

TRANSFORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO **OPÉRA-COMIQUE** A PARTIR DA **QUERELLE DES BOUFFONS**

Denise Scandarolli¹

Palavras-chaves: História da música, teatro lírico francês, cultura, estética, *Querelle des Bouffons*.

THÉÂTRE DE LA FOIRE: ORIGENS DO OPÉRA-COMIQUE

O gênero operístico denominado *opéra-comique* tem suas origens nos espetáculos teatrais e de divertimento que eram apresentados nas feiras sazonais de Paris. Por volta da segunda metade do século XVII, época em que esse tipo de espetáculo *Forain* ganha um caráter mais homogêneo, as principais feiras parisienses eram a *Foire Saint-Germain* e a *Foire Saint-Laurent*. A primeira se localizava entre a igreja de Saint Germain de Prés e a Saint Suplice (*rive gauche*) e funcionava entre o início de fevereiro até o domingo de páscoa; a segunda ficava nas proximidades do *faubourg Saint Denis* (*rive droite*) e permanecia aberta entre agosto e outubro. Essas feiras recebiam espetáculos de divertimento como domadores de feras, gigantes, anões, malabaristas, dançarinos de corda bamba, os quais foram dando lugar, ao passar do tempo, a pequenas comédias em prosa ou verso entremeadas por música.

No final do século XVII, essas pequenas peças foram se estruturando e passaram a utilizar como parte musical paródias de árias ou canções conhecidas pelo público, denominadas *vaudevilles*. Devido ao sucesso dessas pequenas peças, os artistas conseguiram o direito de ocupar uma das lojas em cada feira para apresentar seu repertório. Mas, o sucesso trouxe também a reação dos teatros parisienses que detinham os direitos fornecidos pelo rei de representar determinados tipos de peças, a *Comédie Française* e o *Théâtre Royal*, sobretudo porque os espetáculos das *Foires* parisienses recebiam públicos das mais diversas classes sociais, tornando-se concorrência direta aos outros teatros. Assim, no final do século XVII e durante todo o início do século XVIII, essas representações foram alvo de proibições, ora de ter partes cantadas, ora de utilizar bailes, danças, maquinarias e decoração, como reivindicado pela *Comédie Française* (1709), ou de se servir de qualquer forma de diálogo (*Comédie Française* 1710)².

¹ Doutoranda em regime de cotutela: Unicamp – História e Paris IV Sorbonne – Musicologia. E-mail: denyscandarolli@yahoo.com.br.

² CAMPARDON, Emile. *Les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault, 1877.

Esta última proibição deu origem ao “*pièces à la muette*”, peças mudas, pantomimas acompanhadas de legendas com a letra das paródias escritas em cartazes, os quais eram erguidos pelos comediantes com o intuito de que o público cantasse os versos acompanhados pela orquestra. Dessa forma, eles fugiam da proibição de não haver nenhum tipo de diálogo e nem partes cantadas, pelos artistas, durante toda a peça. A estratégia para contornar a proibição foi fonte de grande sucesso e, por consequência, de maior difusão desses espetáculos entre a população.

Em 1714, Catherine Baron e Gauthier de Saint-Edme, famosos artistas *forains*, obtiveram a autorização do governo para abrir seu espetáculo com o nome de *Opéra-comique*, mas só em 1715, que esse termo aparece designando uma peça, a *Télémarque*, de Lesage, paródia de uma ópera de Destouches.

Entre as proibições integrais de representação dos espetáculos do *Opéra-comique* nas feiras parisienses em 1719, 1722-23, 1745-1751 (depois do sucesso dos espetáculos com a direção de Jean Monnet e Favart como autor), o estilo das peças representadas nas *Foires* ia se estruturando. Assim, aparece em 1753, a primeira ópera com música integralmente original, “*Des Troqueur*” de Dauvergne e libreto de Vadé, e em 1757 se define o termo *comédie mêlée d’ariettes* pela ópera “*Peintre Amoureux*” de Duni com libreto de d’Anseaume.

