 4 - Jovem príncipe Luís como Apolo (Sol) em <i>Ballet Royale de La Nuict</i> (1653)	23
Figura 5 - <i>Cantora italiana acompanhando-se à tiorba</i>	26
Figura 6 - <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> (1682).....	31
Figura 7 - Excerto da Cantata <i>Ariane</i> (1710)	41
Figura 8 - Excerto da Cantata <i>La Bergère</i> (1728)	43
Figura 9 - Exemplificação do posicionamento dos pés	57
Figura 10 - Posicionamento dos pés e membros inferiores	58
Figura 11 - Representação da variedade e amplitude do gesto, seguido de um porte de braços incorreto e a evitar.....	60
Figura 12 - Estudo acerca das mãos	61
Figura 13 - Sistematização das posições, movimentos e elevação dos braços.....	62
Figura 14 - Exemplificação da utilização da espada na mão direita	63
Figura 15 - Combinação de gestos (direção e movimentação).....	64
Figura 16 - Representação da variedade e amplitude do gesto	65
Figura 17 - Estudo de perspetiva (Parte I).....	68
Figura 18 - Estudo de perspetiva (Parte II)	69
Figura 19 - Estudo de proporções.....	69
Figura 20 - Círculo imaginário que determina a espacialidade e direção do gesto	71
Figura 21 - <i>Perseu e Andrómeda</i> (1715)	75

Figura 22 - <i>Exclamationem aptat</i>	77
Figura 23 - <i>Admiratur</i>	77
Figura 24 - Detalhe de <i>Perseu e Andrómeda</i> (1715).....	77
Figura 25 - <i>Ariana abandonada por Teseu</i> (1774).....	79
Figura 26 - Detalhe de <i>Ariana abandonada por Teseu</i> (1774)	80
Figura 27 - <i>Abatement</i>	80
Figura 28 - <i>Abatement</i>	80
Figura 29 - Detalhe de <i>Ariana abandonada por Teseu</i> (1774)	81
Figura 30 - <i>La Tristesse</i>	81
Figura 31 - Detalhe de <i>Ariana abandonada por Teseu</i> (1774)	82
Figura 32 - <i>Posições das mãos utilizadas pelos antigos oradores: Vertical</i>	82
Figura 33 - <i>Exclamationem aptat</i>	82
Figura 34 - <i>Posições das mãos utilizadas pelos antigos oradores: Dedos Estendidos</i> . 82	
Figura 35 - <i>A Pastora Sonhando</i> (c.1763).....	84
Figura 36 - <i>La Tranquilité</i>	84
Figura 37 - <i>La Joye Tranquille</i>	86
Figura 38 - Detalhe de <i>A Pastora Sonhando</i> (c.1763).....	86
Figura 39 - Detalhe de <i>A Pastora Sonhando</i> (c.1763).....	87
Figura 40 - <i>Abatement</i>	87

Introdução

A temática sobre a qual se centra a presente monografia é a gestualidade dramática no barroco francês e a sua relação com a interpretação musical e composição cénica colocadas em prática na época.

A França dos séculos XVII e XVIII foi governada por reis que compreendiam a importância social e política que as artes têm na construção de um regime próspero e estável (CMBV, s.d.). Através da utilização de um vasto conjunto de recursos artísticos e da exploração das diversas confluências e influências culturais, surge uma linguagem muito própria e característica que se define como o estilo e o *goût français*¹ do *Grand Siècle*. A *gestuelle baroque*² foi um dos numerosos recursos artísticos que contribuíram para a construção deste gosto específico. Fortemente explorada enquanto ferramenta dramática de valor expressivo essencial e indispensável, a gestualidade era um veículo de comunicação que contribuía para persuadir no espaço político, religioso ou teatral.

O estudo da utilização dos gestos corporais retóricos como complemento ao texto, falado ou cantado, permite um aprofundamento do conhecimento das práticas interpretativas da época. Partindo da análise de fontes escritas e iconográficas, primárias e secundárias, é possível reconstruir uma interpretação estética e historicamente inspirada, permitindo que tanto o intérprete quanto o público possam desfrutar da obra musicalmente contextualizada.

Este trabalho de investigação estabelece os seguintes objetivos:

- 1) Estudo da gestualidade e de todos os elementos que a compõem, enquanto instrumento fundamental de expressão na música barroca francesa;
- 2) Exploração da gestualidade como ferramenta de potenciação da dimensão expressiva do repertório barroco;

¹ A noção de *bon goût* (bom gosto) dos séculos XVII e XVIII é de difícil tradução e explicação. Considerado quase como um emblema, *le bon goût français* demonstrava a profunda transformação no paradigma estético e cultural da época. Este conceito abstrato deteve uma enorme importância na definição de diversos parâmetros culturais e sociais, tanto em França, como na restante Europa (Dens, 1975).

² De acordo com o Dicionário *Larousse*, o conceito de *gestuelle*, derivado do termo geral *gestualité*, consiste num conjunto de gestos codificados, considerados pelo seu significado simbólico ou pelo seu valor de acompanhamento ao discurso (Dictionnaire Larousse, s.d.).

3) Aplicação prática da gestualidade no estudo do repertório e sua interpretação musical.³

A estrutura narrativa que rege a organização desta monografia parte do panorama geral para o particular. O primeiro capítulo aborda o repertório da época no qual a prática performativa da gestualidade seria usual, fazendo a sua contextualização, histórica e evolutiva, e explicando as suas características. O segundo capítulo traça o percurso da gestualidade enquanto ferramenta expressiva: as suas influências classicistas, as suas especificidades técnicas, a sua incontornável presença em exemplos pictóricos e, por fim, as suas aplicações.

Partindo do repertório selecionado para o Recital Final de Mestrado...

- *Ária L'Astre que le silence suit*, da *Cantatille Le Lever de L'Aurore* (1756), de Louis Antoine Lefebvre (c.1700-1763);
- *Cantatille Andromède* (?1762), de Louis Antoine Lefebvre (c.1700-1763);
- *Plainte de Vénus sur la mort d'Adonis: Ah quelle cruauté* (*Ballet Royal de Flore*, 1669), de Jean-Baptiste Lully (1632-1687);
- *Cantata Ariane* (1710), de Philippe Courbois (1705-1730);
- *Ária Ah mortelles douleurs* (*Comédie-Ballet George Dandin ou le Mari Confondu*, 1668), de Jean-Baptiste Lully (1632-1687);
- *Cantata La Bergère* (1728), de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737).

... consideramos de grande pertinência e interesse estabelecer uma ponte entre a narração do conteúdo dramático de três das obras musicas e três pinturas que se enquadram temporalmente no período em estudo: a *Cantatille Andromède*, de Louis Antoine Lefebvre, para a pintura *Perseu e Andrómeda* (1715), de Donato Creti (1671-1749); a *Cantata Ariane*, de Philippe Courbois, para a pintura *Ariana abandonada por Teseu* (1774), de Angelica Kauffman (1741-1807); e a *Cantata La Bergère*, de Michel Pignolet de Montéclair, para a pintura *A Pastora Sonhando* (c.1763), de François Boucher (1703-1770). Servindo de modelo para a análise prática da gestualidade, decidimos realizar uma explicação detalhada das posições, atitudes, posturas, tipologias de gesto, expressões faciais e corporais presentes nos personagens de cada pintura.

³ O repertório selecionado integra o programa elaborado para o Recital Final de Mestrado a realizar no dia 8 de Julho de 2022.

Os critérios de seleção para a escolha das pinturas foram sobretudo dois: os episódios retratados pelos quadros estão diretamente relacionados com o conteúdo dramático do texto musical, correspondendo especificamente ao momento narrado; por outro lado, a valorização simbólica dos principais elementos plásticos representados nas três pinturas - o pano azul de Andrómeda, o fio dourado de Ariana e a sua capa ou manto vermelho e o cesto com flores da Pastora, com destaque para a flor branca e cor-de-rosa que traz ao peito - é crucial na conceção estética do Recital Final de Mestrado, que conta com a presença de todos na sua construção cénica.⁴

Totalmente subjugada às leis fundamentais da retórica, a gestualidade - arte da eloquência e linguagem de persuasão - ambiciona, através de um conjunto de recursos expressivos, convencer, agradar e mover emocionalmente os sentidos do espetador.

A eloquência do corpo (...) coloca em evidência a expressão de uma complexa semiótica corporal: desde as posturas, apoios, poses, atitudes, movimentações da cabeça, fisionomias, gestos precisos das mãos e dedos. Situado entre a mímica e a dança, dominando um solfejo rigoroso e muito preciso, o corpo eloquente exprime com força e convicção todas as paixões da alma (Rouillé N. , 2007, p. 16).⁵

⁴ Consultar também a citação de Olga Termini, p. 50.

⁵ No original: “L’eloquence du corps, (...), met en évidence une sémiotique corporelle complexe exprimée: dans les postures, appuis, maintiens, attitudes, ports de tête, physionomies, gestes précis des mains et des doigts. Se situant entre le mime et la danse, maîtrisant un solfège rigoureux et très précis, le corps éloquent exprime avec force et conviction toutes les passions de l’âme” (Rouillé N. , 2007, p. 16).

Revisão da Literatura e Metodologias de Investigação

Com o objetivo de enquadrar o objeto de estudo e elaborar o Estado da Arte, reunimos e identificamos um conjunto de fontes literárias e iconográficas, primárias e secundárias, que versam especificamente a temática da gestualidade. No entanto, consultamos também fontes que abordam outros aspetos que se creem serem de grande pertinência e que se relacionam com o objeto em estudo (demonstração das transmutações da expressão facial mediante as paixões; envolvimento corporal no seu todo, com a participação dos membros inferiores como apoios; presença indispensável e ativa do olhar; os instrumentos da arte da declamação).

Apresentamos seguidamente, e de forma sintetizada, algumas das fontes cujas linhas de pensamento consideramos terem sido de grande importância e referência para a elaboração desta monografia.

Fontes Primárias

O tratado *Remarques curieuses sur l'Art de bien Chanter et particulièrement pour ce qui regarde le Chant François; Traité de la Methode ou Art de Bien Chanter* (1671), da autoria de Bertrand Bénigne de Bacilly (1621-1690), é uma exaustiva e abrangente fonte, que faz uma contextualização e descrição detalhadas acerca dos aspetos técnicos e interpretativos fundamentais para a realização de uma correta performance da música barroca francesa. Publicado pela primeira vez em 1668, o tratado teve ainda duas reedições: uma em 1671 (a versão que iremos utilizar para análise, por motivos de acessibilidade) e a seguinte no ano de 1679. O autor não só aborda questões relacionadas com a formação de uma saudável e correta técnica vocal (Capítulos I ao IX da Primeira Parte), mas também aspetos relacionados com a interpretação musical, ilustrando com diversos exemplos: a diferença entre *beauté* e *agrément*; os ornamentos, passagens e diminuições mais apropriados para a voz e a forma adequada de os empregar (Capítulos XII e XIII da Primeira Parte); a pronúncia apropriada do francês no canto (Capítulos I ao VII da Segunda Parte). Este tratado será uma importante referência para a investigação, visto que aborda também os diferentes e fundamentais aspetos interpretativos e patéticos relativos ao repertório (Capítulo XI da Primeira Parte), listando exaustivamente quais os recursos que podem ser empregues a favor da transmissão das paixões e afetos descritos no texto e representados pela música.

Apesar de serem métodos mais direcionados para as artes visuais, ambos os tratados de Charles Le Brun (1619-1690) - *Conference de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roi de France, Chancelier et Directeur de l'Academie de Peinture et Sculpture, Sur l'Expression Générale et Particulière des Passions, Enrichie de Figures Gravées par B. Picart* (1698); *Expressions des Passions de l'Âme* (1727) - fornecem uma fidedigna ideia das transmutações faciais necessárias para a expressão daqueles que se entendiam ser os sentimentos mais primordiais e mundanos do ser humano (felicidade, tranquilidade, raiva, cólera, adoração, entre muitos outros). Como complemento ao extremamente interessante elemento visual, cada imagem é acompanhada de uma breve descrição e explicação do motivo pelo qual cada paixão é representada daquela forma específica. Estas fontes também demonstram com bastante clareza como deve ser o olhar, qual a carga emotiva que este deve compreender e qual a sua direção, tendo em conta a localização espacial do recetor de cada expressão (por exemplo com expressões relacionadas com a adoração ou veneração, o olhar tende a ser direcionado para um nível superior, evocando divindade). Ambos os tratados são ótimas ferramentas para um trabalho localizado e de minúcia, visto que auxiliam na compreensão das diferentes e subtis linhas e disparidades que ocorrem na expressão facial e no olhar consoante as diferentes emoções. A possibilidade de uma análise detalhada e pormenorizada de alguns dos elementos mais intrínsecos do todo da gestualidade será uma grande mais-valia, não só para a investigação (enquadramento e posicionamento destes pormenores no plano global da gestualidade), mas também para nós, no nosso trabalho de construção enquanto intérpretes.

Em 1806, Gilbert Austin (1753-1837), educador e clérigo irlandês, publicou o seu tratado *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery*. Fortemente influenciado pelos escritores e oradores da Antiguidade Clássica, sobretudo Cícero e Quintiliano, o autor enfatiza a importância que a voz e o gesto detêm na entrega de um discurso afetivamente convincente e persuasivo. Na primeira parte da obra, Austin traça e analisa a evolução do estudo das artes da retórica e oratória desde a Antiguidade Clássica até ao século XVIII. A segunda parte do tratado é dedicada à descrição de um sistema de notação concebido pelo próprio autor. Com o intuito de ensinar os seus alunos a serem bons oradores, Austin projeta esse inovador sistema didático que demonstra de que forma o embelezamento do discurso retórico pode ser realizado através da utilização de ferramentas apelativas, como a correta declamação (articulação, pronúncia e ênfase das sílabas tónicas), a manipulação

da voz (qualidade vocal, dinâmica e variedade tímbrica), e a construção e gestão do gesto. Uma das grandes vantagens pedagógicas desta fonte reside no registo iconográfico que acompanha os ensinamentos e conselhos descritos pelo autor, ilustrando de forma imediata questões como, entre outros aspetos: postura correta; posições dos pés, mãos, cabeça e corpo em geral; temas relacionados com a perspetiva e a dimensão espacial. Apesar da obra de Austin ser direcionada à arte da retórica e à postura do orador perante o momento de realização do discurso, é possível retirar múltiplas informações fundamentais que fazem a completa diferença na construção artística da prática da gestualidade barroca. Embora se trate de uma fonte mais tardia (1806), as orientações de Austin são devedoras da conceção e prática dramática de orientação classicista de autores como os mencionados anteriormente.⁶ Através da sua descrição minuciosa e das valiosas gravuras, o autor enfatiza a importância que a declamação, as expressões faciais e o domínio dos gestos apropriados têm e a diferença que estes elementos trazem à performance.

Fontes Secundárias (Estado da Arte)

A partir da observação e análise de um conjunto selecionado de pinturas francesas e italianas dos séculos XVII e XVIII, Nicole Rouillé (n. 1950) tece o seu livro *Peindre et dire les passions: La gestuelle baroque aux XVIIème et XVIIIème siècles* (2007). Focado na forma de construção espacial e temporal de um corpo expressivo definido pela sua postura e suas atitudes, este estudo parte de determinados gestos característicos da arte pictórica e demonstra claramente de que forma as escolhas do pintor estavam relacionadas e em sintonia com a estética e retórica gestual debatida nos tratados teóricos da época. Muitos destes tratados, frequentemente citados ao longo da sua obra, constituíram como ponto de partida para a presente investigação. Não limitando a temática à pintura, Rouillé apresenta ao leitor o fio condutor entre as artes performativas, a encenação, a retórica e a construção de um corpo eloquente veiculado por gestos, movimentos e expressões faciais patéticas.

⁶ “O título *Chironomia*, que eu adotei, será justificado pela afetação da fabricação moderna, recordando que é um termo estritamente clássico, e da mais antiga e mais alta autoridade, como será visto por várias provas” (Austin, 1806, p. xii). No original: “The title *Chironomia*, which I have adopted, will be vindicated from the affectation of modern fabrication, when it is recollected that it is a strictly classical term, and of the very earliest and highest authority, as will be seen by various proofs” (Austin, 1806, p. xii).

Uma das mais atuais e importantes fontes que abordam a temática da gestualidade é a Tese de Doutorado de Jed Wentz (n. 1960): *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau* (2010). A principal premissa ao longo do seu trabalho é que na ópera dos séculos XVII e XVIII, mais concretamente no género da *Tragédie en Musique*, o timing musical era fortemente influenciado por distintos elementos que compunham as técnicas de representação exploradas na época, particularmente pela gestualidade. O autor explora a ligação que existe entre os aspetos musicais de uma obra e os elementos não musicais, mas fundamentais, às práticas performativas da época (gesto, expressão facial, atitude corporal, movimentação, tensão muscular, declamação e métrica textual). Este trabalho analítico fundamenta a prática interpretativa, justificando certas opções de interesse, desde a liberdade rítmica tomada em determinados momentos, à pertinência da inclusão de gestos específicos ou a adoção de uma postura física caracterizadora do personagem. A investigação de Jed Wentz é um testemunho incontornável da aplicação das orientações interpretativas da época, constituindo-se como uma importante e recente referência para o nosso trabalho.

Para a elaboração deste estudo propomos a utilização de duas formas de metodologias de investigação: investigação histórica (pesquisa bibliográfica e análise das fontes primárias e secundárias relacionadas com a temática em foco); experimentação laboratorial e heurística, através da aplicação prática da linguagem da gestualidade na interpretação musical de repertório estética e temporalmente adequado que constitui o programa do Recital Final referente a este Mestrado.

1. O Repertório

Como consequência da afirmação, organização e consolidação absolutista do monopólio do poder, a França de Luís XIV (que retoma o percurso já iniciado pelo seu pai e antecessor, Luís XIII) assume-se como o centro estético e artístico do seu tempo. Tanto Luís XIII como Luís XIV, mas sobretudo este último, patrocinaram e acompanharam de perto o desenvolvimento e crescimento cultural da época. As práticas performativas exigiam uma grandiosidade e opulência que espelhassem a magnitude do Rei Sol e demonstrassem a sua afluência e influência no meio cultural europeu. Apesar do abrangente desenvolvimento cultural, resultado direto do governo centralizado de Luís XIV, toda a estética artística foi construída em função da unificação do poder e do controlo, auxiliando assim na consagração da França como uma das maiores potências da Europa da sua época.

Na corte francesa a prática musical era quotidiana e omnipresente. Elemento imprescindível e de extrema valorização, a cultura musical acompanhava tanto os momentos introspectivos e espirituais dos serviços e ofícios religiosos, como os momentos de ócio e embelezamento dos divertimentos ou cerimónias reais (música ao serviço do monarca/música da corte). Não só vista como uma fonte de entretenimento, também a riqueza da música foi amestrada como soberana ferramenta política e recurso de manipulação e asseveração da consolidação do poder, refletindo assim a principal identidade caracterizadora de afluência e influência da monarquia francesa (CMBV, s.d.).

Os séculos XVI e XVII na Europa foram um período tumultuoso e de profundas transformações em diversos pilares da sociedade (religião, política, filosofia, cultura). Todas estas mutações contribuíram para uma mudança de paradigma e tiveram um profundo impacto no pensamento e na prática musical da época, libertando-a do principal modelo convencional de conceção. Em poucas décadas a noção de reinvenção e renovação atingiu a música francesa, trazendo consigo uma sensação de audácia que munuiu aos mais proeminentes compositores do arrojo necessário para agitar as “tradições” e permitir a eclosão e florescimento de novos e inovadores géneros musicais que se distinguiram pela sua primazia de graça, elegância e *bon goût*, como: a *Symphonie Française*, a *Air de Cour*, o *Ballet de Cour*, a *Comédie Ballet*, a *Tragédie Lyrique*, entre outros (CMBV, s.d.).

1.1. A *Air de Cour*

Os séculos XVII e XVIII assistiram à ascensão da música vocal enquanto elemento preponderante e com abundante potencial enquanto género composicional na paisagem musical da época. Pelas suas qualidades expressivas e retóricas, a voz transformou-se no meio mais imediato de transmissão afetiva e patética, apoiando-se no texto literário e poético enquanto suporte para a elaboração e desenvolvimento da linguagem musical. Nesse sentido, a música francesa colocou em particular destaque o significado do texto e a sua compreensão, tanto na música sacra como na música profana.

Um dos novos géneros de música secular francesa mais emblemáticos surgiu no final do século XVI e atingiu o seu apogeu ao longo do século XVII: a *Air de Cour*.

Durante o reinado de Luís XIII (coroado em 1610 - +1643), o género composicional de maior destaque era a *Air*. Nem bem um género, nem bem uma forma musical, a denominação genérica de *Air* correspondia a uma designação vaga que representava praticamente todo o repertório musical vocal secular, de forma curta e estrófica. O termo completo *Air de Cour* surgiu apenas no final do século XVI e, sobretudo entre os anos de 1571 a 1660, servia somente para discriminar qualquer canção secular e estrófica que fosse executada em ambiente nobre ou de corte. A *Air de Cour* alia o nascimento de um novo movimento poético mais lírico e galante, de inspiração humanista, às mais recentes técnicas de composição em exploração, ilustrando o grandioso refinamento que se vinha a desenvolver nos salões e no ambiente da alta sociedade. Desenvolvida em simultâneo com o *Madrigal* italiano e a *Ayre* inglesa, a inspiração para a origem deste género composicional remonta aos primeiros arranjos para voz e alaúde (inicialmente para essa formação, mas posteriormente expande-se e diversifica-se) de canções populares profanas, apelidadas de *vaudevilles*, *voix de ville* (vozes da cidade ou os dizeres da cidade) ou *chansonnettes* (pequenas canções) (CMBV, s.d.) e (Encyclopædia Britannica, Inc.).

No início do seu desenvolvimento, a linguagem musical da *Air de Cour* visava sobretudo a simplicidade. O seu estilo de composição era geralmente silábico, métrico e estrófico (a utilização da mesma estrutura musical para todas as estrofes permitia uma melhor inteligibilidade do texto), com a polifonia (sobreposição de vozes) vertical e homofónica e as linhas melódicas e ritmos acessíveis e claros. A sua forma extremamente adaptável permitia que fosse executada com e por diversas formações: uma ou várias

vozes sem acompanhamento instrumental, somente uma voz e alaúde, várias vozes com acompanhamento instrumental e, posteriormente, voz e baixo contínuo.

A sua estrutura métrica livre, e a ausência de um tempo rígido e fixo, providenciavam a este género composicional uma certa autonomia e independência na performance, possibilitando ao cantor a toma de mais tempo em locais melódicos de relevo ou em palavras com maior importância e propensão de destaque, sobretudo nas repetições ou na execução dos elementos adicionais de ornamentação. As barras de compasso eram, inúmeras vezes, irregulares e não possuíam uma função métrica, servindo apenas para delimitar as frases poéticas ou para cumprir propósitos estéticos de alinhamento. As mudanças de tempo ocorriam de forma frequente e poderiam servir o propósito de acompanhar as alterações de escansão poética (Thomas, 1998, p. 7) e (Wentz, 2010).

A poesia, comumente inspirada em textos da autoria de Francesco Petrarca (1304-1374) e nas suas temáticas bucólicas, viu o seu desenvolvimento e transformação em linguagem sentimental através da mão de poetas como Philippe Desportes (1546-1606) e seus seguidores e pupilos. Grande parte dos textos poéticos eram compostos por duas ou mais estrofes, normalmente organizadas com quatro a seis versos cada, possuindo uma espécie de forma binária usualmente estruturada em AB, AAB ou AA BB. A multiplicidade do número de estrofes conferia ao executante uma liberdade de escolha para interpretação (para além da obrigatoriedade de performance da primeira estrofe, que deveria ser sempre executada) (Thomas, 1998, pp. 6-7).

A prática da ornamentação era de extrema importância na realização das *Airs de Cour*. Os ornamentos, *agréments* ou diminuições (este último sobretudo de influência estilística italiana) deveriam ser orgânicos de executar ao performer e soar naturais ao ouvinte, quase como se já fossem parte integrante da melodia. As repetições deveriam ser usadas pelo cantor como momentos oportunos de embelezamento da sua melodia, sendo que a cada repetição estrófica era esperada (mas, praticamente, exigida) a inclusão e concretização de ornamentações cada vez mais elaboradas e complexas. O estilo e a prática da ornamentação desenvolvidos com as *Airs de Cour* serviu de grande influência a Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e a muitos outros compositores do barroco francês (Thomas, 1998, pp. 7-9).

Apresentamos seguidamente um extrato da partitura da ária da ninfa *Chlôris*, *Ah! Mortelles douleurs!*, da *Comédie-Ballet George Dandin ou Le Mari Confondu* (1668), de Jean-Baptiste Lully.⁷ Este é dos muitos exemplos que demonstram a usual e frequente alternância entre compassos com o objetivo de acomodar de forma mais natural o texto, aproximando-o da sua prosódia declamada.



Figura 1 - Excerto da ária *Ah! Mortelles douleurs!*, da *Comédie-Ballet George Dandin ou Le Mari Confondu* (1668)

Jean-Baptiste Lully

(Lully, 1690, Gallica.bnf.fr/BnF, p. 58)

Os tratados *L'Art de bien chanter* (1666), de Jean Millet (?1618-?1684), e *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter* (1671), de Bacilly (1621-1690), explicam em extensão a prática da ornamentação vocal francesa na segunda metade do século XVII.

⁷ Obra que integra o programa do Recital Final de Mestrado.

A obra de Jean Millet descreve o estilo antigo de composição e a visão de cariz mais livre e popular da *Air de Cour* diretamente descendente das *chansons* e dos *vaudevilles* do século XVI, refletindo o seu estilo *non mesuré* da época e a sua popularidade ao longo do reinado de Luís XIII. Por sua vez, no tratado de Bacilly, cuja escrita já o coloca inteiramente nos anos de domínio e reinado de Luís XIV, a *Air de Cour* que é descrita possui influências do estilo de composição italiano. Bacilly dispõe diversos princípios estéticos que auxiliam o intérprete na compreensão das convenções da época relacionadas com os *agréments* e em outras questões fundamentais, como a escolha dos ornamentos em si e os locais e momentos essenciais (e, muitas vezes, imprescindíveis) onde realizá-los. O tratado de Bacilly contribui significativamente para o conhecimento acerca da *Air de Cour* da época e da influência que esta teve no desenvolvimento dos novos géneros composicionais, diluindo-se na formação das *Airs d'Opéras* e *Airs de Cantates*.

A fonte mais antiga consultada foi *L'Art de bien chanter* (1668), de Bénigne de Bacilly; já que Lully se baseou na tradição da *air de cour* quando criou a *tragédie en musique*, pareceu apropriado começar pela raiz do estilo. O tratado de Bacilly é uma das mais importantes fontes do século XVII que refere a *air de cour*. A experiência de Bacilly como compositor e professor está refletida no seu livro, que lida com vários aspetos da performance, incluindo ornamentação e duração silábica. No entanto, ele também possui informações interessantes para transmitir acerca das flutuações de tempo (Wentz, 2010, p. 78).⁸

No geral, a tipologia de voz preferível para a performance da *Air de Cour* é descrita como equilibrada e flexível, justa em afinação e moderada com as dinâmicas. A capacidade da adequação vocal na realização delicada da ornamentação era uma qualidade desejada e a pronúncia correta e articulada do texto, com as devidas acentuações inatas das palavras, imprescindível. Todos estes elementos se fundiam e culminavam no tão procurado e aclamado conceito de “sonoridade tipicamente francesa”:

⁸ No original: “The earliest source consulted was Bénigne de Bacilly’s *L’Art de bien chanter* (1668); since Lully drew on the *air de cour* tradition when creating the *tragédie en musique*, it seemed appropriate to begin at the root of the style. Bacilly’s treatise is one of the most important of the 17th-century sources that refer to the *air de cour*. Bacilly’s experience as a composer and teacher is reflected in his book, which deals with various aspects of performance, including ornamentation and syllable length. However, he also has interesting information to impart about tempo fluctuations” (Wentz, 2010, p. 78).

“O resultado final era o de cativar o ouvido através de uma ‘doçura’ de som (‘a doçura francesa’)” (Thomas, 1998, p. 7).⁹

Tendo o seu auge entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVII, este género composicional, apesar de frequente na corte, deteve também um papel fundamental em contexto doméstico, tornando-se assim o verdadeiro género representativo da música secular francesa. Fortemente conhecida e amplamente distribuída em França e restante Europa, símbolo emblemático do crescente desenvolvimento do movimento de uma cultura galante, apesar de efémera, a *Air de Cour* viveu uma verdadeira idade de ouro e rapidamente se transformou no modelo musical e poético da época, ramificando-se em diversos outros estilos. Das *Airs Galantes* que cantavam todas as nuances do estado amoroso, às mais solenes *Airs de Ballet* ou *Airs Spirituel*, passando pelas cómicas *Airs à Boire* e, até mesmo, com algumas *Airs Italiens* e *Espagnoles*, a diversificada *Air de Cour* traçou um panorama das diferentes naturezas do sofrimento amoroso e acompanhou todo o progresso de uma cultura mundana refinada, onde o gosto pela arte de «bem dizer» cantando e em música se desenvolve e floresce.

A família Ballard foi uma das mais proeminentes no âmbito da impressão e publicação de repertório, praticamente detendo o monopólio da impressão musical em França entre os anos de 1560 e 1750. Pierre Ballard I (c.1580-1639), impressor oficial do rei Luís XIII, publicou aproximadamente dezasseis livros de *Airs* que compreendiam inovadoras composições de alguns dos mais ilustres exponentes que dominavam o estilo. As suas publicações incluíam obras de nomes mais conhecidos, como Gabriel Bataille (1574-1630), Pierre Guédron (1575-c.1620), Antoine Boësset (1586-1643), e alguns menos reconhecidos, como Jean Boyer François de Chancy (1600-1656) e Guillaume Tessier (c.1560-após 1610). Era bastante comum que as publicações impressas divulgadas chegassem ao público em formato de ensemble de vozes da autoria de um compositor e com tablatura de um outro. Um dos mais significativos executantes desta prática foi Gabriel Bataille. As versões para voz solo poderiam requerer ligeiras adaptações rítmicas de modo a acomodar os diferentes textos das restantes estrofes e/ou a ornamentação realizada.

⁹ No original: “The end result was to charm the ear through a ‘sweetness’ of sound (‘la douceur française’)” (Thomas, 1998, p. 7).

Pierre Guédron, cantor e compositor, é considerado como um dos melhores artífices do advento da monodia acompanhada em França na época. Assim como Pierre Guédron, Antoine Boësset também foi um dos maiores impulsionadores no desenvolvimento da monodia acompanhada, sobretudo através do seu incentivo particular na adoção do baixo contínuo. Sendo um dos compositores e músicos favoritos de Luís XIII, ao longo da sua vida Boësset ocupou diversos cargos detentores de grande importância, como *Maître des Enfants de la Musique de la Chambre du Roi* (1613) e *Maître de la Musique de la Reine* (1615). Com o compositor, a voz solista, virtuosa e expressiva, adquiriu um estatuto cada vez mais importante. Nas suas composições é possível verificar a conjugação entre a influência da tradição renascentista e a necessidade de uma modernidade, exacerbada pelos desafios e pelo significativo progresso musical de meados do século XVII. A sua fama e o seu estatuto, reconhecidos tanto em França como no resto da Europa, permitiram-lhe um lugar de destaque na execução das *Airs de Cour*, sendo as suas obras fortemente executadas e reconhecidas até ao final do século XVII, quando começaram a triunfar as primeiras *Tragédies en Musique* (CMBV, s.d.).

O declínio da polifonia, o aumento da importância da voz solista apoiada pelo baixo contínuo, os novos gostos de um público estendido às sociedades letradas que viviam à margem do círculo oficial da corte, e o surgimento de novas formas composicionais, como o *Ballet de Cour*, a *Comédie Ballet* e a *Tragédie Lyrique* (*Tragédie en Musique*), apressaram a mudança do tão aclamado e renomado género. A *Air de Cour* e a *Air Galante* deram assim lugar à *Air Sérieux*, composição para voz solista e baixo contínuo, que constituía uma espécie de miniatura musical: os versos poéticos, todos organizados de forma simples e estrófica, eram retirados da literatura galante e modelados sobre uma melodia, pretendendo retratar e sugerir todas as subtilezas e paixões da alma. Em meados do século XVII, essa segunda “era” da estimada *Air* viu em grande destaque a expressão do talento dos compositores-cantores, como é o caso de Étienne Moulinié (1599-1676), Michel Lambert (1610-1696), Sébastien Le Camus (c.1610-1677), entre outros.

Apoiando-se doravante numa poesia mais leve e deliberadamente diletante, o eclético Étienne Moulinié foi considerado um dos últimos notáveis representantes da grande tradição polifónica e um dos artesões fundamentais na evolução do género. O cantor, tiorbista e célebre mestre de canto Michel Lambert, nomeado em 1661 *Maître de la Musique de la Chambre du Roi*, adquiriu uma sólida reputação pelas suas mais variadas *Airs Sérieux*. Por fim, Sébastien Le Camus, tiorbista e detentor do cargo *Musiques de la*

Reine et de la Chambre du Roi, tornou-se num dos músicos preferidos e mais cobiçados dos salões parisienses, muito devido à profundidade emotiva e sensibilidade palpável das suas composições (CMBV, s.d.).

Dependendo do seu destino ou recetores, mas também das inspirações de origem e forma de composição, a *Air de Cour* oferecia grandes possibilidades de interpretação e disposição cénica, dando origem a combinações ricas, constantemente renovadoras e extremamente flexíveis na adaptação às circunstâncias da época e do momento da performance (número de efetivos ou formações disponíveis), tanto em ambiente de corte e de grandes famílias principescas, como até mesmo em meios mais modestos e domésticos. Ornamento essencial e indispensável dos divertimentos reais e dos *ballets* executados em corte, a *Air de Cour* consistia sobretudo em breves *mises en musique* de galante e requintada poesia, cujo gosto pela grandiosidade se espalhou e espelhou os círculos eruditos, aristocráticos e burgueses. Em torno do desenvolvimento musical e cénico deste género musical, cristalizaram-se diversas posteriores experiências musicais e teatrais do *Grand Siècle*. A *Air de Cour* instituiu-se, assim, como uma ferramenta essencial para a compreensão da matriz em que nasceu a música francesa, sagrando-se como um dos elementos constitutivos mais relevantes no caminho para a criação e construção da ópera francesa.

1.2. O *Ballet de Cour*

A dança, considerada uma forma de arte maior e um dos prazeres fundamentais na França deste período, deteve um papel de grande destaque no desenvolvimento cultural, e o *Ballet de Cour* não foi exceção. Descrito como uma das artes mais diversas e completas da época, o *Ballet de Cour* nasceu em França no final do século XVI num contexto europeu de incessante procura e interesse por um ambiente cortês e galante. Esta configuração e estrutura do espetáculo combinava não só a dança, a música (vocal e instrumental), as artes da retórica e da palavra (poesia e declamação) e as artes teatrais (mímica e pantomima), mas também colocava nas artes plásticas uma enorme importância através da utilização de todos os figurinos e trajes opulentos e maquinarias cénicas, espelhando uma sociedade aristocrática tipológica que encenava toda a sua existência (McGowan, 1998, pp. 285-287).

Os elementos que serviram de base para o desenvolvimento do que, posteriormente, foi designado de *Ballet de Cour* possuem influências italianas que remontam ao reinado de Henrique II (1519-1559) e Catarina de Médici (1519-1589). Durante o século XV e transição para o século XVI, as festividades e celebrações da corte consistiam em danças padrão socialmente realizadas pelos nobres, seguindo o modelo dos cortejos e *mascarades* renascentistas. Estas danças, como a grave *Pavane* ou a dramática e imponente *Courante*, não serviam outro propósito senão o do entretenimento e ócio. Balthasar de Beaujoyeulx (1535-1587), batizado Baldassarre di Belgioioso, violinista e mestre de dança italiano, desenvolveu, enquanto ao serviço de Catarina de Médici e sob o seu mecenato e apoio, os princípios do que mais tarde se viria a transformar no *Ballet de Cour*. Com a sua pesquisa humanística e estudo das evidências do que seriam as coreografias clássicas da antiguidade, Beaujoyeulx trouxe para a arte da dança, para além do aperfeiçoamento da habilidade em si e de uma certa elegância de porte nobre, uma dimensão mais psicológica na construção das personagens, quer fosse na retratação da miséria de um pobre peregrino, da loucura de um espírito ou do orgulho etéreo de uma divindade (McGowan, 1998, pp. 285-287).

Considerado como o primeiro exemplo sobrevivente deste próspero novo género, a obra *Le Ballet Comique de la Reine* estreou em 1581, já durante o reinado de Henrique III, transformando-se no trabalho mais célebre da autoria de Beaujoyeulx.

Esta inovadora obra, com a duração de cerca cinco horas, era um trabalho ambicioso que conjugava poesia, música, cenários elaborados e longos e complexos números de dança e seções musicais, pretendendo refletir uma estrutura harmoniosa entre corpos celestes (McGowan, 1998, pp. 285-287).



Figura 2 - *Le Ballet Comique de la Reine* (1581)

Balthazar Beaujoyeux

(CMBV, s.d.)

Durante o reinado de Henrique IV (1553-1610), a estrutura de concepção artística do que viria a ser o *Ballet de Cour* de Luís XIV tomou dois caminhos bastante contrastantes: por um lado, *ballets* menos cerimoniais e mais breves, como *Le Ballet de Fous* (1596) e *Les Ballets de Bouteille* (1604), de caráter burlesco, jocoso e, até mesmo, arlequinesco; por outro lado, *Le Ballet du Roi*, um verdadeiro ritual monárquico que era representado todos os anos, normalmente na altura do Carnaval, com bastante magnificência e solenidade. Rodeado de cavalheiros previamente escolhidos, mas também de alguns bailarinos profissionais, o rei apresentava-se em palco, perante a corte e os seus súbditos, como representação da mais perfeita imagem do virtuoso príncipe. Estabelecido durante o reinado de Henrique IV, este *ballet* pretendia demonstrar, através de uma habilidosa construção de harmonia e coordenação simbolizadas pela dança, um quadro perfeitamente regulado e hierarquizado da legitimidade do poder do rei, da sua força política e as benesses que esta personalidade régia poderia depositar nos súbditos leais. O *Grand Ballet* era o movimento final que encerrava todo o magnífico espetáculo, culminando numa verdadeira apoteose coreográfica e simbólica da imagem do rei como a maior fonte de harmonia e o principal defensor da ordem. Posteriormente, a estrutura do *Ballet de Cour* adotou também o *Grand Ballet* como momento de finalização do espetáculo (CMBV, s.d.) e (McGowan, 1998, pp. 285-287).

O *Ballet de Cour* organizava-se em *entrées* (entradas ou seções) dispostas de acordo com um argumento de ação dramática. Retratava sobretudo episódios mitológicos, cuja representação está frequentemente interligada com agendas políticas, estratégicas e morais, por exemplo: *Le Ballet Comique de la Reine* e *Le Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617) representavam a alegoria do rei de França como Deus Apolo, capaz de superar as adversidades causadas pelos poderes pejorativos da magia e derrotar o mal. A porção musical do *Ballet de Cour* era constituída por *divertissements* (breves interlúdios coreografados de caráter vivaz), *récits* (recitações a solo da narrativa, estróficos ou madrigalescos, precursores da ária e do recitativo), intervenções vocais corais de composições de quatro a cinco vozes e momentos de música instrumental (acompanhamento orquestral).

O lado mais arlequinesco e o elemento burlesco do *Ballet de Cour* eram geralmente representados por bailarinos profissionais, cuja agilidade e flexibilidade de expressão poderiam transmitir a violência, a loucura e construir corporalmente e visualmente a estranheza de demónios. Enfim, intérpretes histriónicos representando seres não completamente humanos e/ou fictícios. Por outro lado, o aspeto nobre, galante

e sofisticado era usualmente representado pelo rei e sua corte (príncipes, princesas, cavalheiros e damas). As suas intervenções corporais, a nível de gestos e momentos dançados, eram mais limitadas e menos solísticas (com a exceção de Luís XIV, como iremos demonstrar em seguida). Esta fusão entre o fantástico, os elementos alegóricos e a realidade tornaram-se uma das características típicas do *Ballet de Cour* do reinado de Luís XIII e dos primeiros anos do reinado de Luís XIV. Durante os reinados de Henrique IV e Luís XIII os principais compositores de *Ballets de Cour* foram: Pierre Guédron, Antoine Boësset, Étienne Moulinié, François de Chancy (1600- 1656).



Figura 3 - *Le Ballet des Fées de la Forêts de Saint Germain* (1625)

Antoine Boësset, com figurinos de Daniel Rabel (1578-1637)

(CMBV, s.d.)

A *Belle Danse*, desenvolvida durante o século XVII sob o reinado de Luís XIV, era tida como muito mais do que um simples entretenimento nobre. Exercício da educação aristocrática e da valorização do caráter do cortesão requintado, a aprendizagem da dança era considerada uma aposta política e social, assim como um investimento na formação de súbditos leais e honestos: “Aquele que governa o seu corpo, governa a sua mente e pode, portanto, governar os seus súditos.” (CMBV, s.d.).¹⁰ A decisão tomada por Luís XIV com a criação da Académie Royale de Danse, em 1661, antes da Académie Royale de Musique, em 1669, apenas vem demonstrar o respeito e a influência que a arte da dança detinha na corte da época. No decorrer do seu reinado, a *Belle Danse* realmente adquiriu um estatuto elevado, tornando-se numa atividade verdadeiramente profissional. Contrariamente a Luís XIV, os soberanos que o sucederam, e que desejaram aprender essa arte, optaram por apenas se apresentar diante de um público selecionado e restrito ou em ambiente privado, não tomando parte em grandes e públicas produções.

