

## Teorias imitativas em música: França e Inglaterra no século XVIII

Rodrigo Lopes<sup>1</sup>

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP/PPGM

SIMPOM: *Musicologia*

lopes\_monteverdi@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente artigo trouxe ideias relacionadas ao conceito de imitação em música na França e na Inglaterra do século XVIII. O conceito de imitação, - cuja base estava em imitar traços da bela natureza transformados em objetos artísticos com esses traços aperfeiçoados -, tinha respaldo na linguagem verbal, suporte para os significados em música. Esta deveria de ser uma representação através da palavra, que mesmo com suporte da música instrumental, pudesse mover as paixões humanas, porém, através da racionalidade. Esse conceito foi questionado por pensadores do século XVIII, como Chabanon, na França, Daniel Webb, na Inglaterra, que se interrogaram quanto ao real papel da música no uso das teorias imitativas, se esta deveria imitar e como imitar. Esses autores eram partidários de uma expressão musical por si mesma, e foram abandonando essas teorias - tão importantes para as artes como um todo até o século XVIII - em prol de uma apreciação musical e uma forma de senti-la sem qualquer respaldo das representações externas. O critério então começaria a ser o próprio sentimento individual. Autores como Abade Dubos e Charles Batteux eram representantes de uma tradição respaldada nas teorias imitativas, e se apegavam à tradição da Antiguidade Clássica, já que nela também estavam os critérios para a realização das teorias imitativas e a demonstração da erudição na contextualização da ópera. Pensadores viram nessas teorias nada mais do que uma representação da aristocracia que gostava de ver no palco a representação de si mesma. Ao mesmo tempo em que a expressão em música foi tomando espaço, viu-se a ascensão da sociedade burguesa que, sem a cultura e a erudição da aristocracia, queria também ver-se representada em cena musical, e para isso valeu-se dos sentimentos internos.

**Palavras-chave:** imitação em música; expressão em música; França; Inglaterra; Século XVIII

### Imitative Theories in Music: France and England in the Eighteenth Century

**Abstract:** This article brought ideas related to the concept of imitation in music in France and eighteenth-century England. The concept of imitation, - whose base was in imitating features of beautiful nature transformed into art objects with these traits improved - was supported by the verbal language, support for meaning in music. This should be a representation by word, even with the support of instrumental music could move the human passions, but by rationality. This concept was questioned by thinkers of the eighteenth century, as Chabanon, in France, Daniel Webb, in England, who asked him about the real role of music in the use of

---

<sup>1</sup> Rodrigo Lopes é doutorando e orientando da Profa. Dra. Lia Tomás, pelo *Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP*. É bolsista pela *CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*.

imitative theories, if it should imitate and how to imitate. These authors were supporters of a musical expression itself, and were abandoning these theories - so important to the arts as a whole until the eighteenth century - in favor of a musical appreciation and a way to feel it without any support from external representations. The criterion then begin to be his own individual feeling. Authors such as Dubos Abbot and Charles Batteux were representatives of a tradition supported the imitative theories, and clung to the tradition of classical antiquity, as there were also the criteria for the realization of imitative theories and demonstration of erudition in the opera context. Thinkers saw these theories nothing more than a representation of the aristocracy who liked to see on stage the representation of itself. At the same time the expression in music was taking up space, we saw the rise of bourgeois society without culture and erudition of the aristocracy, wanted to see also is represented in the music scene, and it took advantage of feelings internal.

**Keywords:** Imitation in Music; Expression in Music; France; England; XVIII Century.

### 1. Teorias imitativas em música: França e Inglaterra no século XVIII

As teorias imitativas em música na França e na Inglaterra começaram a perder força a partir da segunda metade do século XVIII. A imitação como crivo para a avaliação das artes foi perdendo sua eficácia, e esse questionamento surgiu primeiramente na música, pois suas capacidades imitativas eram consideradas mais limitadas do que nas outras artes.