Mesmo com o sucesso de público, e com o aprimoramento das composições, o *Théâtre de la foire* padecia por não deter os privilégios de funcionamento garantido pelo governo, então, outra vez, em 1745 ele é novamente fechado.

A “*QUERELLE DES BOUFFONS*” E O “*OPÉRA-COMIQUE*”

Depois de seis anos de ausência, em 1752 Jean Monnet e Favart conseguem reabrir o *Théâtre de l’opéra-comique*. Esse ano ainda é marcado por importantes mudanças e reconfigurações das artes na França. Além do teatro de *opéra-comique*, em 1752 chega à Paris uma trupe de artistas italianos, que tinham como repertório a ópera buffa. Depois de 1697, em que Louis XIV os expulsou, nenhuma outra trupe italiana voltou à Paris até 1752, apenas artistas isolados, principalmente compositores e alguns cantores. Com essa ausência de quase 60, os ouvidos franceses não estavam habituados ao que se vinha produzindo como espetáculo na península itálica, ficavam fechados dentro de sua própria certeza estética que no teatro lírico se expressava pela *Tragédie en musique*.

É exatamente o choque provocado pelo “novo” ou “diferente” trazido pelos italianos aos espectadores franceses que abre a discussão conhecida como “*Querelle des Bouffons*”. Essa querela é considerada como um divisor de águas no que tange à produção e à estrutura do teatro lírico produzido na França³. Em linhas gerais, o desencadeador de toda a discussão estética em torno do modelo francês de teatro foi a apresentação, em 1752, da ópera intitulada *La Serva Patrona*, de Pergolese, pela trupe italiana dos “*Bouffons*”.

No entanto, essa querela é o cerne do questionamento à respeito da linguagem predominante

³ Sobre a *Querelle des Bouffons* ver: FABIANO, Andréa. *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS editions, 2005; POULET-MALASSIS, Auguste. *La Querelle des Bouffons*, Paris, Nabu Presse, 2010.

do teatro musical francês, seguidor das regras da dramaturgia da poética clássica⁴. Na metade do século XVIII, esse sistema entra em crise: crise poética do modelo clássico, crise institucional da *Académie Royale de Musique*, crise da recepção devido às mudanças da exigência do público⁵. Nesse contexto de fragilidade e transformação, o debate sempre latente e nunca terminado entre os simpatizantes da ópera francesa e os da ópera italiana ganha uma amplitude inesperada, tendo como um dos seus resultados a publicação de 60 cartas e panfletos, os quais versavam a tendências políticas, por vezes mais que estéticas⁶.

Um dos textos que iniciam toda a discussão é a *Lettre sur Omphale*, de Grimm, seguida de muitas outras manifestações de apoio ou reprovação a seus argumentos, como foi a estréia da ópera em um ato *Le Devin du Village*, de Rousseau, a *Lettre à une dame*, de Holbach, *Au petit prophète*, de Diderot. As opiniões se diziam críticas à estética do teatro lírico francês ou se configuravam como apoio ao mesmo, apoios voltados a uma visão que ligava o teatro a questões maiores de nacionalidade.

Posicionado do lado que apoiavam a necessidade da reforma lírica francesa, Rousseau define os dois lados da “*Querelle*” como sendo um mais inflamado, mais numeroso, composto de pessoas importantes, dos ricos e das mulheres, apoiavam a música francesa (lado do Rei – *Le coin du roi*); o outro, mais vivo, mais seguro, mais entusiasmado era composto de verdadeiros conhecedores, de pessoas de talento, de homens com genialidade (lado da rainha – *Le coin de la reine*)⁷. Com o tom dado por Rousseau nessa afirmação não é difícil constatar que a dimensão das discussões não se centravam só no campo político das artes, como também no político⁸.