O Cardeal de Richelieu (1585-1642), estratega e político francês, considerado um dos maiores arquitetos do absolutismo real na França, e antecessor do Cardeal Mazarin (1602-1661), foi um dos primeiros a reconhecer o valor propagandístico que o *Ballet de Cour* detinha e explorou-o em numerosas ocasiões. As suas ideias inovadoras transformaram a conceção do espetáculo, atribuindo um grande protagonismo à maquinaria teatral, na qual astutamente se apoiou de modo a promover o espanto, o prazer e a aprovação que pretendia para os seus diversos empreendimentos militares em nome da coroa francesa. Sob o ímpeto do Cardeal de Richelieu, este género artístico transformou-se numa ferramenta indispensável de promoção e divulgação da monarquia, contribuindo para o surgimento de obras baseadas em temas político-alegóricos.

Apesar da popularidade durante os anos de regência (1643-1661) da Rainha-Mãe, Ana da Áustria (1601-1666), enquanto Luís XIV era ainda uma criança, o *Ballet de Cour* caiu em desuso na corte e poucas foram as apresentações nas quais este género fosse a atração principal. Pela mão do Cardeal Mazarin o *Ballet de Cour* deu lugar à ópera italiana, mas apenas por um breve período de tempo. Esta tentativa de a estabelecer em Paris enquanto o género musical de central interesse não obteve muito sucesso, apesar dos vários esforços realizados na inclusão de momentos embelezados por *ballets* e

¹⁰ No original: “Qui gouverne son corps, gouverne son esprit et peut donc gouverner ses sujets” (CMBV, s.d.).

interlúdios de maquinarias cénicas, de modo a corresponder ao gosto francês deixado pelo legado do Cardeal de Richelieu.

No início da década de 1650, Isaac de Benserade (1613-1691), poeta de nacionalidade francesa, foi responsável pela renovação dos textos que serviram de base para a revitalização deste género quase extinto. Este novo *Ballet de Cour*, inspirado nos *ballets* da primeira metade do século XVII, centrava-se numa temática geral, muitas vezes alegórica ou derivada de fábulas, declinada em atos ou partes e subdividida em *entrées*, cada uma constituída por diferentes quadros: uma parte geralmente introduzida por um *récit* que expunha o sujeito, o objeto principal da temática, assim como as ações e paixões que eram suscitadas. Ao longo dos quadros, mais bem definidos e constantes, Benserade perpetuou o espírito nobre e caprichoso do *Ballet de Cour*, misturando-o com elementos ora sérios, ora mais ligeiros, interligados à tradição ou à contemporaneidade, muitas vezes representados de forma indireta ou, até mesmo, satírica. Deste modo, o *Ballet de Cour* tomou uma nova forma e encontrou uma nova identidade.

Bailarino apaixonado e estratega habilidoso, desde tenra idade que Luís XIV estudou e praticou dança com os maiores mestres, dos quais o coreógrafo Pierre Beauchamp (1631-1705), demonstrando bastante cedo o seu talento e perícia para as artes coreográficas. Rodeado pelos melhores intérpretes e bailarinos da corte, o jovem príncipe apresentou-se em público pela primeira vez numa produção aos 12 anos de idade. Toda a corte tinha a obrigação de participar ou assistir aos *Ballets de Cour*, sendo que, desde o final da década de 1620, apenas os mais importantes eram apresentados em público. Sob o pretexto de entretenimento, visavam questões de poder e exaltavam a grandeza da monarquia e sua linhagem.

Ao longo da carreira de bailarino de Luís XIV, a estrutura base do *Ballet de Cour* permaneceu inalterada. Obras como *Ballet de la Naissance de Venus* (1665) e *Ballet Royal de Flore* (1669),¹¹ ambas com música da autoria de Lully, eram divididas em várias partes (ou atos) e envolviam de trinta a cinquenta *entrées* organizadas de acordo com uma temática que garantia variedade, engenhosidade e oportunidades de ostentação. Durante o reinado de Luís XIV alguns dos nomes que se destacaram na composição de *Ballets de Cour* foram: Lambert, François de Chancy, Lully e Michel-Richard de Lalande (1657-1726) (McGowan, 1998, pp. 285-287).

¹¹ A ária *Ah quelle cruauté*, da personagem Vénus, do *Ballet Royal de Flore* (1669), de Lully, integra o programa do Recital Final de Mestrado.

Um dos marcos históricos fundamentais para o desenvolvimento cultural da época, e um dos expoentes emblemáticos do gênero do *Ballet de Cour*, extremamente exaltado pela sua coerência e inventividade, foi a construção e apresentação do magnífico espetáculo *Ballet Royale de La Nuit* (1653). Corporificando o Deus Apolo enquanto representação do Sol Nascente, o ainda jovem Luís apresentou-se na sala do edifício Petit-Bourbon, perante a sua corte e numerosos outros espetadores que se tinham reunido para o ver dançar. Esta sua participação serviu um propósito estratégico maior de enfatizar a intenção absolutista aquando da chegada ao poder, exemplo do papel que a cultura detinha enquanto elemento fundamental de propaganda política (Hill, 2005, pp. 216-256).

Encomendado pelo próprio Luís XIV, projetado pelo Duque de Nemours, com libreto de Isaac de Benserade, com música de diversos compositores da corte (alguns dos quais: Jean de Cambefort (1605-1661), Jean-Baptiste Boësset (1614-1685), Lambert, Lully, entre outros) e interpretado pelos *Vingt-Quatre Violons du Roi* (Vinte e Quatro Violinos do Rei), o *Ballet Royale de La Nuit* superou os seus antecessores, não só pelo seu simbolismo estratégico-político, mas também pela sua ambição no emprego de uma quantidade significativa de recursos. Dividido em quatro partes iguais e com cerca de quarenta e três *entrées*, esta massiva produção veio confirmar a vitória do poder monárquico de ordem legítima sobre a revolta e a anarquia resultantes da Fronde, assegurando assim a imagem de um jovem soberano conquistador, preparado e fortalecido, seguro da sua autoridade e poder. A temática desenvolvida é propícia para a construção de uma verdadeira mitologia régia: forjada pelo entrelaçamento de elementos, símbolos, emblemas e alegorias de cariz fantástico ou romântico, o *Ballet Royale de La Nuit* possui também referências contemporâneas expressas através de figurinos e máscaras que permitiam todas as alusões e, até mesmo, transgressões. Introduzido por *écrits* interpretados por uma ou várias personagens divinas ou alegóricas, a obra prossegue e desenvolve-se através de uma sucessão de *entrées* que, alternado de caráter, ora nobre e fantasioso, ora sério e grotesco, se transformam simultaneamente num misto de contrastes e forças em oposição: mitologia e política, elogio e sátira, tradição e modernidade. Repleto de abundantes elementos alegóricos, fantasmagóricos e seres fantásticos, mas contendo também subtis referências ao quotidiano, o *ballet* atinge o seu apogeu com o nascimento de um novo dia e a chegada do amanhecer, momento protagonizado pelo jovem Luís, já *Roi Soleil*, Astro Rei, que tudo ilumina, conservando a figura régia enquanto garantia de estabilidade, harmonia e ordem (McGowan, 1998, pp. 285-287).



Figura 4 - Jovem príncipe Luís como Apolo (Sol) em *Ballet Royale de La Nuit* (1653)
Anónimo (CMBV, s.d.)

Seguindo a estrutura ditada pela tradição, o *Ballet Royale de La Nuit* termina com um sumptuoso *Grand Ballet*, introduzido por um *écrit* da personagem *Aurore*. Entre os intérpretes-bailarinos, profissionais e nobres, encontravam-se Louis de Mollier (1615-1688), compositor e bailarino, o coreógrafo Pierre Beauchamp, François Hilaire d'Olivet, extremamente conhecido e reconhecido pelas suas personagens, e o emblemático italiano Jean-Baptiste Lully, que fez a sua estreia enquanto bailarino no *Ballet Royale de La Nuit* e cuja perícia, tanto enquanto violinista e compositor, como de bailarino vigoroso, rapidamente o fez ganhar o favorecimento do jovem rei, que o viria a transformar num dos mais conhecidos artistas de toda a França (McGowan, 1998, pp. 285-287).

Durante a década de 1670, o *Ballet de Cour* caiu em desuso enquanto género independente, muito em parte devido ao aposentamento de Luís XIV nesse mesmo ano após a sua última apresentação em palco e ao público na *Comédie-Ballet Les Amants Magnifiques*. No entanto, é possível encontrar alguns elementos herdados do *Ballet de Cour* integrados em diversos novos géneros que surgiram na época e se foram desenvolvendo. Tanto em pequenos apontamentos cómicos que embelezavam as tramas,

como também nos solenes prólogos de louvor ao rei e à monarquia, o *Ballet de Cour* tornou-se parte característica da *Comédie-Ballet* e da *Tragédie en Musique*.

Tido como uma das formas de representação, interpretação e performance no seu todo, não só pela construção do espetáculo em si, mas também devido a toda a sua componente estética, o *Ballet de Cour* é considerado um dos géneros mais característicos da primeira metade do século XVII em França. A sua riqueza de recursos e conceção possibilitaram-lhe a flexibilidade necessária para permanecer na vanguarda da inovação teatral, tendo sempre a dança enquanto elemento central. Também a crescente complexidade exigida para as apresentações deste género se veio a transformar numa das suas mais significativas características. O gradual profissionalismo que era necessário, derivado da implementação das inovações de origem italiana, que permitiam ao espectador uma perspetiva inteiramente nova, obrigou ao intérprete de estatuto profissional um maior investimento de aperfeiçoamento, não só de movimentos localizados, como na delicadeza dos intrincados passos dos pés, mas também no desenvolvimento de técnicas avançadas de projeção do corpo inteiro, uma das quais a gestualidade.

1.3. O gosto pela Ópera Italiana em França: o papel do Cardeal Mazarin

Após um nascimento florentino, um batismo veneziano e uma juventude passada a percorrer com grande sucesso o território italiano, durante os séculos XVII e XVIII a ópera italiana disseminou-se um pouco por toda a Europa, influenciando diversas transferências culturais. Aclimatando-se através de um ressurgimento de práticas teatrais pré-existentes, este proeminente género foi paulatinamente aceite e adequado por quase todos os países da Europa ocidental, tendo a França como exceção.

O principal responsável deste gosto italiano que efemeramente se difundiu um pouco por todo o território francês foi o Cardeal Mazarin. Guilio Mazzarini, jesuíta italiano, para além de clérigo, foi também um diplomata, estadista e brilhante político que serviu como primeiro-ministro da França de 1642 até à data da sua morte em 1661, atravessando os reinados de Luís XIII e Luís XIV. De 1639 (data oficial da sua instalação definitiva em Paris) até ao fim dos seus dias, apenas quatro pilares eram de maior importância para Mazarin: o Cardeal Richelieu, a Rainha Mãe Ana da Áustria, o jovem infante Luís e a nação da França. O seu nome era igualmente sinónimo de riqueza ilícita e provedor da pobreza na qual o povo francês se encontrava imerso.

Desde a década de 1640 que a corte francesa já conhecia o repertório de diversas *airs* e cantatas de origem italiana. Com a sua instalação oficial em Paris, Mazarin ordenou o envio de diversos manuscritos de obras italianas como parte de um plano superior de importação de música vinda de Itália. Tecendo ligações musicais por toda a corte, esses manuscritos procediam diretamente de Roma e integravam o centro cultural parisiense. Na época, géneros como a cantata e as árias virtuosas não possuíam equivalentes no leque de repertório francês. A *Air de Cour*, herdeira de inspirações renascentistas, era o género mais distribuído e popularizado. Ao longo de quase quatro décadas, a *air* consolidou as suas convenções literárias e musicais, favorecendo gradualmente a monodia. Ao mesmo tempo, a ária italiana do fim do século XVII distinguia-se cada vez mais pelas suas características específicas, como por exemplo a estrutura *da Capo* (Nestola, 2020, pp. 7-8).

Com a popularização deste crescente gosto italiano, Mazarin convidou notáveis artistas italianos a se instalarem na corte francesa. A exaustiva lista estende-se a alguns dos mais proeminentes nomes, incluindo: o poeta e libretista Giulio Strozzi (1583-1652); o compositor Luigi Rossi (1597-1653), de 1646 a 1647 e novamente de 1648 a 1649; o

compositor Marco Marazzoli (1602-1662) e a cantora e tiorbista Leonora Baroni (1611-1670), de 1643 a 1645; o compositor Francesco Cavalli (1602-1676); o cantor Atto Melani (1626-1714), em 1644; e o virtuoso violinista e organista Carlo Caproli (1614-1673), também apelidado de *Carlo del Violino*, em 1654 (Dumesnil, 1953, p. 34).

Com a imposição da ópera italiana em Paris, Mazarin astutamente promoveu diversas representações no âmbito da corte francesa. Representadas sempre com um aparato mais luxuoso do que em Itália, com a utilização de orquestras mais amplas, grandiosos coros e números de dança adicionais para ir ao encontro do gosto francês, algumas das mais distintas apresentações que ocorreram foram: *La finta pazza* (1645), de Francesco Saccati (1605-1650) e libreto de Giulio Strozzi; a estreia absoluta da ópera *Orfeo*, de Rossi, em 1647, no Théâtre du Palais-Royal (sendo possivelmente uma das primeiras óperas encenadas a estrear em França); a apresentação da ópera *Egisto* (1646), de Cavalli, e mais tarde, após o seu grandioso sucesso, *Serse*, em 1660, na celebração das núpcias de Luís XIV; a encomenda de Mazarin também a Cavalli da ópera *Ercole Amante*, em 1662, para a inauguração da Salle des Machines do Théâtre des Tuileries, parte do atual Palácio do Louvre, curiosamente com escrita instrumental a cinco partes à imagem do estilo de composição francês (Michels, 2007, p. 317).



Figura 5 - *Cantora italiana
acompanhando-se à tiorba*
(CMBV, s.d.)

Os dispendiosos gastos em atividades frívolas que advieram da governação de Ana da Áustria e do Cardeal Mazarin, seu conselheiro, enquanto o povo passava tempos complicados e de grande fome, levaram a um período conturbado de revolta: *La Fronde* (1648-1653). A Fronda consistiu num conjunto de motins contra a monarquia francesa, ameaçando o futuro reinado de Luís XIV, trazendo instabilidade, discórdia e culminando na divisão de diversos segmentos da sociedade. Com a Fronda, o palácio de Mazarin, símbolo do contestado sucesso do prelado italiano, foi vítima de diversos e violentos saques como demonstração da insatisfação e forma de resistência.

Durante esses anos de Fronda, que cessaram sem sucesso de mudança para as classes sociais mais baixas, surgiram diversos textos de intervenção de teor político, a maior parte sem autor especificado, que incitavam à revolta contra o Cardeal e o seu abuso do poder, que sempre contou com a bênção da Igreja e o apoio da Rainha. Estes poemas, muitos deles colocados sobre melodias tradicionais e populares que seriam facilmente identificadas e reconhecidas, ficaram apelidados na história como *Mazarinades*.¹² Considerados panfletos inflamatórios, estima-se que cerca de 5,000 a 11,000 *Mazarinades* tenham sido distribuídas, infiltrando-se rapidamente pela alta nobreza da corte e tendo drásticos impactos na imagem do impopular cardeal (Harvard Library, s.d.).

A associação entre as más condições sociais e a arte italiana provocaram uma resposta por parte da cultura francesa. Preservados em prosa satírica ou em versos burlescos, estes libelos de tom humorístico e grosseiro documentaram bastante bem a guerra de palavras que a Fronda inspirou. Com diversos autores, grande quantidade deles anónimos, as *Mazarinades* possuem algumas exceções de autoria, com nomes que continham uma certa importância na época: os poetas Marc-Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) e Paul Scarron (1610-1660), o médico e homem de letras Gui Patin (1601-1672), e, até mesmo, o Cardeal Jean François Paul de Gondi (1613-1679) (Dictionnaire Larousse, s.d.) e (Harvard Library, s.d.).¹³

¹² Este nome, que se tornou coletivo, teve origem num dos mais famosos textos publicados na época, apelidado de *La Mazarinade* (1651).

¹³ Consultar **Apêndice C**: C.1. *Mazarinade: La Chasse donnée à Mazarin par les paysans des bourgs et des villages, sur le tocsin* (A Caça feita a Mazarin pelos camponeses das cidades e aldeias, sob o sino), (1649), Anónimo, pp. 185-187.

A recepção da música italiana em França no final do século XVII foi bastante ambígua e disforme. A arte italiana deteve bastante influência no desenvolvimento cultural francês dos séculos XVII e XVIII, mas levou também a uma resposta negativa por parte do país. Apesar da Fronde ter surgido enquanto reação unida de um povo perante um problema político-social, uma outra consequência bastante acentuada que adveio desta insurreição foi a hostilização e desprestígio da cultura italiana. Com *la Fronde* retornou também o patriotismo pelas artes francesas, repugnando o exterior e tudo o que representasse e fosse um símbolo da nacionalidade do Cardeal Mazarin. Esta nova era caracterizou-se pela definição de um gosto nacional, ligado à consolidação do poder régio, processo que se apoderou de todas as grandes áreas artísticas e resultou na criação de várias Academias. Desejada e apoiada por Luís XIV, a centralização artística já estava fortemente consolidada desde o início da década de 1680, sendo que a mudança da corte para Versalhes em 1683 apenas veio fortalecer o seu triunfo (Moulin, 2021).

1.4. Lully e Molière: a *Comédie-Ballet*

A tradição do *Ballet de Cour* teve uma extrema importância no germinar da *Comédie-Ballet*. Género dramático composto e híbrido, a *Comédie-Ballet* combina as três artes performativas e as suas três expressões dramáticas entrelaçadas numa única narrativa: o diálogo da comédia recitada, a linguagem da música e o mundo da coreografia. Os seus argumentos contemporâneos demonstravam personagens tipo comuns do quotidiano, tendo frequentemente a temática do matrimónio como objeto central (Michels, 2007, p. 317) e (Thunière, s.d.).

A primeira aparição do género surgiu da colaboração entre o dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin, conhecido pelo seu nome de palco Molière (1622-1673), e o compositor Lully (contando também com a intervenção do coreógrafo Beauchamp). A base da sua estrutura é a comédia declamada, que vai sendo alternada com momentos de dança e intervenções musicais (a solo, em forma de recitativos ou árias, ou seções instrumentais e de conjunto coral). Estes três grandes pilares da *Comédie-Ballet* compõem a sua narração e são tidos como parte integrante nos desdobramentos e reviravoltas que nela acontecem (Michels, 2007, p. 317) e (Thunière, s.d.).

A história da conceção da *Comédie-Ballet* deu-se de forma fortuita. Em 1661, no Château de Vaux-Le-Vicomte, durante a famosa celebração à moda italiana promovida por Nicolas Fouquet (1615-1680) em homenagem a Luís XIV, o trio apresentou a inovadora e cômica obra *Les Fâcheux*. Durante a apresentação, de modo a permitir que os bailarinos tivessem mais tempo para efetuar trocas de figurinos entre as diferentes intervenções, Molière decidiu intercalar os momentos dançados com cenas de comédia e breves interlúdios musicais. Da inesperada fusão entre o *Ballet de Cour*, um dos géneros musicais de eleição em França na época, com a comédia propriamente dita, surge a *Comédie-Ballet* (Dictionnaire Larousse, s.d.) e (Mazouer, 2005, pp. 13-21).

Com o sucesso da estreia de *Les Fâcheux*, atualmente considerada como a primeira *Comédie-Ballet* da história da música ocidental, o novo e emergente género prontamente agradou ao jovem rei. Com o intuito de deleitar a sua corte e impressionar a restante Europa, Luís XIV impulsionou a parceria entre os dois Batistas Molière e Lully e promoveu as colaborações de Beauchamp e do italiano Carlo Vigarani (c.1623-1713), cenógrafo e grande mestre de maquinaria, como contribuições imprescindíveis para o triunfo do género. Desenvolvida sobre o seu minucioso mecenato, a *Comédie-Ballet*

transformou-se numa das principais formas oficiais de entretenimento da corte. Patrocinadas pelo rei e destinadas a glorificá-lo, homenagear a sua política e exaltar a monarquia, as produções eram frequentemente encomendadas como elementos imprescindíveis de embelezamento nas celebrações e divertimentos reais (Mazouer, 2005, pp. 13-21).

Da parceria entre os dois Batistas (contando também com a colaboração de Beauchamp em muitas delas) resultaram produções como: *Le Mariage Forcé* (1664), *La Princesse d'Élide* (1664), *L'Amour Médecin* (1665), *Le Médecin Malgré Lui* (1666), *Mélicerte* (1666), *La Pastorale Comique* (1667), *Le Sicilien ou L'Amour Peintre* (1667), *Georges Dandin ou Le Mari Confondu* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), *Les Amants Magnifiques* (1670) e *Psyché* (1671) (Dictionnaire Larousse, s.d.). Seguidamente, faremos uma breve descrição acerca de alguns destes espetáculos.

A busca por uma especificidade de equilíbrio entre as três artes foi algo que desde sempre preocupou os seus pioneiros. Com a estreia de *Le Mariage Forcé*, em 1664, a música finalmente conquistou o seu lugar na estrutura da *Comédie-Ballet*, resultando na originalidade que distinguiu o género até ao seu declínio. *La Princesse d'Élide*, considerada uma comédia galante em cinco atos, foi apresentada pela primeira vez em Versalhes em 1664. A obra foi uma das produções que integrou a sumptuosa celebração *Plaisirs de l'Île Enchantée*, a primeira grande festa celebrada por Luís XIV, cujos principais artesãos foram Molière e Lully. Posteriormente, e ainda no mesmo ano, foi apresentada no Théâtre du Palais-Royal. Em *L'Amour Médecin*, obra estreada em Versalhes em 1665, o prólogo musical é cantado por três personagens alegóricas que simbolizam as artes que constituem a *Comédie-Ballet*: a *Comédia*, a *Música* e o *Ballet*. A obra *Le Sicilien ou L'Amour Peintre*, uma comédia num ato que apenas estreou em 1667, foi composta originalmente com o objetivo de integrar o *Ballet de Cour Le Ballet des Muses* (1666), de Lully (Mazouer, 2005, pp. 13-21).

Le Bourgeois Gentilhomme é uma das mais reconhecidas *Comédie-Ballets* do repertório de Molière e Lully. Com coreografia de Beauchamp, cenários de Vigarani e figurinos de Laurent d'Arvieux (1635-1702),¹⁴ a obra estreou em 1670, no Château de

¹⁴ Laurent d'Arvieux, ou Chevalier d'Arvieux, serviu também como conselheiro a Molière após a sua viagem ao Médio Oriente. O seu diário de viagem foi uma fonte fundamental de inspiração ao dramaturgo na criação da sua narração e descrição nas cenas referentes aos turcos (Lazar, 2010) e (Powell, 2006).

Chambord, diante de Luís XIV e sua corte. Posteriormente, e como já era usual, as subseqüentes apresentações foram realizadas no Théâtre du Palais-Royal (Thunière, s.d.).

A obra está organizada em cinco atos, dispostos em forma de prosa, em alternância com interlúdios musicais e divertimentos dançados. Enquadrado dentro de uma estrutura que possui uma abertura e final instrumentais, *Le Bourgeois Gentilhomme* pretendia satirizar as artimanhas e tentativas de ascensão social que as personalidades burguesas colocavam em ação na época. Esta *Comédie-Ballet* foi projetada para um enorme conjunto de performers, contendo uma grande variedade de atores, músicos, bailarinos e técnicos de palco/maquinarias.



Figura 6 - *Le Bourgeois Gentilhomme* (1682)

(Gravura de Pierre Brissart (1645-1682)

(Powell, 2006)

Na época existia um gosto, e até mesmo gozo, em parodiar as diferentes nações europeias, demonstrando não só a visão que a corte e os artistas franceses tinham da restante Europa, mas também toda a riqueza das interações e trocas que existiam na época entre os vários continentes e culturas. O exotismo oriental era um interesse que se encontrava bastante em voga na época, sobretudo as *Turqueries*.¹⁵ Um dos momentos musicais mais conhecidos de toda esta obra é *La Marche pour la Cérémonie des Turcs*, que acontece no Ato IV, Cena 5. O seu ritmo animado, marcado e pontuado, de inspiração oriental na percussão, juntamente com o caráter solene e majestoso, descrevem de forma satírica a ideia que os franceses tinham da cultura do Império Otomano. Também a introdução de momentos musicais inteiramente em italiano vêm demonstrar esse gosto pela paródia das diferentes nações da época. Terminando com o *Ballet des Nations*, um *ballet* que, ao ser um espetáculo assistido por todos os personagens da comédia enquanto espetadores, desenvolve a ideia do espetáculo dentro do espetáculo e, desta forma, encerra-o na sua completude. *Le Bourgeois Gentilhomme* não só faz uma satirização social e política dos costumes da época, como simultaneamente consegue construir um espetáculo burlesco de entretenimento cómico (Mazouer, 2005, pp. 13-21).

Le Bourgeois Gentilhomme, considerado o auge da *Comédie-Ballet* e da parceria dos dois Batistas, foi também a primeira obra a efetivamente receber essa designação. Devido ao casamento equiparado entre comédia, música e dança, ao que outrora Molière apelidava apenas de *Comédies*, surgiu a inovadora terminologia que veio definir todo um género. *Le Bourgeois Gentilhomme* marcou um novo rumo para a *Comédie-Ballet*, tendo sido também a primeira a ser apresentada sem a participação de nobres ou amadores e com um elenco inteiramente constituído por profissionais (Powell, 2006).

Psyché, da autoria de Molière, foi originalmente escrita como texto em prosa e, mais tarde, transformada em verso através da cooperação de Pierre Corneille (1606-1684) e Philippe Quinault (1635-1688). Considerada uma *tragicomédie et ballet*, é constituída por cinco atos e foi colocada em música por Lully, em 1671, e por Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), em 1684. *Psyché* faz a ponte de transição entre o término da parceria de Molière e Lully e o início da colaboração entre Molière e Charpentier.

¹⁵ Durante os séculos XVI e XVII, surgiu uma enorme curiosidade na Europa Ocidental face à relativamente desconhecida e exótica cultura otomana. As *Turqueries* consistiram sobretudo de um movimento de fascínio e imitação de diversos aspetos da cultura turca, centro do Império Otomano.

Após dez anos de colaboração (1661-1671), a precursora dupla dos dois Batistas separou-se, assinalando assim o começo do declínio da *Comédie-Ballet*.

La Comtesse d'Escarbagnas estreou no Château de Saint-Germain-en-Laye, em 1671, como comédia em prosa num ato, da autoria de Molière, e coreografia de Beauchamp. A obra reciclava momentos musicais de produções realizadas nos tempos áureos da *Comédie-Ballet* (*George Dandin*, *Le Bourgeois Gentilhomme* e *Psyché*). *Le Malade Imaginaire* foi a última produção em género de *Comédie-Ballet* idealizada por Molière. Com sequências de danças e interlúdios musicais da autoria de Charpentier, a obra em três atos estreou em 1673 no Théâtre du Palais-Royal.

Com a morte de Molière, em 1673, o género nos moldes tradicionais e nos quais tinha sido popularizado caiu em desuso. Cada vez com menos momentos musicais, a *Comédie-Ballet* foi-se progressivamente convertendo na comédia tradicional detentora de pequenas intervenções de danças e canções (Michels, 2007, p. 317).

A *Comédie-Ballet* foi um género efémero, mas bastante prolífico. O facto de conseguir reunir teatro/comédia, música e dança na mesma abordagem arrebata as fronteiras que existiam entre estas grandes artes. A obra musical de Lully tendia à imitação da declamação falada, nas suas inflexões e ritmo, assim como a declamação falada procurava a dimensão musical que correspondia ao canto. Da mesma forma, o centro de postura do bailarino era semelhante à de um ator e as suas linguagens corporais interligam-se também com as do cantor. De certa forma, a *Comédie-Ballet* veio promover um vínculo mais próximo entre estas três formas de arte (Lazar, 2010).

1.5. Lully e Quinault: a *Tragédie Lyrique* (*Trágédie en Musique*)

Forma musical indispensável dos séculos XVII e XVIII, a *Tragédie Lyrique* ou *Trágédie en Musique* consiste, como o próprio nome indica, numa tragédia lírica narrada em forma de música. Musicalmente idealizada por Jean-Baptiste Lully através da sua parceria com o libretista Philippe Quinault (1635-1688), com cerne sério e solene, a *Tragédie Lyrique* resultava da convergência de diversas formas artísticas previamente existentes na época. Com influência da justaposição de pequenas *airs* e *Airs de Cour* mais ou menos unidas e estilizadas, juntamente com a conjugação da grandiosidade do célebre *Ballet de Cour*, da tragédia clássica declamada de nomes como Corneille e Jean Racine (1639-1699), de elementos estilizados da *Comédie-Ballet* e com base nos modelos de ópera italiana, surgiu esta nova forma peculiar de música que dominou os palcos franceses da época e se veio a transformar num dos géneros mais emblemáticos e representativos da monarquia francesa.

Como já referido anteriormente, durante a década de 1650 o Cardeal Mazarin, tendo os seus próprios interesses em vista, prosperou ao introduzir o gosto pela música e artes italianas na corte francesa. Os esplendores da ópera italiana conquistaram os compositores franceses que rapidamente se apressaram em produtivas tentativas de tentar conceber um género semelhante, mas ao estilo característico francês. As primeiras experiências de conceção de uma obra em francês inteiramente musicada e de cariz operático resultaram em composições de música de cena para comédias, pastorais e *ballets*.

Com interlúdios musicais da autoria de Charles d'Assoucy (1605-1677), a tragédia *Andromède*, com libreto de Corneille, foi apresentada em 1650, no salão do Hôtel du Petit-Bourbon. No mesmo ano, e com música do mesmo compositor, estreou *Les Amours d'Apollon et de Daphné*, um projeto embrionário de ensaio de ópera francesa que intercalava momentos cantados e falados. Em 1655 foi apresentada diante do rei, em versão de concerto, a pastoral *Le Triomphe de l'Amour sur les bergers et bergères*, composta sobre um libreto do poeta Charles Beys (1610-1659) e com música de Michel la Guerre (1605-1679). Com algumas alterações, a obra foi colocada em cena e apresentada no Théâtre du Palais-Royal, em 1657. Composta sobre a tradição da música francesa, esta pequena ópera é considerada uma “comédia de canções”, tendo feito bastante sucesso junto do público (Dumesnil, 1953, p. 35).

Sob a influência italiana nasceu a *Pastorale Française*, primeiramente cultivada pela obra *La Pastorale d'Issé*, considerada uma inovadora pastoral/*comédie française* em música. De inspiração galante e rústica, estreou em 1659, pela mão do compositor e organista Robert Cambert (1628-1677) e libreto do poeta Pierre Perrin (1620-1675). Após a concepção da *Tragédie Lyrique*, a *Pastorale Française* assumiu uma existência marginal enquanto género até à composição *Le devin du village* (1752). Com texto e música da autoria de Rousseau, esta obra foi uma das últimas grandes composições e produções representativas do género (Michels, 2007, p. 317).

Aquando da chegada oficial ao poder de Luís XIV, em 1660, o nacionalismo e patriotismo pelas artes levaram a que este projeto do Cardeal Mazarin conhecesse o seu fim. No entanto, apenas na década de 1670 é que se deu o nascimento de uma ópera nacional francesa, sob o augusto patrocínio de Luís XIV: a *Tragédie Lyrique*, que viria a ser concebida nos moldes pelos quais ficou conhecida. Com características especiais que a distinguiam da variedade italiana, a *Tragédie Lyrique* permaneceu inalterada, no seu fundamental, até meados de 1750 (Grout, D. J. e Palisca, C. V., 1994, p. 364).

A mesma dupla Cambert-Perrin apresentou ao rei e ao público, em 1671, o que veio a ficar conhecido como “a primeira verdadeira ópera francesa”: a pastoral *Pomone*. Oferecida à recentemente fundada Académie Royale de Musique, este casamento bem-sucedido entre a poesia e a música veio maravilhar o público e conquistar o rei, tornando-se também no ponto de partida para o que, posteriormente, se viria a transformar no ideal género desenvolvido por Lully (CMBV, s.d.).

No ano seguinte, em 1672, a direção da Académie Royale de Musique foi atribuída a Lully. Preocupado com uma administração inteiramente dedicada a esta nova forma de espetáculo, o compositor transformou-se no verdadeiro arquiteto da criação da ópera francesa, que atingiu o auge durante os seus anos de gestão da instituição. A pedido de Luís XIV e com todo o seu apoio e favor, inspirado pelas experiências que lhe antecederam e pelos modelos operáticos italianos, Lully idealizou um espetáculo que combinasse de forma igualitária a música, a poesia, a declamação, o teatro, a dança e a maquinaria cénica.

À imagem da tragédia clássica da antiguidade, a *Tragédie Lyrique* é constituída por três a cinco atos, cujas temáticas centrais provêm da mitologia e de lendas históricas e heroicas. Parte da popularidade deste género advém da sua abrangência cénica e cenográfica, envolvendo um grande número de artistas em palco (cantores, bailarinos, coristas, figurantes), conjuntos de maquinarias complexas e diversos efeitos teatrais

espetaculares como parte integrante da ação. Fruto da sua colaboração com Quinault enquanto libretista; Jean Bérain père (1640-1711) e Vigarani seus maquinistas, decoradores e desenhadores cênicos; o coreógrafo de prestígio Beauchamp e graças ao mecenato de Luís XIV, Lully realizou inúmeras experiências musicais, acústicas, teatrais e dramatúrgicas. Com o compositor, a estrutura da *Tragédie Lyrique* assumiu-se com a seguinte forma: abertura francesa,¹⁶ prólogo (com a intenção de louvor ao rei), abundantes recitativos (de escrita elaborada e com numerosas mudanças de compasso que pretendiam acompanhar a prosódia natural do texto francês), pequenos *ariosos* com melodias que se repetiam em forma de refrão, *airs* melodiosas com ausência do virtuosismo da coloratura de origem italiana (frequentemente com refrões ou breves motivos que se repetiam após cada estrofe), intervenções corais, momentos de dança e conjuntos orquestrais com escrita a cinco vozes de inspiração na sonoridade dos *Vingt-Quatre Violons du Roi*. Com Lully instigou-se um crescente papel de destaque do coro e da orquestra, sobretudo enquanto parte ativa da narrativa. Culminando num entrelaçamento cada vez mais próximo dos episódios cantados e dançados, tanto a sua escrita orquestral como coral contribuíram para o aprofundamento do caráter das personagens, gerando suspense, tensão e audácia em situações cênicas de maior importância (Michels, 2007, pp. 316-317).

Uma das mais notórias invenções de Lully foi o recitativo de estilo francês. Através de processos musicais, o compositor introduziu na forma de composição acentos dramáticos profundamente humanos, que traduziam a melancolia e a paixão e imitavam a naturalidade da palavra declamada. Na sua obra *Musiciens d'Autrefois* (1908), Romain Rolland (1866-1944), dramaturgo francês, descreve as composições de Lully da seguinte forma: "... a sua música reflete a emoção de uma forma transparente" (Dumesnil, 1953, p. 41).¹⁷ A aproximação da música ao texto falado foram o verdadeiro segredo para o sucesso das composições de Lully e o motivo pelo qual as suas obras se espalharam tão rapidamente e com tanto entusiasmo em contextos eruditos europeus.

¹⁶ Já existente, mas desenvolvida e aprimorada por Jean-Baptiste Lully, transformou-se no tipo de abertura mais conhecida e utilizada da época barroca francesa. Com estrutura tripartida, constitui-se da seguinte forma: 1.^a parte: lenta, com compasso binário, ritmo normalmente pontuado, caráter solene, repleta de *pathos* barroco; 2.^a parte: rápida, quase sempre fugada e muito movimentada, frequentemente em compasso ternário; 3.^a parte: originalmente consistia apenas num breve regresso ao tempo primário para os acordes finais, mas mais tarde retomou também elementos temáticos da primeira parte (Michels, 2003, pp. 136-137) e (Dumesnil, 1934, p. 108).

¹⁷ No original: "... sa musique reflète l'émotion d'une façon transparente" (Dumesnil, 1953, p. 41).

Lionel de La Laurencie (1861-1930), musicólogo francês, observou e realçou também o prodigioso sucesso de Lully e a sua hábil capacidade de se movimentar entre a corte e evoluir conjuntamente com as circunstâncias da época: “A sua música canta duas coisas que estão próximas do coração do soberano: a majestade e o prazer e, desta forma, ela enquadra-se perfeitamente com a arte do século” (Dumesnil, 1953, p. 42).¹⁸

Acerca do trabalho e obra de Quinault, Johann Gottfried Herder (1744-1803), filósofo, poeta e crítico literário de origem alemã, enunciou o seguinte:

Quinault tem passagens com tanta qualidade quanto as de Corneille e Racine nas formas que eles cultivaram; tanto pelos seus recitativos, como pelos seus coros, ele despertou o sentido da música entre os franceses; encontramos nas suas peças a mesma clareza de exposição, a mesma ordem, a mesma lógica das cenas, o mesmo porte dos grandes trágicos (Dumesnil, 1934, p. 106).¹⁹

Com ambas as citações é possível depreender que a parceria entre Lully e Quinault foi verdadeiramente um empreendimento extremamente frutuoso e revolucionário para a existência da *Tragédie Lyrique*. Este novo género, ampliado pela dupla entre os anos de 1660 e 1670, veio demarcar uma nova mudança de gosto mais direcionada para a valorização do *pathos* da voz e do ênfase interpretativo. Da sua conjunta produção artística destacam-se: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), *Roland* (1685) e *Armide* (1686) (Dumesnil, 1934, p. 106).

A declamação (afeto, articulação, fluxo e projeção) e a presença teatral, explorada através de gestos, efeitos de pausas dramáticas e pantomima, são dois dos fatores predominantes na conceção da ópera francesa. Até o final do século XVIII, o termo *acteur chantant* (ator cantor) era utilizado para distinguir um cantor de ópera empregue pela Académie Royale de Musique de um cantor de igreja. Como o próprio nome implica, a maior distinção feita entre as duas tipologias de cantor é sobretudo a capacidade e

¹⁸ No original: “Sa musique chante deux choses qui tiennent à coeur au souverain: la majesté et le plaisir, et par là, elle s’emboîte on ne peut mieux dans l’art du siècle” (Dumesnil, 1953, p. 42).

¹⁹ No original: “Quinault a des passages aussi forts que ceux de Corneille et Racine dans les formes qu’ils ont cultivées; par ses récitatifs aussi bien que par ses chœurs, il a éveillé le sens de la musique chez les Français; on trouve dans ses pièces la même clarté d’exposition, la même ordonnance, la même logique des scènes, la même tenue que chez les grands tragiques” (Dumesnil, 1934, p. 106).

qualidade de representar e declamar. Os *acteurs chantants* integravam o leque de artistas mais proeminentes da sociedade parisiense dos séculos XVII e XVIII. Intimamente ligados aos círculos financeiros e políticos da corte, eram tidos como pioneiros de novas ideias e gostos vanguardistas no campo das artes. Estes artistas eram selecionados para trabalhos específicos que tinham em conta a preparação física necessária, a sua presença em palco e uma especificidade de cor e timbre vocal (CMBV, s.d.).

Na época existiam três categorias de classificação dos *acteurs chantants*, tendo em conta o seu estatuto, importância e salário. Os *Premiers Sujets* (Primeiros Personagens) eram os cantores principais e solistas; os *Doubles* (Duplos) consistiam nos substitutos dos solistas; por fim, o termo *Coryphées*²⁰ era empregue para designar os coristas encarregues de pequenas personagens e breves papéis na produção. De forma genérica, as personagens femininas poderiam ser rainhas, princesas, pastoras, ninfas heroicas ou feiticeiras, enquanto as personagens masculinas seriam reis, príncipes heroicos, guerreiros, pastores ou magos. A figuração e conceção de preenchimento de cena era assegurado por papéis mais pequenos: primeiramente, os designados *grands accessoires* (grandes acessórios), que poderiam ser divindades, mestres de cerimónias, personagens religiosas, entre outros; em seguida, os *rôles de caractères* (papéis de personagens tipo), que consistiam de alegorias ou personagens cómicas; por fim, os coristas que poderiam deter pequenas partes ou breves seções de intervenções solistas (CMBV, s.d.).

Na França dos séculos XVII e XVIII, tendo em conta o registo vocal de cada cantor, as vozes masculinas poderiam ser designadas de (da mais aguda para a mais grave): *haute-contre*, *haute-taille* ou *tenor*, *taille*, *basse-taille*, *basse* ou *basse-contre*; enquanto as vozes femininas poderiam ser (da mais aguda para a mais grave): *haut-dessus* ou *dessus léger*, *dessus*, *bas-dessus* ou *grand dessus* e *contralto* (CMBV, s.d.). Com o objetivo de aproximar a voz falada da linha melódica orgânica (*recitar cantando*²¹), a tessitura da *Tragédie Lyrique* caracterizava-se sobretudo pela sua colocação central. Em comparação, as composições para as vozes femininas tendem a ser mais agudas em Itália do que em França.

²⁰ Terminologia que designava o chefe, diretor ou maestro do coro nas tragédias e comédias da Antiguidade Clássica.

