

CARTA SOBRE A MÚSICA FRANCESA

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

TRADUÇÃO E NOTAS DE

JOSÉ OSCAR DE ALMEIDA MARQUES

Departamento de Filosofia
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

DANIELA DE FÁTIMA GARCIA

Mestrado em Filosofia
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

textos Didáticos

nº 58 – Dezembro de 2005

TEXTOS DIDÁTICOS
IFCH/UNICAMP
SETOR DE PUBLICAÇÕES

ISSN: 1676-7055

Diretor: Prof. Dr. Arley Ramos Moreno
Diretora Associada: Profa. Dra. Nádia Farage
Comissão de Publicações

Coordenação Geral: Prof.^{da} Dr.^a Nádia Farage
Coordenação da Revista Idéias:
Prof. Dr. Márcio B. Naves
Coordenação da Coleção Idéias:
Prof. Dr. Pedro Paulo A. Funari
Coordenação da Coleção Trajetórias:
Prof. Dr. Alvaro Bianchi
Coordenação das Coleções Seriadas:
Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques
Coordenação da Monografia, Cadernos da
Graduação e Cadernos do IFCH: Prof. Dr.
Ronaldo de Almeida

Representantes dos Departamentos: Prof. Dr.
Ronaldo de Almeida – DA, Prof. Dr. Alvaro
Bianchi – DCP, Prof. Dr. Pedro Paulo A. Funari – DH,
Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques – DF e
Prof. Dr. Márcio Bilharinho Naves – DS

Representantes dos funcionários do setor: Marilza
A. Silva, Sebastião Rovaris e Magali Mendes.

Representantes discentes: Fábio Scherer e
Eugenio Braga (pós-graduação) e Renato César
Ferreira Fernandes (graduação)

Textos Didáticos / Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. n.1 (1990) - ... Campinas :
UNICAMP/IFCH, 2005 -
48p.

ISSN 1676-7055
2005 (58)

1. Filosofia moderna. 2. Iluminismo. 3. Ópera.
4. Música – filosofia estética.
I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. II. Título.

CDD 300

Catálogo na Fonte - Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas –
UNICAMP - CRB nº 08/5124 / Sandra Ferreira Moreira

Setor de Publicações: Marilza A. da Silva, Magali Mendes e Maria Lima.

Gráfica: Sebastião Rovaris, Marcos J. Pereira, Marcilio Cesar de Carvalho e José Carlos Diana.

Endereço para correspondência:

IFCH/UNICAMP - SETOR DE PUBLICAÇÕES - TEXTOS DIDÁTICOS
Caixa Postal: 6110
CEP: 13083-970 - Campinas - SP
Tel. (019) 3788.1604 / 1603 - Fax: (019) 3788.1589
<http://www.ifch.unicamp.br/pub> - morewa@unicamp.br

SOLICITA-SE PERMUTA
EXCHANGE DESIRED

Apresentação

José Oscar de Almeida Marques

A premiação de seu *Discurso sobre as ciências e as artes* pela Academia de Dijon em 1750 retirou Jean-Jacques Rousseau da modesta obscuridade em que vivia para torná-lo o centro de todas as atenções da vida literária parisiense. Mas o simples prêmio conferido por uma Academia provinciana de criação recente, com um júri composto de dois padres, dois funcionários municipais e três advogados, não poderia, por si só, trazer tamanha notoriedade a seu autor se não fosse um aspecto paradoxal habilmente explorado pelos periódicos da capital: Rousseau, amigo de Diderot e colaborador da *Enciclopédia*, havia escrito um ensaio que contradizia em todos os pontos o ideário que sustentava aquele monumental empreendimento, cujo prospecto preliminar havia sido publicado por Diderot no mesmo ano em que veio à luz o *Discurso* de Rousseau.

De fato, Rousseau havia produzido uma devastadora crítica do progresso técnico e científico, o qual acusou de promover o luxo e a desigualdade e minar os valores morais e cívicos das sociedades. Uma tese tão radical e provocativa não poderia deixar de provocar reações, e nos dois anos seguintes Rousseau esteve ocupado em redigir respostas a objeções levantadas contra seu *Discurso*, no decorrer das quais pôde refinar sua crítica e seus argumentos, preparando as bases do sistema filosófico que desenvolveria em suas posteriores obras políticas e pedagógicas.

Em meio a essa intensa atividade, é surpreendente que Rousseau tenha encontrado tempo para compor e encenar, com grande sucesso, sua

Apresentação

ópera *Le Devin du Village*, e ainda participar de uma célebre polêmica que agitou os meios artísticos de Paris: a chamada “querela dos Bufões”, que opôs os aristocráticos defensores da ópera tradicional francesa aos partidários da ópera italiana, liderados pelo partido dos enciclopedistas, com os quais Rousseau estava alinhado. A *Carta sobre a música francesa* aqui traduzida* é a mais importante e mais articulada reflexão produzida durante esse debate, e constitui apropriadamente um fecho de todo o episódio.