O sentido imitativo em música começara a se restringir às tentativas de reprodução de fenômenos naturais, como a imitação do canto dos pássaros, dos sons de tempestades, do som do mar bravio. Em meio a essa observação, o sentido da *expressão em música* começara a ganhar evidência, embora não se distinguissem muito bem o sentido da *imitação* e da *expressão* no decorrer do século XVIII. Essas reflexões surgiram porque nesse momento a música instrumental começara a obter mais autonomia, ganhando importância tanto quanto tinha a música vocal – a música instrumental tinha em muitas discussões da época o papel de realçar o significado do texto literário da música vocal -, e então indagações sobre se a música instrumental possuía algum significado, se deveria ou não imitar alguma coisa, e se essa imitação deveria reproduzir coisas concretas ou abstratas, se sua organização sonora deveria possuir algum sentido, começaram a surgir.

Na França, as figuras dos autores Abade Dubos (1670-1742) e Charles Batteux (1713-1780), sustentaram as teorias imitativas como prerrogativas para as artes e para a música em especial; já o autor Jean-Paul Guy de Chabanon (1730-1792), na contrapartida dos autores citados, posicionou-se contra o pensamento imitativo, defendendo o valor da música instrumental, e procurando demonstrar quais elementos validavam sua autonomia, e como eram delimitados.

As teorias imitativas na França eram colocadas em correspondência com a literatura, por isso que os significados do texto vocal tinham maior importância, e daí maior relevância para a música vocal, única digna de reflexão.

Na Inglaterra, a música era vinculada às artes plásticas, e além dessa correspondência, outras eram feitas, como entre música e arquitetura, entre música e pintura. Essas relações levaram a música a ser pensada em termos expressivos, com menor enfoque nas teorias imitativas. Daniel Webb (1719-1798) foi um autor inglês que pensava a música como um movimento, e a via como um mecanismo que sugeria respostas emocionais à alma, e assim a música era vista por ele como uma sucessão de impressões, e não como uma única impressão.

Desde o surgimento da ópera as discussões giravam em torno de seu significado, de seu poder persuasivo, e se a sua linguagem verbal era o que dava significados à música, ou se a música por si mesma, sem as palavras, era capaz de conter significados e realizar o que se esperava das teorias imitativas. A linguagem verbal era o modelo formal da música.

As teorias retóricas vinculadas aos conceitos imitativos tinham a finalidade de comover os ouvintes da ópera pelo movimento das paixões humanas, e estas só poderiam se dar a conhecer através da palavra verbal, através dos significados da poesia, e por isso a música estava ligada à representação teatral, em que gesto e palavra universalizavam os significados da música e davam precisão às paixões.

A partir do Renascimento, com a retomada da Antiguidade Clássica e dos princípios aristotélicos quanto à imitação, fora estabelecida uma unidade para a orientação do fazer artístico: a observação da realidade era a matriz de toda a atividade artística segundo os gregos. A isso chamavam imitação ou *mimesis* e, na ópera, a sua importância estava no significado das palavras, no modelo verbal, o único capaz de explicar racionalmente o que se observava do mundo.

Somente pela evidência dos sentidos na observação do mundo era que se poderia ser capaz de elaborar leis universais no estabelecimento das teorias imitativas, e estas revelariam preceitos universais comuns à poesia, pintura, teatro, dança e música. E não só isso, esses preceitos eram vinculados aos costumes, às ações humanas, aos comportamentos, e assim era possível aos escritores no século XVIII traçar relações entre a música e as artes em geral.

A música herdou a teoria imitativa a partir do que havia sido formulado para as artes figurativas e literárias. Seus conceitos foram aceitos pela música e por isso, em música, os homens de letras usaram muitas vezes o termo *expressão* como sinônimo de *imitação*. A

prosódia era enfatizada na arte poética, já que o papel imitativo estava ligado às palavras; já a música instrumental no contexto da ópera tinha aspectos imitativos enquanto não suplantasse o texto poético, e apenas reforçasse o drama nas partes em que a palavra era ausente. A música instrumental deveria realçar a força de um sentimento ou uma paixão humana de maneira específica, e isso ocorria quando, por exemplo, a ópera expressasse um momento de espanto ou felicidade por parte de um personagem.