²¹ O conceito *recitar cantando* foi utilizado pela primeira vez na *Advertência ao Leitor*, escrita por Alessandro Guidotti, da obra *Rappresentatione di Anima et di Corpo* (1600), de Emilio de' Cavalieri (1550-1602). Representava a nova forma de cantar que surgiu no início do século XVII e à qual se deu o nome de *Seconda Pratica* ou *Stile Moderno* (Guidotti, 1600).

Na época, o diapasão utilizado na Académie Royale de Musique era ligeiramente mais baixo, aproximadamente Lá = 392Hz, cerca de um tom ou um tom e meio abaixo do diapasão utilizado para o repertório operático simultaneamente levado a cena na ópera de Veneza, em Itália, que variava entre Lá = 440Hz e/ou 460Hz, e sensivelmente um tom abaixo da referência moderna (Lá = 440Hz). Todos estes elementos contribuíram para um ajustamento e adaptação da técnica vocal de um posicionamento específico, que possivelmente seriam empregues mais ao serviço da projeção do texto do que propriamente do canto em si (CMBV, s.d.).

Na década de 1680, nomes como o do ator Louis Gaulard Dumesny (?-1702), da soprano operática Marie Le Rochois (1658-1728) e do baixo-barítono François Beaumavielle (?-1688), foram alguns dos que mais se destacaram nas produções de Lully (CMBV, s.d.).

A *Tragédie Lyrique* serviu como modelo essencial ao longo dos séculos XVII e XVIII. O seu carácter nobre e sublime conquistou não só a França, mas também muitos outros países europeus. Com abundante mestria, a parceria entre Jean-Baptiste Lully e Philippe Quinault distinguiu-se na conceção de uma arte lírica verdadeiramente francesa. As obras de Lully formaram a base de repertório da Académie Royale de Musique e de muitos outros teatros por todo o país, legitimando a presença da música na performance teatral que levou à conceção da *Tragédie en Musique*.

1.6. A *Cantate Française*

A cantata secular é um dos maiores géneros poético-musicais do século XVIII. Originalmente importada de Itália, a cantata toma, ao longo dos anos, diferentes formas em França. A *Cantate Française*, também denominada *Cantate Françoise*, observou um florescimento breve, mas profuso, particularmente notório durante a primeira metade do século. O seu universo poético, repleto de histórias funestas e narrações trágicas, cujo final muitas vezes feliz, apaziguador e moralizante não diminuía ou desprezava a sua força dramática, mergulhava profundamente nas paixões intemporais da natureza humana: o amor, o ciúme, a infidelidade, a ternura, a vingança, o desespero, entre outras (Taylor, 2018-2019).

Destinada aos divertimentos domésticos ou a círculos privados, a *Cantate Française* pode ser considerada quase como uma ópera em miniatura, na qual uma pequena formação instrumental (baixo contínuo com a possibilidade de conter ou não instrumentos solistas) acompanha uma ou várias vozes que narra/m uma história. Alternando entre intervenientes, usualmente narrador e protagonista, essa voz ou vozes que se distingue/m abarca/m consigo todo um dramatismo e inteligência de compreensão psicológica na transição entre diversas personagens em questão de breves segundos. Interpretada também por vezes com pequenas encenações, este género era frequentemente o preferido para exprimir o ideal de uma representação natural e, não acompanhada pelos recursos de uma produção operática, contava com o uso de artifícios que respeitavam os códigos interpretativos da época, de onde se destaca a gestualidade.²² Com temáticas heroicas retiradas sobretudo da mitologia, a estrutura da Cantata Francesa usualmente intercala recitativos e árias, havendo também a possibilidade de conter breves seções instrumentais.

²² “... descreve os movimentos cuja amplitude concorda com estilos elevados: os estilos ornamentados e veementes das Cantatas, Tragédias líricas e clássicas, cujos movimentos dos braços se encaixam num grande círculo” (Jelgerhuis, J. (1827-1830) *apud* Rouillé, N. , 2007, p. 127). No original: “... décrit les mouvements dont l’amplitude s’accorde aux styles élevés: styles orné et véhément des Cantates, Tragédies lyriques et classiques, dont les mouvements de bras s’inscrivent dans un grand cercle” (Jelgerhuis, J. (1827-1830) *apud* Rouillé, N. , 2007, p. 127) - Consultar **Figura 11**, p. 60.

Demonstramos em seguida um excerto da partitura da Cantata *Ariane* (1710), de Philippe Courbois (c.1705-1730).²³ Este extrato diz respeito ao segundo recitativo da cantata - *Mais l'amour interrompt les songes qui l'amuset* (Mas o amor interrompe os sonhos que a divertem) - e ilustra de forma bastante perceptível a imediata alternância que ocorre entre narrador e protagonista. Esta mudança exige também uma certa destreza e agilidade por parte do intérprete na transformação momentânea da sua atitude corporal e gestual, tendo em conta o conteúdo dramático:

Narrador: *les accens de sa voix plaintive font gémir apres eux les échos d'alentour*

Ariana: *ingrat*

Narrador: *dit elle*

Ariana: *hélas! Tu fuis et je t'adore. Tu fuis quel prix de mes biens faits*²⁴

Figura 7 - Excerto da Cantata *Ariane* (1710)

Philippe Courbois

(Courbois, 1710, Gallica.bnf.fr/BnF, p. 52)

²³ Obra que integra o programa do Recital Final de Mestrado.

²⁴ Consultar a tradução no **Apêndice C**: C.3. Tradução da Cantata *Ariane* (Ariana), (1710), de Philippe Courbois (1705-1730), pp. 190-193.

Um dos mais notórios escritores do género, Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741), poeta e dramaturgo francês, concebeu os seus textos em estrutura de ode antiga de reconciliação entre a poesia e a música. As suas obras permaneceram modelos para as composições de diversas gerações (Chahine, 2022).

Contrariamente a outros géneros, como a *Tragédie Lyrique* de Lully, a Cantata Francesa apenas vê o seu surgimento no século XVIII. O próprio termo em francês *Cantate* aparece pela primeira vez em 1703, no *Dictionnaire de Musique*, de Sébastien de Brossard (1655-1730), enquanto designação para um género poético genérico, usualmente extenso e com texto em italiano (Brossard, 1703, p. 12) e (Taylor, 2018-2019). Em meados do século, a obra *Encyclopédie*, da autoria conjunta de Denis Diderot (1713-1784) e Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), ofereceu uma designação não muito distante da anteriormente referida: "... pequeno poema feito para ser colocado em música, contendo narração/recitativos de uma ação galante ou heroica ..." (D. Diderot e J. le R. d'Alembert, 1751-1765, pp. 621-622) e (Taylor, 2018-2019).²⁵

Estas pequenas tragédias de câmara vindas de Itália foram primeiramente apresentadas no seu formato original e na língua italiana. Por vezes poderiam também ser traduzidas e ligeiramente adaptadas e ambientadas ao estilo poético francês. Durante a década de 1700, compositores como Jean-Baptiste Drouart de Bousset (1662-1725), Nicolas Bernier (1664-1734), Jean-Baptiste Morin (1677-1745) e Jean-Baptiste Stuck (1680-1755) aventuraram-se na composição de cantatas seculares. No entanto, estas primeiras tentativas de conceção não foram unanimemente aclamadas, sendo o principal motivo a sua inspiração de escrita ao estilo italiano extremamente impopular ao público da época. Enquanto na *Tragédie en Musique* e na *Opéra-Ballet* a história passava quase impercetivelmente de recitativos a árias num fio condutor único, na cantata as árias eram destacadas e assumiam a forma tipicamente italiana do *da Capo* (Chahine, 2022).

O *bon goût français* rapidamente inspirou compositores como Charpentier, Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Philippe Courbois e Sébastien de Brossard na composição do género. Com o apoio do público e o favor do rei, estes são alguns dos compositores que se consagraram como os principais mestres da Cantata Francesa.

²⁵ No original: "... petit poème fait pour être mis en musique, contenant le récis d'une action galante ou héroïque ..." (D. Diderot e J. le R. d'Alembert, 1751-1765, pp. 621-622) e (Taylor, 2018-2019).

Dois dos nomes que mais se distinguiram foram os de Michel Pignolet de Montéclair e Louis-Nicolas Clérambault. Montéclair estudou na Catedral de Langres, onde interagiu com o compositor Jean-Baptiste Moreau (1656-1733), *Maître de la Musique* da corte de Luís XIV. Em 1687, o compositor mudou-se para Paris e tornou-se tutor de música de Charles-Henri de Lorraine (1649-1723), então governador de Milão. O seu novo cargo, muito provavelmente, terá levado Montéclair a viajar até Itália, onde permaneceu por alguns anos. Em 1699 retornou a Paris e ocupou o cargo de instrumentista (basse de violon) na Opéra Royal. Fascinado pela riqueza dramática da ópera, Montéclair compôs obras como *Le dépit généreux* (1709) e *La Bergère* (1728)²⁶ que atestam a sua capacidade de uma escrita teatral envolvente e de influência proveniente da *Tragédie en Musique* de Lully.



Figura 8 - Excerto da Cantata *La Bergère* (1728)

Michel Pignolet de Montéclair

(Montéclair, 1728, Gallica.bnf.fr/BnF, p. 46)

²⁶ Obra que integra o programa do Recital Final de Mestrado.

O extrato apresentado anteriormente corresponde à partitura da Cantata *La Bergère* (1728), de Montéclair. Consideramos de pertinência a inclusão deste exemplo musical, visto que vem corroborar a ideia de uma escrita instrumental teatral que, ao sugerir um contexto cénico e cenográfico, reclama uma determinada atitude expressiva e gestual da intérprete. Com breves intervenções, a protagonista, que está a ver e a ouvir a paisagem, descreve o que ocorre musicalmente e reage aos motivos temáticos que estão a ser executados pelo duo de instrumentos (por exemplo: o som dos pássaros). Esta forma de música descritiva, com influências vindas da *Tragédie en Musique* de Lully, vem complementar o ambiente bucólico e cenário paisagístico da narração dramática.

Clérambault, herdeiro de uma longa linhagem de músicos, estudou primeiramente no círculo familiar e, posteriormente e à semelhança de Montéclair, com Jean-Baptiste Moreau. Compositor talentoso, publicou quatro volumes com um total de vinte e uma cantatas. A popularidade do seu engenho na composição do estilo valeram-lhe o cargo de superintendente de música na *Maison Royale de Saint-Cyr*, onde desenvolveu o género da cantata francesa e o elevou a um grau de excelência, destacando-se *Léandre et Hero* (1713) como um dos seus maiores exemplos (Taylor, 2018-2019).

O termo *Cantatille* surgiu por volta da década de 1730. Como o próprio nome sugere, a *Cantatille* é uma pequena cantata, geralmente composta por um ou dois recitativos e duas ou três árias. De carácter elegante, com temáticas leves e galantes, este género principia a sugestão das premissas do movimento classicista nascente, sobretudo pela sua escrita instrumental que reage ao estímulo do desenvolvimento do estilo sinfónico emergente. A redução de formato da *Cantatille*, em comparação ao da cantata, não possui um decréscimo da qualidade de escrita menos virtuosa. A riqueza da escrita instrumental e a utilização excepcional da voz de forma inovadora para fins expressivos permitem uma apreciação da evolução do género e da sua originalidade de recursos afetivos (Taylor, 2018-2019).

Um dos maiores representantes da *Cantatille* foi Louis Antoine Lefebvre (c.1700-1763). A sua coleção de vinte e três *Cantatilles*, das quais: *Les Regrets* (1748), *Le Lever de l'Aurore* (1756)²⁷ e *Andromède* (?1762)²⁸, demonstram uma teatralidade surpreendentemente nutrida por um prodigioso poder dramático.

²⁷ Obra que integra o programa do Recital Final de Mestrado.

²⁸ Obra que integra o programa do Recital Final de Mestrado.

Bem recebido e aclamado pelo público e pela imprensa, Lefebvre afirmou o seu estilo inovador, único e singular, não só através da escrita de *Cantatilles*, mas também devido às suas diversas composições, quase sempre vocais, de motetes, *airs* e *ariettes* (Taylor, 2018-2019).

1.7. Após Lully

Com a morte de Jean-Baptiste Lully, em 1687, os seus contemporâneos e seguidores continuaram a cultivar a forma de ópera, *Tragédie Lyrique*, como um dos grandes géneros do repertório da música francesa. No entanto, com a sua morte e o término do monopólio musical que detinha, surgiu também a possibilidade de diversificação do repertório e a oportunidade de exploração de novos géneros emergentes, o que também veio agradar ao público, que progressivamente demonstrava um certo cansaço perante o repertório trágico (Moulin, 2021).

O final do século XVII foi caracterizado pelo ressurgimento e nascimento de espetáculos mais leves, dos quais a *Pastorale* e a *Opéra-Ballet*. Com intrigas rurais, cómicas e através da inclusão de personagens relacionáveis do quotidiano, esta moderna frescura de géneros floresceu sob o período de regência (entre 1715 e 1723) de Philippe II, Duc d'Orléans (1674-1723), sobrinho de Luís XIV e regente de França durante a menoridade de Luís XV. Compositores como Marin Marais (1656-1728), André Campra (1660-1744), Henry Desmarest (1661-1741), André Cardinal Destouches (1672-1749), Jean-Joseph Mouret (1682-1738) e Charpentier, foram alguns dos que mais se destacam nesta segunda auspiciosa era musical (CMBV, s.d.).

A *Opéra-Ballet* é um género misto de *ballet-teatro* lírico barroco e música, que resultou do gradual processo de transformação da *Tragédie Lyrique*. Com a morte de Lully, os seus contemporâneos decidiram implementar algumas mudanças importantes ao género que o compositor tinha popularizado, algumas das quais: a introdução ocasional de árias ao estilo italiano e seguindo a forma *da Capo* (também denominadas de *ariettes*) e o desenvolvimento ainda mais acentuado de grandes seções de *divertissements* que incluíam massivos coros e diversas cenas de ballet (Grout, D. J. e Palisca, C. V., 1994, p. 367). Com a autonomização dos *divertissements*, a *Opéra-Ballet* passou a ser constituída por uma porção mais elevada de música de dança do que de *tragédie*. Os enredos não eram necessariamente derivados da mitologia clássica e possuíam variados elementos cómicos. Usualmente, a *Opéra-Ballet* começava com um prólogo e era seguida de um conjunto de atos independentes ou *entrées*, com temáticas autónomas ou, muitas vezes, agrupados vagamente em torno de um único tema, estando apenas superficialmente interligados. Cada *entrée* poderia ser apresentada de forma livre, não existindo a necessidade de realizar a obra completa por questões de compreensão da narrativa.

Quando isso acontecia, dava-se o nome de *Actes de Ballet* (CMBV, s.d.) e (Michels, 2007, p. 317).

A escrita harmónica tornou-se cada vez mais complexa e as melodias assumiram formas variadas. Os recitativos desenvolveram-se sob uma profunda influência teatral, sobretudo devido à presença de acompanhamento por parte da orquestra e não só do baixo contínuo. A orquestra ganhou também novas dimensões, beneficiando de diferentes cores e enriquecendo com sonoridades até então inéditas. *L'Europe Galante* (1695), de Campra, geralmente tida como o primeiro exemplar do género, foi considerada quase como um emblema para este novo gosto italianizado. *Les Élémens* (1721), de Destouches, *Les Indes Galantes* (1735) e *Les Fêtes d'Hébé* (1739), de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), são alguns exemplos mais tardios, mas bastante célebres do auge de composição do género. A *Opéra-Ballet* e a *Tragédie Lyrique* coexistiram até meados do século XVIII. A diferenciação entre os géneros esmoreceu com a ascensão ao trono de Luís XV (1710-1774), em 1723. Durante o seu reinado deu-se a criação do *Ballet Héroïque*, que veio combinar as duas formas de composição, integrando a grandeza da *Tragédie Lyrique* na forma de bailado da *Opéra-Ballet* (CMBV, s.d.) e (Michels, 2007, p. 317).

Do ponto de vista político, o final do reinado de Luís XIV foi caracterizado por uma grande instabilidade que criou desequilíbrios e novas dinâmicas em diversos aspetos, incluindo no mundo musical. Entre 1680 e 1715 o apreço pela música italiana retornou e a sua distribuição foi efetuada com grande heterogeneidade. Através da publicação e apresentação sobretudo de árias italianas soltas, o género encontrou um público mais recetivo e amplo. A edição de partituras de repertório italiano, relativamente esporádica durante o período de atividade de Robert e Pierre Ballard, tornou-se sistemática no final do século sob o impulso e empreendimento de Christophe Ballard (1641-1715). Estas novas edições reforçavam a ideia de que havia um verdadeiro entusiasmo pela música italiana por parte dos amadores. No entanto, foram sobretudo os cantores profissionais franceses que contribuíram para a gradual estima do estilo, ansiando diversificar as suas competências e desenvolver a sua técnica vocal. Entre 1687 e 1715, a apropriação por parte dos intérpretes e profissionais franceses do repertório italiano e a sua prática nos teatros parisienses cresceu exponencialmente. A continuidade desta prática atesta o crescente interesse do público por este repertório e demonstra o envolvimento que este teve no seu estabelecimento no cenário artístico parisiense (Moulin, 2021).

Após a morte de Lully, e sob a influência da segunda esposa de Luís XIV, Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon (1635-1719), a música religiosa assumiu

um papel de maior destaque na corte francesa, sobretudo graças a compositores como Michel Richard Delalande (1657-1726), *Maître de la Chapelle Royale* (Moulin, 2021).

Em 1733, Rameau compôs a sua primeira ópera *Hippolyte et Aricie*. Com libreto de Abbé Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745), a obra em forma *Tragédie en Musique* estreou de uma grande controvérsia no seio da Académie Royale de Musique. A audácia do novo estilo de composição de Rameau, repleto de novidades harmônicas, melódicas e rítmicas, veio dividir os compositores da Académie Royale de Musique: os *Lullystes* (Lulistas), conservadores que defendiam o estilo de composição de Lully; e os *Ramistes* (Ramistas), partidários da modernidade. Sem pretender colocar em causa o estilo francês desenvolvido pelo seu antecessor, Rameau foi conquistando aos poucos o público francês, sagrando-se como um dos mais aclamados compositores da Europa da sua época. Entre 1733 e 1754, o compositor apresentou à corte e aos palcos parisienses obras como: as *Tragédie Lyrique Castor et Pollux* (1737) e *Dardanus* (1739); a *Opéra-Ballet* e o *Ballet Héroïque Les Fêtes d'Hébé* ou *Les Talens Lyriques* (1739) e *Les Surprises de l'Amour* (1748); a *Comédie Lyrique Platée* (1745); as *Cantates Françaises Orphée* (1720) e *Le Berger Fidèle* (1728); os *Actes de Ballet Pigmalion* (1748) e *Anacréon* (1754); entre muitas outras obras que fizeram parte do seu repertório de composição e lhe valeram uma ótima receção junto do público (CMBV, s.d.).

Compositores como Jean-Marie Leclair (1697-1764), François Francœur (1698-1787), François Rebel (1701-1775), Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), Antoine Dauvergne (1713-1797) e Joseph-Nicolas-Panrace Royer (?-1755), são também alguns dos mais proeminentes nomes da época. Na década de 1740, os cantores Marie Fel (1713-1794) e Pierre Jélyotte (1713-1797), e a bailarina e coreógrafa Marie Sallé (1709-1756) foram alguns dos intérpretes que se destacaram nas produções operáticas, sobretudo as da autoria de Rameau e Mondonville (CMBV, s.d.).

A *Querelle des Bouffons* foi uma polémica que ocorreu entre 1752 e 1754, em Paris. Dividindo filósofos, poetas e músicos, esta controvérsia estava sobretudo relacionada com os méritos da ópera francesa e da ópera italiana, abalando profundamente os fundamentos da Académie Royale de Musique. Por um lado, os defensores da música francesa, unidos e representados por Jean-Philippe Rameau que, apesar de cultivar uma abertura a outros horizontes musicais e formas de composição, defendia a música francesa nos seus moldes. Por outro lado, o filósofo Jean-Jacques Rousseau, que defendia a italianização do género antiquado da ópera francesa (CMBV, s.d.) e (Dictionnaire Larousse, s.d.).

Essa querela, tanto literária quanto musical, teve o seu início com o surgimento da *Ópera Buffa* italiana, sobretudo com a obra *La Serva Padrona* (1733), o *Intermezzo* da autoria de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Esta descoberta desencadeou um conjunto de críticas à considerada obsoleta e ultrapassada ópera francesa. No entanto, muito graças a compositores como Francoeur e Rebel, sobretudo durante os seus anos de administração (1757-1767) na Académie Royale de Musique, o grandioso estilo francês resistiu e prolongou-se ainda ao longo de cerca de vinte anos (CMBV, s.d.) e (Dictionnaire Larousse, s.d.).

Anunciando o crescente movimento do estilo clássico europeu, de certa forma a *Querelle des Bouffons* marcou o início do declínio da *Tragédie Lyrique* e o surgimento e popularização da *Opéra-Comique* (CMBV, s.d.) e (Dictionnaire Larousse, s.d.).

No início do século XVIII, dos espetáculos de feiras parisienses em Saint-Germain e Saint-Laurent nasceu a *Opéra-Comique*. Esta forma de espetáculo unia diálogo falado, teatro e música. Aperfeiçoado sob a escrita de libretistas como Charles-Simon Favart (1710-1792) e Michel-Jean Sedaine (1719-1797), e os compositores Egidio Romualdo Duni (1708-1775), François-André Danican Philidor (1726-1795), Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), entre outros, este género misto, de carácter por vezes burlesco, influenciou a nova era de repertório da Académie Royale de Musique (CMBV, s.d.) e (Dictionnaire Larousse, s.d.).

2. A Gestualidade enquanto Ferramenta de Expressão Musical

2.1. Contextualização histórica: definição e função

A gestualidade foi uma das diversas ferramentas expressivas utilizadas como suporte ao discurso retórico e musical na França dos séculos XVII e XVIII. Não sendo considerada como parte integrante da estrutura base do discurso, a gestualidade constituía-se como um elemento retórico que o enriquecia e embelezava, ilustrando e enfatizando o seu conteúdo de forma mais eloquente.

A retórica gestual consiste num conjunto de movimentos codificados que pretendem ilustrar determinadas palavras, representar afetos ou paixões e realçar movimentos que estariam associados a uma determinada tipologia de personagem ou a situações dramáticas. Na época, este código paralelo aos textos literário e musical seria facilmente reconhecido, identificado e compreendido.

Enquanto as fontes italianas não são muito específicas em relação a gestos e atitudes, em geral elas concordam com muitos dos tratados franceses acerca do papel essencial da expressão facial, no sentir qualquer que seja a emoção que esteja a ser retratada, e no manter da naturalidade. Os tratados franceses e de influência francesa, no entanto, tendiam a ser mais específicos e sistemáticos em relação a tais elementos de representação, como a expressão do olhar, o movimento das mãos e a coordenação e tempo dos olhos, mãos e voz, assim como de posturas e gestos específicos (Termini, 1993, pp. 154-155).²⁹

²⁹ No original: “Whereas the Italian sources are not overly specific regarding gestures and attitudes, they do agree in general with many of the French treatises concerning the essential role of facial expression, of feeling whatever emotion was being portrayed, and of maintaining naturalness. The French and French-influenced treatises, however, tended to be more specific and systematic regarding such elements of acting as eye expression, hand movement, and the coordination and timing of eyes, hands, and voice, as well of specific poses and gestures” (Termini, 1993, pp. 154-155).

A origem da arte do gesto e a utilização da gestualidade enquanto um elemento retoricamente expressivo é algo que se conhece em fontes que remontam à Antiguidade Clássica, em autores como Cícero e Quintiliano, por exemplo.³⁰ Primeiramente desenvolvido pelos Gregos, sendo posteriormente ampliado pelos Romanos, esta sistematização dos códigos gestuais era um recurso oportunamente utilizado, tanto por oradores quanto por atores, ambos cientes do poder do gesto. *Chironomia*³¹ - ou a linguagem do gesto - define-se como a subtil e harmoniosa utilização de gestos (sobretudo das mãos) ou de gesticulações diversas em apoio à execução de um discurso convincentemente apelativo e persuasivo. Para além de conferir ao discurso uma carga afetiva de enorme peso, a sistematização da associação de determinados gestos a palavras ou situações com significados particulares veiculava uma transmissão tácita facilmente entendida pelos recetores. *Chironomia* é possivelmente um dos primeiros termos utilizados para definir a arte do gesto.

Descendente das representações teatrais da Antiguidade Clássica, emergente na Península Itálica no século XVI e disseminada por toda a Europa até ao século XVIII, a *Commedia dell'Arte* (também intitulada de *Commedia all'Improviso*) partia de enredos simples que frequentemente advinham da tradição literária clássica e do drama lírico da antiguidade. As improvisações, que tornaram esta forma artística tão popular, eram encorajadas e usualmente desenvolvidas a partir de situações pré-estabelecidas, dando liberdade aos intérpretes de adaptarem cada performance ao público. Esta estratégia permitia-lhes a elaboração de comentários maliciosos e de orientação satírica (por vezes obscena) sobre a situação política e outros assuntos, que de outra forma seriam drasticamente censurados. Através da utilização de saltos e acrobacias, com a inclusão de passagens musicais e momentos dançados, e com o uso das suas tão distintas máscaras (tradição influenciada pelas máscaras utilizadas na Antiguidade Clássica), a *Commedia*

³⁰ O principal objetivo da arte da oratória era essencialmente a persuasão, sendo resumido por Marcus Tullius Cicero através da expressão encontrada no seu tratado *Orador* (46 a.C.): *Docere* (Ensinar), *Delectare* (Agradar), *Movere* (Mover). Para Marcus Fabius Quintilianus a retórica poderia ser definida como “a ciência de bem falar” (*Institutio Oratoria*, 90-96 a.C) (Burton, 2007).

³¹ Do latim *chironomia* e do antigo grego *χειρονομία* (*kheironomia* = “gesticulação”).

Etimologia: *chiro-* (mão) + *-nomia* (sistema de costumes, regras ou leis acerca do conhecimento de um determinado assunto). Por se tratar de um termo empregue nas fontes primárias, preferimos neste contexto utilizar a grafia “chironomia” em vez do atual correspondente português “quironomia”.

dell'Arte apresentava um grande e variado elenco de personagens tipo e cómicas. O seu repertório enquadrava-se dentro de um padrão específico de caricaturas: o casal amoroso (as únicas personagens que não utilizavam máscaras), o velho avarento, o soldado, o pedante, o criado astuto, entre muitos outros. Desta forma, nomes como: L'innamorati, Colombina, Pantalone, Capitan Spaventa, Balanzone, Arlecchino (os *Zanni*³²), tornaram-se reconhecíveis, não só devido às suas máscaras específicas, mas também graças a um conjunto de atitudes corporais e expressivas que estavam associadas à tipologia de cada personagem (figurino, gestos, fala característica, adereços, postura estilizada). Com a prosperidade desta forma artística de comédia e com a sua prolífera divulgação, o elevado número de dialetos presentes em Itália na época tornou-se um facto de importância na determinação da utilização de mímica e gestos durante a performance. Durante o século XVIII a *Commedia dell'Arte* entrou em declínio, mas não sem antes influenciar diversas outras formas dramáticas e artísticas da época. Em França, a *Commedia dell'Arte* transformou-se na *Comédie-Italienne* e levou ao afrancesamento de algumas personagens, como foi o caso de Pedrolino que passou a ser Pierrot. Alguns nomes relevantes, como Molière, que trabalhou com trupes italianas de teatro em França, absorveram as rotinas acrobáticas e diversos dispositivos cómicos que, posteriormente, introduziram nas suas próprias obras e produções artísticas. Em Inglaterra, os elementos da *Commedia dell'Arte* foram adaptados para Pantomimas e influenciaram a criação de espetáculos de marionetas e as típicas *harlequinades* inglesas (Encyclopædia Britannica, Inc., s.d.), (Meagher, 2007) e (Rouillé N. , 2007, p. 190).

A Pantomima é uma forma de expressão teatral cuja estrutura de espetáculo consiste unicamente na utilização de gestos, expressões faciais e atitudes, sem recorrer à fala. A sua longa história de desenvolvimento teatral na cultura ocidental remonta às formas de teatro colocadas em prática na Antiguidade Clássica. Desenvolvida em parte a partir da tradição da *Commedia dell'Arte* do século XVI, a Pantomima possui também raízes de influência de outros costumes de entretenimento europeus e britânicos,

³² O nome *Zanni* é um termo geral que representa a categoria dos servos e criados na *Commedia dell'Arte*. Considerados, em muitos aspetos, como as personagens decisivas da comédia, através das suas travessuras, intrigas e capacidades acrobáticas, os *Zannis* determinavam o desfecho do destino dos amantes frustrados e das restantes personagens que compunham a narrativa. Estima-se que o *Zanni* mais famoso na história da *Commedia dell'Arte* tenha sido Arlecchino (Meagher, 2007).

sobretudo das *Masques* inglesas dos séculos XVI e XVII (que exerceram uma maior importância sobretudo nos aspetos relacionados com a gestualidade) (Victoria and Albert Museum - Londres, s.d.).

Se a arte do gesto é digna de cultivação, parece que deve ser cultivada na sua mais alta perfeição, e que a sua perfeição deve consistir no seu poder de comunicar os pensamentos independentemente da linguagem. De acordo com essa visão a arte pantomímica deveria ser o único objeto de investigação e aquisição daqueles que estudam a arte do gesto; pois as pantomimas expressam dramas inteiros sem a ajuda de palavras (Austin, 1806, p. 251).³³

O conceito da Pantomima advém da construção de um argumento dramático-teatral, usualmente desenhado e interpretado pelo próprio artista. A composição da narrativa é feita através do enlace de um conjunto de situações cómicas, normalmente sem a inclusão de intrigas ou a necessidade de um desfecho, colocadas em ação por meio da vivacidade do intérprete. A capacidade de improvisação do artista era um elemento altamente apreciado. Também denominada de Mimodrama, a execução da Pantomima exigia uma preparação física elevada, devido ao seu carácter energético e acrobático. À medida que a Pantomima foi evoluindo, as narrações domésticas e os tópicos satíricos começaram a substituir as histórias clássicas que predominavam. A natureza arlequinada da Pantomima deve-se muito à influência das personagens estereotipadas da *Commedia dell'Arte*, tendo como frequente protagonista o *Zanni* mais conhecido na época: o Arlecchino (Victoria and Albert Museum - Londres, s.d.).

Tanto na *Commedia dell'Arte*, como na *Pantomima* a utilização das máscaras obscurecia de forma parcial ou completa a expressão facial. Isto levou a que o maior ênfase de exploração fosse colocado na declamação e na ampliação gestual, conseguida através da exageração de códigos gestuais que permitissem a transmissão da emoção, expressão e contextualizassem de forma clara a situação. O gesto era um método de ilustração e reforço da linguagem e a conexão com estas duas mestrias teatrais atesta a sua funcionalidade retórica (Austin, 1806) e (Meagher, 2007).

³³ No original: “If the art of gesture be worthy of cultivation, it would appear that it should be cultivated in its highest perfection, and that its perfection must consist in its power of communicating the thoughts independant [sic] of language. In this view the pantomimic art should be the sole object for the investigation and acquisition of those who study the art of gesture; for the pantomimes express entire dramas without the aid of words” (Austin, 1806, p. 251).

Na França dos séculos XVII e XVIII, as artes de palco, profundamente influenciadas pelo classicismo dos três conceitos de expressão artística anteriormente mencionados - *Chironomia*, *Commedia dell'Arte* e Pantomima - integram assim o poder do gesto enquanto veículo retórico imprescindível, nomeadamente na interpretação vocal.

2.2. Elementos essenciais de caracterização da gestualidade

Na Antiguidade Clássica, a arte do gesto servia sobretudo dois grandes propósitos: os oradores durante os seus discursos e as artes visuais na fiel representação das paixões da alma. No Renascimento, o ideal classicista renovou a importância do gesto na definição da expressão. No entanto, foi apenas no período barroco que a intenção dramática, que assiste as artes em geral, reclamou o amplo uso do gesto como meio fundamental de comunicação e de persuasão. Cada postura, gesto, atitude e olhar convergiam para uma construção artística de profunda coerência, na qual nenhum elemento individualizado era natural, mas pensado e definido segundo a sua especificidade no todo expressivo.

Mas, afinal, o que é o gesto, esse elemento tão eloquente que reforça e enfatiza a comunicação?

No Capítulo IV (*Of Gesture in General*) do tratado de Austin encontramos a seguinte afirmação “Sob gesto é compreendida a ação e a posição de todas as partes do corpo; da cabeça, dos ombros, o corpo ou tronco; dos braços, mãos e dedos; dos membros inferiores, e dos pés.” (Austin, 1806, p. 133).³⁴ O Capítulo XVII (*Of the Classification of Gesture*) inicia-se da seguinte forma: “Gesto, (...) refere-se a toda a combinação de esforços, movimentos, e expressões de cada parte do corpo” (Austin, 1806, p. 385).³⁵ Ambas as citações permitiram-nos compreender que a noção de gestualidade (ou gesto) é bastante ampla e abrangente: um conjunto de diferentes porções que, quando trabalhadas individualmente, convergem na construção de um objeto estético de objetivo comum. O gesto deriva ainda o seu significado do tempo e forma como é executado, do momento onde é aplicado, e dos resultados das suas diversas combinações (Austin, 1806, p. 390).

³⁴ No original: “Under gesture is comprehended the action and position of all the parts of the body; of the head, the shoulders, the body or trunk; of the arms, hands, and fingers; of the lower limbs, and of the feet” (Austin, 1806, p. 133).

³⁵ No original: “Gesture (...) relates to all the combined efforts, motions, and expressions of every part of the body” (Austin, 1806, p. 385).

Na Oratória da Antiguidade Clássica, o momento da veiculação do discurso ao auditório (ou seja, a sua componente “performativa”) era designada, nas nomenclaturas romanas, *Actio* ou *Pronuntiatio* (em grego: *Hypocrisis*). Apesar dos termos *Action* e *Pronunciation* serem, neste contexto, sinónimos, por vezes o primeiro aplicava-se ao âmbito da gestualidade e o segundo derivava da voz (Cambridge Studies in Medieval Literature, 2013, pp. 126-127). Elementos como a gestão da voz, a expressão facial, os movimentos corporais e a gestualidade, eram todos ferramentas que assistiam a prática da oratória (Austin, 1806, p. 1).³⁶ A conciliação de todos estes elementos ocorria, por vezes, de acordo com uma ordem específica. Segundo Austin, o processo da elaboração do gesto inicia-se com a formação de um pensamento. Esse pensamento é primeiramente transparecido pelo semblante (considerado pelo autor quase como o reflexo da alma e a sua manifestação mais vívida enquanto imagem verdadeiramente fiel dos sentimentos), sobretudo na pureza dos olhos. Após a formação da ideia e da sua exteriorização através da expressão facial, o processo continua de forma orgânica através da produção de gestos físicos apropriados à situação. Quase simultaneamente, proferem-se as palavras (“O semblante e o gesto são a linguagem da natureza, as palavras derivam da arte, e são mais tardias na sua expressão”) (Austin, 1806, p. 381 e 385).³⁷

Enunciaremos em seguida algumas considerações gerais e aspetos técnicos de relevo relacionados com a prática da gestualidade. Tendo em conta a importância pedagógica dos tratados e iconografias de Austin e Johannes Jelgerhuis (1770-1836), e considerando o nível de detalhe que auxilia a traçar uma linha construtiva e evolutiva da temática em foco, orientaremos a nossa observação a partir destes dois autores mais tardios, completando-a ainda com as investigações de três autores contemporâneos - Eugène Green (n. 1947), Nicole Rouillé (n. 1950) e Jed Wentz (n. 1960) - que usam o mesmo critério.

³⁶ Esta é a visão de um autor do século XIX acerca da estrutura retórica. Para o leitor moderno que tenha interesse existe todo um conjunto de autores contemporâneos que abordam essa temática de forma mais atual, sobretudo no que diz respeito à retórica musical. Para referência do leitor, consultar os trabalhos de autores como Judy Tarling (*The Weapons of Rhetoric*, 2004) e Rubén López Cano (*Música y retórica en el Barroco*, 2011).

³⁷ No original: “The countenance and gesture are the language of nature, words are derived from art, and are more tardy [sic] in their expression” (Austin, 1806, p. 381).

Pés e Membros Inferiores

A dignidade e a graça de uma boa e elegante postura nascem da estabilidade dos pés e membros inferiores. É através do fortalecimento da base que nos suporta que a postura se torna apropriada e a posição consistente e elegante (Austin, 1806, pp. 294-295). Existem cinco posições base dos pés, que correspondem às primeiras cinco posições catalogadas pelo sistema de notação de dança barroca francesa (Beuchamp-Feuillet em *Chorégraphie* (1700) (Feuillet, 1700)).³⁸ Essas posições encontram-se numeradas de 1 a 5 na imagem seguinte, sendo as restantes suas variantes:



Figura 9 - Exemplificação do posicionamento dos pés
(Jelgerhuis, 1827-1830, p. 344)

³⁸ A notação Beauchamp-Feuillet é um sistema de notação utilizado na dança barroca francesa, desenvolvido por Pierre Beauchamp e por Raoul Auger Feuillet (1659-1710). Encomendado por Luís XIV, este sistema de notação foi concebido durante a década de 1680 por Pierre Beauchamp e, posteriormente, descrito em grande detalhe por Raoul Auger Feuillet na obra *Chorégraphie* (1700). Sob o desenvolvimento desta notação e dos alicerces sólidos de criação e investigação dos mestres franceses de dança do século XVII, assentam algumas das noções que serviram de base para a construção da linguagem do Ballet Clássico (Feuillet, 1700).

O corpo deve manter-se sempre ativo e com uma certa tensão saudável. O seu centro de gravidade deve ser flexível e móvel. O apoio dos pés no solo deverá ser realizado sob um traço imaginário de duas linhas diagonais que se cruzam no seu meio e formam a imagem de uma cruz. Este posicionamento dos pés corresponde à posição de base igualmente utilizada na esgrima (Rouillé N. , 2007, p. 114).

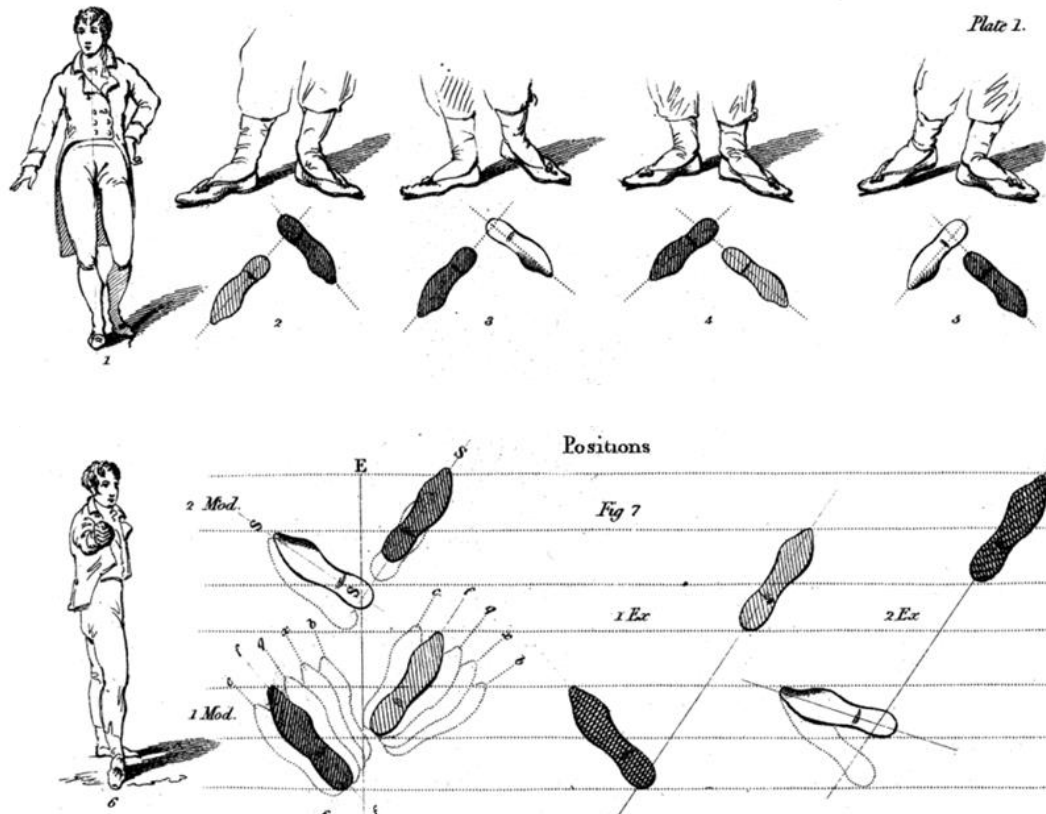


Figura 10 - Posicionamento dos pés e membros inferiores

(Austin, 1806, p. 617)³⁹

³⁹ Legenda: 1) Equilíbrio ou linha de gravidade; Os pés e os membros inferiores: 2) Primeira posição (direita); 3) Segunda posição (direita); 4) Primeira posição (esquerda); 5) Segunda posição (esquerda); 6) Posição de um esgrimista; 7) Plano de posições dos pés (Austin, 1806, p. 617).

Segundo Austin, de modo a conseguir exercer-se com sucesso a postura ideal, o peso do corpo deve estar completamente apoiado numa só perna de cada vez, deixado a outra totalmente livre, mas constantemente preparada para substituir e aliviar o peso. A frequente alternância entre apoios é aconselhável, pois confere dinamismo. Este processo deve ser efetuado prontamente, sem aparente esforço e de forma impercetível e subtil. Geralmente, os dois momentos chave para se efetuar uma troca entre apoios são: 1) após a execução da primeira movimentação dos membros superiores; 2) coincidindo com a preparação da mudança de gesto nas mãos ou com a formação/finalização do gesto seguinte (Austin, 1806, pp. 295, 302-303).