Uma breve retrospectiva da polêmica pode ser útil para situar o texto que se segue. Embora a querela, pelo seu próprio nome, se refira à companhia italiana de ópera bufa que fez enorme sucesso em Paris na temporada de 1752, principalmente com a apresentação de *La serva padrona*, de Pergolesi, a controvérsia já havia sido iniciada alguns meses antes com a publicação, por Grimm, de sua *Carta sobre ‘Omphale’*, crítica a uma ópera de Destouches recentemente estreada, na qual já estavam presentes as censuras que em seguida se estenderiam à ópera francesa em geral: pouca ligação entre música e texto, pouca expressividade do canto, e a instrumentação excessivamente densa e complicada.

Que Grimm, um alemão radicado em Paris, tivesse tido a petulância de atacar a ópera francesa pareceu intolerável a todos que tinham em alta conta essa venerável instituição. Assim, uma réplica rapidamente apareceu e foi nesse momento que Rousseau (outro estrangeiro...) interveio anonimamente na polêmica, com uma crítica à música francesa muito mais ferina que a de Grimm e também muito mais competente em termos musicais, já que Rousseau, de fato, era um especialista na área, tendo redigido a maior parte dos verbetes musicais da *Enciclopédia*.

Assim, quando os Bufões chegaram a Paris, os ânimos já estavam suficientemente exaltados para que toda a temporada se desenrolasse em meio a uma verdadeira batalha entre as facções opostas. Os enciclopedistas se mobilizaram: d’Holbach, Diderot e, mais tarde, d’Alembert, todos

* Tradução realizada dentro das atividades de Iniciação Científica de Daniela de Fátima Garcia, sob minha orientação, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, à qual agradecemos.

escreveram seus panfletos, mas o mais marcante de todos proveio mais uma vez de Grimm. Seu *Pequeno Profeta de Boehmischbroda*, escrito na forma de uma parábola altamente satírica, aguilhoou de tal modo os adversários que nada menos que uma dúzia de panfletos patrióticos em defesa da ópera francesa se seguiram em curto intervalo.

Com o fim da temporada e a partida dos Bufões, a polêmica amainou, e foi então que Rousseau, com perfeito senso de *timing*, publicou sua *Carta sobre a música francesa*. Diferentemente dos panfletos anteriores, puramente polêmicos e superficiais, Rousseau anuncia desde o primeiro parágrafo que seu tom será outro: ele se propõe a tratar o assunto racionalmente, e os argumentos são expostos e desenvolvidos de forma ordenada e aprofundada. O mais interessante é a forma pela qual Rousseau associa sua análise musical à uma reflexão sobre a natureza específica das duas línguas envolvidas – a francesa e a italiana, antecipando diversas considerações que retornarão em seu importante *Ensaio sobre a origem das línguas*. É também notável a detalhada análise poética e musical do monólogo da ópera *Armide*, que ocupa a parte final do texto, com interessantes observações sobre como combinar adequadamente texto e música, e sobre os problemas expressivos que a interpretação deve levar em conta. Por fim, o famoso parágrafo final, com a taxativa negação da possibilidade de se fazer música em francês, é certamente o principal responsável pela hostilidade pública que a obra despertou contra o autor; muito maior que no caso do provocativo *Discurso sobre as ciências e as artes*, e de obras posteriores como o *Emílio* e o *Contrato social*, queimadas publicamente em Paris e Genebra.

Pode parecer estranho aos olhos de nossa época – em que a música se tornou massificada e sem interesse do ponto de vista intelectual – que meras apresentações musicais tenham sido capazes de gerar tanta polêmica, e mobilizar os maiores espíritos da época. Mas não se pode perder de vista a relevância política desse debate no século XVIII. A estética musical clássica de Rameau prendia-se a uma concepção racionalista e mecanicista da natureza e do homem que rapidamente se esgotava, e, com ela, também as bases sobre as quais se organizava a sociedade do *Ancien régime*. Assim, quando os *philosophes* ingressam na querela dos

Apresentação

Bufões, seu ataque à ópera tradicional de Rameau é antes um ataque a toda uma visão de mundo, que pretendiam superar. Apesar das divergências já expressas em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau estava aliado a eles nesse momento, mas a investigação que ele desenvolveu na *Carta sobre a música francesa* não foi meramente uma manobra tática, mas um importante passo para a constituição de uma estética musical baseada em princípios inteiramente diversos dos de Rameau, indispensável para compreender a imensa revolução musical das décadas posteriores, de Gluck a Mozart, e de Haydn a Beethoven.