Os momentos de música puramente instrumental nas óperas foram aos poucos ganhando destaque no meio musical, angariando autonomia, e se tornando tema nas discussões do período até conquistar um espaço privilegiado no século XIX.

O efeito poético conquistado na ópera era devido a uma escuta literária do texto associado a um efeito musical, já que as palavras deveriam ser claras e compreensíveis.

A música de ópera, segundo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), a distinção entre ária e recitativo (e nas teorias imitativas o recitativo recebia maior carga dramática porque era comparado com a declamação dos antigos, e nele a teoria imitativa se completava inteiramente) estava em que a ária elevava os sentimentos das palavras a uma paixão idealizada, sem a necessidade das inflexões da retórica, e por isso a melodia ganharia maior privilégio.

Nisso a música já possuía maior autonomia, mas mesmo em Rousseau a música não era desvinculada do texto literário. A música instrumental para ele era uma espécie de substituta muito pobre para a expressão musical, e possuía ainda uma função bem pequena na constituição das óperas.

Na defesa da imitação em forte vínculo com as paixões humanas e a bela natureza, temos o Abade Dubos, que em sua obra *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, de 1719, a música era subserviente à linguagem verbal, pois esta era constituída em seu seio dos signos construídos pela natureza, os mesmos capazes de despertar as paixões humanas. Para Dubos, a expressividade artística era vinculada com a imitação das emoções interiores transformadas em sinais exteriores. A expressividade era um meio de expressar os sentimentos internos, mas estes como representantes da bela natureza.

A música pela primeira vez foi posta como irmã da poesia e da pintura, numa espécie de aperfeiçoamento da retórica, em que a canção imitava os movimentos da alma, e somente ela poderia demonstrar quais sentimentos se moviam na alma do ouvinte. Na obra de Dubos, a tarefa da música era o de identificar os sentimentos, elevá-los e de fazer a música se voltar para eles.

Nele, a função da música era o de excitar as emoções, visando assim ao conteúdo, não à forma, e a imitação se dava pela exaltação dos sentimentos a partir da percepção auditiva, suscitada pela emoção. A realidade era imitada pela realidade sem que houvesse perigo para o homem. E já que seus prazeres não eram naturais, a arte era um meio de manter o corpo e a mente entretidos, fugindo da solidão e da infelicidade. Assim, disse Dubos:

A música não se contentou em imitar em seus cantos a linguagem inarticulada do homem e todos os sons naturais dos quais ela se utiliza por instinto. Essa arte quis ainda fazer imitações de todos os ruídos que são mais capazes de nos impressionar quando os escutamos da natureza. A música não utiliza esses ruídos quando não há nenhuma articulação, e nós comumente chamamos essas imitações de sinfonias. (DUBOS [TOMÁS], 1719 [2011] p. 447-8 [p. 127].)

Em Charles Batteux, em sua obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746, a imitação era uma representação. Seu intento era o de demonstrar um ponto comum entre as artes, e esse ponto era a “imitação da bela natureza”. A imitação era encontrada no mundo real, mas, transportada para as artes, tornava-se um mundo caracterizado, representável: a escolha dos objetos pelo artista resultaria na transformação de uma parcela do mundo em algo melhorado, aperfeiçoado. E a percepção dessa melhoria se daria através da verossimilhança, cuja teoria deveria fazer essa parcela do mundo parecer verdadeira, embora o verdadeiro não fosse o objetivo da arte, mas tornar essa parcela reconhecível, partindo daquilo que a natureza oferecia. Assim, disse Batteux:

(...) as artes, naquilo que lhe é propriamente arte, são apenas imitações, semelhanças que não são a natureza, mas que parecem sê-lo; e que, assim, a matéria das belas-artes não é o verdadeiro, mas somente o verossímil. (BATTEUX, 2009, p. 27.)