Mãos e Membros Superiores

A postura corporal de base deve ser praticamente sempre um pouco oblíqua em relação ao espaço, prestando especial atenção às diagonais da cena. A posição neutra dos membros superiores consiste num afastamento natural dos braços em relação a si e em relação ao tronco, com uma ligeira elevação de um em relação ao outro (normalmente o direito mais elevado que o esquerdo). As palmas das mãos devem estar subtilmente direcionadas para o exterior e os dedos relaxadamente entreabertos. Os movimentos e posicionamentos dos braços deverão ser construídos de forma assimétrica em relação aos apoios dos pés no solo (Rouillé N. , 2007, p. 114 e 132). Entre os membros superiores e a zona do peito deve existir sempre uma certa distância natural. O toque no próprio corpo deve ser evitado, com a exceção de situações específicas e extraordinárias de passageiras movimentações. O uso comum do corpo deve ser reconsiderado, visto que o gesto pode perder leitura de interpretação quando se torna tátil.



Figura 11 - Representação da variedade e amplitude do gesto, seguido de um corte de braços incorreto e a evitar (Jelgerhuis, 1827-1830, p. 336)

Segundo Austin, existe uma categorização de divisão do gesto: o *gesto principal* e o *gesto subordinado*. O gesto principal é usualmente realizado pelo lado direito (braço e mão) e o gesto subordinado pelo lado esquerdo (“A mão esquerda, afirma Quintiliano, nunca pode com propriedade realizar o gesto sozinha: mas frequentemente atua em apoio à direita”) (Austin, 1806, pp. 388-389 e 398-399).⁴⁰ Por norma, a mão esquerda está relacionada com ideias, imagens ou elementos negativos e depreciativos (inferno, morte, acontecimentos funestos), enquanto a mão direita está usualmente associada a elementos divinos, positivos e jubilatórios.

É necessário fazer todos os gestos com a mão direita, aconselha Michel Le Faucheur, e se se empregar a esquerda, que seja apenas para acompanhar a direita, e novamente sempre menos elevada do que ela. Mas fazer esses gestos apenas com a mão esquerda sozinha, é algo que deve ser evitado visto que é de mau gosto (indelicado) (Faucheur, M. Le (1657), pp. 220-221, *apud* Rouillé, N. , 2007, p. 46).⁴¹



Figura 12 - Estudo acerca das mãos
(Jelgerhuis, 1827-1830, p. 341)

⁴⁰ No original: “The left hand, says Quintilian, can never with propriety perform gesture alone: but frequently acts in support of the right” (Austin, 1806, pp. 398-399).

⁴¹ No original: “Il faut faire tous les gestes de la main droite, conseille Michel Le Faucheur, et si on employe la gauche, que ce soit seulement pour accompagner la droite, et encore en s’élevant toujours moins haut qu’elle. Mais de faire ses gestes de la main gauche seule, c’est une chose que l’on doit éviter comme estant de mauvaise grâce” (Faucheur, M. Le (1657), pp. 220-221, *apud* Rouillé N. , 2007, p. 46).



Figura 13 - Sistematização das posições, movimentos e elevação dos braços
(Austin, 1806, p. 621)

No entanto, não se exclui a utilização do lado esquerdo para a realização excepcional de gestos de maior destaque: situações em que o objeto ou pessoa para a qual se dirige a atenção se encontram do lado esquerdo, a mão esquerda naturalmente será a escolha mais indicada, de modo a evitar cruzamentos desnecessários e deselegantes; na discriminação de objetos opostos um ou outro, a utilização da mão esquerda auxilia na vantagem da variedade (Austin, 1806, pp. 398-399). Durante a performance, a mão esquerda jamais será a escolhida para empunhar a espada, prestar ameaças ou consentir autorizações. Todas estas ações devem ser executadas pela mão direita, excetuando se a situação em questão é de teor cômico ou satírico, cujo objetivo seja ridicularizar o personagem em evidência (Austin, 1806, pp. 402-404).



Figura 14 - Exemplificação da utilização da espada na mão direita
(Jelgerhuis, 1827-1830, pp. 334-335)

A utilização dos braços e das mãos na construção do gesto pode ser realizada de forma independente ou em conjunto. Estes podem imitar mutuamente as posições um do outro, em simetria ou em oposição, estando elevados a alturas diferentes ou em direções opostas, cada um realizando ações distintas. A mão que se encontra ligeiramente mais elevada deve ser também a que realiza o gesto principal, enquanto a outra pode intervir ocasionalmente, com menos energia e autoridade, num caráter mais moderado e reservado, mas sem demonstrar falta de definição no gesto ou na sua presença (Austin, 1806, pp. 388-389).



Figura 15 - Combinação de gestos (direção e movimentação)

(Austin, 1806, p. 633)

A mão encarregue da execução do gesto principal deve demarcar a sua finalização. Tendo em consideração a energia do sentimento a representar, a terminação deve ser acentuada por diferentes níveis de afeto e força. As mudanças de gesto podem ser efetuadas através de movimentações subtis, alterações da direção do gesto, mudança de posição ou do nível de elevação do braço, paragens abruptas ou suaves do gesto entre movimentações, entre outras. Mesmo as movimentações mais graciosas devem ser realizadas com definição, caso contrário irão perder o seu impacto e efeito. Todas estas ações devem ser executadas com graça e precisão (Austin, 1806, pp. 377-378).

O autor adverte de forma bastante veemente para o uso impróprio da gestualidade. A sua utilização sem ter em consideração o seu principal propósito demonstrava uma total carência de bom gosto e julgamento. Austin afirma também que realizá-la pela mera ação de a colocar em prática, apenas por vaidade de exibição própria e sem referência particular ou definição de movimento, muito rapidamente cansa e enjoa os sentidos do público (Austin, 1806, p. 378).

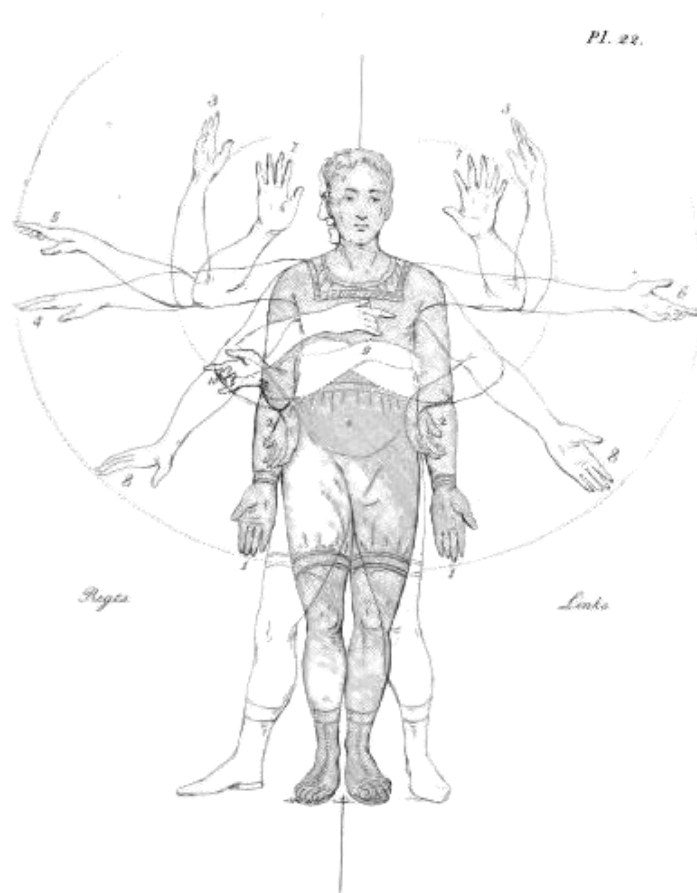


Figura 16 - Representação da variedade e amplitude do gesto
(Jelgerhuis, 1827-1830, p. 338)

O Tempo do Gesto

De acordo com Austin, a exatidão da execução do gesto deve acompanhar as palavras essenciais e de principal relevo no discurso, reforçando o seu sentido. A finalização do gesto deve cair precisamente com a declamação da sílaba tónica ou com o todo da palavra em questão, para que tanto a força enfática da voz como a do gesto, cooperem no mesmo sentido de ilustrar de forma mais clara a ideia, sentimento ou ação (Austin, 1806, p. 379). Quando este processo não é alcançado com sucesso, os braços flácidos e sem definição parecem vaguear perdidos em busca de objetos incertos. Para além de esteticamente deselegante e reprovável, esta indefinição e falta de precisão do gesto apenas pode ser considerada apropriada para a representação de expressões com o carácter de dúvida e indecisão (Austin, 1806, pp. 377-378). No artigo de Olga Termini, a autora menciona: “Os gestos deveriam ser apropriados ao carácter, e (de acordo com o *afeto*) sincronizados com as palavras” (Termini, 1993, p. 149).⁴² Na sua obra *La Parole Baroque*, Eugène Green vem completar esta linha de pensamento com a seguinte passagem: “... o gesto deve referir-se a uma palavra precisa, pois se traduzisse toda uma unidade de pensamento, seria um gesto de expressão ...” (Green, 2001, p. 147).⁴³

Segundo Austin, o gesto jamais deve antecipar ou proceder em demasia o texto. Na execução de discursos calmos, cujas paixões são tranquilas, o gesto e a palavra são praticamente simultâneos. Em discursos de conteúdo mais apaixonado ou exaltado, é possível que exista um certo desfasamento entre a ordem natural das movimentações. Quando esta situação acontece, a organização de ordem a respeitar passa a ser: olhos, semblante em geral, gestos físicos, texto (com curtos intervalos entre cada um) (Austin, 1806, pp. 379-382). Em relação a este aspeto, Green defende o seguinte:

... o movimento deve preceder a palavra a que se refere: desta forma, o gesto, suficientemente vago para não substituir a palavra, cria, no entanto, uma antecipação visual

⁴² No original: “Gestures were to be appropriate to the character, and (in accord with the *affetto*) synchronized with the words” (Termini, 1993, p. 149).

⁴³ No original: “... le geste doit se rapporter à une parole précise, car s’il traduisait toute une unité de pensée, ce serait un geste d’expression ...” (Green, 2001, p. 147).

que desperta a expectativa do espectador, e quando a palavra correspondente chega, ela esclarece o significado do gesto, recebendo dele energia adicional (Green, 2001, p. 147).⁴⁴

Em relação a este tópico em particular observamos que existe uma discrepância de ideais entre os dois autores em análise. Enquanto Austin defende que o gesto em si deve acompanhar a declamação da palavra ou, nas situações específicas anteriormente referidas, sucedê-la, Green é apologista de que o gesto deve anteceder a palavra, de modo a despertar expectativa no público e captar a sua atenção. No nosso caso em particular, ambos os métodos foram praticados: após experimentação em aula e estudo individual, concluímos que os dois funcionam com sucesso. Do ponto de vista expressivo e interpretativo, as duas possibilidades potenciam a performance e trazem à construção artística variedade, aspeto fundamental que combate rotinas visuais que conduzem inevitavelmente à previsibilidade pouco interessante.

⁴⁴ No original: “... le mouvement doit précéder le vocable auquel il se rapporte: de cette façon, le geste, suffisamment vague pour ne pas remplacer le mot, en crée néanmoins une anticipation visuelle qui éveille l’attente du spectateur, et quand la parole correspondante arrive, elle précise le sens du geste, recevant de celui-ci un supplément d’énergie” (Green, 2001, p. 147).

Perspetiva, Tridimensionalidade e Oposição

Nos séculos XVII e XVIII, a maior parte da representação teatral era concebida em referência ao lugar onde se encontrava o rei e o seu séquito, sendo este denominado *La Présence*. As encenações eram então praticamente integralmente frontais e, sobretudo em situações de diálogos ou contracena, as personagens não se olhavam diretamente, mas encaravam sempre *La Présence*. Este posicionamento frontal dos intérpretes devia-se igualmente à iluminação, composta por fileiras de velas dispostas numa rampa frontal direcionadas de baixo para cima. Tendo em consideração essa iluminação específica, os efeitos de luz gerais eram criados em relação à posição das velas e tendo em conta a movimentação dos personagens em cena. Na realidade, o intérprete deveria procurar a luz, sendo esta ação também promotora de efeito dramático. Como eram fontes de iluminação fixas, cabia ao performer a sua adaptação à iluminação, aproximando-se ou afastando-se da rampa de modo a criar diferentes formas e sombras no seu rosto (momentos de intimidade, momentos de comentários à parte, entre outros). A maior consciência do efeito dramático da luz foi igualmente um dos motivos que justificaram a utilização da caracterização do rosto branco (Lazar, 2010).

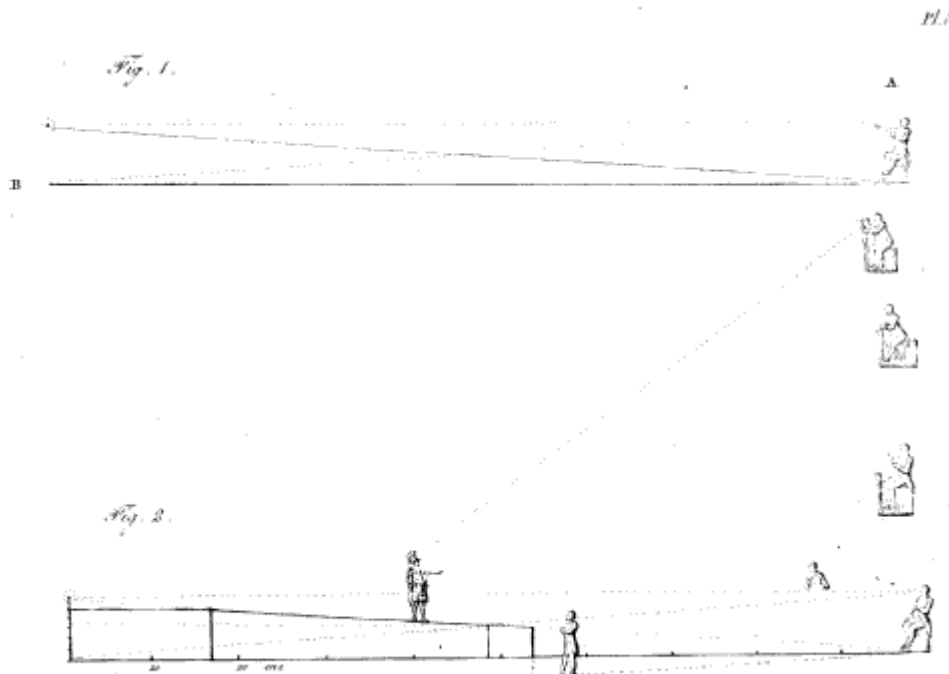


Figura 17 - Estudo de perspetiva (Parte I)

(Jelgerhuis, 1827-1830, p. 317)

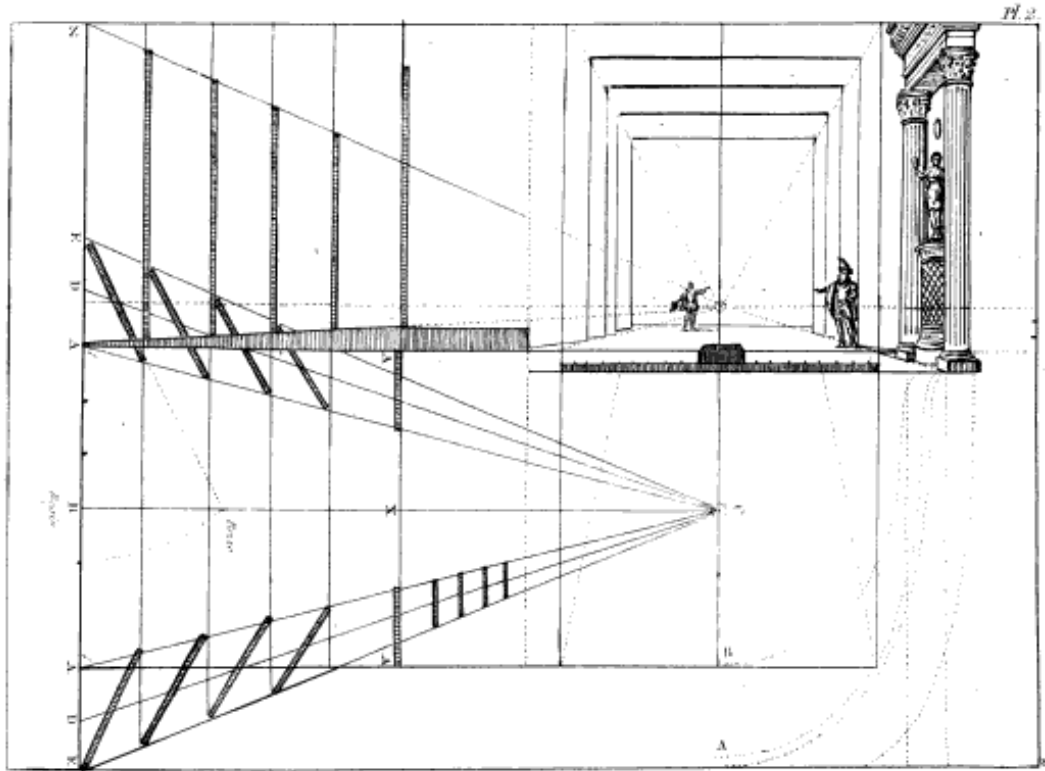


Figura 18 - Estudo de perspectiva (Parte II)
(Jelgerhuis, 1827-1830, p. 318)

Na época existia um grande interesse no estudo das proporções, dimensões, lateralidades e perspectivas do corpo. O barroco francês foi extremamente influenciado pelos princípios clássicos de proporção e perspectiva. A tensão dramática presente num desequilíbrio que na verdade é equilibrado, no contraste entre o caos e a ordem, são conceitos originários dos ideais classicistas que, durante a época, foram expandidos com o intuito de chegar ao espectador de forma persuasiva e emocionalmente tocante.

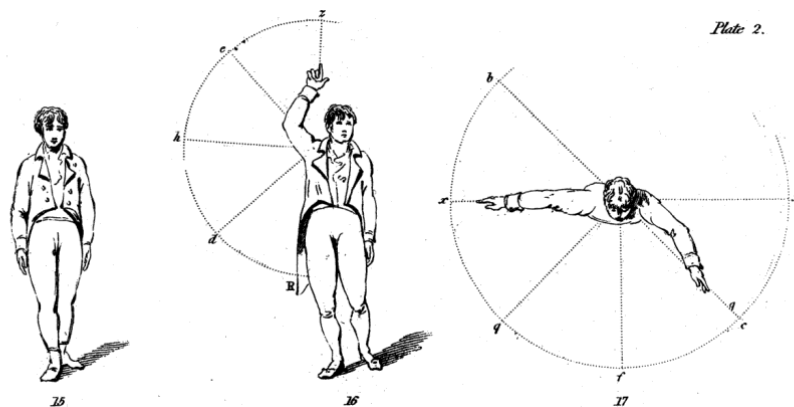


Figura 19 - Estudo de proporções
(Austin, 1806, p. 619)

O corpo eloquente deveria ser composto por subtis nuances e ligeiras curvaturas (princípio praxitélico⁴⁵ do “S”) e a criação propositada de diversos ângulos entre os diferentes membros não era concebida de forma acidental. Um corpo reto não possuía leitura expressiva ou espacial. A oposição entre os apoios e a posição dos braços era fortemente explorada. Se a perna direita se encontrava avançada em relação à esquerda, então a posição dos braços deveria equilibrar e espelhar a ideia de oposição (com base no contraposto da escultura clássica), através da ligeira elevação do braço esquerdo e vice-versa. A noção de perspectiva aplicada à arte cénica deve muito à pintura e ao classicismo.

Apesar das encenações serem frontais, a postura do intérprete em palco não deveria ser totalmente frontal. A exploração das diagonais e a postura corporal ligeiramente oblíqua conferiam ao corpo uma volumetria e tridimensionalidade bastante desejadas. Apenas em momentos extremamente excepcionais é que o performer deveria adotar uma postura completamente frontal ao público, como por exemplo: situações da narração dramática em que o personagem enfrenta a morte. Um outro componente que também auxiliava na criação desse efeito era a direção do olhar. Usualmente, os olhos deveriam ter uma direção oposta à inclinação do rosto, gerando essa ideia de oposição também no semblante.

⁴⁵ O princípio praxitélico deriva do nome de Praxíteles (c.395 a.C.-330 a.C.), um dos mais reconhecidos escultores da Grécia Antiga e o primeiro a introduzir o nu feminino em escala natural, com a sua obra *Afrodite de Cnido* (século IV a.C.). Este princípio consiste da integração da técnica do contraposto na escultura e outras formas artísticas, permitindo uma maior exploração das simetrias e contrastes. Com a intenção de colaborar na exteriorização da emoção, a alternância entre os apoios conferia ao corpus fixo uma postura mais orgânica e sugestiva de movimento, concedendo-lhe curvas semelhantes às da letra “S”. “Praxíteles: o mestre da graça feminina e da evocação sensual da carne. (...) *Afrodite de Cnido* alcançou fama tão proverbial que é muitas vezes citada na literatura antiga como sinónimo de perfeição absoluta. (...) As esbeltas proporções, a sinuosa curva do torso, o jogo de curvas suaves, a atitude serenamente descontraída, tudo se harmonizava com o carácter da *Afrodite de Cnido*” (Janson, 1989, pp. 140-141). Considerado como um dos expoentes de uma escola mais realista, sensual e delicada, de cariz humano e menos augusto e idealizante, Praxíteles foi um dos grandes representantes do Classicismo Tardio (Janson, 1989, pp. 140-141).

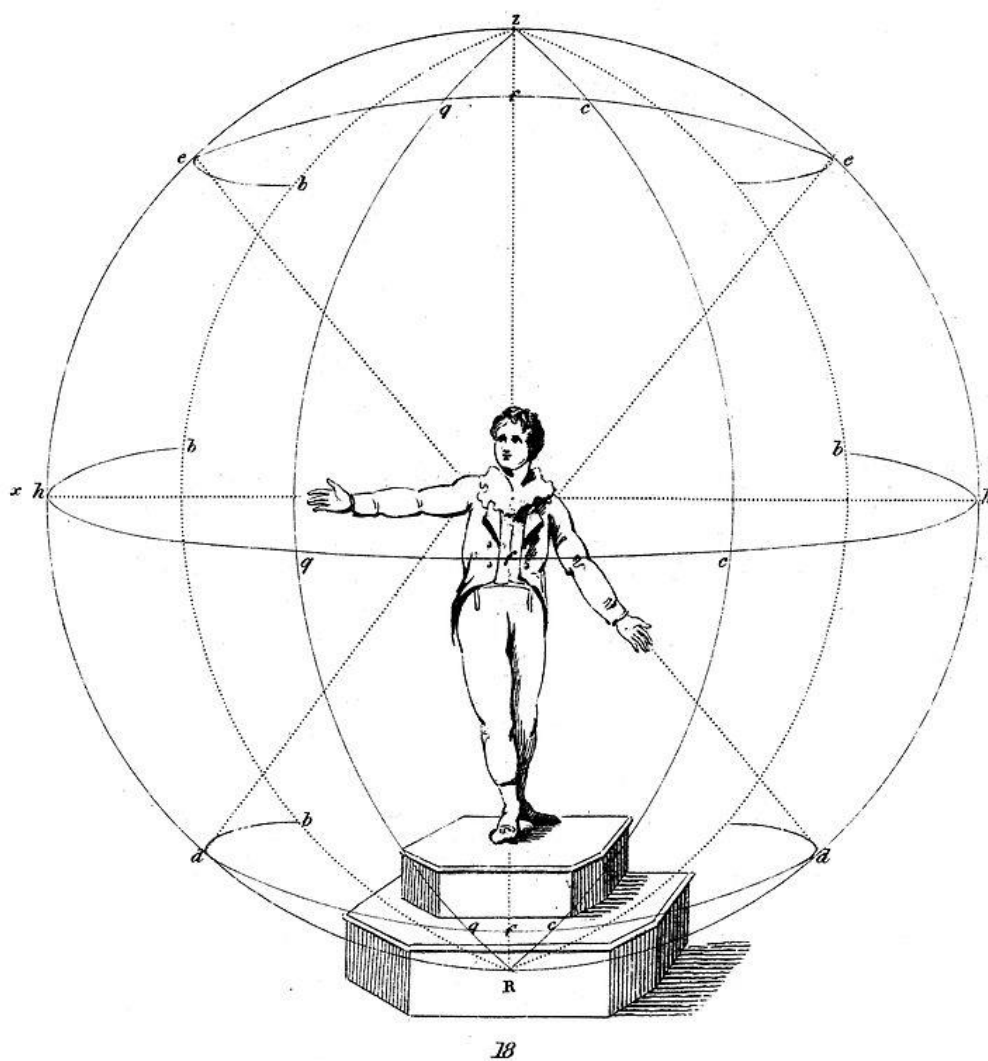


Figura 20 - Círculo imaginário que determina a espacialidade e direção do gesto
(Austin, 1806, p. 619)

A Voz, a Declamação e o Gesto

No período barroco, especificamente em França, todas as artes de palco - teatro, canto, dança - seguiam regras precisas decorrentes de códigos específicos. A declamação era fundamental no estudo de qualquer texto, fosse ele falado ou cantado, de modo a dominar a continuidade natural do ritmo e a dinâmica impostos pela sua própria prosódia. A gestualidade constituía uma outra camada na textura interpretativa, acompanhando a declamação.

De acordo com Green, “... a declamação era uma forma de articulação que se distinguia claramente daquela da conversação vulgar, e que essa distinção repousava sobretudo sob uma concentração particular de energia no discurso declamado ...” (Green, 2001, p. 85).⁴⁶ O autor ilustra e justifica esta sua afirmação com a seguinte passagem retirada do tratado de Bacilly:

... existem dois tipos de Pronúnciação em geral que geram muitas dúvidas e dificuldades no Canto. Há uma Pronúnciação simples, que é para fazer ouvir claramente as Palavras, de modo a que o Ouvinte as possa compreender distintamente e sem dificuldade; Mas há uma outra mais forte e mais energética, que consiste em dar peso às Palavras que se recitam, e que tem uma grande relação com o que se faz no Teatro e quando se trata de falar em Público, cujo nome comum é *Declamação* (Bacilly, B. de (1671), pp. 248-249, *apud* Green, E. , 2001, p. 85).⁴⁷

⁴⁶ No original: “... la déclamation était une forme d’articulation qui se distinguait nettement de celle de la conversation ordinaire, et que cette distinction reposait avant tout sur une concentration particulière d’énergie dans le discours déclamé ...” (Green, 2001, p. 85).

⁴⁷ No original: ... il y a deux sortes de Prononciation en general qui font naistre bien des doutes & des difficultez dans le Chant. Il y a une Prononciation simple, qui est pour faire entendre nettement les Paroles, en sorte que l’Auditeur les puisse comprendre distinctement & sans peine; Mais il y en a une autre plus forte & plus énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l’on récite, & qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le Théâtre & lors qu’il est question de parler en Public, que l’on nomme d’ordinaire *Declamation*” (Bacilly, B. de (1671), pp. 248-249, *apud* Green, E. , 2001, p. 85).

Em geral, o gesto deve implicitamente seguir e acompanhar a linha de inflexões da voz. As variações e modulações que a voz executa na declamação do texto devem ter um impacto no gesto que, ciente do sentido dramático da palavra, lhe corresponde. Quando a dinâmica é forte na declamação, o gesto naturalmente acende também, tornando-se grande (forte); quando a voz possui inflexões descendentes, o gesto segue e corresponde a essa direção. O mesmo deve acontecer com modulações de caráter: se a qualidade da voz é calma, tranquila e pausada, o gesto deve espelhar exatamente isso; com intervenções mais abruptas e exaltadas, o gesto deve tornar-se mais frequente e ousado (“No geral, observa-se que o gesto segue implicitamente a voz, tão proximamente quanto possível, evidenciando para o olho cada ideia que esta (a voz) discrimina para o ouvido ...”) (Austin, 1806, p. 379).⁴⁸

Apesar da abrangente codificação, a aplicação da gestualidade ao repertório é um processo que envolve livre-arbítrio e bom julgamento. Embora alguns gestos possam surgir da emoção, a sua maioria deve despontar de uma compreensão analítica do texto. Após o estudo e a interpretação autónomos e individuais do texto, o intérprete opta por completar e enfatizar a sua performance através da utilização de um gesto ou outro numa determinada palavra, fazendo assim escolhas (Lazar, 2010).

Mas ainda assim o código e as suas regras dão orientações específicas ao intérprete: as paixões mais veementes, como o amor, o desejo, a raiva ou a vingança, devem impulsionar o intérprete a avançar em direção ao objeto desejado; com paixões contrárias à natureza, como a aversão, o terror, o susto e o medo, o corpo deve recuar e recolher-se. Apenas com a intenção de veneração, louvor ou súplica é que o corpo deve curvar-se (Austin, 1806, p. 302 e 406).

⁴⁸ No original: “And in general, the gesture will be found to follow the voice implicitly, as nearly as possible, by marking for the eye every idea, which that distinguishes for the ear” (Austin, 1806, p. 379).

2.3. A Gestualidade na Pintura: Exemplos em Análise

A minuciosa análise da corporização dos personagens presentes nas fontes iconográficas é um dos passos fundamentais a tomar no processo de construção de uma interpretação histórica com gestualidade barroca. Uma postura, um gesto ou uma expressão fazem uma enorme diferença no processo de caracterização de um personagem e na narração da sua história.

Como referido na Introdução, uma grande parte da vertente prática do trabalho de investigação baseou-se na análise e interpretação de diversas iconografias, sobretudo nas três pinturas que foram selecionadas com o objetivo de serem incorporadas na construção cénica do Recital Final de Mestrado, através da sua mimetização gestual. Com temáticas contrastantes, duas das obras retratam episódios mitológicos e a terceira um tema pastoral e bucólico. As obras foram analisadas pela ordem que se encontram no alinhamento do programa a ser apresentado e não pela sua ordem cronológica de composição.

A escolha das imagens para comparação com as pinturas é justificada por ilustrarem exemplos correspondentes às orientações retiradas das fontes estudadas acerca da gestualidade, que se encontram elencadas na Revisão da Literatura (p. 4). Uma questão interessante acerca da relação entre o repertório pictórico e as fontes iconográficas de gestos e expressões é que, independentemente da quantidade de catálogos que existam, os pintores tentavam sempre colocar o seu cunho pessoal na representação das paixões e gestos, demonstrando a sua inventividade. O mesmo caso também se aplicava aos intérpretes, que sabiam de que forma utilizar o corpo e integrar tais orientações sem, no entanto, diminuir a sua engenhosidade pessoal.

A Pintura *Perseu e Andrómeda*, de Donato Creti, para a *Cantatille Andromède*, de Louis Antoine Lefebvre

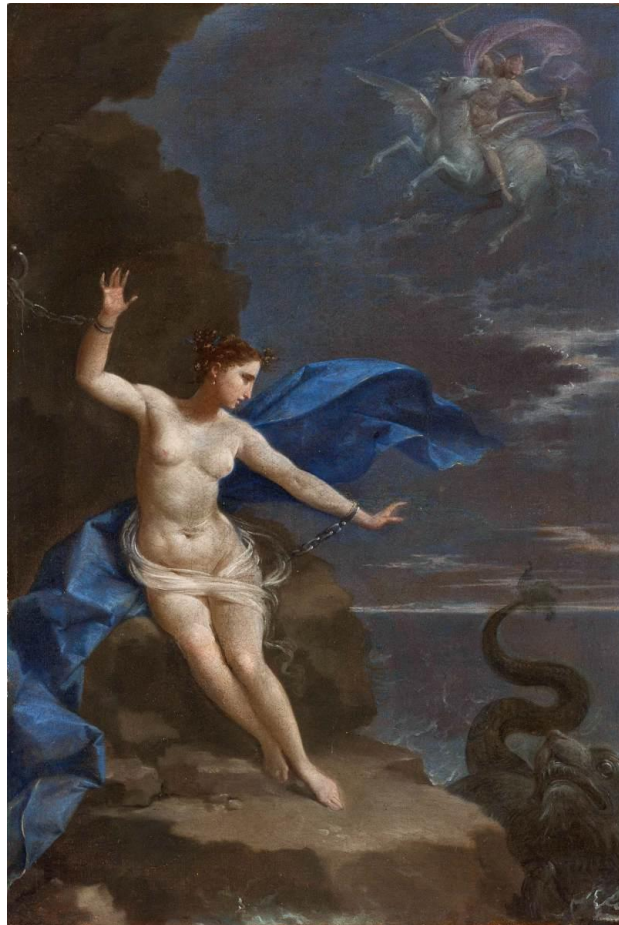


Figura 21 - *Perseu e Andrómeda* (1715)
Donato Creti (1671-1749)
(Web Gallery of Art, Online Desde 1996)

Após uma recolha de repertório pictórico, a pintura selecionada para análise interligada com o repertório musical foi *Perseu e Andrómeda* (1715), de Donato Creti (1671-1749).⁴⁹ Os três personagens que compõe o quadro são Andrómeda, Perseu e o monstro marítimo, frequentemente referido como sendo um dragão.

⁴⁹ Donato Creti nasceu num seio familiar artístico, na cidade de Bolonha (na época tida como núcleo cultural de excelência). Contactou com diversos artistas importantes do *Seiscento*, como por exemplo Ticiano (1488-1576), Paolo Veronese (1528-1588) e Guido Reni (1575-1642) (National Gallery of Art, s.d.).

O episódio mitológico representado narra o aprisionamento de Andrómeda, por ordem do Deus dos Mares, com o intuito de ser sacrificada ao monstro marítimo.

Três dos principais elementos a salientar nesta pintura são: o equilíbrio de composição proporcionado por jogos de linhas e oposições, a intersecção de diagonais e a relação entre os diferentes níveis do quadro. A grande diagonal realizada pelos membros superiores de Andrómeda, cuja expressividade é ampliada pela própria tipologia de gesto expressivo ao nível das mãos, vem magnificar a dimensão dramática da narração da situação que envolve a personagem. Esta definição de diagonal por parte dos braços e seus ângulos vem também criar uma relação entre os diferentes planos do quadro: no plano elevado, destacado pela elevação do braço direito, encontra-se o herói e salvador Perseu; no plano baixo, realçado pela posição mais rasa do braço esquerdo, o perigo subterrâneo representado pelo monstro marítimo. Da contraposição da diagonal desenhada pelos membros superiores encontra-se a relação de oposição e diagonais com os membros inferiores: o braço direito elevado é compensado pela extensão da perna esquerda, enquanto a posição baixa do braço esquerdo é equilibrada pelo recolher da perna direita. Apesar da base principal de apoio não se encontrar assegurada pelos pés e membros inferiores, a própria posição da anca demonstra uma estruturação de apoio desigual (como seria de esperar caso a alternância de peso se localizasse nos pés e pernas). Este desequilíbrio acaba por ser compensado através do princípio praxitélico do corpo em forma de “S”. A incorporação deste elemento clássico confere ao corpus a ideia de movimento.

Em relação aos elementos cénicos e plásticos que enquadram a pintura consideramos de fundamental referência a inclinação diagonal da escarpa, que vem aumentar expressivamente as diagonais já realizadas pelos membros superiores e inferiores da personagem. Este rochedo pode também ser observado como uma espécie de fronteira entre Andrómeda, a salvação assegurada pela vinda de Perseu e o funesto desfecho representado pelo monstro. Enquanto elemento plástico salientamos a presença do pano azul na construção cénica. A inclusão do pano vem sublinhar a construção em diagonal do quadro que, produzindo esta intersecção complementária no sentido oposto, confere profundo dramatismo à representação. Por meio da noção de movimento inerente no panejamento, a própria estruturação do corpo em “S” de Andrómeda acaba por ser compensada pela presença desta diagonal extra. Tanto o elemento cénico como o elemento plástico vêm auxiliar o próprio desenrolar da ação dramática, reforçando as posições das personagens principais e a leitura de interpretação.

A posição lateral do rosto de Andrómeda orienta-nos o olhar para a tensão dramática, mas não denuncia grande perturbação. Desta forma, não o destacando como elemento expressivo principal na composição, optamos por efetuar uma pesquisa comparativa mais direcionada para a disposição expressiva evidenciada pelas mãos, estabelecendo assim uma relação com a *Chironomia*.



Figura 22 - Detalhe de *Perseu e Andrómeda* (1715)

Donato Creti (1671-1749)
(Web Gallery of Art, Online Desde 1996)



Figura 24 - *Admiratur*

Letra F, Canon X
(Bulwer, 1644, p. 65)



Figura 23 - *Exclamationem aptat*

Letra O, Canon VII
(Bulwer, 1644, p. 65)

As imagens de gesto das mãos foram escolhidas pela sua semelhança com a expressão de Andrómeda no contexto dramático em que a personagem é representada. A **Figura 24** (Letra F, Canon X, da primeira tabela de *Chironomia* dos *Chirogramas* de John Bulwer) demonstra o gesto de ação e sua explicação “*Admiração: Ele surpreende-se, ele admira-se*. A palma (com os dedos juntos) voltada para o céu, por uma volta do pulso num só movimento indica uma ação propícia à expressão de admiração” (Rouillé N. , 2007, p. 101 e 164).⁵⁰ A **Figura 23** (Letra O, Canon VII, da primeira tabela de *Chironomia* dos *Chirogramas* de John Bulwer) representa o gesto “*Exclamação: Ele lança uma exclamação, ele exclama*” (Rouillé N. , 2007, p. 166).⁵¹ Apesar de não serem totalmente idênticas, a interpretação do gesto, juntamente com as suas simbologias, levaram-nos a concluir que estes exemplos são duas possibilidades bastante similares e próximas do significado inerente ao gesto: a expressão de uma exclamação emocional ou a manifestação da admiração expressiva perante uma situação nefasta.

A atitude facial de serenidade e certeza presentes no rosto de Andrómeda, perante a sua situação de perigo iminente, foi um aspeto que nos levou a formular a seguinte questão: será que esta representação amena da expressão facial constituiu uma opção artística consciente? Muito provavelmente, a representação tranquila do rosto de Andrómeda partiu de uma escolha do pintor. A leitura interpretativa que fazemos é então que, motivada pela crença do poder do amor entre ela e Perseu, e sentindo a sua aproximação iminente, Andrómeda compreende que não tem nada a temer, pois o seu amado irá libertá-la.

Realizando um paralelismo com o repertório musical, neste caso a *Cantatille Andromède* (?1762), de Louis Antoine Lefebvre, a mimetização desta pintura dar-se-ia a meio da ação dramática, na transição entre a parte final da ária *Sur ses flots irrités - Air de Tempête (Andante) et Récitatif* (Sobre as suas ondas irritadas - Ária de Tempestade (Andante) e Recitativo) e o início da *Ariette Amour, sous ton empire* (Amor, sob o teu império), que é precisamente o momento da narrativa em que Andrómeda aprisionada enfrenta o seu infausto destino de ser devorada pelo monstro marítimo, mas eis que Perseu aparece em seu socorro e, com sucesso, a resgata.

⁵⁰ No original: “*Admiratur, Il s’étonne, il admire*. La paume (avec les doigts joints) tournée face au ciel, par un tour de poignet d’un seul mouvement indique une action propice à exprimer l’admiration” (Rouillé N. , 2007, p. 101 e 164).

⁵¹ No original: “*Exclamationem aptat, Il lance une exclamation, il s’exclame*” (Rouillé N. , 2007, p. 166).

A Pintura *Ariana abandonada por Teseu*, de Angelica Kauffman, para a Cantata *Ariane*, de Philippe Courbois



Figura 25 - *Ariana abandonada por Teseu* (1774)

Angelica Kauffman (1741-1807)

Para a Cantata *Ariane* (1710), de Philippe Courbois, a referência visual que foi selecionada para análise comparativa foi a pintura *Ariana abandonada por Teseu* (1774), de Angelica Kauffman (1741-1807).⁵²

Neste quadro, o conteúdo dramático decorre desde logo da orientação oposta do gesto de Ariana e o barco de Teseu, que a abandona. Ariana, representada de costas para o mar, indicia o movimento de afastamento do barco de Teseu com o gesto do seu braço

⁵² Angelica Kauffman foi uma pintora de origem suíça do início do estilo neoclássico e um dos membros fundadores da Royal Academy School of Arts (1769), em Inglaterra. Com influências do rococó francês, sobretudo de artistas como Hubert-François Gravelot (1699-1773) e François Boucher (1703-1770), as suas criações foram frequentemente inspiradas por episódios da mitologia greco-romana (Encyclopædia Britannica, Inc., s.d.).

direito. Tal como frisado no exemplo anterior, a exploração do conceito de oposição como um elemento fundamental de composição ocorre também neste caso, sobretudo através do alongamento do braço direito compensado pela extensão da perna esquerda e a posição recolhida do braço esquerdo em contraposto com a perna direita dobrada.

Tendo em conta a riqueza afetiva presente na pintura, tanto da expressão facial, como da codificação gestual das mãos, decidimos realizar um estudo paralelo às fontes que dizem respeito a ambos os aspetos.