Embora haja dimensões políticas maiores, é possível resumir a crítica feita à música francesa em três pontos, cujo denominador comum é a busca pela simplicidade e pelo “natural”. 1. A falta de simplicidade da música (no que diz respeito à escritura, ao acompanhamento, às estruturas) e do texto na exposição da ação; 2. A falta de realismo (dança não integrada à ação, decoração muito sofisticada); 3. Separação insuficiente entre o recitativo e a ária. E elas se desenrolam em múltiplas outras questões mais específicas, como a discussão sobre os formatos das árias e recitativos.

No entanto, desde sua origem a “*Querelle*” se apoiou sobre a oposição incongruente de dois gêneros que, por vocação, não tinham nenhum ponto em comum: a *tragédie en musique*, e sua pesada concepção (tendo como ponto de referência *Omphale* de Destouche), e a *opera buffa*, proveniente de *intermezzi* cômicos integrados à *opera seria* e que colocava em cena personagens burgueses e populares. Silvie Bouissou tenta entender essa incongruência argumentando que provavelmente o público e os “eruditos” da época associavam a *opera buffa* à ópera italiana e a *tragédie en musique* à ópera francesa, e afirma que, em 1752, ainda não existia na França um gênero equivalente à *opera buffa* e que o *opéra-comique*

4 KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'opéra français*, Paris, Minerve, 1991.

5 FABIANO, Andréa. *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005.

6 COOK, Elisabet. Verbete: “Querelle des Bouffons”, in *New Grove Dictionary of Opera*, éd. Stanley Sadie, London-New York, Macmillan-Grove, 1998.

7 ROUSSEAU, J. J., *Confessions*, Paris, Flammarion, 1968, t.2, p. 134.

8 ISHERWOOD, Robert, “Nationalism and the Querelle des Bouffons”, in *D'une opéra à l'autre: Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

buscava ainda suas especificidades⁹.

Todavia, com base no contexto geral pode-se pensar também que, apesar de parecer incongruente a oposição entre esses estilos de espetáculos, aos olhos das personagens da querela era muito mais coerente comparar dois gêneros “legítimos” pelo reconhecimento do governo e pela posição social conquistada, do que uma arte menor, produzida por comediantes em teatros improvisados nas feiras sazonais. Ao contrário dos espetáculos oferecidos no *Théâtre de la Comédie Française* e no *Théâtre Royal*, os *vaudevilles*, apresentados nas Feiras, eram classificados como “híbrido” por misturarem textos falados e trechos musicais não originais, e considerados inferiores – “*basse*” – pelos frequentadores dos teatros oficiais.

Assim, a não consideração do gênero *opéra-comique* como possível escape para a questão estética do estilo francês está mais relacionada à sua posição na hierarquia dos teatros na sociedade parisiense do período, do que por ele ainda não estar totalmente estruturado, já que nesse período os elementos principais de definição do gênero estavam presentes nesse tipo de composição.

Apesar do monopólio da *Comédie Française* e do *Théâtre Royal* sobre os espetáculos franceses e seus elementos (dança, maquinaria, canto, orquestra, cenários...) irem à contramão dos direitos do teatro de *opéra-comique* de se apresentar, esse teatro ainda sofria o peso de suas origens. Um exemplo é uma das passagens do *Petit Prophète du Boehmischbroda*, onde Grimm fala do *opéra-comique* nesses termos: “E você correrá na excitação de seu espírito, a um espetáculo que me desagrada, e você o chamará, na estupidez de seu entendimento, *Opéra-comique*, no entanto não é uma ópera, não é cômica, você terá a infelicidade desse espetáculo te agradar, e você deixará seus Dumesnils e seus Dangevilles, seus Grandvals, seus Sarrasins e seus Armands por “*des l'Ecluses et des Ratons*”.E os *Vaudevilles* grosseiros e libertinos será a delícia de sua alma, e você o achará delicado¹⁰.