Carta sobre a Musica Francesa¹ (1753)

*Sunt verba et voces, praeterea quae, nihil.*²

Prefácio

Como a querela³ suscitada no ano passado na Ópera não levou senão a injúrias, ditas de um lado com muito espírito e do outro com muita animosidade, preferi não tomar parte nela⁴, pois essa espécie de guerra não me convinha em nenhum sentido, e eu bem sentia que o momento era de não dizer senão razões. Agora que os Bufões⁵ foram despedidos, ou estão em vias de sê-lo, e que não há mais lugar para as cabalas, acredito poder expor minha opinião, e a apresentarei com minha franqueza habitual, sem temer com isso ofender quem quer que seja. Parece-me até mesmo que, em tal assunto, toda precaução seria um insulto aos leitores; pois confesso que teria uma opinião muito má de um povo que desse às canções uma importância ridícula; que fizesse mais caso de seus músicos que de seus filósofos, e com o qual fosse necessário falar sobre música com mais circunspeção do que sobre os mais sérios assuntos de moral.

Esta carta, com exceção de umas poucas linhas, está escrita há mais de um ano, e eu a remeto para afastar de minha pasta e dos meus olhos tudo o que concerne ao assunto do qual ela trata, e que eu confesso ter amado com excessiva paixão.

Árbitros da música e da ópera, homens e mulheres da moda, despeço-me de vós para sempre, e me felicitarei todos os dias da minha vida por ter dominado a tentação de vos importunar uma segunda vez com meus divertimentos. É tempo de renunciar para sempre aos versos e à música, e empregar o tempo disponível que me resta em ocupações mais úteis e mais satisfatórias, se não para público, ao menos para mim mesmo.

Carta sobre a Música Francesa

Lembrai-vos, Senhor, da história daquela criança da Silésia – da qual fala o Senhor de Fontenelle –, que havia nascido com um dente de ouro? Todos os sábios da Alemanha esgotaram-se de início em eruditas dissertações para explicar como alguém poderia nascer com um dente de ouro; a última coisa com quem alguém se preocupou foi verificar o fato, e acabou-se por descobrir que o dente, afinal, não era de ouro. Para evitar um inconveniente semelhante, antes de falar da excelência da nossa música, seria talvez prudente certificar-se de sua existência e examinar, em primeiro lugar, não se ela é de ouro, mas se temos realmente uma.

Os alemães, os espanhóis e os ingleses pretenderam, por muito tempo, dispor de uma música apropriada à sua língua; eles tinham, de fato, suas óperas nacionais, que honestamente admiravam, e estavam bem persuadidos de que contribuía para sua glória suprimir estas obras-primas insuportáveis a todos os ouvidos menos aos seus próprios. Finalmente o prazer prevaleceu entre eles sobre a vaidade, ou, pelo menos, decidiram sacrificar ao gosto e à razão os preconceitos que freqüentemente tornam ridículas as nações, pela própria honra que lhes associam.

Temos hoje, na França, a mesma opinião que eles tinham àquela época; mas quem nos garantirá que, sendo mais obstinados, nossa teimosia esteja mais justificada? Não seria despropositado, para julgar adequadamente, submeter ao menos uma vez a música francesa ao cadinho da razão, e ver se ela resiste à prova.

Não pretendo aprofundar aqui este exame; essa não é a função de uma carta, nem talvez minha função. Gostaria apenas de tentar estabelecer alguns princípios pelos quais, enquanto aguardamos que outros melhores sejam encontrados, os mestres da arte, ou antes, os filósofos, possam direcionar suas investigações; pois, como dizia outrora um sábio, cabe ao poeta fazer poesia, e ao músico fazer música; mas não compete senão ao filósofo falar bem de um e de outro.

Toda a música se compõe de três coisas: melodia ou canto, harmonia ou acompanhamento, andamento ou ritmo.

Embora o canto tire sua principal característica do ritmo, como ele nasce imediatamente da harmonia e sempre submete o acompanhamento ao seu movimento, vou juntar esses dois elementos em um mesmo tópico, falando em seguida separadamente do ritmo.

Como a harmonia tem seu princípio na natureza, ela é a mesma para todas as nações; ou, se houver algumas diferenças, estas são introduzidas pelas diferenças da melodia. Assim, é apenas da melodia que se deve extrair o caráter particular de uma música nacional; ainda mais que, sendo esse caráter dado principalmente pela língua, é o canto propriamente dito que deve sofrer mais sua influência.

Pode-se conceber línguas mais apropriadas à música que outras; e pode-se conceber algumas que lhe seriam absolutamente inapropriadas, tal como uma língua composta apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações, e à qual faltassem ainda outras condições essenciais das quais tratarei no tópico do ritmo. Investiguemos, por curiosidade, o que resultaria da aplicação da música a uma língua assim constituída.