Figura 26 - Detalhe de *Ariana abandonada por Teseu* (1774)
Angelica Kauffman (1741-1807)



Figura 27 - *Abatement*
(Brun, 1698, p. 30)



Figura 28 - *Abatement*
(Brun, C. Le *apud* Rouillé, N. ,
2007, p. 139)

Ao observarmos os estudos realizados por Charles Le Brun podemos concluir que a pintura de Kauffman quase que vem complementar as suas duas propostas. A pintura, que se encontra na perspectiva de direção que falta aos esboços da expressão da paixão do *Abatimento* de Le Brun, dá a face direita ao público, enquanto no caso dos Le Brun a **Figura 27** é apresentada lateralmente, com a face esquerda em destaque, e a **Figura 28** em posição frontal. Alguns elementos partilhados pelas três obras e dignos de referência são: o olhar voltado para baixo; a inclinação do rosto para o lado e não para baixo (pois esse aspeto já é assegurado pela orientação dos olhos); a indicação de cabeça caída e sem ânimo. Uma outra característica comum é a representação entreaberta dos lábios. Esta técnica de vivificação da pintura confere-lhe movimento e transmite a ideia de sopro de vida, quase como se a personagem tivesse acabado de expirar em forma de suspiro. A etimologia da palavra *abatimento* deriva da junção de dois termos: *abater* (colapsar ou derrubar) + *-mento* (sufixo que significa ação ou consequência do ato intrínseco ao verbo que o antecede). Como tal, podemos concluir que é precisamente essa a ideia presente, tanto nos esboços de Le Brun como na pintura de Kauffman: um colapsar, desmoranar ou desfalecer do próprio ser.

La Tristesse, de Achille Le Mire (**Figura 30**), adiciona a este conjunto de fontes uma comparação interessante entre os afetos de tristeza e abatimento e a forma como, muitas vezes, poderiam ser representados de maneira semelhante.



Figura 29 - Detalhe de *Ariana abandonada por Teseu* (1774)
Angelica Kauffman (1741-1807)

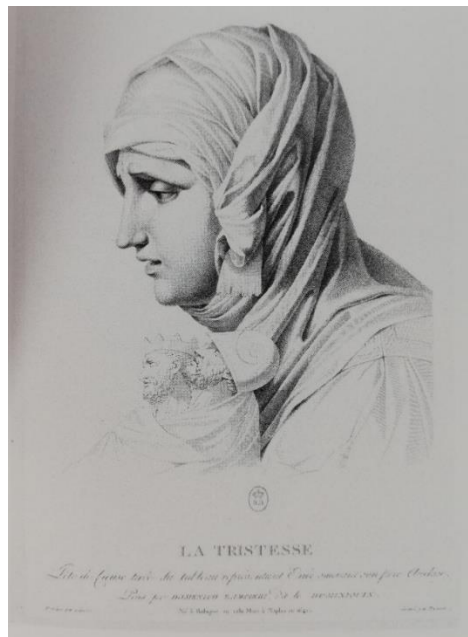


Figura 30 - *La Tristesse*
(Mire, A. Le *apud* Rouillé, N. ,
2007, p. 147)

Os pormenores dos gestos das mãos levaram-nos a encontrar semelhanças nas iconografias apresentadas nos catálogos de Bulwer e Austin. O esboço de Bulwer, comum ao apresentado no exemplo estudado anteriormente, foi também aqui incluído, visto que se aplica ao gesto executado pela personagem nesta situação.



Figura 31 - Detalhe de *Ariana abandonada por Teseu* (1774)
Angelica Kauffman (1741-1807)



Figura 32 - *Posições das mãos utilizadas pelos antigos oradores: Vertical*
(Austin, 1806, p. 629)



Figura 33 - *Exclamationem aptat*
Letra O, Canon VII
(Bulwer, 1644, p. 65)



Figura 34 - *Posições das mãos utilizadas pelos antigos oradores: Dedos Estendidos*
(Austin, 1806, p. 629)

A mão esquerda, que exprime uma exclamação que aparenta quase carregada de vergonha, protege o rosto de Ariana de mirar a crueldade que lhe foi infligida. Enquanto isso, o braço direito em extensão e a posição da mão remetem à ideia de que, apesar de tudo, a personagem tenta alcançar o barco de Teseu.

Na ligação com o repertório musical, a imitação da postura e expressão desta representação da Ariana dar-se-ia durante o terceiro e último recitativo da cantata - *Quel Dieu vient d'Ariane apaiser la douleur?* (Que Deus vem a Ariana para lhe aliviar a dor?), momento da narração em que o narrador empaticamente representa o estado desolador em que se encontra a protagonista. Esta postura será também levemente citada ao longo do segundo recitativo - *Mais l'amour interrompt les songes qui l'amuset* (Mas o amor interrompe os sonhos que a divertem) - quando Ariana desperta do seu tranquilo sono e compreende que foi abandonada por Teseu na Ilha de Naxos. Horrorizada com a funesta situação e desolada com a traição do seu amado, a protagonista apela aos Deuses que a vinguem perante um ingrato enamorado.

A Pintura *A Pastora Sonhando*, de François Boucher, para a Cantata *La Bergère*, de Michel Pignolet de Montéclair



Figura 35 - *A Pastora Sonhando* (c.1763)

François Boucher (1703-1770)

(Web Gallery of Art, Online Desde 1996)

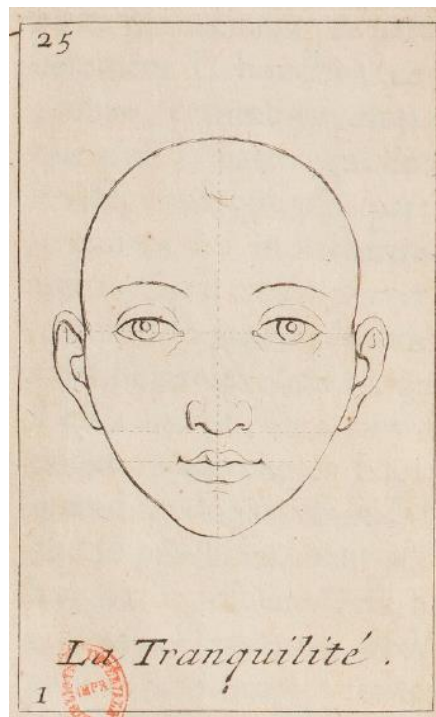


Figura 36 - *La Tranquilité*

(Brun, 1698, p. 25)

A construção do alinhamento cénico e da codificação gestual da Cantata *La Bergère* (1728), de Michel Pignolet de Montéclair, partiu da observação de diversas obras de temáticas leves, bucólicas e pastorais do repertório de François Boucher (1703-1770),⁵³ tendo sido a pintura *A Pastora Sonhando* (c.1763) a escolhida para análise.

⁵³ François Boucher foi um pintor e desenhador francês, cujas obras são consideradas como forma de expressão exímia do gosto francês do rococó. Com influências de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), Peter Paul Rubens (1577-1640), e do seu professor, François Le Moyne (1688-1737), Boucher foi também autor das ilustrações de uma das edições das obras de Molière (Encyclopædia Britannica, Inc., s.d.).

Decidimos incluir esta proposta pastoral e ligeira como obra de temática contrastante em relação às abordadas anteriormente.

Uma das primeiras características a enunciar acerca deste quadro é a subtil colocação da posição do corpo em formato de “S”. Encontramos igualmente de novo o jogo de oposição entre membros: o braço direito passivo e repousado no regaço, enquanto a perna esquerda se encontra ligeiramente avançada; o braço esquerdo elevado a apoiar a cabeça, ao passo que a perna direita está recolhida.

A assimetria da blusa, o regaço aberto e exposto e a flor no peito conferem à figura da Pastora um certo cariz sensual, que contrasta com a simplicidade do seu sorriso, a placidez do rosto e a cor rosada das bochechas. Curiosamente, a inclinação e direção da cabeça e do rosto é semelhante à do quadro da Ariana. No entanto, a leitura interpretativa é completamente oposta: o rosto pálido e desvanecido de Ariana versus as rosadas e vivas faces da Pastora; a inquietação desesperante presente no rosto de Ariana versus a tranquilidade do semblante e colo da Pastora; o olhar desfalecido de Ariana versus a tranquilidade dos olhos cerrados da Pastora; a boca entreaberta de Ariana versus a boca fechada da Pastora que meramente esboça um leve sorriso.

O contexto cénico bucólico envolve o corpo na naturalidade do bosque. O elemento plástico e característico pastoral do cesto com as flores, que combinam com a do peito, juntamente com os pés soltos quase não tocando no chão, transparecem o estado de relaxamento da personagem. O único indício de atividade parece estar a cargo da cabra que a acompanha. A sua posição projetada com uma ligeira curvatura e a comida na sua boa são elementos sugestivos de movimento.

Os pormenores do rosto permitiram-nos estabelecer um elo de ligação com a especificidade do esboço tranquilo de Le Brun e com a sua representação um pouco mais tardia da alegria tranquila (*La Joye Tranquille*).



Figura 38 - Detalhe de *A Pastora Sonhando*
(c.1763)

François Boucher (1703-1770)
(Web Gallery of Art, Online Desde 1996)



Figura 37 - *La Joye Tranquille*
(Brun, 1727, p. 8)

Decidimos também colocar em evidência a dissemelhança entre a pintura de Boucher e uma das gravuras representativas do *Abatement*, de Le Brun, anteriormente demonstrada. Apesar de semelhantes através de elementos idênticos (a inclinação lateral do rosto, a mão que apoia a cabeça), as maiores diferenças encontram-se em minuciosos pormenores, como a boca fechada e a boca entreaberta, os olhos tranquilamente fechados e os olhos semiabertos e cansados. São estes pequenos aspetos que fazem a diferença na leitura interpretativa da expressão facial e influenciam a conceção expressiva concebida pelo recetor.



Figura 39 - Detalhe de *A Pastora Sonhando*
(c.1763)

François Boucher (1703-1770)

(Web Gallery of Art, Online Desde 1996)



Figura 40 - *Abatement*

(Brun, C. *Le apud Rouillé*, N. , 2007,
p. 139)

A idílica e serena figura da Pastora da pintura seria a postura que encerraria a narração dramática da Cantata de Montéclair. Na última ária, designada de *Sommeil* (Sono), a Pastora cede aos encantos do sono e, na paisagem bucólica onde nem os pássaros fazem barulho através dos seus cantos, a personagem deixa-se levar pelo sono e suplica à natureza que nada perturbe o seu repouso.

2.4. O Poder do Gesto: A Gestualidade como Instrumento Performativo

Como mencionado na Introdução, esta investigação possui uma vertente de experimentação bastante acentuada. Assim sendo, enunciaremos em seguida algumas das descobertas pessoais e reflexões que resultaram da elaboração da presente monografia e da sua componente de trabalho prático. Estas observações vêm corresponder a um dos objetivos estipulados e concernem as conclusões que formulamos na qualidade de intérprete, tanto no que diz respeito à vertente musical, como à vertente teatral e cénica.

Uma das principais aplicações da gestualidade é o seu contributo para o fortalecimento interpretativo e alargamento da riqueza de recursos expressivos, trazendo a possibilidade de variedade, quebrando padrões cénicos que podem causar monotonia e estimulando a imaginação, tanto do intérprete como do público (dentro dos parâmetros estabelecidos pela codificação gestual anteriormente apresentada). Para além do elemento visual de embelezamento estético, consideramos a gestualidade também uma boa ferramenta de auxílio à memorização do texto e das posições, movimentações e disposições cénicas em palco.

Devido à sua função retórica, a utilização de gestos não só aumenta a consciência do intérprete em relação ao poder comunicativo da declamação, como também, hipoteticamente, permite ao recetor um esclarecimento visual que o ajuda a focalizar no conteúdo específico do texto. O estudo do impacto e a forma de receção da utilização da gestualidade em apoio ao discurso musical não foi um dos objetivos estabelecidos para este projeto. No entanto, consideramos de grande pertinência a inclusão desta observação, devido a um agregado de circunstâncias que assim a corroboram (análise das fontes teóricas, observações verbais de terceiros às experimentações de aplicação da gestualidade ao repertório).

Os intérpretes podem beneficiar do trabalho de exploração da postura em forma de “S” e do princípio do contraposto de apoios e alternância de peso, na medida em que este contribui bastante para o desenvolvimento da educação pessoal em termos de consciência corporal. O conhecimento de uma postura nobre, da função retórica das mãos e do poder emocional da expressão facial, sobretudo do olhar, faz com que, em oposição à ideia do intérprete *ser* a emoção, todo o corpo se transforme na ferramenta de transmissão íntegra do afeto.

A implicação de todo o corpo na interpretação e a integração da gestualidade como uma mais-valia às propostas cénicas e interpretativas vêm servir de complemento à composição musical e resultam na simbiose destas duas práticas artísticas e estéticas do repertório (música e teatro/encenação). A possibilidade da integração da gestualidade em produções esteticamente apropriadas acarreta também consigo uma maior variedade na paleta de escolhas interpretativas.

Conclusão

Desafios da Aplicação da Gestualidade

Da leitura e análise do conjunto de fontes reunidas acerca da temática em foco, concluímos que uma das maiores dificuldades abordadas pelos autores no que diz respeito à gestualidade é a sua utilização abusiva e imprudente que, por ignorância ou negligência por parte do intérprete, não se adequa à temática, local, caráter ou propósito em/com que foi executada (Austin, 1806, pp. 5-6). Esta complexidade em encontrar um padrão gestual apropriado e retoricamente oportuno a cada situação ou palavra específica é um desafio que pode ser combatido através de um trabalho aprofundado por parte do intérprete. O estudo das fontes e códigos tipológicos da gestualidade mune o performer das ferramentas necessárias para a realização de gestos bem definidos, auxiliando-o assim na assimilação das diversas especificidades desta arte eloquente e na criação consciente de uma interpretação historicamente informada.

A excessiva utilização da quantidade de gestos é também alvo de repreensão por parte dos especialistas analisados. A gestualidade deve ser usada enquanto instrumento de ênfase e embelezamento estético em determinados locais, e não como forma de exibição por mera vaidade ou uma espécie de coreografia prescrita de posições físicas. A presença massiva de gestos numa performance pode causar confusão visual de leitura ao recetor que, no meio de tanta gesticulação, acaba por perder o sentido da principal mensagem transmitida pelo texto.

Enquanto intérprete, a maior dificuldade que temos vindo a observar ao longo do decorrer da investigação reside na busca de um equilíbrio entre o corpo naturalmente ativo e a definição precisa do gesto. O trabalho de conceção prática que tem vindo a ser desenvolvido foca-se sobretudo na definição estatutária da postura, figura e do gesto, e na procura das diagonais e curvaturas do corpo, sempre decorrentes de um uso consciente dos apoios.

Considerações Gerais

As peculiaridades que compõem a gestualidade do barroco francês resultam em grande parte de uma grande tradição de análise, reflexão e interpretação expressiva do texto, fosse ele declamado ou cantado. Resultam ainda de um amplo conhecimento de todo um conjunto de ferramentas expressivas que compõem a própria maneira de estar de

um orador, ator, bailarino ou cantor na época. Os padrões teatrais atuais observam a corporificação artística como sendo um espelho das emoções, enquanto na época o corpo era um reflexo direto de ideias e textos. As práticas performativas dos séculos XVII e XVIII exploravam a forte ligação entre a palavra e o corpo, que era tido como um instrumento destinado à reflexão retórica, reforço do discurso e amplificação dos afetos. Neste sentido, de modo a construir uma interpretação historicamente informada há que conhecer amplamente as ferramentas de um intérprete na época e compreender os efeitos que a sua utilização produzia na interpretação de determinada obra, integrando as suas várias camadas: texto literário, texto musical, elementos simbólicos, conteúdo dramático, postura e movimentação cénica, gesto, olhar, entre outros.

O corpo eloquente denuncia uma dialética original inerente à arte barroca pictórica, que manifesta e traduz a ação através da postura corporal, do gesto e a paixão pelo olhar. Tal como acontecia com os pintores e escultores da época, o estudo dos catálogos e cânones pedagógicos em vigor era fundamental enquanto ponto de partida. No entanto, muitas das especificidades inerentes à prática da gestualidade resultavam também da interpretação pessoal do próprio artista e do seu bom julgamento na estilização destes códigos performativos. Apenas a partir do domínio das fontes e análise das icnografias, o intérprete ganha o direito de distinguir as suas obras e interpretações através do seu cunho pessoal.

Implicações para Trabalhos Futuros

Ao longo desta investigação diversas questões paralelas à temática principal foram surgindo. Com a impossibilidade de as abordarmos a todas neste trabalho, enunciaremos em seguida algumas que deixamos em aberto para possíveis trabalhos futuros:

- 1) Qual o âmbito de influência que este detalhado sistema de codificação teve na Europa dos séculos XVII e XVIII, por exemplo no caso de Portugal?
- 2) Em que medida um instrumentista da época seria também influenciado e condicionado por este conjunto de códigos gestuais e posturais na sua prática performativa?
- 3) Qual a importância da inclusão de uma formação mais direcionada para esta área (que aborde questões como o controlo da coordenação, o equilíbrio corporal, um trabalho de postura com base nos princípios clássicos, a expressividade das mãos, entre outras) no currículo de desenvolvimento de um artista performativo dos dias de hoje (músico, seja cantor ou instrumentista, ator e bailarino)?

4) Qual a diferença entre uma construção interpretativa mais psicologista (baseada na vivência pessoal do intérprete) e uma fundamentada pelos cânones plásticos da época? Na perspectiva de intérprete, qual seria a sensação de retornarmos à encenação dramática de repertório barroco sem apoio ao uso do recurso expressivo da gestualidade?

A temática da gestualidade é presentemente um campo de estudo em vigoroso crescimento. Para além de suscitar um forte interesse no âmbito da Academia, é também uma valiosa ferramenta no campo interpretativo direcionada para os que ambicionam trabalhar na área da música barroca francesa. O seu conhecimento e estudo detêm uma enorme importância para a comunidade científica e artística (sobretudo musical), na medida em que auxiliam na compreensão da estética musical e expressiva dos séculos XVII e XVIII, ao mesmo tempo que exploram as delicadezas e especificidades que são intrínsecas e únicas a este maravilhoso repertório.

Esperamos que a presente monografia possa ser uma boa ferramenta de introdução aos curiosos que nutram interesse pela temática da gestualidade e suas especificidades e, possivelmente, um impulso para futuros estudos e reflexões.

Bibliografia

- Austin, G. (1806). *Chironomia; or a Treatise on Rethorical Delivery*. Londres: T. Cadell, W. Davies.
- Bacilly, B. B. (1671). *Remarques curieuses sur l'Art de bien Chanter et particulièrement pour ce qui regarde le Chant François; Traité de la Methode ou Art de Bien Chanter*. Paris.
- Boesch, M. (2020). *Airs de Cour - Le Poème Harmonique*. Retrieved Janeiro 2021, from Baroquiades: <http://www.baroquiades.com/articles/recording/1/airs-de-cour-dumestre-alpha>
- Brossard, S. d. (1703). *Dictionnaire de Musique*. Paris: Christophe Ballard.
- Brun, C. L. (1698). *Conference de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roi de France, Chancelier et Directeur de l'Academie de Peinture et Sculpture, Sur l'Expression Générale et Particulière des Passions, Enrichie de Figures Gravées par B. Picart*. Amesterdão.
- Brun, C. L. (1727). *Expressions des Passions de l'Âme*. Paris.
- Bulwer, J. (1644). *Chirologia: Or the Naturall Language of the Hand. Chironomia: Or, The Art of Manuall Rhetoricke*. Londres.
- Burton, G. O. (2007). *The Forest of Rhetoric*. (S. Rhetoricae, Editor, & Brigham Young University) Retrieved Dezembro 2021, from Silva Rhetoricae: <http://rhetoric.byu.edu/>
- Caccini, G. (1601). *Le Nuove Musiche*. Florença.
- Cambridge Studies in Medieval Literature. (2013). *Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*. Mary Carruthers, New York University and All Souls College, Oxford.
- Candiard, C. (2016). *Le théâtre baroque aujourd'hui en France: La Musique pour Modèle*, pp. 153-161. Retrieved Dezembro 2020, from <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2016-3-page-153.htm>
- Chahine, L. (2022). *La cantate française en 10 albums*. Retrieved Maio 2022, from Diapason: <https://www.diapasonmag.fr/disque/la-cantate-francaise-en-10-albums-23547.html#item=1>
- CMBV. (n.d.). *Découvrir le Baroque*. Retrieved Janeiro 2022, from Centre de Musique Baroque de Versailles: <https://cmbv.fr/fr/decouvrir-le-baroque>

- Courbois, P. (1710). *Cantates Françaises à I. et II. voix. Sans Simphonie et avec Simphonie*. Retrieved Março 2022, from Gallica.bnf.fr/BnF: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009725b.r=Courbois%2C%20Philippe?rk=64378;0>
- D. Diderot e J. le R. d'Alembert. (1751-1765). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers/Tome Second*. Paris.
- Dens, J. P. (1975). Revue belge de philologie et d'histoire, tome 53, fasc. 3. *La notion de «bon goût» au XVIIe siècle: historique et définition*, pp. 726-729. Retrieved Junho 2022, from www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1975_num_53_3_3052
- Dictionnaire Larousse. (n.d.). *Définition Comédie-Ballet*. Retrieved Maio 2022, from <https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/com%C3%A9die-ballet/166919>
- Dictionnaire Larousse. (n.d.). *Définition Gestualité*. Retrieved Maio 2022, from <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gestualit%C3%A9/36857>
- Dictionnaire Larousse. (n.d.). *Définition Mazarinade*. Retrieved Maio 2022, from <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mazarinade/49993>
- Dictionnaire Larousse. (n.d.). *Définition Opéra-Comique*. Retrieved Maio 2022, from <https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Op%C3%A9ra-Comique/175755>
- Dumesnil, R. (1934). *Histoire de la Musique Illustrée*. Paris: Librairie Plon (Éditions d'Histoire et d'Art).
- Dumesnil, R. (1953). *Histoire Illustrée du Théâtre Lyrique*. Paris: Librairie Plon (Éditions d'Histoire et d'Art).
- Encyclopædia Britannica, Inc. (n.d.). *Angelica Kauffmann/Swiss painter*. Retrieved Junho 2022, from <https://www.britannica.com/biography/Angelica-Kauffmann>
- Encyclopædia Britannica, Inc. (n.d.). *Ayre/Music*. Retrieved Maio 2022, from <https://www.britannica.com/art/ayre>
- Encyclopædia Britannica, Inc. (n.d.). *Commedia dell'Arte/Italian Theatre*. (A. Augustyn, Editor) Retrieved Maio 2022, from <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>
- Encyclopædia Britannica, Inc. (n.d.). *François Boucher/French artist*. Retrieved Junho 2022, from <https://www.britannica.com/biography/Francois-Boucher>
- Feuillet, R. A. (1700). *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris. Retrieved Junho 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image>

- Gasquet, J. G. (2016). (É. R. d'Ulm, Ed.) *Eugène Green et la déclamation baroque: réinventer la langue?*, pp. 153-161. Retrieved Dezembro 2020, from <https://journals.openedition.org/rsl/2459>
- Green, E. (2001). *La Parole Baroque*. Paris: Desclée de Brouwe.
- Grout, D. J. e Palisca, C. V. (1994). *História da Música Ocidental*. (A. L. Faria, Trans.) Lisboa: Gradiva Publicações, S. A.
- Guidotti, A. (1600). Avviso al Lettore. In E. d. Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (p. 4). Roma.
- Harvard Library. (n.d.). *Mazarinades*. Retrieved Maio 2022, from Harvard Library: <https://library.harvard.edu/collections/mazarinades>
- Hill, J. W. (2005). *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*. Estados Unidos da América: W. W. Norton & Company.
- Hitchcock, H. W. (2009). *The New Music of Giulio Caccini called "Roman"*.
- Janson, H. W. (1989). *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jelgerhuis, J. (1827-1830). *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. Amesterdão.
- Krén, E. e Marx, D. (Online Desde 1996). *Web Gallery of Art*. Retrieved Junho 2022, from <https://www.wga.hu/index1.html>
- Lamour, J.-M. (n.d.). *La musique à Versailles*. Retrieved Dezembro 2021, from Éduthèque Philharmonie de Paris, Ressources Musicales pour l'Enseignement: <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/contexte-la-musique-a-versailles.aspx>
- Lawrence-King, A. (2015). *Modus Agendi, or How to Act: preliminary exercises for Baroque Gesture (Part 2)*. Retrieved Novembro 2020, from History of Emotions, Introductions, Moving the Passions, Music, Dance & Swordsmanship, Text: <https://andrewlawrenceking.com/2015/12/12/modus-agendi-or-how-to-act-preliminary-exercises-for-baroque-gesture/>
- Lawrence-King, A. (2015). *Start Here: How to study Baroque Gesture & Historical Action (Part 1)*. Retrieved Novembro 2020, from History of Emotions, Introductions, Moving the Passions, Music, Dance & Swordsmanship, Text: <https://andrewlawrenceking.com/2015/11/30/start-here-how-to-study-baroque-gesture-historical-action/>
- Lawrence-King, A. (2015). *Text, Rhythm, Action! Research, Training & Performance*. Retrieved Novembro 2020, from Continuo, Dream Theory, Early Harps, Flow, History of Emotions, Improvisation, Introductions, Irish harp, Irish Harp

- Ornaments, Italian baroque harp, Moving the Passions, Music and Philosophy, Music, Dance & Swordsmanship, Rhythm, Single Action Harp, Text: <https://andrewlawrenceking.com/2015/10/30/text-rhythm-action-research-training-performance/>
- Lawrence-King, A. (2016). *Baroque Gesture: what's the Point? (Part 3)*. Retrieved Novembro 2020, from Historical Action, History of Emotions, Introductions, Moving the Passions: <https://andrewlawrenceking.com/2016/01/08/baroque-gesture-whats-the-point/>
- Lawrence-King, A. (2016). *Ut pictura: reverse-engineering Baroque gesture*. Retrieved Novembro 2020, from Historical Action, History of Emotions, Improvisation, Introductions, Moving the Passions, Music and Philosophy, Text: <https://andrewlawrenceking.com/2016/06/25/ut-pictura-reverse-engineering-baroque-gesture/>
- Lazar, B. (2010). *Dramaturgie et mise en scène des classiques*. (M. Boudier, & F. Siaud, Interviewers) Retrieved Maio 2019, from <http://journals.openedition.org/agon/1181>
- Lefebvre, L. A. (?1762). *Andromède, Cantatille a Voix Seule Avec Simphonie*. Retrieved Março 2022, from Gallica.bnf.fr/BnF: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057726h.r=antoine%20lefebvre?rk=278971;2>
- Lully, J.-B. (1690). *George Dandin Ou le Grand Divertissement Royal de Versailles Dancé devant sa Majesté le 15ème Juillet 1668*. Retrieved Março 2022, from Gallica.bnf.fr/BnF: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207209b/f1.item.r=george%20dandin>
- Mazouer, C. (2005). *Studi Francesi / Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*. (R. & Sellier, Ed.) *La comédie-ballet: un genre improbable?*, pp. 13-21. Retrieved Janeiro 2022, from <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35547>
- McGowan, M. M. (1998). *Ballet de Cour, 1560-1670*. In *International Encyclopedia of Dance* (pp. 285-287). Nova Iorque: Oxford University Press. Retrieved Janeiro 2022, from <http://ringmar.net/kingdancing/index.php/2020/05/26/ballet-de-cour/>
- Meagher, J. (2007). *Commedia dell'arte - Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art*. Retrieved Maio 2022, from The Met: https://www.metmuseum.org/toah/hd/comm/hd_comm.htm

- Michels, U. (2003). *Atlas de Música I: Parte Sistemática, Parte Histórica (dos primórdios ao Renascimento)*. Lisboa: Gradiva Publicações, S. A.
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música II: Do Barroco à Actualidade*. Lisboa: Gradiva Publicações, S. A.
- Montéclair, M. P. (1728). *Cantates a Une et a Deux Voix Avec Simphonie/Troisième Livre qui contient huit Cantates Françaises et une Cantate Italienne*. Retrieved Março 2022, from Gallica.bnf.fr/BnF: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010087h/f1.item.r=Mont%C3%A9clair,%20Michel%20de%20Cantates>
- Moulin, V. D. (2021). *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715) - Nestola*. Retrieved Janeiro 2022, from Baroquiades: <http://www.baroquiades.com/articles/baroque/1/air-italien-scene-theatres-parisiens-nestola-brepols>
- National Gallery of Art. (n.d.). *Donato Creti/Bolognese, 1671-1749*. Retrieved Junho 2022, from <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1183.html>
- Nestola, B. (2020). *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715)*. Bélgica: Brepols Publishers.
- Powell, J. S. (2006). Chapter 9 - Le Bourgeois gentilhomme: Molière and music. In J. S. Powell, *The Cambridge companion to Molière* (pp. 121-138). Reino Unido e Nova Iorque: Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Rouillé, N. (2007). *Peindre et dire les passions: La gestuelle baroque aux XVIIème et XVIIIème siècles*. Ajaccio: Éditions Alain Piazzola.
- Rouillé, N. (2008). *Le beau parler français: La prononciation de la langue publique aux XVIIème et XVIIIème siècles*. França: Éditions Delatour France.
- Russo, P. (1997). *La Parola e il Gesto: Studi sull'opera francese nel Settecento*. Itália: Libreria Musicale Italiana.
- Société de l'Histoire de France. (1834). *Bulletin de la Société de l'Histoire de France/Tome Premier, Part 2*. Paris. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12193r/f301.item>
- Taylor, J. (2018-2019). *Venez Chère Ombre* [CD Booklet]. In L. Consort, *Venez Chère Ombre*. França: Alpha Classics.
- Termini, O. (1993). *The Role of Diction and Gesture in Italian Baroque opera*, pp. 146-157. Retrieved Dezembro 2020, from <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss2/7>

- Thomas, B. E. (1998). *Jean Millet's L'Art de Bien Chanter (1666): A Translation and Study [Tese de Mestrado]*. Denton, Texas: Universidade do Norte do Texas. Retrieved Janeiro 2022, from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278452/m2/1/high_res_d/1002660222-Thomas.pdf
- Thunière, A. (n.d.). *Le Bourgeois Gentilhomme - Jean-Baptiste Lully*. Retrieved Janeiro 2022, from Éduthèque Philharmonie de Paris, Ressources Musicales pour l'Enseignement: <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0732491-le-bourgeois-gentilhomme-de-lully.aspx>
- Victoria and Albert Museum - Londres. (n.d.). *The story of pantomime*. Retrieved Maio 2022, from <https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-pantomime>
- Wentz, J. (2010). *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau [Tese de Doutorado]*. Leiden: Universidade de Leiden. Retrieved Janeiro 2021, from <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2937605/view>

Apêndices

Apêndice A - Catálogo de Gestualidade

A.1. *Chirolgia: Or the Naturall Language of the Hand. Chironomia: Or, The Art of Manuall Rhetoricke* (1644), de John Bulwer (1606-1656)

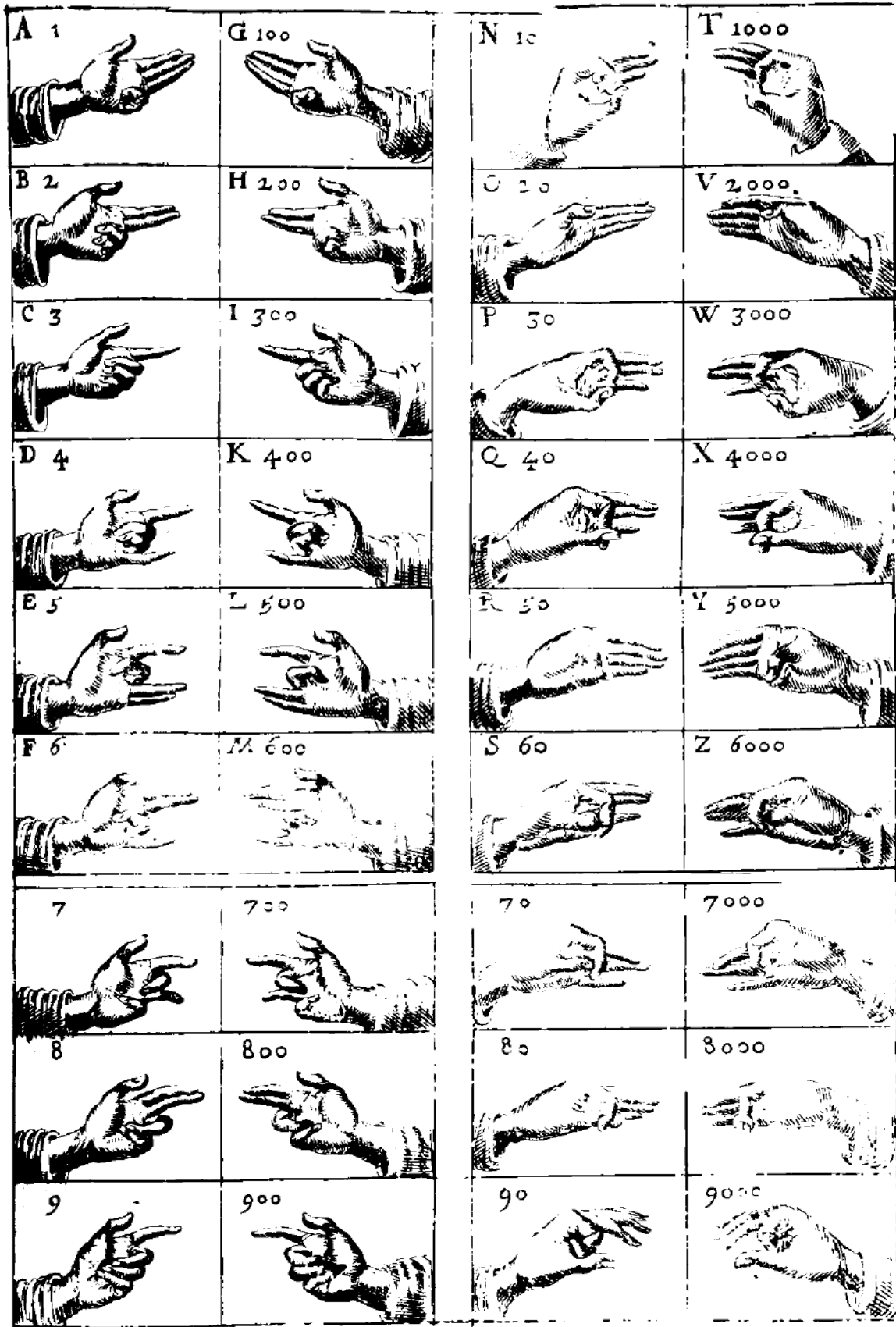
(Bulwer, 1644)







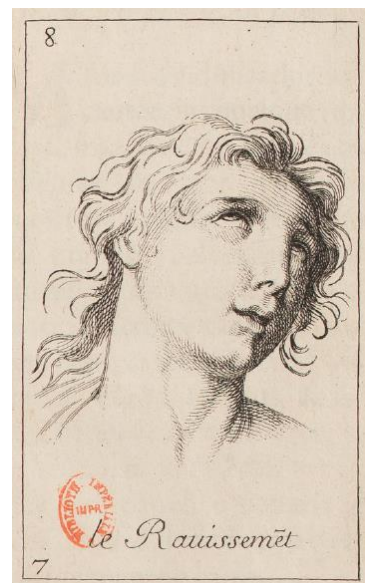
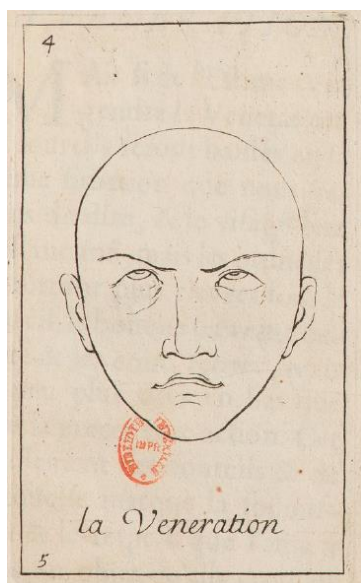
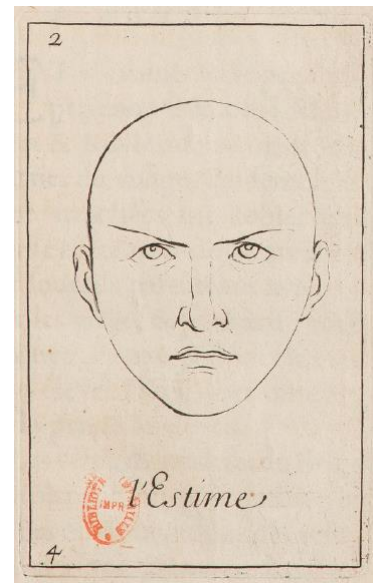
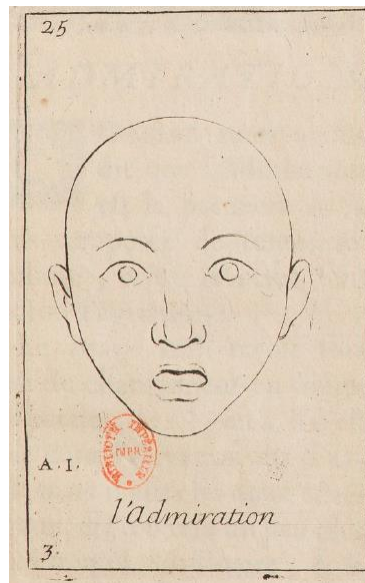
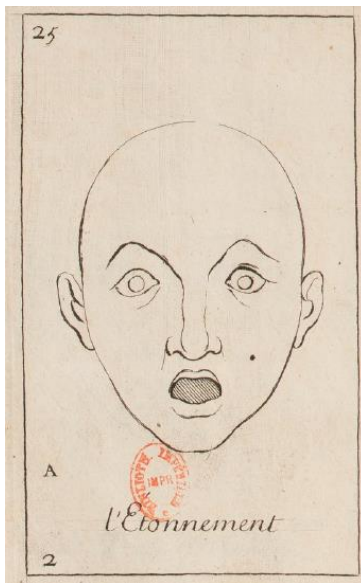


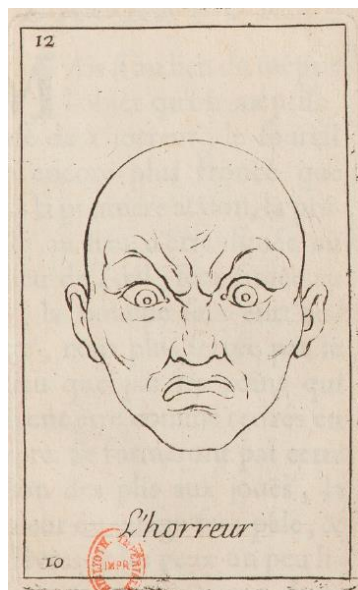


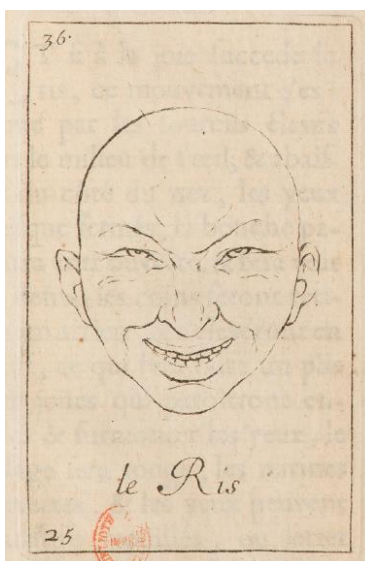
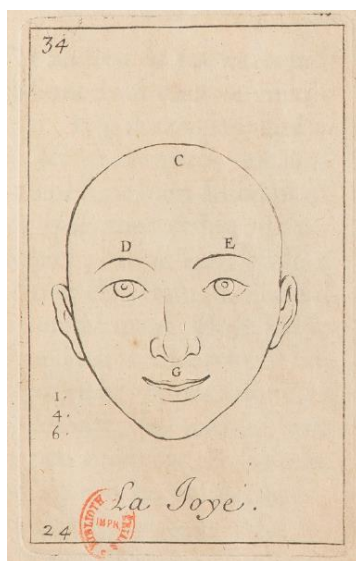
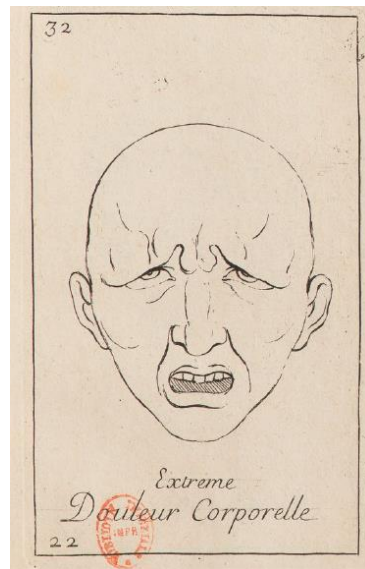
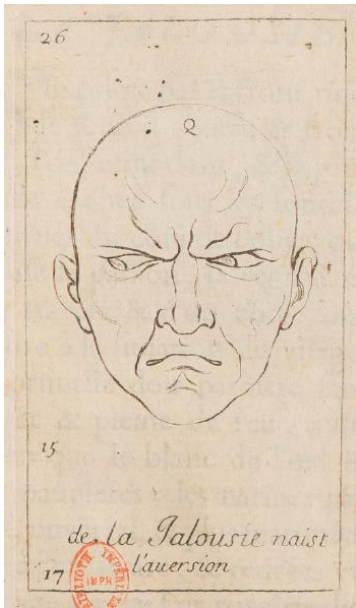