Entretanto, bem antes da “*Querelle*”, já se colocava o problema da perda do gosto musical nos teatros franceses. Desesperados pelo sucesso comercial das *Foires* e pela instabilidade financeira da *Académie royale de musique*, os intelectuais lamentavam o que eles classificavam como o mau gosto do público parisiense, passando a comédia em *vaudeville* a servir como uma forma de bode expiatório. Na verdade, desde 1745, ano em que o *Théâtre de la Foire* foi fechado, a *Lettre de Madame*** à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l'opéra-comique*, faz más considerações à respeito do teatro *forain*. Esse texto é uma narrativa ficcional em forma de carta de uma dama que, indo assistir os espetáculos da *Foire* pela primeira vez, se chocou pela indecência do espetáculo, “o que os estrangeiros que vem à Paris deverão pensar de nossos costumes depois de ver um espetáculo como tal?” e continua dizendo que espera que considerem as sensatas reflexões encontradas em sua carta e que “impeçam a continuação de um mal que pode causar a ruína dos costumes e a perda do bom gosto”¹¹.

9 BOUSSOU, Silvie. “Vaudeville et distanciation dans l'opéra-comique des années 1750”, *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS editions, 2005.

10 GRIMM, *La Querelle des Bouffons*, texto de panfletos com introdução, comentários e index de Denise Launay, Genève Minkoffim 1973, t. I, p. XIV.

11 *Lettre de Madame*** à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l'opéra-comique*, s.l., s.n., 1745, p. 5-6.

Em contrapartida ao julgamento negativo do gênero *forain*, o *vaudeville*, como forma, é considerado pelos participantes da querela como produto genuíno da cultura francesa. No verbete “vaudeville” do *Dictionnaire de musique*, Rousseau o define como “uma espécie de poema particularmente dos franceses”¹². Tal afirmação já se encontrava no prefácio do *Théâtre de la Foire*, de Lesage e d’Orneval, publicado ainda em 1721, cujo trecho enfatiza que o *Théâtre de la Foire* “se caracteriza pelo *Vaudeville*, espécie de poesia particular dos franceses, estimada pelos estrangeiros, amada de todo mundo, e o mais adequado de todos a fazer cumprir as projeções da mente, a reforçar o ridículo, a corrigir os costumes”¹³. Já Boileau descreve os *vaudevilles* como uma ligação de poemas em boas palavras bastante férteis, “le français né malin, forma le vaudeville”¹⁴. Mesmo Favart tenta, em 1752, atribuir ao gênero uma origem nacional anterior à dramaturgia musical italiana dizendo que “esse espetáculo, tão análogo a uma base cômica, à genialidade musical que caracteriza a Nação, seguramente precede as óperas bufas italianas”¹⁵.

A DEFINIÇÃO DE UM GÊNERO DE ÓPERA

Apesar de tudo, os questionamentos que opunham a ópera buffa italiana, cujo cômico não era nem aquele dos *vaudevilles* e nem o satírico imaginado por Rameau com *Platée*, e a ópera trágica apresentada pelo *Théâtre Royal*, abrem espaços importantes para o desenvolvimento e sedimentação do gênero *opéra-comique*, até então marginalizado¹⁶.

Mesmo com a depreciação sofrida pelo gênero *opéra-comique* em *vaudeville*, foi ele quem mais se modificou a partir das discussões levantadas pela *Querelle des Bouffons*. Por esse motivo a afirmação de Vendrix de que o *opéra-comique*, considerado de um ponto de vista estritamente teórico, se apresenta como o lugar ideal de reação à tradição francesa¹⁷.