Ele acreditava numa música instrumental capaz de imitar as paixões humanas, já que o som em si na música expressava alguma coisa, mesmo que artificial, e sendo artificial, a música representaria artificialmente as paixões, o que para Dubos era somente através da palavra que a imitação se realizaria, e a música instrumental seria apenas um reforço para a palavra. Em Batteux existiu a crença de um significado para a música instrumental, sem vínculo com a palavra, embora ele deixasse claro que sem a palavra seu significado seria difuso e impreciso.

A música, para Batteux, poderia intensificar as emoções e regulamentá-las:

(...) Uma música sem palavras é sempre música. Ela exprime a queixa e o gozo independentemente das palavras, que a auxiliam em verdade, mas que não lhe trazem nem lhe subtraem nada que altere sua natureza e sua essência. Sua expressão essencial é o som, como a da pintura é a cor, e a da dança, o movimento. (BATTEUX, 2009, p. 38.)

Embora para ele a música instrumental tivesse alguma autonomia, expressou que a música sem a palavra tornaria difícil a compreensão das paixões e que as próprias sensações dos sentimentos seriam difusas, já que sem o texto literário os significados precisos se perderiam.

A imitação não se justificava sem a palavra, embora a alma, pela percepção, pudesse se fazer emocionar perante o som instrumental da música, mesmo que sem um vínculo com a linguagem, pois para Batteux, assim mesmo, existia uma inteligência no coração que tornaria a alma capaz de perceber esse sentimento suscitado pela música, e para ele isso já era suficiente.

A função principal da imitação era o de apresentar caracteres de maneira verossímil, e a música sem essa característica, perderia sua função.

Mas existiram discussões contrárias às teorias imitativas e vinculadas ao que se entendia por *expressão em música*; o autor Chabanon, no âmbito da música instrumental, foi a favor de sua autonomia, de seus atributos próprios, ao afirmar uma expressão musical não representativa, não imitativa. Em sua obra *Da música em si e suas relações com a palavra, as línguas, a poesia e o teatro*, de 1785, questionou o papel subalterno da música dentro da ópera, seu papel imitativo, e também a origem comum entre palavra e música. Questionou Batteux e Dubos quanto ao papel das teorias imitativas, e se perguntou como a música instrumental poderia representar algo e possuir algum significado.

Para ele, o som primeiramente dito se direcionava aos ouvidos, e somente após essa constatação física era que o espírito poderia dar sentido a ele. Chabanon enxergava uma música instrumental autônoma, um sistema organizado, liberto da linguagem verbal articulada, cujos elementos só faziam sentido se relacionados uns com os outros, e que somente aquilo a que se chamava “melodia” e “harmonia”, em combinação, era o caráter e expressão da música, sem relação com o que era estabelecido pelas teorias imitativas. Dessa forma disse:

Ao tomar as palavras em sua significação rigorosa, o canto só pode imitar aquilo que canta, isto é, seu poder nem sempre se estende até esse ponto. O canto dos pássaros jamais poderia ser bem reproduzido por nossa música, porque ela se submete às leis e às relações da harmonia e os pássaros, melodistas incorretos, encadeiam seus sons de acordo com uma ordem que a harmonia não reconhece. Além disso, desde que os poetas líricos começaram a evocar os pássaros na execução de sua arte, esta, impotente em seus meios de imitação, não se aproximou um passo do objeto que, com tanta frequência, lhe impingiram imitar. Agradável arte da imitação, que toma as coisas que lhe são mais análogas, de modo que a cópia nunca se pareça com o modelo! (CHABANON, 2011, p. 41 [TOMÁS, 2011, p. 41].)