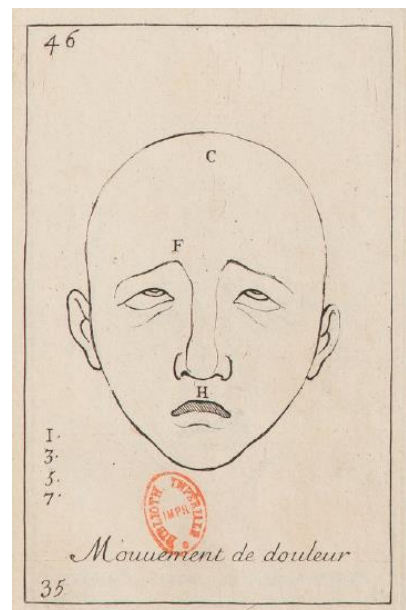
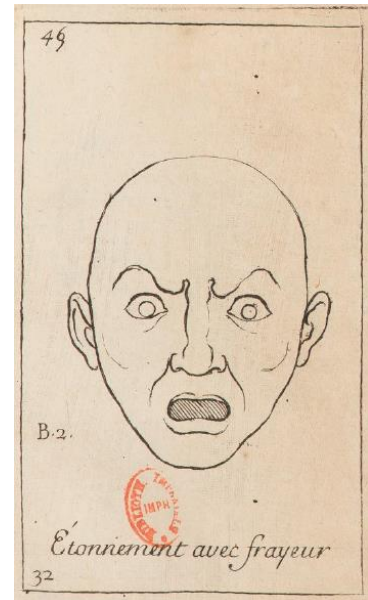
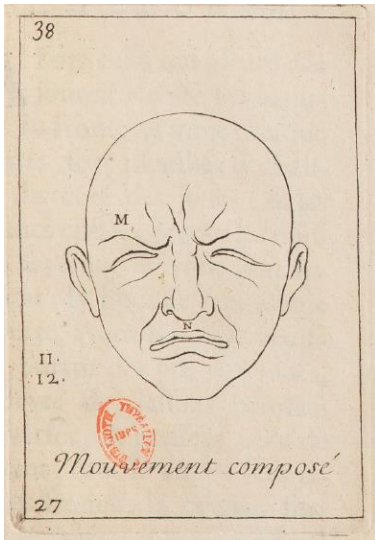
A.2. Conference de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roi de France, Chancelier et Directeur de l'Academie de Peinture et Sculpture, Sur l'Expression Générale et Particulière des Passions, Enrichie de Figures Gravées par B. Picart (1698), de Charles Le Brun (1619-1690)

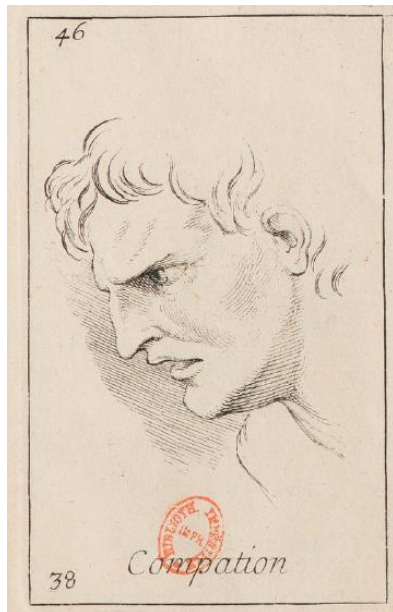
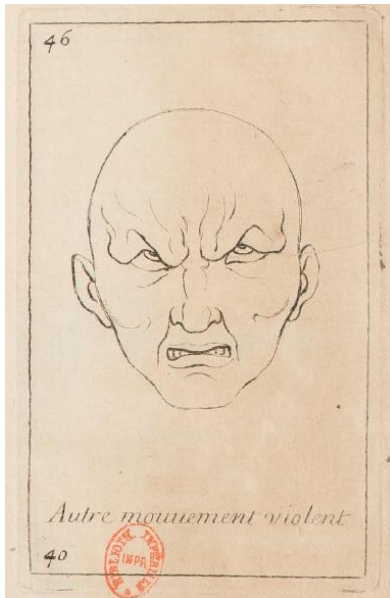
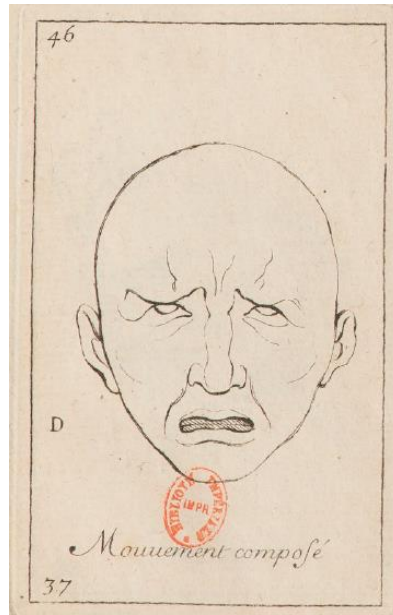
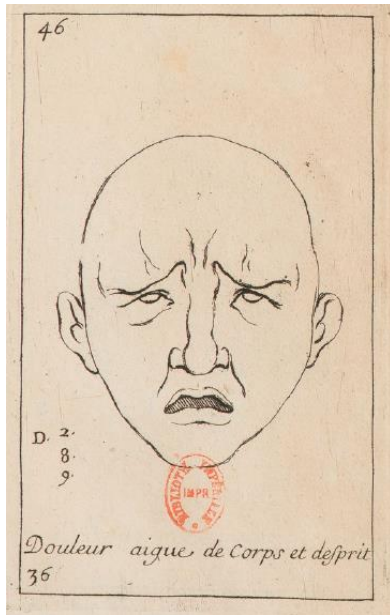
(Brun, 1698)









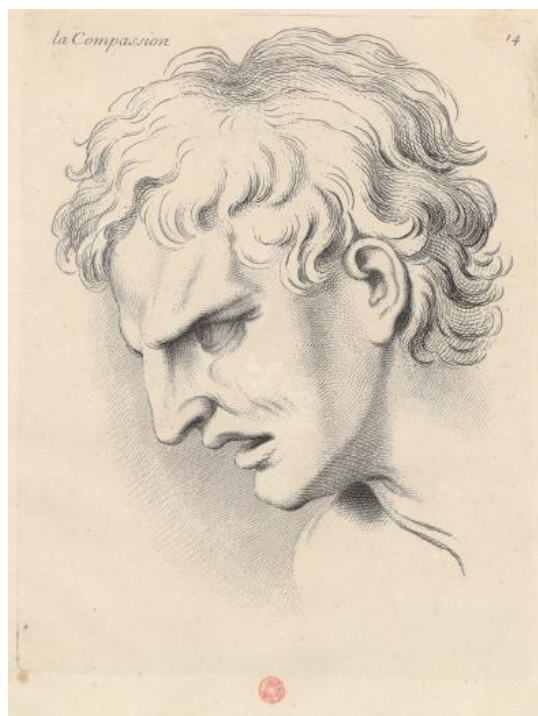


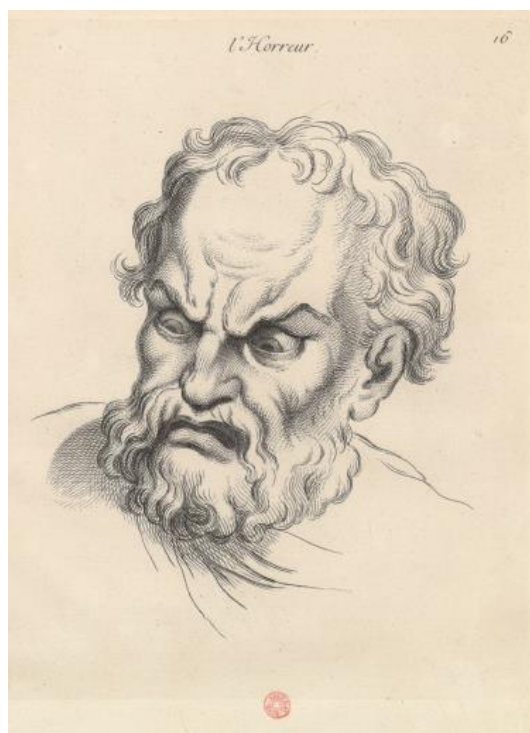
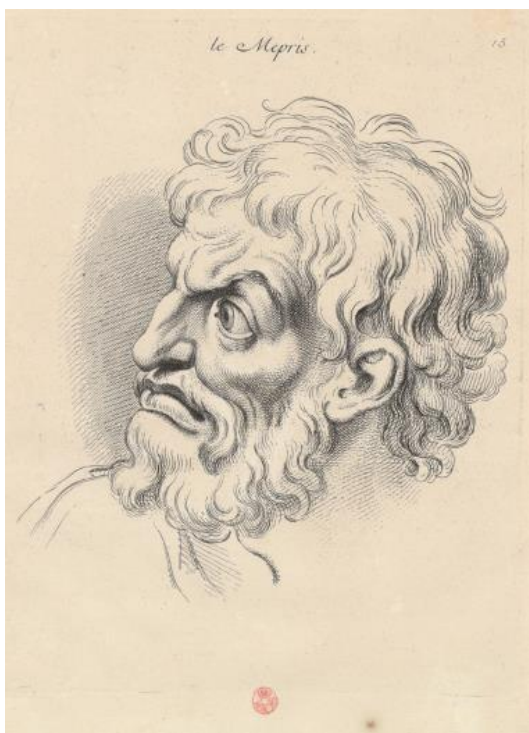
A.3. *Expressions des Passions de l'Âme* (1727), de Charles Le Brun (1619-1690)

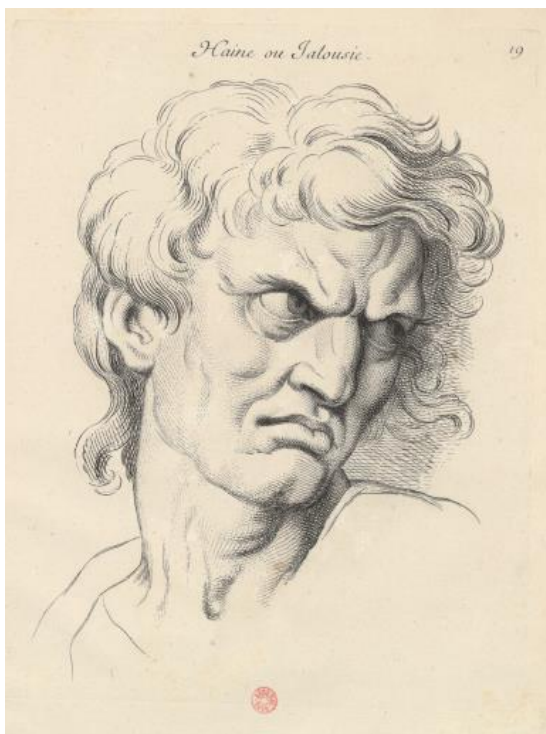
(Brun, 1727)





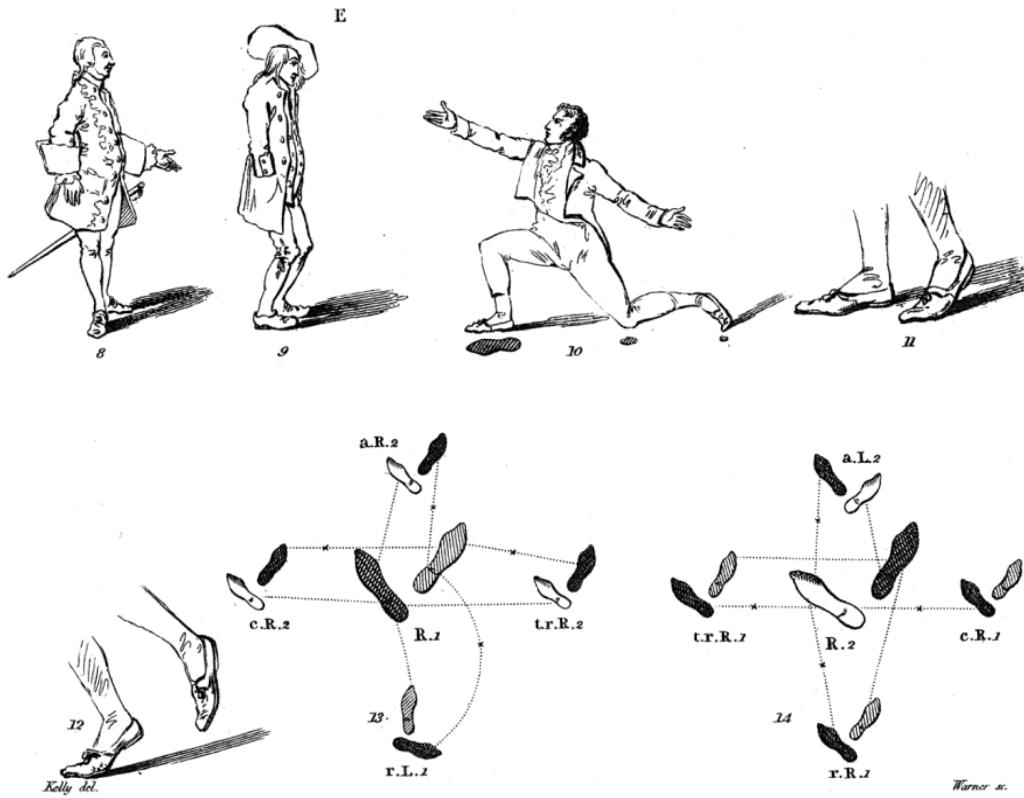






A.4. *Chironomia; or a Treatise on Rethorical Delivery* (1806), de Gilbert Austin (1753-1837)

(Austin, 1806)



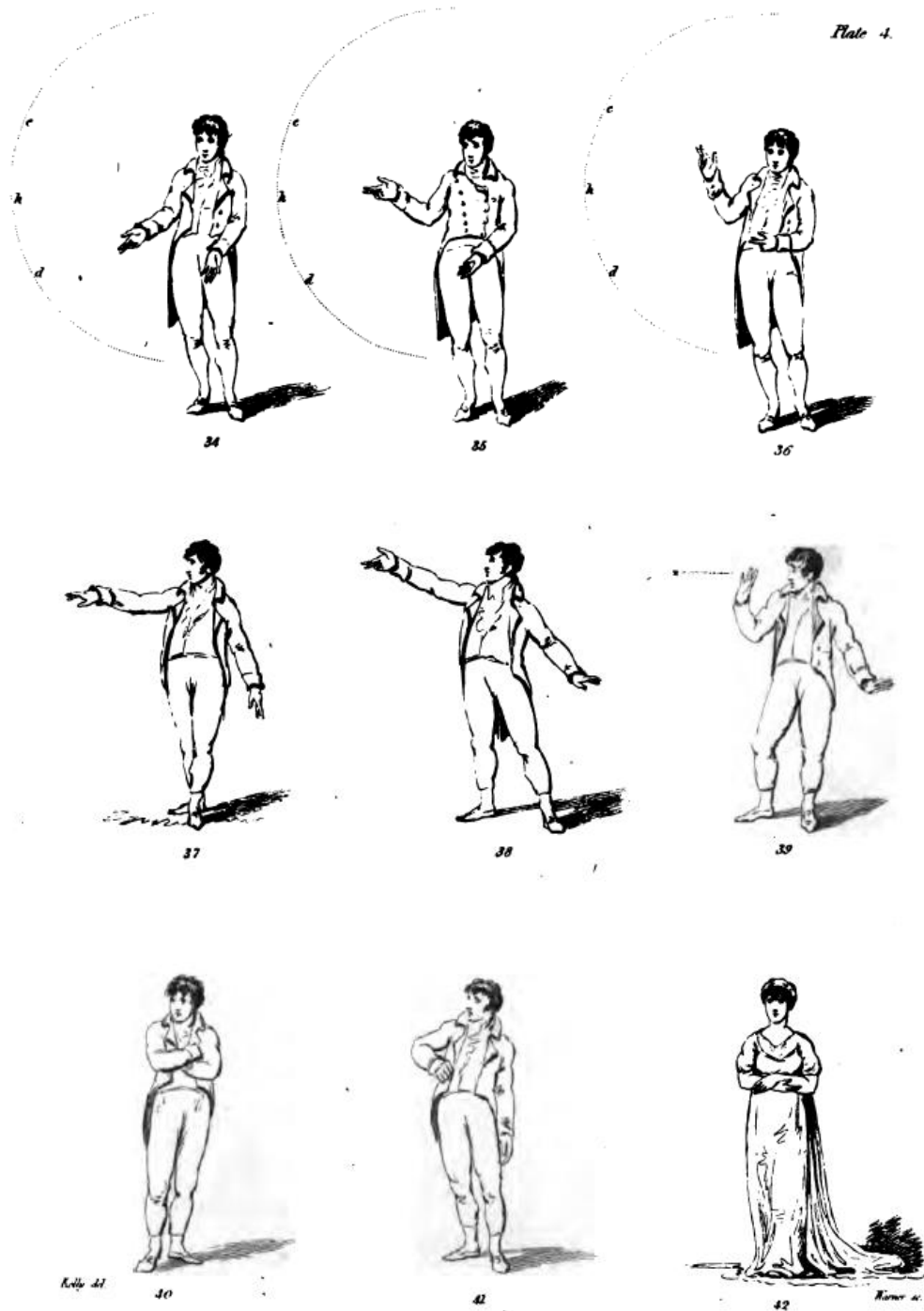
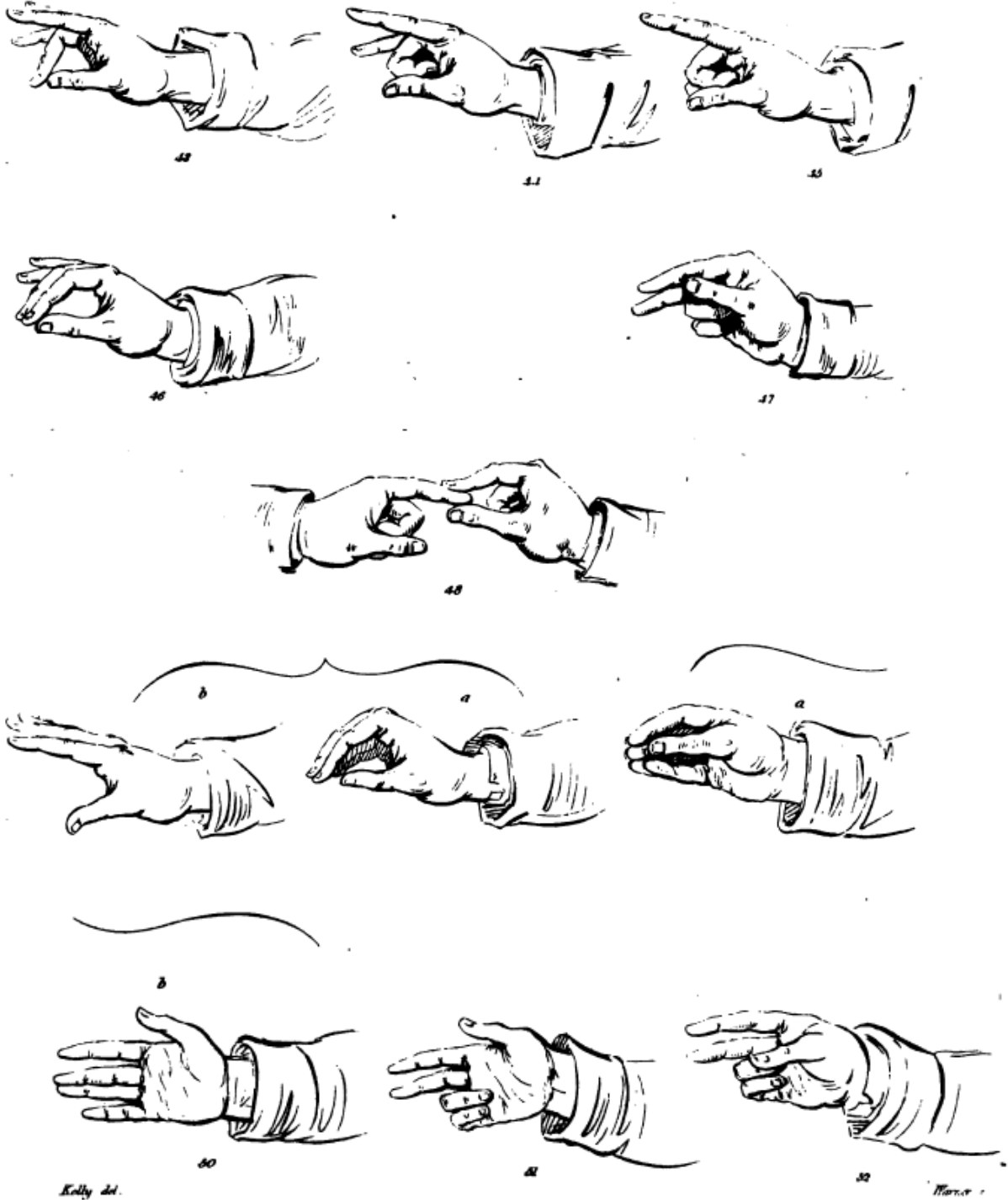


Plate 5.

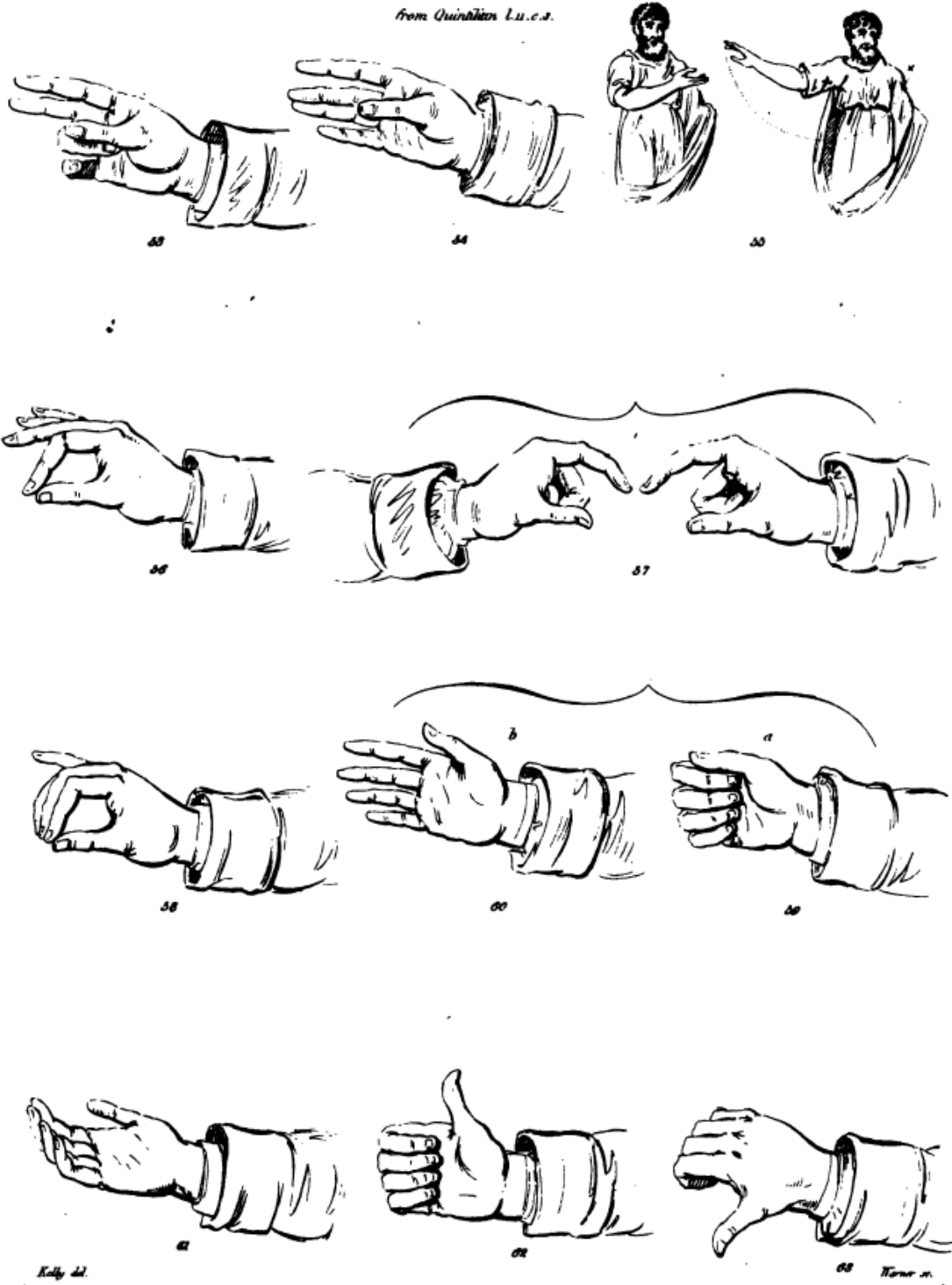
Positions of the Hands used by ancient Orators.
from Quintilian L.v.c.s.

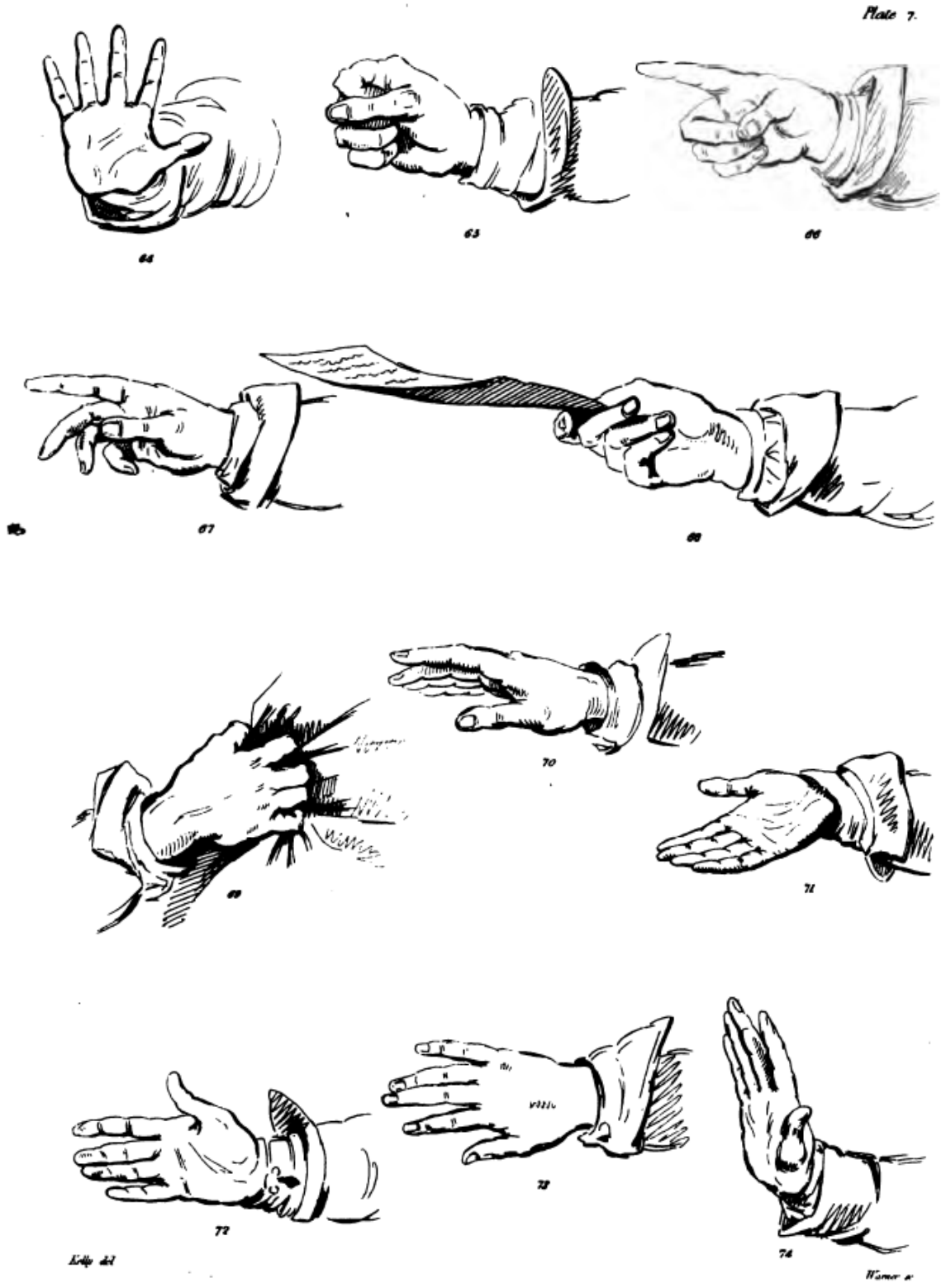


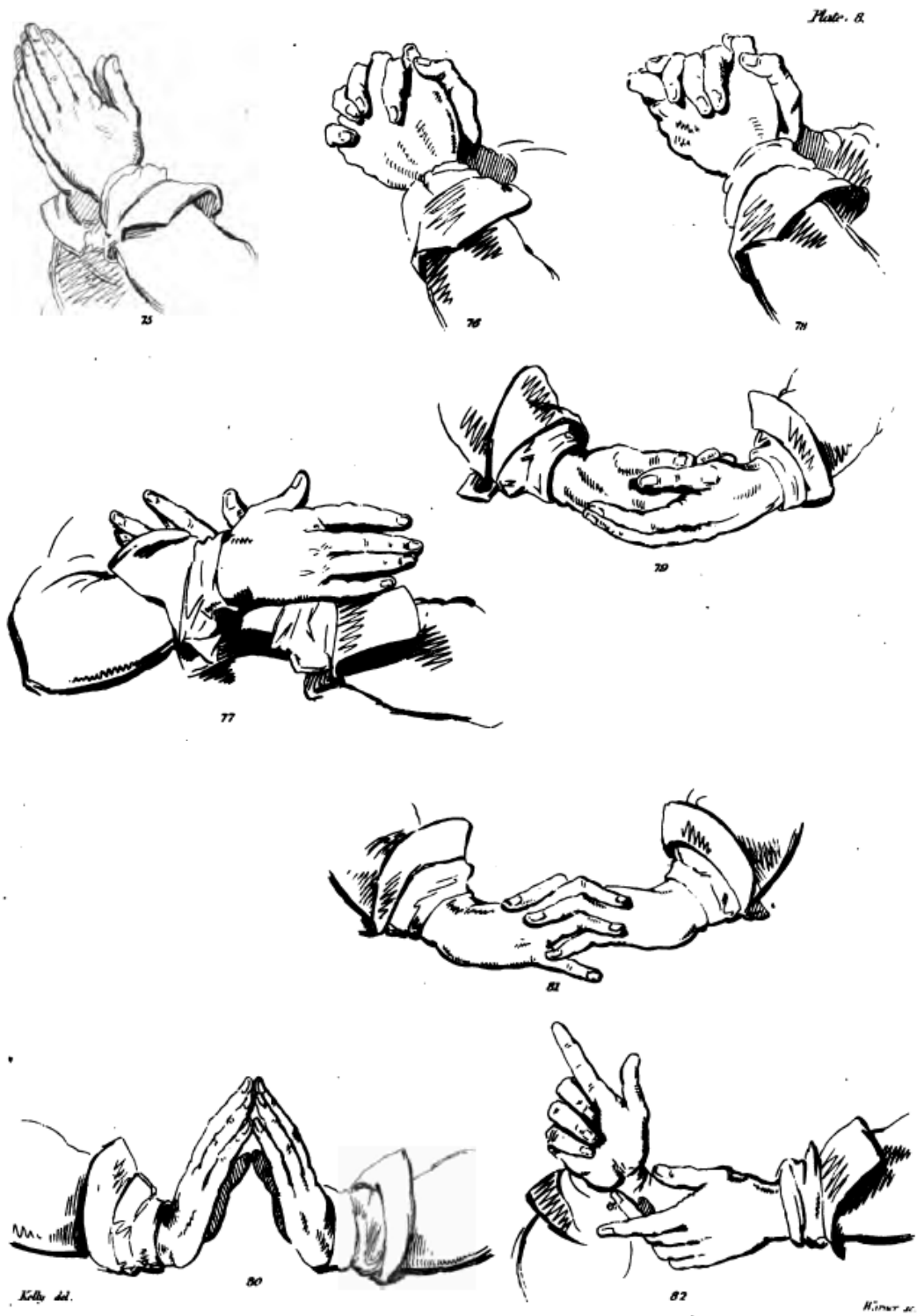
Positions of the Hands used by ancient Orators.

from Quintilian L.ii.c.3.

Plate 6.







Plat. 10.

Complet Signifiant Gestures.



Kelly 44.

Warner 11

Complex Significant Gestures.

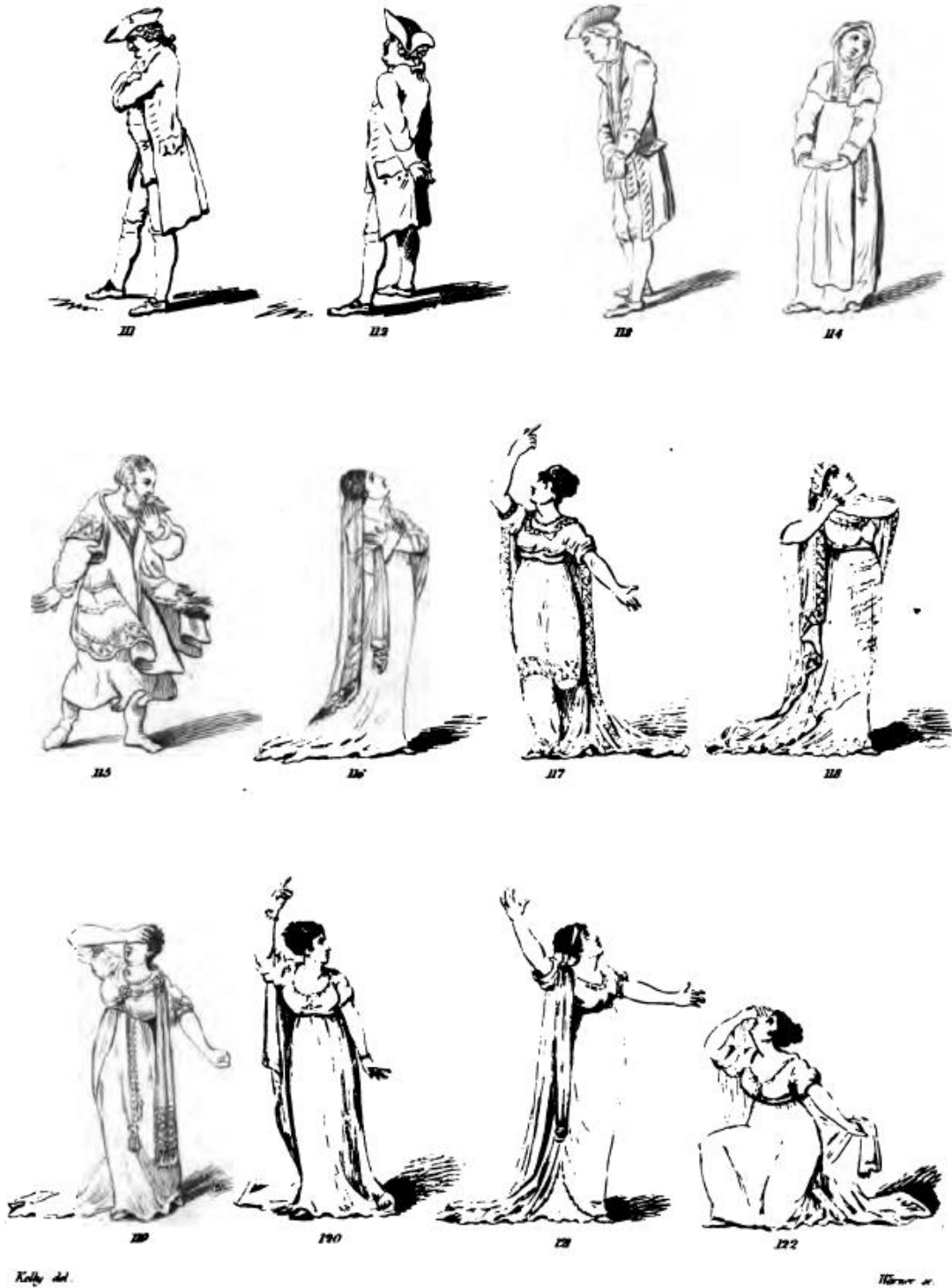






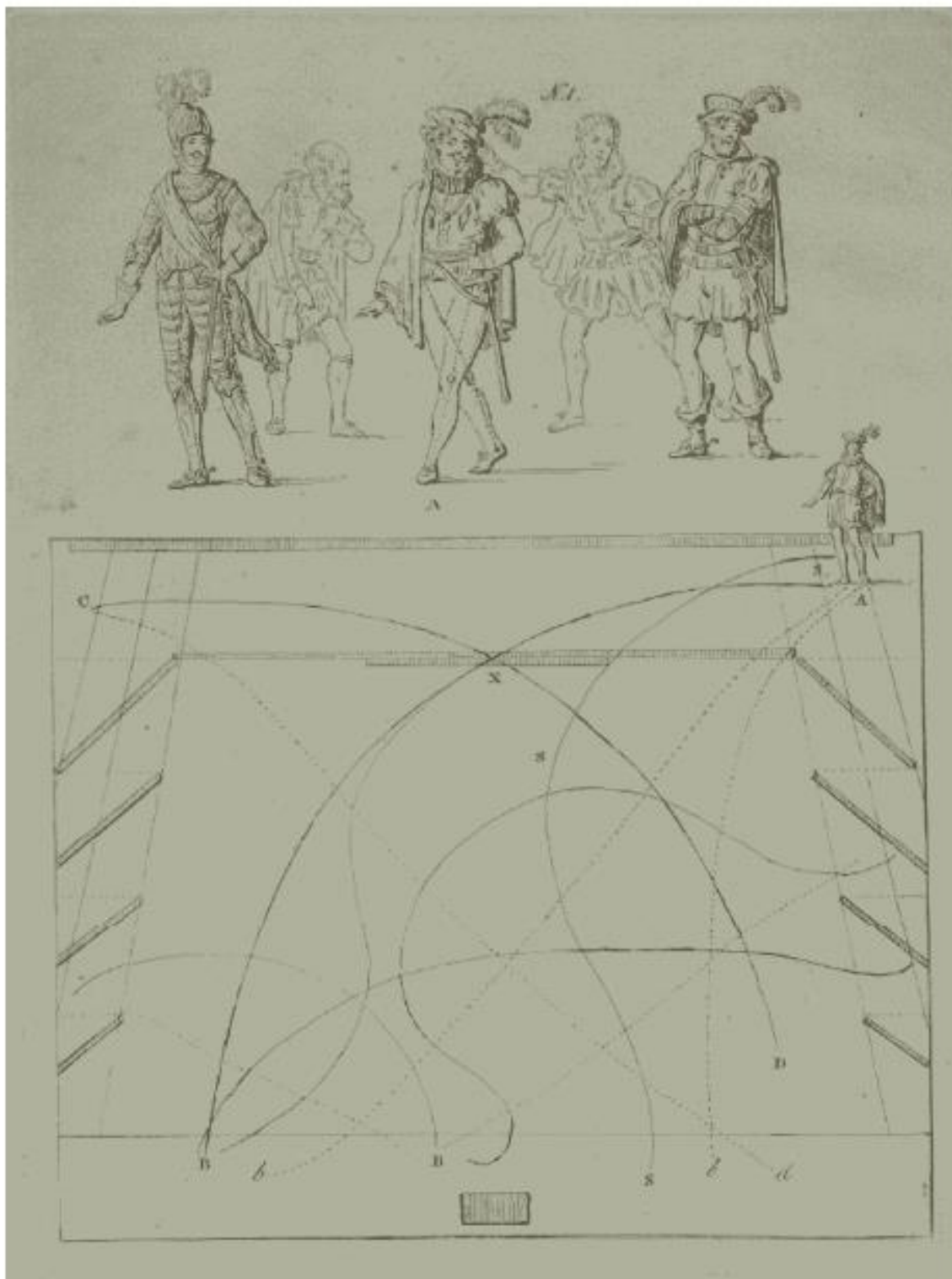


Plate. 12.