Como margem das artes teatrais francesas e gênero “híbrido”, mesclando texto falado e partes musicais, ele se configura como espaço de liberdade, e assim, de experimentação. Mas, como quase nenhum texto teórico consagra um lugar de importância para o *opéra-comique*, no decorrer do século XVIII os elementos da poética do gênero ficam mal definidos, pelo menos até Marmontel que, por outro lado, não deixa de determinar que a definição de uma poética do *opéra-comique* revela-se a partir de um comportamento anacrônico que só pode se apoiar sobre elementos esparsos buscados em fontes

12 ROUSSEAU, J. J., verbete : “Vaudeville”, *Dictionnaire de la musique*, in *Œuvres complètes*, vol. 5, éd, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995.

13 LESAGE, Alain-René e D’ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra-comique*, Genève, Slatkine reprint, 1968 (Paris, gandouin, 1721-1737), vol. I, p. 8.

14 BOILEAU, “Art poétique”, in *Œuvres*, éd. Sylvain Menat, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, vol. 2, p. 97.

15 FAVART, *Theatre de M. Farvart, ou Recueil des comédies, parodies et opéras-comiques qu’il a donnés jusqu’à ce jour*, Paris, Duchesne, 1763, t. I, préface, p. VI.

16 COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Philippe. *L’opéra-comique en France au XIX siècle*, Liege, Madarga, p. 230.

17 VENDRIX, Philippe. *Op. cit.*, p. 273.

heterogêneas.

Sendo considerados gênero menor, esses espetáculos *forains* de *opéra-comique* não sofreram definições institucionalizadas de forma, como ocorria com os outros teatros (*Théâtre Royal* – peças totalmente cantadas; *Comédie Française* – peças totalmente declamadas). Sem a delimitação da forma da peça, as variações em cada criação propiciaram o desenvolvimento de outras estéticas, enriquecidas com referências múltiplas, as quais não passavam pelas portas de entrada dos teatros oficiais.

Por outro lado, as críticas sobre a música francesa levantadas pelos debates da *Querelle des Bouffons* abriram espaço político para a expansão do *Théâtre de la foire*, cujas réцитas deixaram de ser proibidas pelos ensejos dos teatros do “rei”.

A abertura para a representação musical e teatral em outros espaços também proporcionou a união entre o *Théâtre de la foire (de l'opéra-comique)* e a companhia italiana. A fusão propiciou a legalização da companhia e do gênero de espetáculo, além da aquisição de um teatro próprio, fora das *Foires*, tornando possível a continuidade das apresentações durante o ano todo, pois não dependiam mais dos períodos de realizações das feiras. No palco essa fusão mesclou os dois repertórios e musicalidades levando, aos poucos, os *vaudevilles* a darem lugar às *ariettes* dentro das composições, pois eles começaram a se chocar com o desenvolvimento dramático do gênero.¹⁸ E, é justamente o posicionamento dramático do *opéra-comique* um dos elementos que mais caracterizam sua modificação: a escolha de temáticas “sérias” e não mais paródicas, escolhas de temáticas de caráter sentimental, desenroladas no meio popular, afastando-se das fabulas e das *arlequinades*¹⁹.

Dessa forma, após a *Querelle des Bouffons*, o espetáculo antes marginalizado, passou a ser o lugar de reflexão e estratégias das mais ricas e múltiplas que obtiveram êxito no desenvolvimento das idéias dramático-musicais francesas, e fonte de discursos filosóficos sobre essa arte, como se encontra em textos de Rousseau e Diderot²⁰, entre outros. É em vista disso que Vendrix ressalta que jamais na história de um gênero lírico, teóricos do teatro e da música se depararam com a força de proposição de um modelo ideal²¹, como acontece no *opéra-comique*.

18 COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Philippe, *op.cit.*, p. 268.

19 FABIANO, Andrea. *La “Querelle des Bouffons” dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS éditions, 2005, p. 20.

20 Em *Le neveu de Rameau*, Diderot faz uma análise profunda sobre o teatro do *opéra-comique*.

21 VENDRIX, Philippe. « Utopistes et visionnaires : réflexions sur l'idéal des théoriciens de l'opéra-comique », *Gretry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liege, Madarga, p. 221.