As palavras não possuíam relação com a melodia, e ambas faziam parte de diferentes leis, e devido a essas diferenças o caráter imitativo estabelecido era questionável. Para Chabanon a música não era uma arte imitativa, e não reconhecia nela um caráter programático. O mesmo se dava na Inglaterra no mesmo período. Mesmo com a forte crença do vínculo entre música e paixões humanas expresso por uma teoria imitativa, a música era considerada incapaz de “copiar”, “imitar” as paixões humanas, e por isso as teorias imitativas eram vistas com desconfiança. As artes em geral poderiam realizar satisfatoriamente sua função imitativa, como a pintura, por exemplo, mas, a música, o que poderia fazer era no máximo acessar um mundo interno dos sentimentos, mas sem realmente imitar.

Dentre os ingleses, Daniel Webb, autor da obra *Observações sobre a correspondência entre poesia e música*, de 1769, havia rejeitado a ideia de que a música por si mesma pudesse expressar emoções dolorosas, e somente a “paixão” era expressa se na música estivesse combinada com as palavras.

Embora seu pensamento estivesse em concordância com os preceitos cartesianos, para ele o poder de se afetar a alma do ouvinte e mover as paixões consistia num movimento combinado sucessivamente e que gerasse impressões, e era disso que advinha o prazer da música, na medida em que uma transição de um som para outro aumentasse sua vibração. Eram características físicas que direcionavam as sensações, e não uma concretização da teoria imitativa em música. Esta era um gerador de emoções na alma, e observada de forma racional, atingiria previamente os sentidos, que posteriormente seriam traduzidos em ideias.

O interesse de Daniel Webb estava ligado às fontes de prazer em música, cuja associação de ideias provocava um apelo natural na busca de prazeres auditivos, advindos dos próprios sons, combinando acordes agradáveis. Anterior a esse prazer, primeiramente as ideias musicais seriam despertadas na mente. Por isso que para ele o prazer musical era uma associação e organização de ideias, e somente pelo raciocínio era que se poderia distinguir os prazeres do “sentimento” dos prazeres do “intelecto”. E os prazeres intelectuais seriam perceptíveis para os doutos eruditos. No começo de sua obra assim estabeleceu:

A influência da música sobre nossas paixões é geralmente muito sentida e reconhecida; embora suas leis sejam universalmente aceitas pela fama, seus efeitos em muitos casos são constantes e uniformes. Ainda encontramos-nos embaraçados em nossas tentativas de raciocínio sobre este assunto, pela dificuldade em atender à formulação de uma ideia clara que atenda a relação natural entre pensamento e sentimento.

Alguns têm procurado elucidar essa dificuldade, supondo-se que a influência do pensamento sobre as paixões pode surgir pelo hábito de atribuir certas ideias a certos pensamentos. Ela pode não ser necessária quanto ao exame formal de um princípio como este, mas pode levar ao curso de uma melhor descoberta. (WEBB, 1769 [1970], p. 1-2.)

Observamos que Chabanon e Webb trouxeram dúvidas e questionamentos quanto ao poder imitativo da música, e em sua sociedade em transformação, os dois visualizaram um potencial expressivo na música independente da ideia imitativa, sem um programa pré-estabelecido.

Os franceses universalizaram um poder sentimental da música, um mundo sentimental, por assim dizer, sustentado em pilares racionais, e que na verdade representava a sociedade aristocrática em que estava inserido, com verdades intelectuais; já os ingleses viam na música uma arte que poderia se associar às outras artes, sem a necessidade de verdades intelectuais, já que as paixões deveriam de ser ressaltadas, não imitadas. Para eles o poder da música, seu caráter especial, estava nisso: elevar as paixões humanas. Por isso que o termo “expressão” seria mais adequado para tratar desse poder do que o termo “imitação”, que para eles ocuparia um lugar secundário.

Os verdadeiros efeitos musicais na verdade expressariam o espírito todo, não através da imitação das palavras de um texto, mas através do estabelecimento de diferenças entre uma descrição de acontecimentos e a expressão de uma realidade verdadeiramente sentida.