<i>They</i>	 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>
	<i>They</i>	<i>Then open his chest</i>	<i>And stands in rep-</i>
	<p><i>In every creek</i> and corner price: alt.</p>	<p><i>with treasure stor'd,</i></p>	<p><i>ture o'er his board:</i></p>
	 <p>4</p>	 <p>5</p>	 <p>6</p>
<i>Do</i>	<p><i>good goods!</i> alt.</p> <p><i>what price</i></p>	<p><i>can recompense</i></p> <p><i>the pains of vice?</i></p>	<p><i>'t bane of good!</i></p> <p><i>seducing cheat!</i></p>
	 <p>7</p>	 <p>8</p>	 <p>9</p>
<i>Kellie</i>	<p><i>In treachery's more</i></p> <p><i>pernicious arts.</i> alt.</p>	<p><i>Who can recount</i></p> <p><i>the mischiefs o'er?</i></p>	<p><i>Virtue resides on</i></p> <p><i>earth no more!</i></p>

A.5. Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek (1827-1830), de Johannes Jelgerhuis (1770-1836)

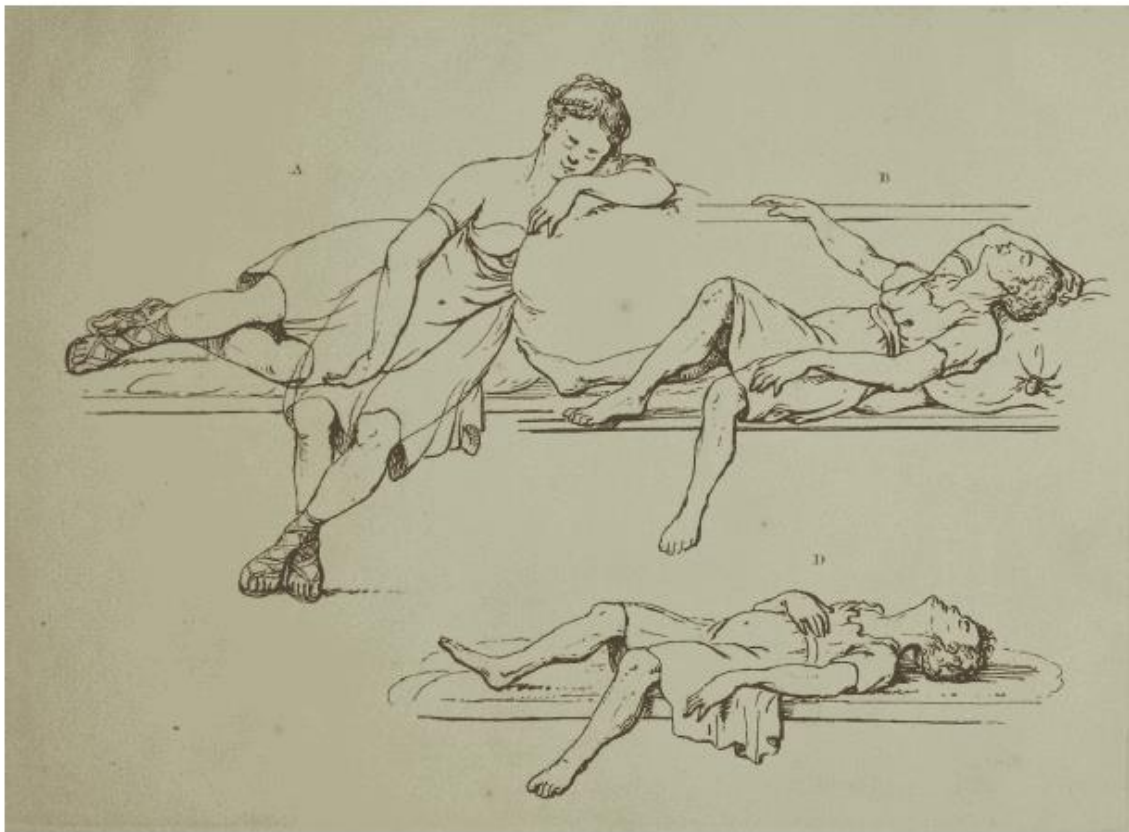
(Jelgerhuis, 1827-1830)













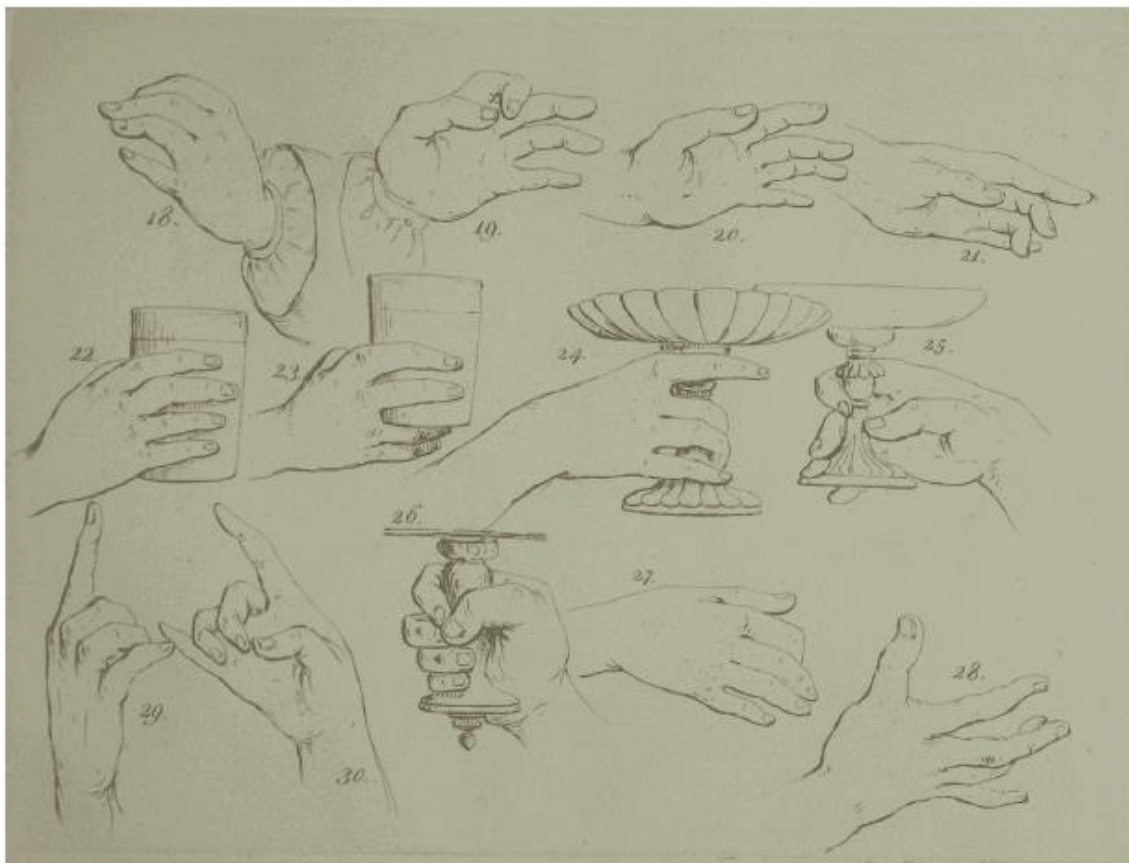


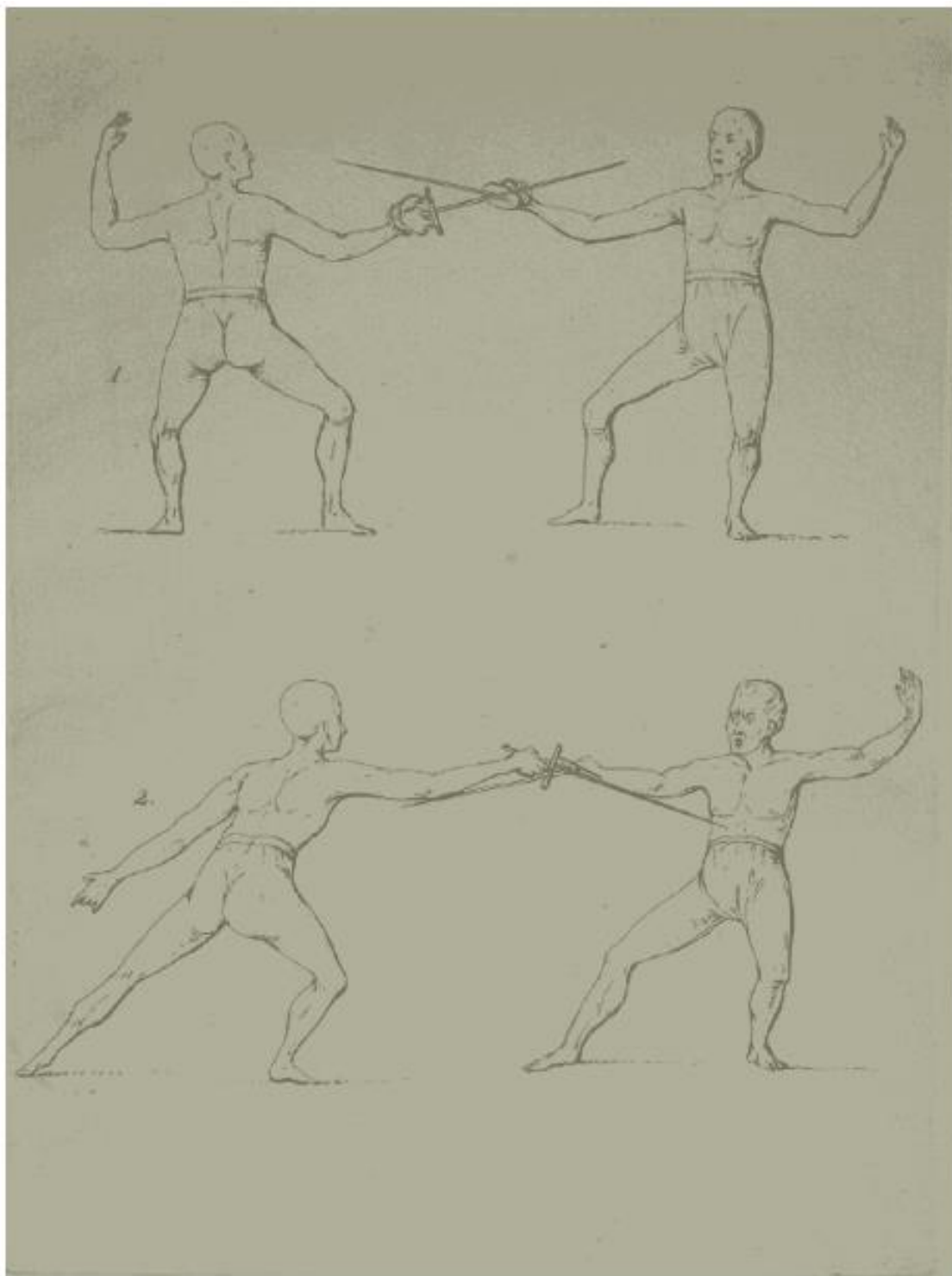




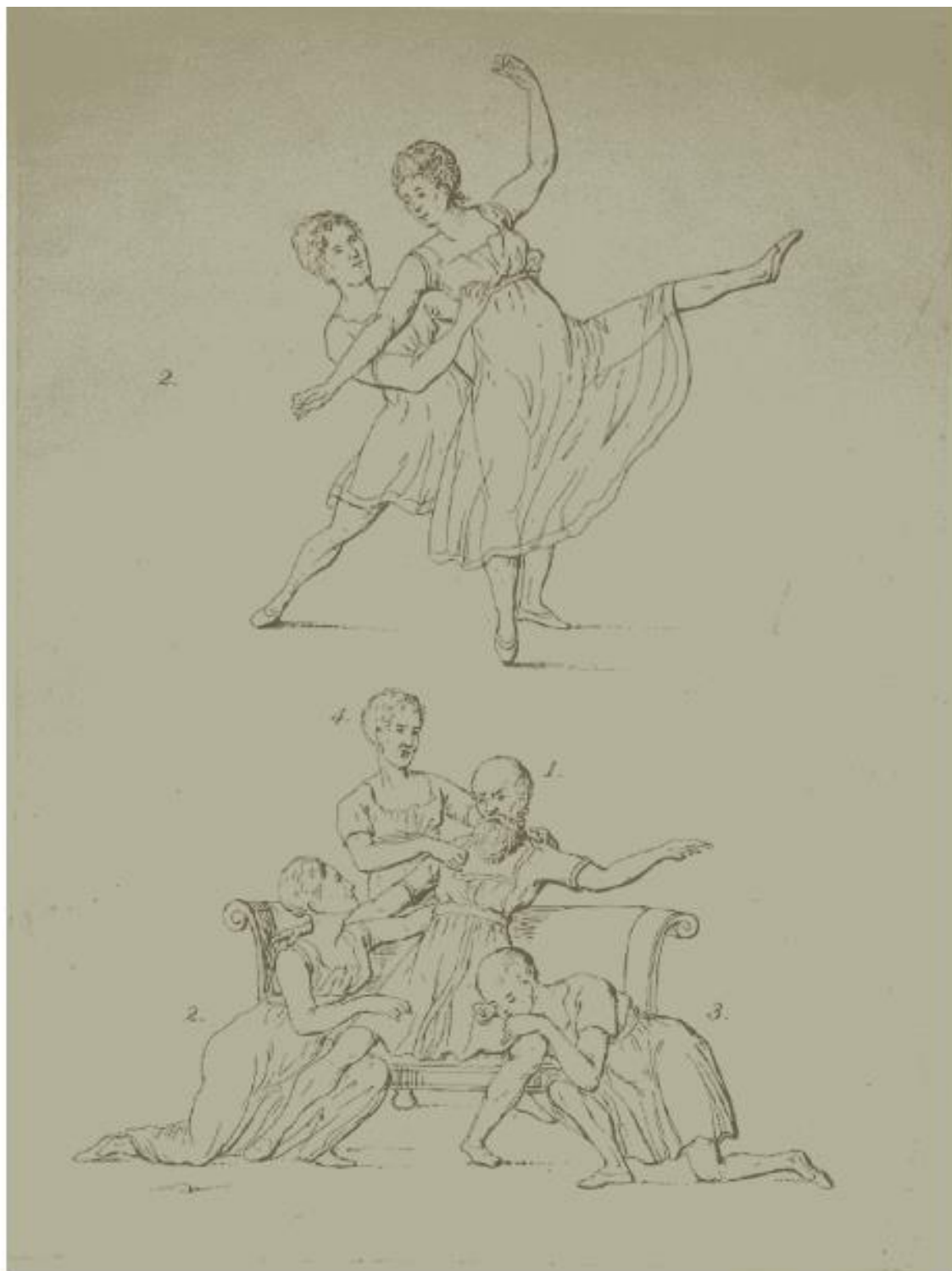


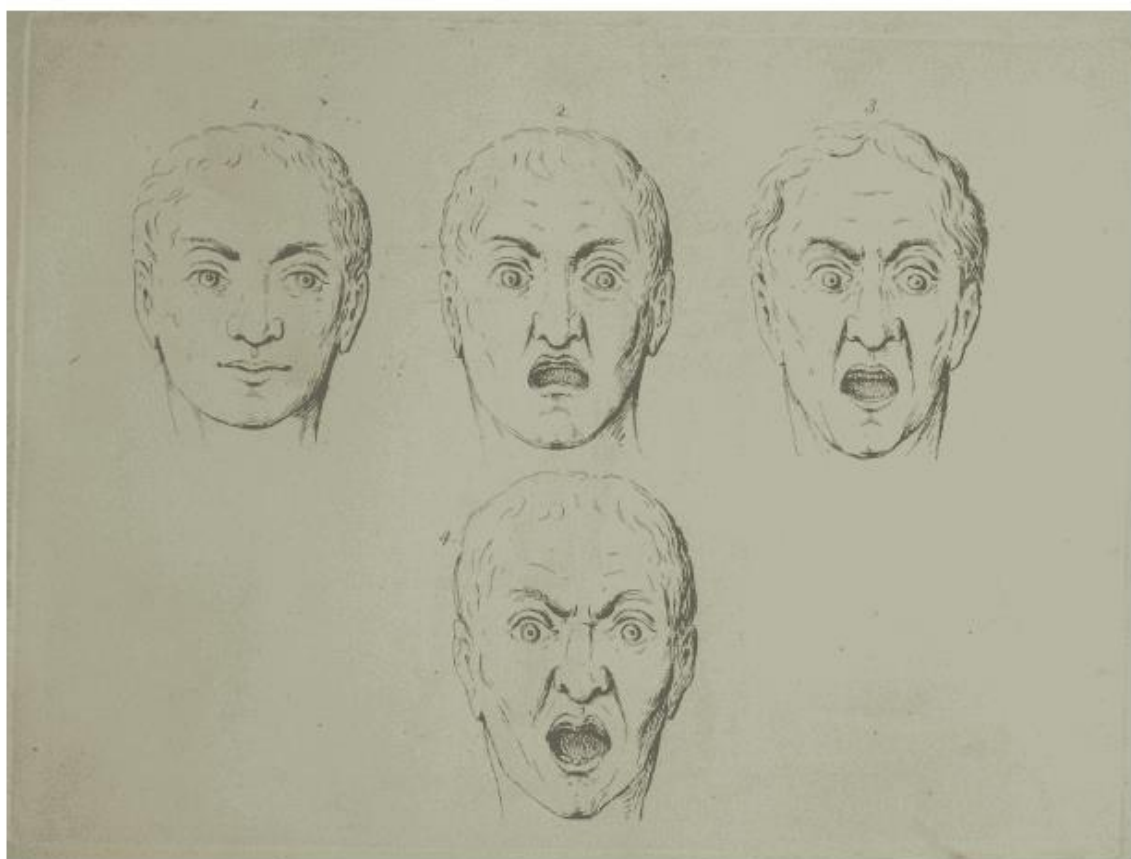
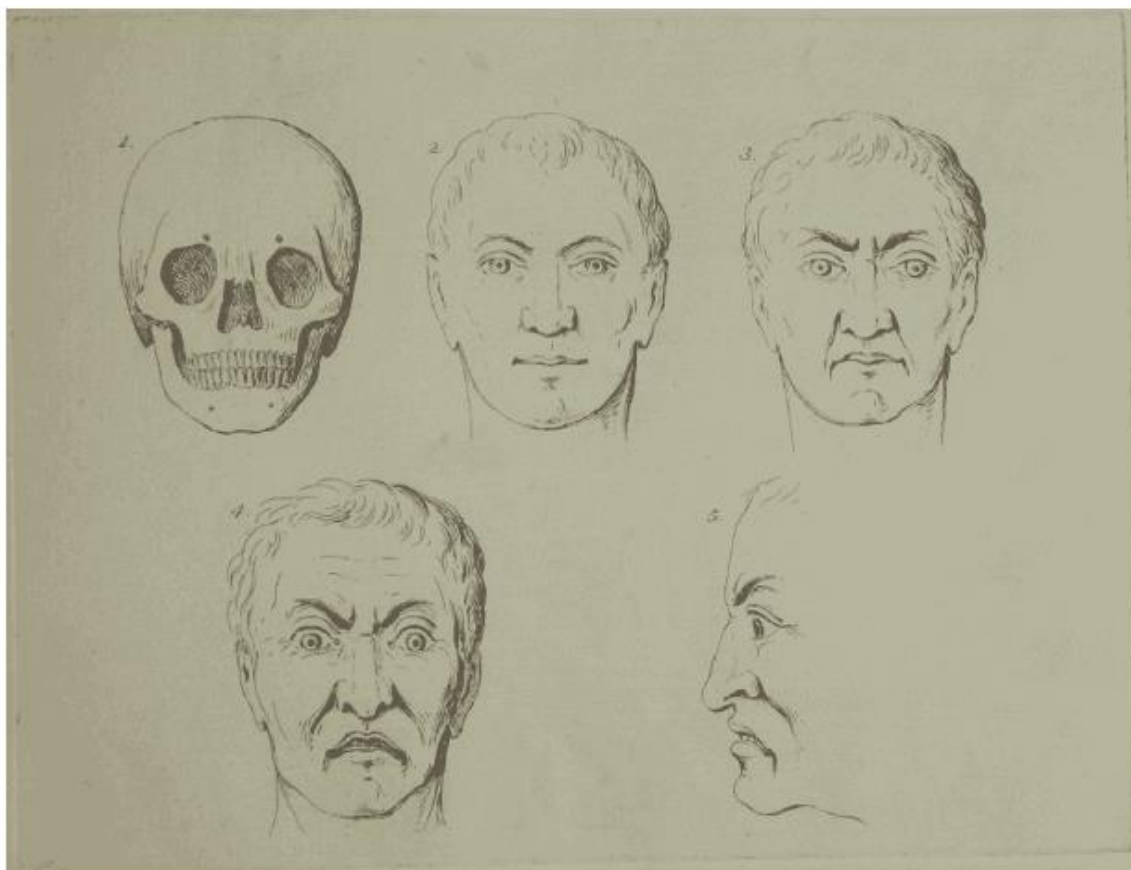






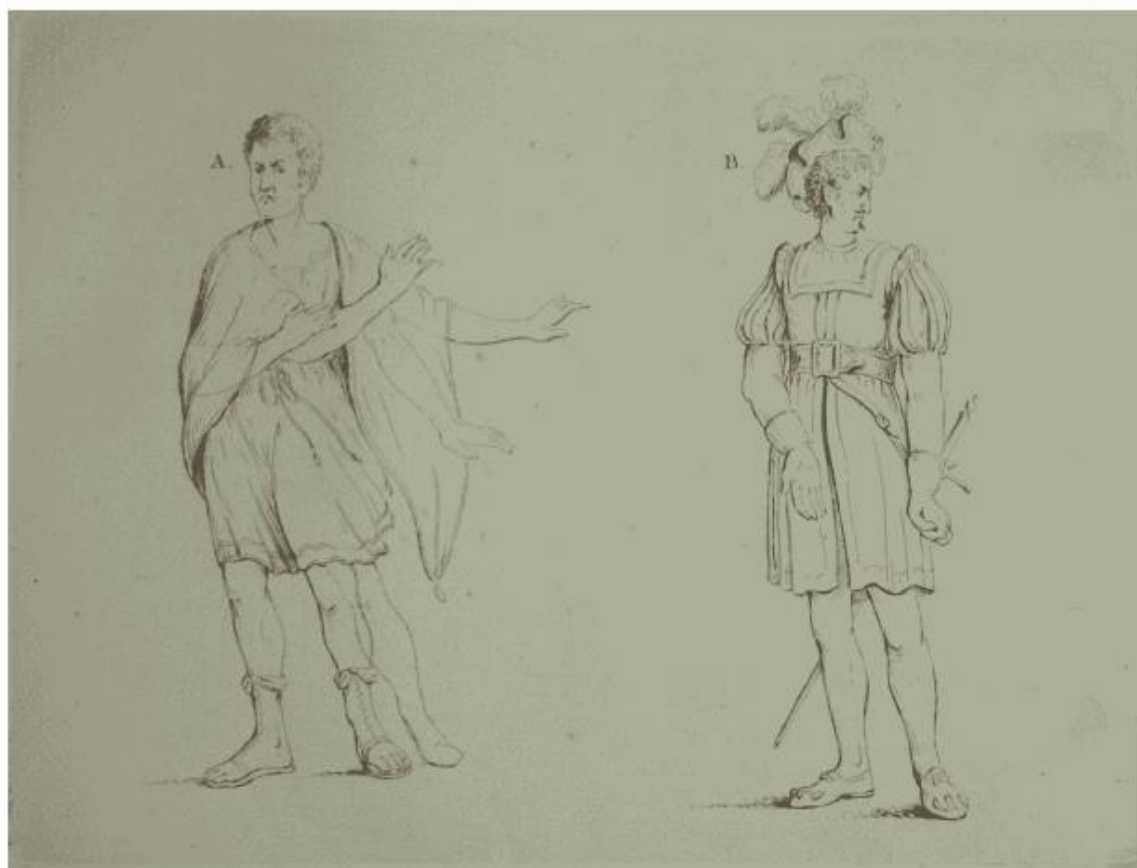
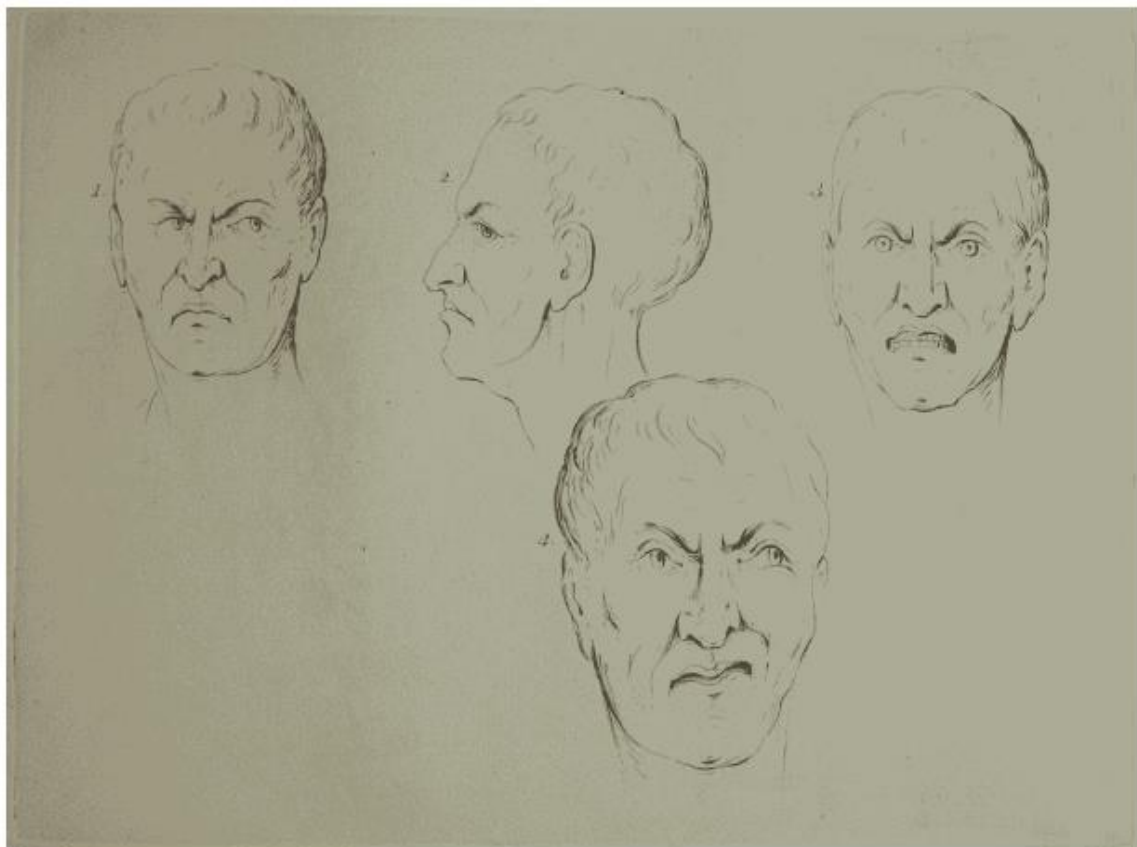






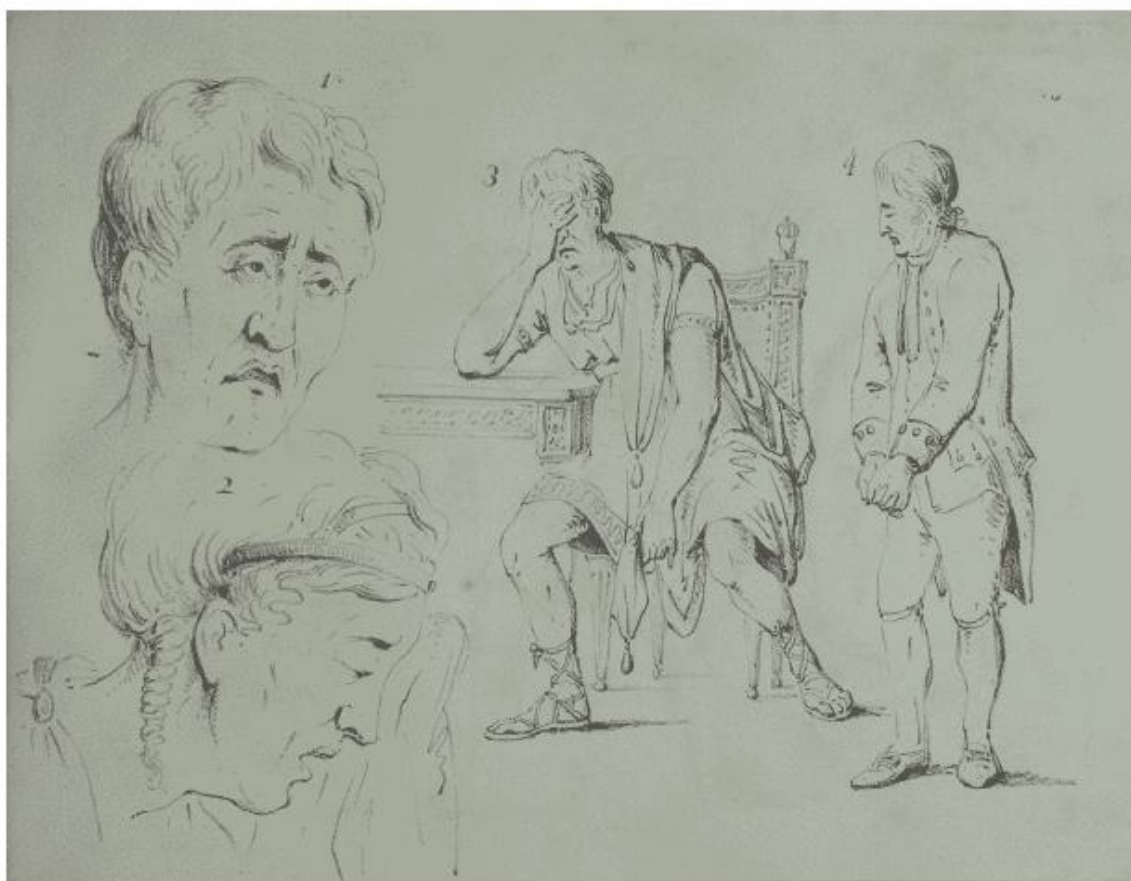


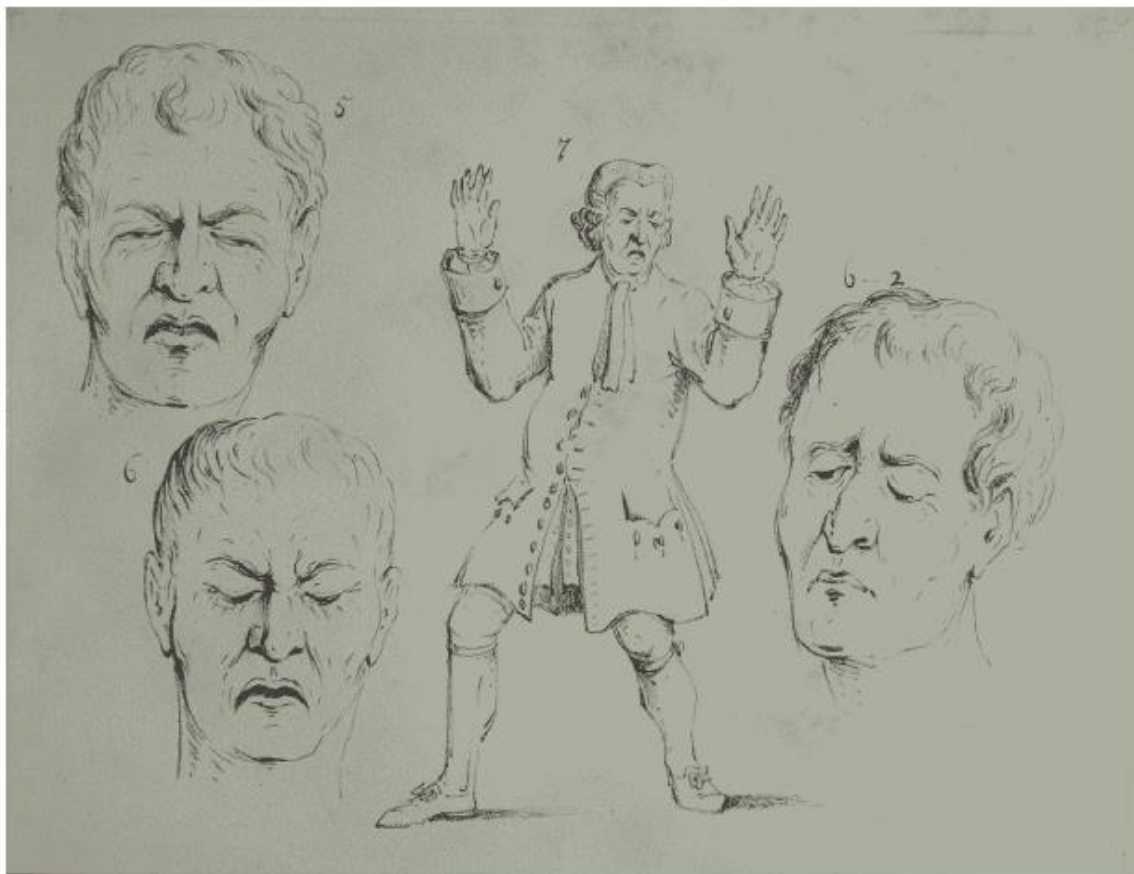


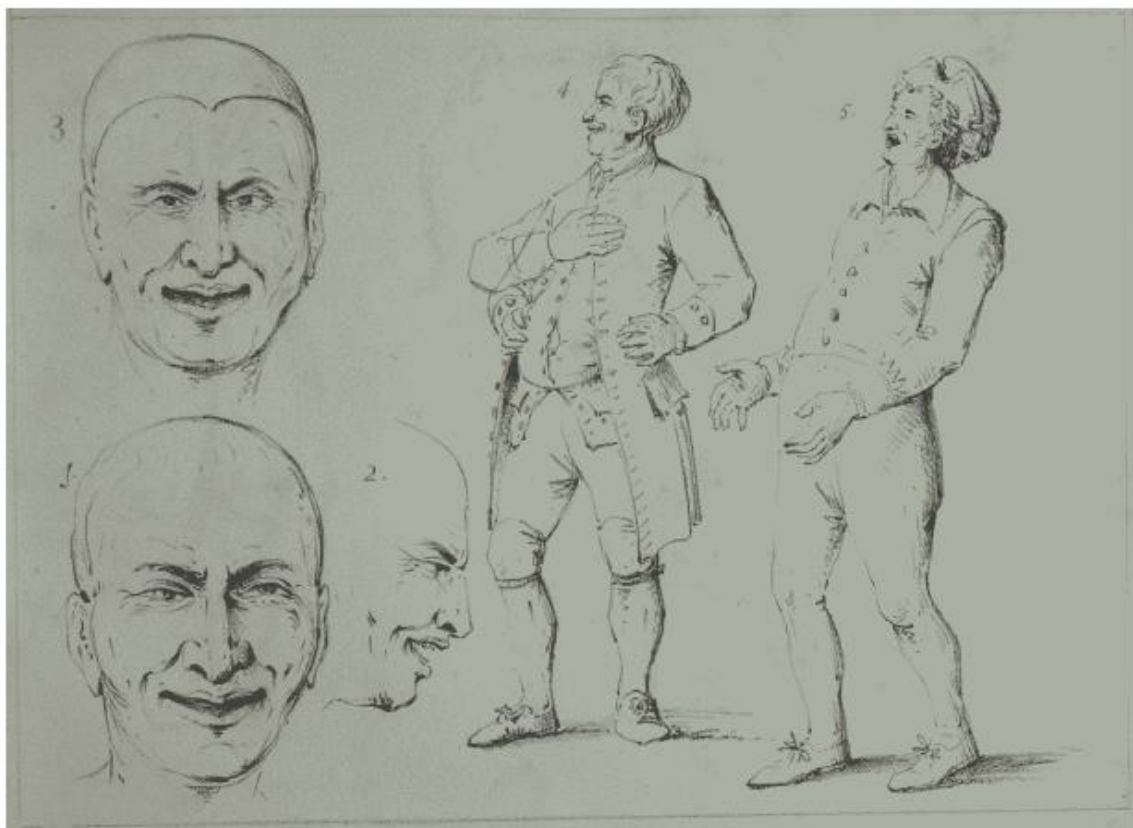


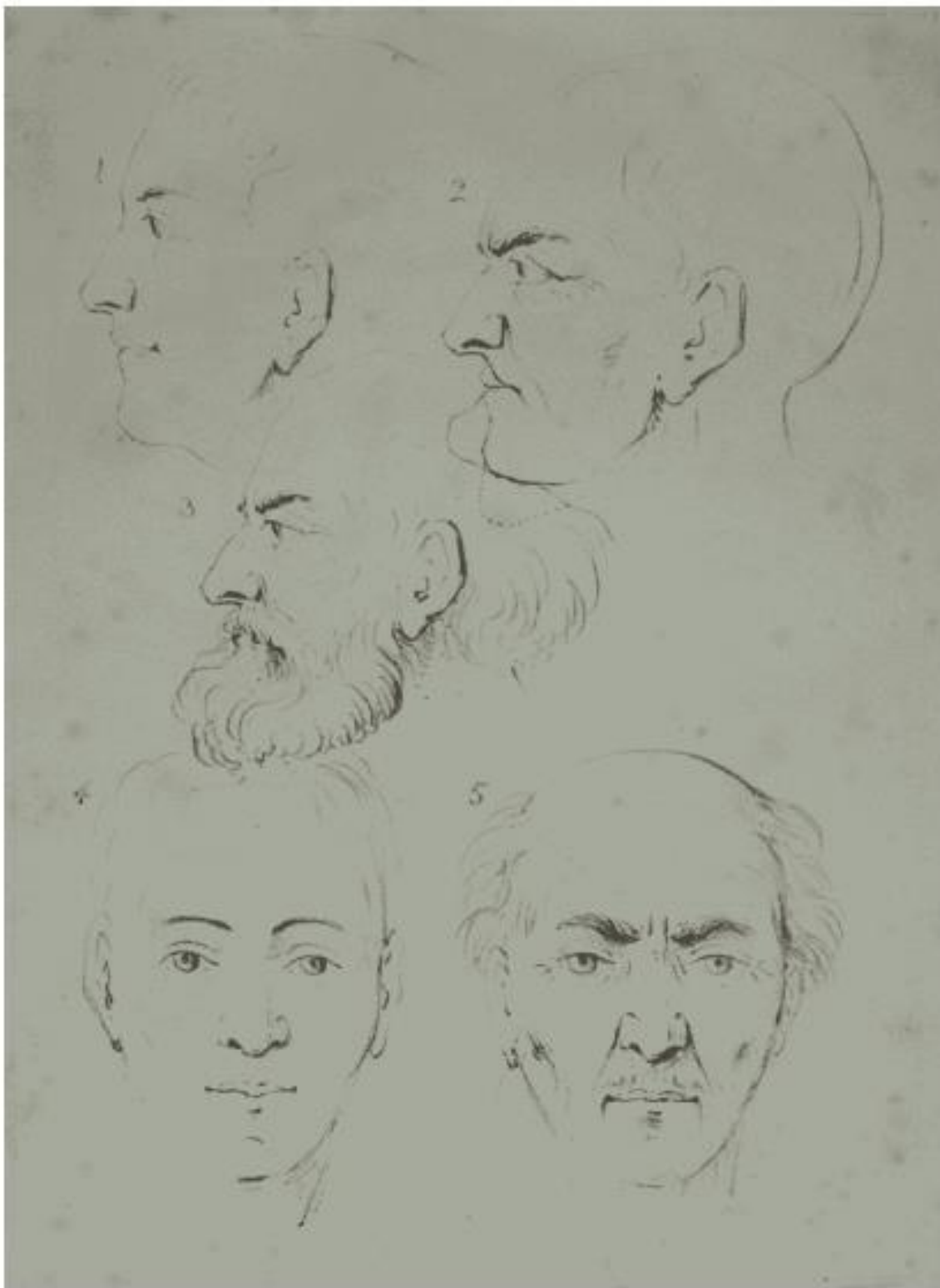








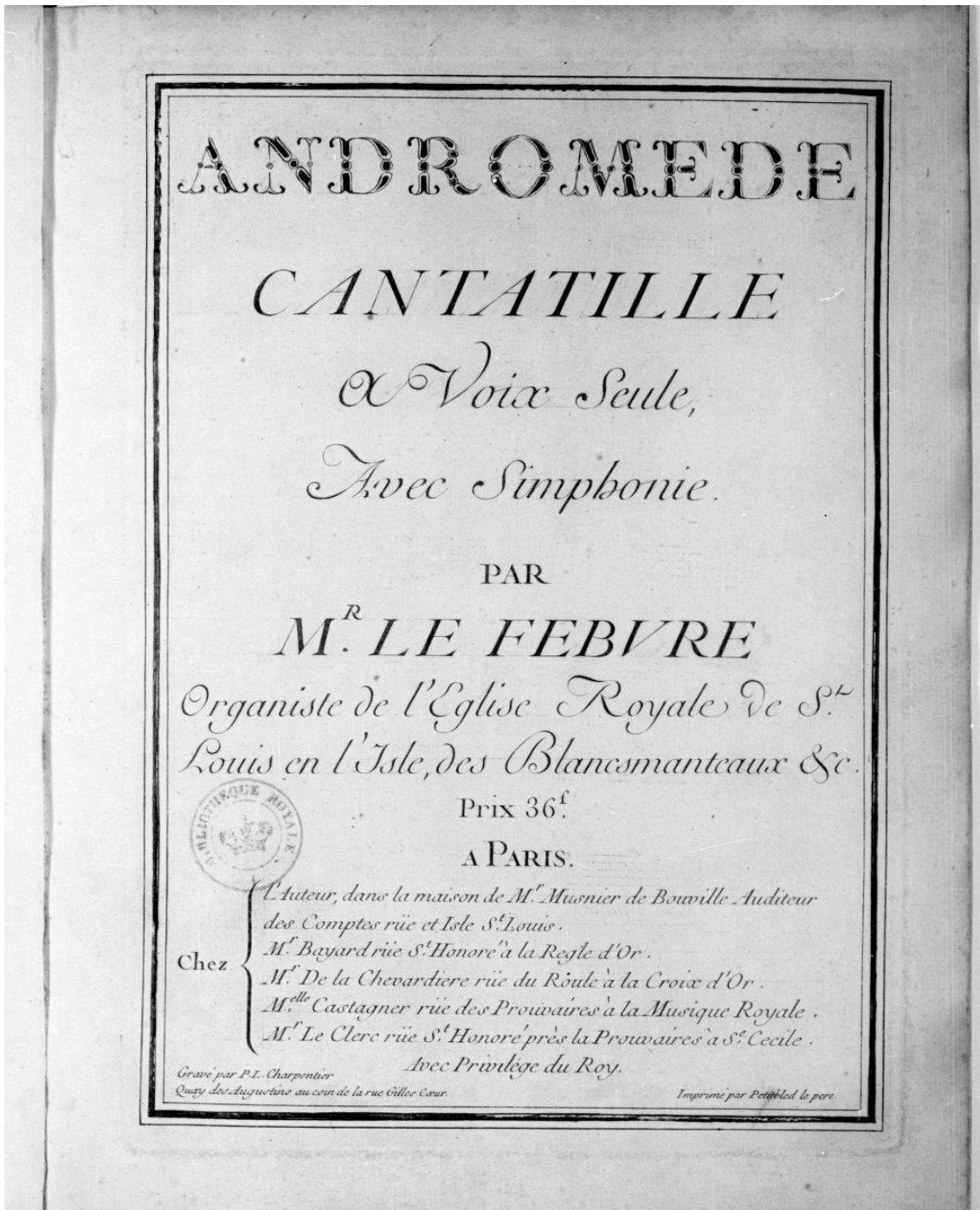




Apêndice B - Partituras

B.1. *Cantatille Andromède* (?1762), de Louis Antoine Lefebvre (c.1700-1763)

(Lefebvre, ?1762)



Andromède.
21.^e Canaille.
Air Tendre.

1^{er} Violons.
Fort et Marqué.

2^{de} Violons.
Fort et Marqué.

Fort

Basse Continue.

Doux *plus D.^x* *très F.^t*

D.^x *pl. D.^x* *tr. F.^t*

J'attendois la mort sans la craindre, Mais lorsque l'on vit sous les

loix, l'amour, pourroit-on sans se plaindre, Perdre l'amant dont le coeur a fait

B.C.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title 'Andromède.' is written in a large, elegant cursive script, followed by '21.^e Canaille.' and 'Air Tendre.' in smaller, simpler fonts. The score is arranged in systems. The first system includes staves for the first and second violins, both marked 'Fort et Marqué', and a basso continuo line marked 'Fort'. The second system continues the instrumental parts, with dynamic markings 'Doux', 'plus D.^x', and 'très F.^t' above the strings, and 'D.^x', 'pl. D.^x', and 'tr. F.^t' above the basso continuo. The third system begins with the vocal line, which has the lyrics 'J'attendois la mort sans la craindre, Mais lorsque l'on vit sous les' written below it. The basso continuo continues with 'loix, l'amour, pourroit-on sans se plaindre, Perdre l'amant dont le coeur a fait'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture.

2

f *D.¹²*
Reprise.

f *D.¹²*
Reprise.

choix! *J'attendois la mort sans la craindre, Mais lorsque l'on*

f *D.¹²*
B.C.

vit sous tes loix, Amour, pourroit-on sans se plaindre, Perdre l'amant dont le

B.C.

f *D.¹²*

D.¹²

f *D.¹²*

cur à fait choix! A-mour, Amour, Pourroit-on sans se plaindre,

B.C. *f* *D.¹²*

Detailed description: This is a page of handwritten musical notation, likely a score for a French Baroque piece. The page is numbered '2' in the top left corner. It features several staves of music. The top two staves are vocal lines, both starting with a forte dynamic (*f*) and a tempo marking of *D.¹²* (Allegro). Each vocal line includes a *Reprise.* section. The third staff is a basso continuo line, starting with a forte dynamic (*f*) and a tempo marking of *D.¹²*. It includes the lyrics: *choix! J'attendois la mort sans la craindre, Mais lorsque l'on*. The fourth staff is another vocal line. The fifth staff is another basso continuo line, starting with a forte dynamic (*f*) and a tempo marking of *D.¹²*. It includes the lyrics: *vit sous tes loix, Amour, pourroit-on sans se plaindre, Perdre l'amant dont le*. The sixth staff is another vocal line. The seventh staff is another basso continuo line, starting with a forte dynamic (*f*) and a tempo marking of *D.¹²*. It includes the lyrics: *cur à fait choix! A-mour, Amour, Pourroit-on sans se plaindre,*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The basso continuo line includes figured bass notation with numbers and accidentals.

3

F.^t *Fin.*

Fin.

Fin. *Prête à me.*

BC.

Fin. *3*

BC.

BC.

BC.

Recitatif.

Andromède tremblante, Andromède é-per-zü-ze,

BC.

Par ces tris-tes ac-cens dé-plö-roit son mal-heur. Suivés.

BC.

4

Tempête. *F^t* *D^o* *Crescendo.*

Andante. *F^t* *D^o* *x7* *8* *6* *Cresc.*

B.C.

F^t *D^o* *F^t*

B.C. *F^t* *D^o* *F^t*

F.F. *F.F.* *D^o* *F^t*

B.C. *4x* *D^o* *F^t* *6* *5* *4*

Recitatif.

Sur ses flots ir-ri-

B.C. *6* *5* *3* *x6* *6* *5* *4* *7* *3* *D^o*

-tès la mer offre à sa vue Un monstre dévorant guidé par la ju-

B.C. *4x* *6* *x6* *4*

6

F.^t *F.^t* *F.^t* *D.^o*

le, Com-bat, tri-om- phe et délivre une amante Qui pour lui

B.C.

Doucement
D.^o *plus D.^o*

seul chérit le jour. l'Hymen en comblant leur at-

B.C.

Doucement *x7* *8*

tente, Cou ron... ne la valeur, la Constance, et l'A-mour.

B.C.

Tous
Leger et gracieux.

Ariette.

Amour

B.C.

8

fois des rigueurs, Mais, tu n'as qu'à sourire, l'on ressent bientôt, les sa-
veurs. Il est quelque fois des rigueurs, Mais, tu n'as qu'à sou-ri-re,
L'on ressent bien-tôt, les sa-veurs.
près les plus cruelles pei-nes, ah qu'il est doux pour un a-mant de. S'u-

B.C.

lent.

lent.

lent.

fin. gay.

fin.

gay

Al-

B.C.

B.C.

9

nuir à l'objet charmant Dont il brise les chai = nes, Dont il brise les chai =

nes. Ah! ah! qu'il est doux pour un amant, De s'unir à l'ob-jet char =

=mant Dont il brise les chai = nes, Dont il brise les

à la Reprise.

à la Reprise

à la Reprise.

FIN. Lue et approuvée par M. de Crébillon

B.2. Cantata Ariane (1710), de Philippe Courbois (1705-1730)

(Courbois, 1710)

47
FIN. *

un bien qu'il dé-si-re pour l'avancer d'un moment. *Comme cy dessus*
FIN. *

Ariane Récitatif

V. CANTATE
à voix seul
et un Violon.

Sous les arbres épais d'un paisible bo-

cage Ari-a-ne dormoit dans l'Isle de Naxos tan-dis que

son amant vo-la-ge traversoit l'empire des Flots les

48

songes ces trompeurs aimables enchantent la Princesse et par de feins plai-

sirs différent des maux véritables et dans ces instans favo-

rables l'amour à la douleur dé-ro-be ses sou-pirs.

fort lent

Violons

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the number '48' is written. The page contains five systems of music. The first three systems are vocal lines, each with a treble clef and a bass line. The lyrics are written in French. The fourth system is for 'Violons' (Violins), marked 'fort lent'. It consists of two staves, treble and bass. The fifth system is another two-staff instrumental part, likely for a second violin or viola. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. There are also some numbers and asterisks written below the notes, possibly indicating fingerings or performance instructions.

49

Ne vous réveillés pas enco-

-re beaux yeux vous ne verrés que trop tôt vos malheurs.

Ne vous réveillés pas enco-re beaux yeux

vous ne verrés que trop tôt vos malheurs

semblales à ceux de l'auro-re vous ne vous ouvri-

50

res que pour verser des pleurs que pour verser des

pleurs. Violons Ne vous réveillés pas enco-re

beaux yeux vous ne verrés que trop tôt vos malheurs beaux

yeux vous ne verrés que trop tôt vos malheurs. Violons

The image shows a page of handwritten musical notation from a French Baroque manuscript. The page is numbered '50' in the top left corner. It features five systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute or keyboard line (bass clef). The lyrics are written in French and are interspersed between the staves. The lyrics include: 'res que pour verser des pleurs que pour verser des', 'pleurs. Violons Ne vous réveillés pas enco-re', 'beaux yeux vous ne verrés que trop tôt vos malheurs beaux', and 'yeux vous ne verrés que trop tôt vos malheurs. Violons'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are also some markings like '6' and '5' above notes, possibly indicating fingerings or ornaments. The handwriting is in a cursive style typical of the 17th or 18th century.

51

Récitatif

Mais l'amour interrompt les songes qui la-
musent Ari-ane s'é-veille à Fu- neste moment!
son cœur croit que ses yeux l'a- busent et
veut justi- fi- er son in- fi- delle a- mant
tout la dé- trompe, en- fin, elle court sur la

52

rive et son désordre expose à la clarté du jour des ap-
pas réservés aux regards de l'amour les ac-
cens de sa voix plaintive font gémir apres eux les échos d'en-
tour ingrat dit elle hélas. tu fuis et je ta-dore
tu fuis quel prix de mes biens fuis peut tu te souve-

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 52 in the top left corner. It features six systems of music, each consisting of a vocal line and a bass line. The lyrics are in French and are written in a cursive hand. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system begins with the lyrics 'rive et son désordre expose à la clarté du jour des ap-'. The second system continues with 'pas réservés aux regards de l'amour les ac-'. The third system has 'cens de sa voix plaintive font gémir apres eux les échos d'en-'. The fourth system includes 'tour ingrat dit elle hélas. tu fuis et je ta-dore'. The fifth system concludes with 'tu fuis quel prix de mes biens fuis peut tu te souve-'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with some performance markings like 'Flute' and '6'.

53

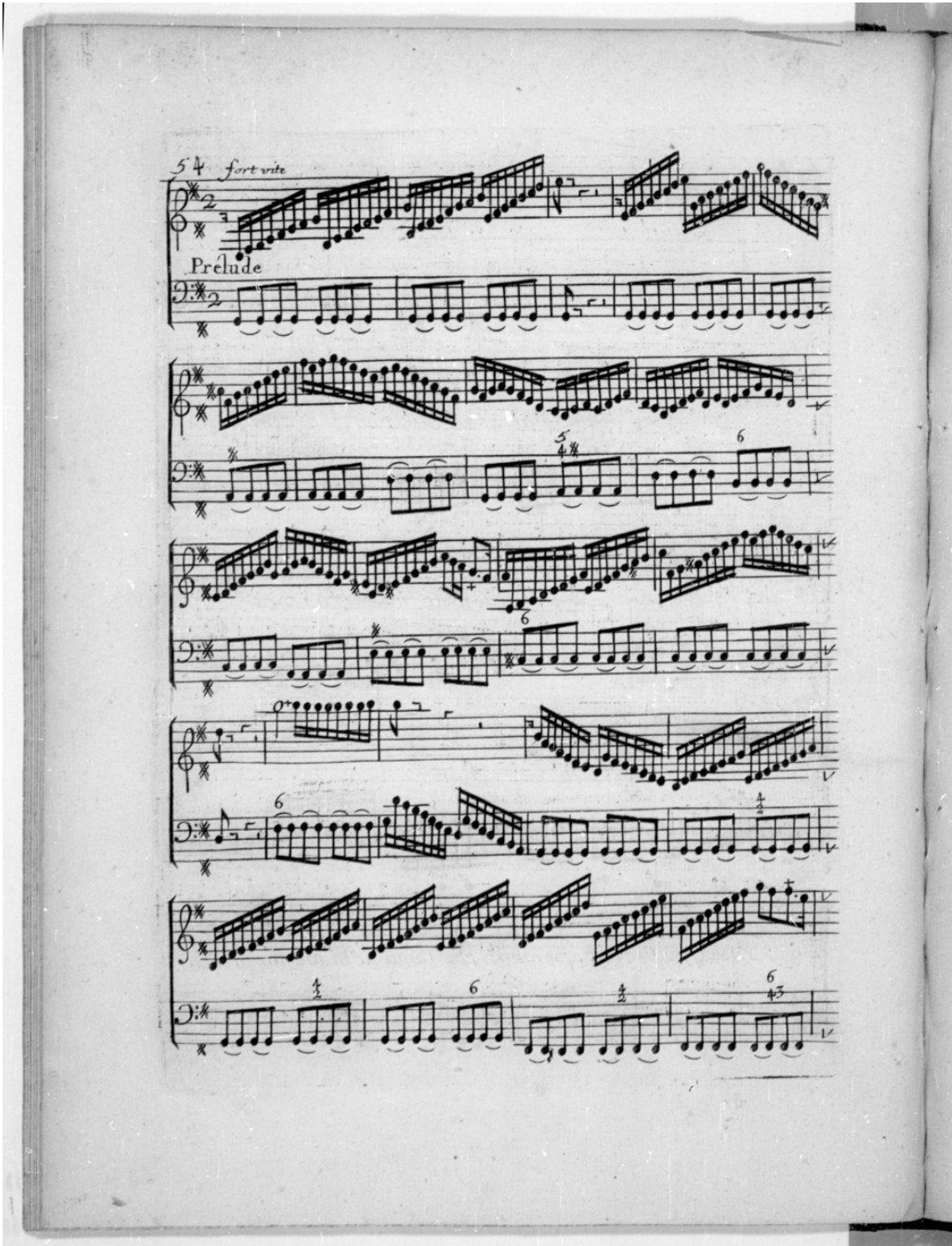
... nir du Fatal Mino-taure et trahir mes foibles attraits

que vois-je? le vaisseau du per-fide Té-sé-e

que ce funeste ob-jet redouble mes fureurs!

ah! c'en est fait — ah! mon-

très Dieux vangeurs que vous êtes l'apui de la foy méprisé-e.



Handwritten musical score for a French Baroque piece, featuring vocal lines and lute accompaniment. The score is written on ten staves, with the top two staves of each system containing the vocal line and the bottom two staves containing the lute accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in French and describe a stormy sea scene.

0⁵⁵v

Dieu des mers servas mon couroux que le Ciel éclate,

qu'il tonne vents furieux conjurés tous

contre un amant qui m'aban-don . . . ne, fra-

pés frapés du plus mortel effroi le cœur d'un ingrat qui m'of-

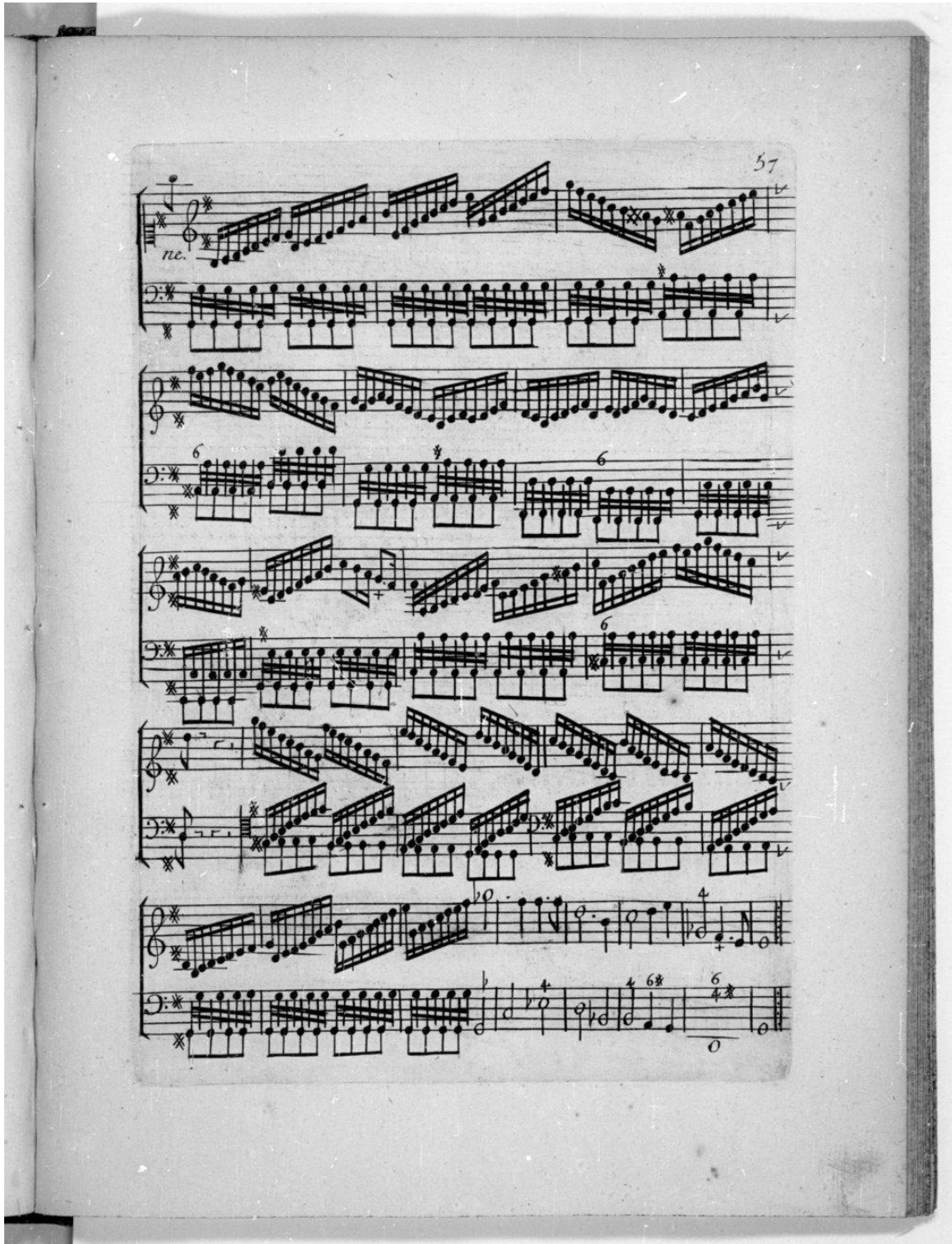
56

Fense faites qu'il souffre autant que moi et vous rempli-

res ma vengeance Dieu des mers serves mon couroux

que le ciel écla-te qu'il ton-ne vents Furieux conjures

tous contr'un Amant qui m'aban-don- ne



58 *Recitatif*

Quel Dieu vient d'Ariane apaiser la douleur de l'Inde renom-mé

c'est le fameux vainqueur. l'amour lui prête til son arc et sa puissance? quel

mesure charme surprenant! quelle prompte inconstance! De la triste Princesse il en

mesure chante le cœur par un brillant hommage il repa-re sa gloire et

vange les affrons que ses yeux ont receus, du perfide Thé.

50

sé-e elle perd la mémoire et tout son cœur se livre à l'amour de Baccus.

tendrement

Violons

AIR

Beautés dont

The image shows a page of handwritten musical notation from a French Baroque manuscript. It features a vocal line at the top and a Violins part below. The vocal line includes the lyrics "sé-e elle perd la mémoire et tout son cœur se livre à l'amour de Baccus." and "Beautés dont". The music is written in a system of staves with various ornaments, such as asterisks and numbers (6, 5, 4, 3), indicating specific performance techniques. The tempo or mood is marked "tendrement" and "AIR". The page number "50" is written in the top right corner.

60

on trahit les charmes et qu'un volage ose outrager, ne

livrés pas vos yeux aux larmes, qu'ils vous prêtent plû

tôt des armes pour le pu-nir et vous vanger. Violons

Beautés dont on trahit les charmes

et qu'un volage ose outrager, ne livrés pas vos yeux aux larmes,

The image shows a page of handwritten musical notation from a French Baroque manuscript. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The first system is marked with a '60' and contains the lyrics 'on trahit les charmes et qu'un volage ose outrager, ne'. The second system continues with 'livrés pas vos yeux aux larmes, qu'ils vous prêtent plû'. The third system includes the instruction 'Violons' and the lyrics 'tôt des armes pour le pu-nir et vous vanger.'. The fourth system has the lyrics 'Beautés dont on trahit les charmes'. The fifth system concludes with 'et qu'un volage ose outrager, ne livrés pas vos yeux aux larmes,'. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments, characteristic of the Baroque era.

61

qu'il vous prêtent plutôt des armes pour le punir et vous vanger.

7 6 6

Fin

qu'il vous prêtent plutôt des armes pour le punir et vous vanger.

7 6 6 6 5

Pour u- ne victoire nouvelle prépa

6 5 4

Detailed description: This image shows a page of handwritten musical notation from a French Baroque manuscript. The page is numbered '61' in the top right corner. It features four systems of music, each consisting of a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment line (bass clef). The lyrics are written in French: 'qu'il vous prêtent plutôt des armes pour le punir et vous vanger.' This phrase appears in the first two systems. The third system continues with 'qu'il vous prêtent plutôt des armes pour le punir et vous vanger.' and ends with 'Fin'. The fourth system begins with 'Pour u- ne victoire nouvelle prépa'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, and 7. There are also some decorative flourishes and a checkmark at the end of the fourth system.

62

rés vos aimables traits. Violons pour u-ne victoire nou-

velle préparés vos aimables traits et qui ne conquêtz plus belle de la

perte d'un infi-delle de-dommage vos doux attraits et qu'une conquête plus

belle de la perte d'un infi-delle de-dommage vos doux attraits.

*beautés dont on trahit les * Comme cy dessus FIN*

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff (labeled 'Violons') and a bass clef staff (labeled 'Basso Continuo'). The lyrics are written in French and are interspersed between the staves. The page is numbered '62' in the top left corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The lyrics are: 'rés vos aimables traits. Violons pour u-ne victoire nou- velle préparés vos aimables traits et qui ne conquêtz plus belle de la perte d'un infi-delle de-dommage vos doux attraits et qu'une conquête plus belle de la perte d'un infi-delle de-dommage vos doux attraits. beautés dont on trahit les * Comme cy dessus FIN'. There are some markings like '6' and '5' above notes in the bass line, and a '*' symbol above the word 'beautés'.

B.3. Cantata *La Bergère* (1728), de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737)

(Montéclair, 1728)

4^o *La Bergère.*
V. Cantate
à Voix Seule,
avec vne Flute
et vn Violon.

Flute.
Violon.
Très Lentement.
Basse.

*Prenons vne route nouvelle, Suy mes pas si-
dele troupeau, Garde toy d'approcher des bords de ce ruis-*

The image shows a page of a musical score for the cantata 'La Bergère' by Michel Pignolet de Montéclair. The score is written for a solo voice and three instruments: Flute, Violon (Violin), and Basse (Bass). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is written in a soprano clef, and the instrumental parts are in their respective clefs. The lyrics are in French and describe a shepherdess leading her flock. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with performance instructions like 'Très Lentement'.

41

seau, Dont le verd gazon te ra-pelle. Le pa-tu-rage en

est plus beau. Mais jy verrois mon infi-del-le.

Pre. =

83

The image shows a page of handwritten musical notation from a French Baroque manuscript. It features a vocal line and a lute accompaniment. The music is written in a single system with four staves. The first two staves are for the vocal line, and the last two are for the lute. The lyrics are in French and describe a pastoral scene. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments. The page is numbered '41' in the top right corner and '83' at the bottom right. The handwriting is in a cursive style typical of the 17th or 18th century.

4 2

nons vne route nouvelle, Suy mes pas fidele troupeau, Garde

toy d'approcher des bords de ce ruisseau, Dont le verd ga :

zon te ra . pel . le .

The musical score is written on a single page with a 4/2 time signature and a key signature of one flat. It features a vocal line and a lute accompaniment. The lyrics are in French and describe a shepherd's warning to his flock. The score is written on a single page with a 4/2 time signature and a key signature of one flat. The lyrics are in French and describe a shepherd's warning to his flock.

43

Recitatif

Loin des yeux de Tiris, allons verser des pleurs, Cher trou:
peau, prens soin de ma gloire; Il n'a que trop long temps joiuy de mes dou:
leurs: C'est peu que de le fur, achevons ma victoire, Je
parle pour toy-meme aus, ry bien que pour moy. Helas! Si de l'in-
grat je perdois la memoire, Je ne songerois plus qu'a toy.

Violon. *AIR.*

Lentement

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, the number '43' is written. The first section is labeled 'Recitatif' and consists of five systems of music. Each system has a vocal line with lyrics in French and a lute line below it. The lyrics are: 'Loin des yeux de Tiris, allons verser des pleurs, Cher trou: peau, prens soin de ma gloire; Il n'a que trop long temps joiuy de mes dou: leurs: C'est peu que de le fur, achevons ma victoire, Je parle pour toy-meme aus, ry bien que pour moy. Helas! Si de l'in-grat je perdois la memoire, Je ne songerois plus qu'a toy.' The second section is labeled 'Violon. AIR.' and 'Lentement'. It consists of two systems of music for a violin. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and ornaments.

44

Reprise.

Que c'est un tourment extrême, Qu'un amour tel que le mien.

fin.

Que c'est un tourment extrême, Qu'un amour tel que le mien.

fin.

Trop heureux qui n'aime rien, Ou du moins heureux qui n'aime

que ses moutons et son chien. *fin.*

Que c'est...

Flute. *Sommeil* 45

Violon.

Mais, sur cette pa-

si... ble rive, Quel charme assoupissant, retient mes foibles pas!

Ah' que le Sommeil a d'appas.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is labeled 'Flute.' and 'Violon.' (Violin). The title 'Sommeil' (Sleep) is written in the center, and the page number '45' is in the top right. The score consists of several staves. The first two staves are for the Flute and Violin. Below them are staves for a vocal line with lyrics in French: 'Mais, sur cette pa-' followed by 'si... ble rive, Quel charme assoupissant, retient mes foibles pas!' and 'Ah' que le Sommeil a d'appas.' There are also staves with figured bass notation (numbers 0-7) and other musical symbols like clefs, notes, and rests.

47

fort doux fort doux fort

fort doux fort

Oysseaux,

fort doux doux

dont les doux chants reveillent les Echos, Taisez vous,

Taisez vous, imitez la nayade plaintive, Qui Sans

Apêndice C - Textos e Traduções

C.1. Mazarinade: *La Chasse donnée à Mazarin par les paysans des bourgs et des villages, sur le tocsin* (A Caça feita a Mazarin pelos camponeses das cidades e aldeias, sob o sino), (1649), Anónimo

(Société de l'Histoire de France, 1834, pp. 297-298)

Texto Original	Tradução
<p>Bourgs, villes et villages, Le tocsin il faut sonner, Rompez tous les passages Qu'il voulait ordonner; (Refrain) <i>Faut sonner le tocsin, Din din, pour prendre Mazarin.</i></p>	<p>Cidades, vilas e aldeias, Façam soar o sino, Rompei todas as imposições Que ele queria ordenar: (Refrão) <i>Façam soar o sino, Din din, para prender Mazarin.</i></p>
<p>Nuitamment, ce perfide A enlevé le roi, Le cruel mérite Etre mis aux aboys. (Refrain)</p>	<p>Todas as noites, esse pérfido Rouba o rei, O cruel merece Ser colocado em fuga. (Refrão)</p>
<p>Ce méchant plein d'outrage A ruiné sans défaut Vous tous, gens de village, Vous donnant des impôts. (Refrain)</p>	<p>Esse vilão pleno de ultraje Arruína sem piedade Todos vós, gentes da aldeia, A vós dando impostos. (Refrão)</p>

<p>Mettez-vous sur vos gardes, Chargez bien vos mousquets, Armez-vous de hallebardes, De picques et corcelets. (Refrain)</p> <p>Vertu-bleu, se dit Pierre, Je n'y veux pas manquer, Car j'ay vendu mes terres Pour les tailles payer. (Refrain)</p> <p>Foin de cette bataille! Chez moi il n'y a plus Que les quatre murailles, Tout mon bien est perdu. (Refrain)</p> <p>Pour payer le subsite, J'ay vendu mon godet, Ma poësse et ma marmite, Jusques à mon soufflet. (Refrain)</p> <p>Moy, pour payer les tailles, J'ay vendu mes moutons, Je couche sur la paille, Je n'ay pas le teston. (Refrain)</p> <p>Taitigué! dit Eustache,</p>	<p>Ponham-se em guarda, Carregai bem os vossos mosquetes, Armai-vos de alabardas, De espadas e armaduras. (Refrão)</p> <p>Azul-virtude, diz-se Pierre, Eu não quero aí faltar, Porque eu vendi as minhas terras Para as contribuições pagar. (Refrão)</p> <p>Barulho desta batalha! Em minha casa já não há mais Do que as quatro muralhas, Todo o meu bem está perdido. (Refrão)</p> <p>Para pagar o financiamento, Eu vendi o meu balde, A minha frigideira e a minha panela, Até o meu fole. (Refrão)</p> <p>Eu, para pagar as contribuições, Eu vendi as minhas ovelhas, Eu durmo na palha, Eu não tenho um tostão. (Refrão)</p> <p>Taitigado! diz Eustache,</p>
---	---

<p>J'ay vendu mes chevaux, Ma charrue et mes vaches Pour payer les impôts. (Refrain)</p> <p>Moy, j'ay, chose certaine, Vendu mon gros pourceau, Mes chèvres, mes gelines, Pour payer les impôts. (Refrain)</p> <p>Coulas prit son épée Et des piaries en main, Dit: Faut à la pipée Prendre cet inhumain. (Refrain)</p> <p>Guillaume prit sa fourche Et troussa son chapeau, Il dit: Faut que je couche Mazarin au tombeau. (Refrain)</p> <p>Notre France est ruinée, Faut de ce cardinal Abréger les années; Il est auteur du mal. (Refrain)</p>	<p>Eu vendi os meus cavalos, O meu arado e as minha vacas Para pagar os impostos. (Refrão)</p> <p>Eu, eu vendi, coisa certa, Vendi o meu porco gordo, As minhas cabras, as minhas galinhas, Para pagar os impostos. (Refrão)</p> <p>Coulas pegou na sua espada E em pedras na mão, Diz: Vamos à caça Prender esse desumano. (Refrão)</p> <p>Guillaume pega na sua forquilha E enfia o seu chapéu, Ele diz: É preciso que eu deite Mazarin no túmulo. (Refrão)</p> <p>A nossa França foi arruinada, Devemos a esse cardeal Encurtar os anos, Ele é o autor do mal. (Refrão)</p>
--	---

C.2. Tradução da *Cantatille Andromède* (Andrómeda), (?1762), de Louis Antoine Lefebvre (c.1700-1763)

Texto Original	Tradução
<p>Air Tendre (Fort et Marqué) J’attendrais la mort sans la craindre, Mais lorsque l’on vit sous tes loix, Amour, pourrait-on sans se plaindre, Perdre l’amant dont le coeur a fait choix!</p> <p>Prête à me voir par l’Hyménée Unie à l’Objet de mes vœux, Faut-il que le trépas le plus affreux, Vienne trancher ma destinée!</p>	<p>Ária Terna (Forte e Marcada) Esperaria a morte sem temê-la, Mas quando se vive sob as tuas leis, Amor, poderíamos nós sem lamentar, Perder o amante que o coração escolheu!</p> <p>Pronta para me ver através do Himeneu Unida ao Objeto dos meus votos, É necessário que a morte mais terrível, Venha cortar o meu destino!</p>
<p>Récitatif Andromède tremblante, Andromède éperdue, Par ces tristes accents Déplorait son malheur.</p>	<p>Recitativo Andrómeda tremendo, Andrómeda perturbada, Por esses tristes suspiros Lamentou a sua desgraça.</p>
<p>Air de Tempête (Andante) et Récitatif Sur ses flots irrités La mer offre à sa vue Un monstre dévorant guidé par la fureur: Rien ne peut la sauver: Tout offre à sa pensée Les horreurs du plus triste sort.</p>	<p>Ária de Tempestade (Andante) e Recitativo Sob as suas ondas irritadas O mar oferece à sua vista Um mostro devorador guiado pela fúria: Nada a pode salvar: Tudo oferece ao seu pensamento Os horrores da sua mais triste sorte.</p>

<p>Sans regret, elle voit la mort. Elle ne pleure que Persée. Conduit par les amours, Persée à son secours Vole, Combat, Triomphe et délivre une amante, Qui pour lui seul chérit le jour.</p> <p>L'Hymen en comblant leur attente, Couronne la valeur, La Constance et l'Amour.</p> <p>Ariette (Léger et Gracieux) Amour, sous ton empire Il est quelque fois des rigueurs, Mais, tu n'as qu'à sourire, L'on ressent bientôt tes faveurs.</p> <p>Après tes plus cruelles peines, Ah! Qu'il est doux pour un amant De s'unir à l'objet charmant Dont il brise les chaînes.</p>	<p>Sem arrependimento, ela vê a morte. Ela lamenta apenas Perseu. Conduzido pelos seus amores, Perseu ao seu socorro Voa, Combate, Triunfa e liberta uma amante, Que apenas graças a ele aprecia o dia.</p> <p>O Himeneu, cumprindo a sua espera, Coroa o valor, A Constância e o Amor.</p> <p>Ariette (Ligeira e Graciosa) Amor, sob o teu império Existem às vezes rigores, Mas, tu apenas tens de sorrir, E em breve sentiremos os teus favores.</p> <p>Depois das tuas mais cruéis dores, Ah! Quão doce é para um amante De se unir ao objeto charmoso Que lhe quebra as correntes.</p>
---	--

C.3. Tradução da Cantata *Ariane* (Ariana), (1710), de Philippe Courbois (1705-1730)

Texto Original	Tradução
<p>Récitatif</p> <p>Sous les arbres épais d'un paisible bocage Ariane dormoit dans l'Isle de Naxos Tandis que son amant volage Traver soit l'empire des flots Les songes ces trompeurs aimables Enchantent la Princesse Et par de feints plaisirs Diférent des maux véritables Et dans ces instans favorables L'amour à la douleur dérobe ses soupirs.</p>	<p>Recitativo</p> <p>Sob as árvores frondosas de um tranquilo bosque Ariana dormia na Ilha de Naxos, Enquanto o seu amante inconstante Atravessava o império das ondas. Os sonhos, esses enganadores agradáveis, Encantam a Princesa E por fingidos prazeres, Diferentes dos males verdadeiros, E nesses momentos favoráveis O amor à dor esconde os seus suspiros.</p>
<p>Air (Fort et Lent)</p> <p>Ne vous réveilles pas encore beaux yeux, Vous ne verrés que trop tôt vos malheurs.</p>	<p>Ária (Forte e Lenta)</p> <p>Não acordeis ainda, belos olhos, Vós apenas vereis demasiado cedo os vossos infortúnios.</p>
<p>Semblables à ceux de l'aurore Vous ne vous ouvrires Que pour verser des pleurs.</p>	<p>Semelhantes aos da aurora, Apenas os abrires Para derramar lágrimas.</p>
<p>Récitatif</p> <p>Mais l'amour interrompt les songes qui l'amuset</p>	<p>Recitativo</p> <p>Mas o amor interrompe os sonhos que a divertem,</p>

<p>Ariane s'éveille Ô funeste moment! Son coeur croit Que ses yeux l'abusent Et veut justifier son infidelle amant Tous ta détrompe, en fin, elle court sur la rive Et son désordre expose à la clarté du jour Des appas reserves aux regards de l'amour Les accens de sa voix plaintive Font gémir apres eux Les échos d'alentour Ingrat, dit elle, hélas! Tu fuis et je t'adore Tu fuis quel prix de mes biens faits Peut tu te souvenir du fatal Minotaure Et trahir mes foibles atraits Que vois-je? Le vaisseau du perfide Tésée Que ce funeste objet redouble mes fureurs! Ah! C'en est fait Ah! Montrés Dieux vangeurs Que vous êtes l'apui de la foy méprisée.</p> <p>Prélude (Fort, Vite) Dieu des mers servés mon couroux Que le Ciel éclate, Qu'il tonne vents furieux conjures tous</p>	<p>Ariana acorda: Ó funesto momento! O seu coração pensa Que os seus olhos a enganam E querendo justificar o seu amante infiel Tudo a perturba, finalmente, ela corre sob o rio, E a sua desordem expõe à luz do dia Os encantos reservados ao olhar do amor Os acentos da sua voz lamuriosa Fazem gemer depois deles Os ecos dos arredores. Ingrato, diz ela, ai! Tu foges e eu adoro-te, Tu foges qual preço dos meus bens feitos, Consegues lembrar-te do fatal Minotauro E trair as minhas fracas atrações Que vejo? O navio do pérfido Teseu, Que esse funesto objeto redobra as minhas fúrias! Ah! Está feito, Ah! Mostrai, Deuses vingadores, Que vós sois o apoio da fé desprezada.</p> <p>Prelúdio (Forte, Rápido) Deus dos mares servi a minha ira, Que o Céu expluda, Que toneladas de ventos furiosos conjurem tudo</p>
--	---

Contre un amant qui m'abandonne,
Frapés, frapés du plus mortel effroi
Le coeur d'un ingrat qui m'offense
Faits qu'il souffre autant que moi
Et vous remplirés ma vengeance.

Récitatif

Quel Dieu vient d'Ariane apaiser la
douleur?
De l'Inde renommé c'est le fameux
vainqueur.
L'amour lui prête t'il son arc es sa
puissance?
Quel charme surprenant!
Quelle prompte inconstance!
De la triste Princesse il en chante le coeur
Par un brillant hommage
Il repare sa gloire
Et vange les affronts
Que ses yeux ont receus,
Du perfide Thésée elle perd la memoire
Et tout son coeur se livre
À l'amour de Baccus.

Air Tendrement

Beautés, dont on trahit les charmes
Et q'un volage ose outrager,
Ne livrés pas vos yeux aux larmes,
Qu'il vous prêtent plutôt des armes

Pour le punir et vous vanger.

Contra um amante que me abandona,
Atingi, atingi do mais mortal medo
O coração de um ingrato que me ofende,
Fazei com que ele sofra tanto quanto eu
E cumprireis a minha vingança.

Recitativo

Que Deus vem a Ariana para lhe aliviar a
dor?
Da Índia renomada é o famoso
conquistador.
O amor empresta-lhe o seu arco e o seu
poder?
Que charme surpreendente!
Que imediata inconstância!
Da triste Princesa ele encanta o coração
Por uma brilhante homenagem
Ele repara a sua glória
E vinga as afrontas
Que os seus olhos haviam recebido,
Do pérfido Teseu ela perde a memória
E todo o seu coração se rende
Ao amor de Baco.

Ária Ternamente

Belezas, dos quais os traídos encantos,
E que um volúvel se atreve a indignar,
Não livreis os vossos olhos às lágrimas,
Deixai-os, em vez disso, emprestar-lhe
armas
Para puni-lo e vos vingar.

<p>Pour une victoire nouvelle Préparés vos aimables traits Et qu'une conquête plus belle De la pête d'un infidelle Dé-dommage vos doux attraits.</p>	<p>Por uma nova vitória Preparai as vossas amáveis flechas. E que uma conquista mais bela, Do que a perda de um infiel, Desvaneça as vossas doces atrações.</p>
--	---

C.4. Tradução da Cantata *La Bergère* (A Pastora), (1728), de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737)

Texto Original	Tradução
<p>Air (Très Lentement) Prenons une route nouvelle, Suy mes pas fidele troupeau, Garde toy d’approcher Des bords de ce ruisseaux, Dont le verd gazon te rapelle, Le paturage en est plus beau Mais j’y verrois mon infidelle.</p> <p>Récitatif Loin des yeux de Tirsis, Allons verser des pleurs, Cher troupeau, prens soin de ma gloire; Il n’a que trop longtemps joüy de mes douleurs: C’est peu que de le fuir, achevons ma victoire, Je parle pour toy même aussy bien que pour moy Helas! Si de l’ingrat je perdois la memoire, Je ne songerois plus qu’a toy.</p>	<p>Ária (Muito Lenta) Tomemos uma nova rota, Segui os meus passos, fiel rebanho, Cuidado de não se aproximarem Das margens desse riacho, Cuja verde relva te relembra, O pasto é mais belo Mas eu aí encontraria o meu infiel.</p> <p>Recitativo Longe dos olhos de Tirsi, Iremos e derramemos lágrimas, Querido rebanho, guardai bem a minha glória; Há não muito tempo ele apreciou as minhas dores; É pouco fugir-lhe, completemos a minha vitória, Eu falo tanto por ti assim como por mim mesma Ai! Se do ingrato eu perco a memória, Eu não sonharia senão contigo.</p>
<p>Air (Lentement)</p>	<p>Ária (Lenta)</p>

<p>Que c'est un tourment extrême, Qu'un amour tel que le mien. Trop heureux qui n'aime rien, Ou du moins heureux qui n'aime Que ses moutons et son chien.</p> <p>Sommeil</p> <p>Mais, sur cette paisible rive, Quel charme assoupissant Retient mes foibles pas. Ah! Que le Sommeil a d'appas. Quels sons harmonieux! L'onde sembla attentive. Oyseaux, dont les doux chants reveillent les Echos, Taisez vous, imitez la nayade plaintive, Qui sans bruit fait couler ses flots, Que rien ne trouble mon repos.</p>	<p>Que é de um tormento extremo, Que um amor tal como o meu. Feliz demais aquele que não ama nada, Ou ao menos feliz de quem não ama Senão as suas ovelhas e o seu cão.</p> <p>Sono</p> <p>Mas, sob este pacífico rio, Que charme reconfortante Retém os meus fracos passos? Ah! Que o Sono tem encantos. Que sons harmoniosos! A onda parece atenta. Pássaros, cujos doces cantos despertam os Ecos, Calai-vos, imitai a Náíade queixosa, Que silenciosamente faz fluir as suas ondas, Que nada perturbe o meu descanso.</p>
--	--

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**

Música Antiga - Canto Barroco

Da Palavra Ao Gesto: A Gestualidade No Barroco
Francês Enquanto Instrumento De Expressão Musical

Bianca Pereira Alves