Na Inglaterra, o racionalismo possuía em seu conceito a ideia de que algumas artes poderiam ser imitativas, como a pintura, e que outras não poderiam, como a música. A música para eles não poderia imitar os sentimentos humanos, e se afirmavam essa relação era devido ao costume de se associar a música às teorias imitativas. Para eles o poeta somente atingiria as paixões se construísse imagens na cabeça do ouvinte, associando elementos afetivos com uma possível linguagem da natureza.

O conceito imitativo não era o único elo entre as artes, como ocorreu com a França, e Chabanon representou nesse país uma ruptura com esse pensamento.

Um novo grupo de ouvintes nasceu com a nova classe burguesa em ascensão, e esta exigia a valorização de seus sentimentos particulares, já que não possuía a erudição aristocrática compreendida pela nobreza, como era o conhecimento da tradição clássica, por exemplo. Assim, a noção “expressão” daria lugar ao estímulo emocional como critério artístico, não servindo mais somente ao nível intelectual. Dessa forma, a música instrumental se tornou adequada para essa classe no sentido de exaltar a vida dos sentimentos, pois diante da execução de uma música instrumental, nos dizeres de Webb, “não temos nenhuma ideia determinada de qualquer acordo imitativo, e a razão é que não temos nenhuma ideia fixa quanto a qual paixão exata se refere” (WEBB, 1769 [1970], p. 11).

No final do século XVIII a música instrumental foi ganhando maior público, e com isso nasceu a visão de que uma música deixaria o ouvinte livre para realizar sua fantasia, o que a fez ganhar muitos adeptos, e propunha uma exaltação sentimental e um prazer sentidos como nunca o fora antes. Em relação às teorias imitativas, estas, nessa nova visão, cerceariam a liberdade do ouvinte; a dança ou o texto exigiriam uma atenção que perturbaria os efeitos expressivos da música. A imitação deslocaria a atenção para outros elementos que não a música. Sem um conteúdo programático, a música instrumental se relacionaria a devaneios espirituais, associada a conteúdos inefáveis, devido a seu caráter indeterminado.

Na França, muito tempo arraigada nas teorias imitativas, a “expressão” começou a se fazer presente a partir da “imitação da bela natureza”, e esta passou da forma de um discurso racional para a representação das paixões humanas. Enquanto prevaleceu representando sentimentos particulares, ela universalizou uma sociedade aristocrática que via seus costumes reproduzidos na ópera. Posteriormente se viu valorizando a sensibilidade individual, as convicções emocionais, como unidades intelectuais universais. Esses elementos subjetivos passariam a fazer parte da apreciação do som em si, e a expressão desobrigaria os músicos de se utilizarem de um programa prévio como forma de ganhar aceitação e reconhecimento por parte do público.

“Os sons não são a expressão da coisa, eles são a própria coisa” (CHABANON [TOMÁS], 2011, p. 154).

## Referências

- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2009.
- BICKNELL, Jeanette. The early modern period. In: *The Routledge Companion to philosophy and music*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011. p. 273-283.
- DIDIER, Béatrice. *La musique des Lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta al siglo XX*. Madrid, Alianza: 1997.
- KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'opéra français: de Corneille à Rousseau*. Paris, Minerve: 2005.
- LESSEM, Alan. Imitation and Expression: opposing French and British views in the 18th century. 2010. California, *Journal of the American Musicological Society*, University of California, 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830564>> Acesso em 11 jul 2015.

MASSIN, Jean. & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

NEUBAUER, John. *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992.

SABATIER, François. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la Littérature e les Beaux-Arts, de la Renaissance aux Lumières (XV-XVIII siècles)*, Tomo I. Paris: Fayard, 1998.

TOMÁS, Lia. *À procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII*. São Paulo: Editora Unesp/Cultura Acadêmica, 2011.

WEBB, Daniel. *Observations on the correspondence between poetry and music*. New York: Garland Publishing Inc, 1970 [1769].

WYMEERSCH, Brigitte. van. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Belgique: Pierre Mardaga Éditeur, 1999.