Primeiramente, a falta de brilho no som das vogais obrigaria a dar muito mais brilho ao das notas; assim, por ser a língua surda, a música seria esganiçada. Em segundo lugar, a aspereza e a abundância das consoantes forçaria a excluir muitas palavras e a tratar as restantes apenas por entonações elementares, tornando a música insípida e monótona. Ainda pela mesma razão, seu andamento seria lento e enfadonho, e se quiséssemos apressar um pouco o movimento, sua velocidade assemelhar-se-ia à de um corpo rígido e anguloso rolando sobre o calçamento.

Como essa música seria incapaz de qualquer melodia agradável, procurar-se-ia suprir essa falta por meio de belezas factícias e pouco naturais, sobrecarregando-a de modulações freqüentes e regulares, porém frias, sem elegância e sem expressão. Inventar-se-iam os trêmulos, as cadências, os portamentos e outros adornos postiços que se esbanhariam no canto, tornando-o apenas mais ridículo sem deixá-lo menos maçante. Mesmo com toda essa desagradável ornamentação, a música continuaria lânguida e sem expressão, e suas imagens, desprovidas de força e de energia, pintariam poucos objetos em muitas notas, à semelhança dessas

escritas góticas cujas linhas repletas de traços e de letras decoradas não contêm mais que duas ou três palavras, e que encerram muito pouco sentido em um grande espaço.

A impossibilidade de inventar melodias agradáveis obrigaria os compositores a dirigir todos seus cuidados à harmonia, e, na falta de belezas reais, introduziriam ali belezas de convenção cujo único mérito seria o de ter vencido uma certa dificuldade. Em vez de uma boa música, criariam uma música erudita; para suplementar a melodia, multiplicariam os acompanhamentos; custa-lhes menos empilhar várias partes ruins umas sobre as outras do que compor uma única que fosse boa. Para diminuir a insipidez, aumentariam a confusão; acreditariam fazer música e não fariam mais que ruído.

Outro efeito resultante da falta de melodia é que os compositores, por terem desta apenas uma idéia errônea, encontrariam por toda parte melodias à sua maneira. Por não terem um canto verdadeiro, não lhes custaria nada multiplicar as partes do canto, já que atrevidamente chamam canto ao que não o é; até mesmo ao baixo-contínuo, em uníssono com o qual fariam recitar sem cerimônia os barítonos, desde que isso lhes servisse para recobrir o todo com uma espécie de acompanhamento, cuja pretensa melodia não teria nenhuma relação com a da parte vocal. Por toda parte em que vissem notas, encontrariam canto, já que para eles, efetivamente, o canto não passa de notas. *Voces, praeterea que nihil.*

Passemos agora ao ritmo, cuja percepção produz em grande parte a beleza e a expressão do canto. O ritmo está para a melodia aproximadamente como a sintaxe para o discurso: é ela que produz o encadeamento das palavras, que distingue as frases e que dá um sentido, uma ligação, ao todo. Toda música da qual não se percebe o ritmo assemelha-se, se o erro vem daquele que a executa, a uma escrita cifrada, cuja chave é necessário encontrar para deslindar seu sentido. Mas se é a própria música que não possui, de fato, um ritmo perceptível, então ela não passa de uma coleção confusa de palavras tomadas ao acaso e escritas sem encadeamento, em que o leitor não encontra sentido algum simplesmente porque o autor não o pôs ali.

Já afirmei que toda música nacional extrai seu principal caráter da língua que lhe é própria, e devo acrescentar que é principalmente a prosódia da língua que constitui esse caráter. Como a música vocal precedeu

em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as sílabas breves e as longas umas em relação às outras; o que é muito evidente na música grega, da qual todos os ritmos não eram mais que fórmulas rítmicas obtidas por todos os arranjos das sílabas longas ou breves, e dos pés⁶ aos quais a língua e a poesia eram suscetíveis. De modo que, embora se possa muito bem distinguir, no ritmo musical, o ritmo da prosódia, o ritmo do verso e o ritmo do canto, não se deve duvidar de que a música mais agradável – ou, ao menos, a mais bem cadenciada –, é aquela em que estes três ritmos confluem conjuntamente da melhor maneira possível.

Após estes esclarecimentos, retorno à minha hipótese, e suponho agora que essa língua da qual acabo de falar tivesse uma má prosódia, pouco marcada, inexata e imprecisa, e que as sílabas longas e breves não apresentassem entre si relações simples em duração e em número próprias para tornar o ritmo agradável, exato, regular; que suas sílabas longas fossem umas mais ou menos longas que outras; as breves, mais ou menos breves; que também tivesse sílabas que não são nem breves nem longas, e que as diferenças entre umas e outras fossem indeterminadas e quase incomensuráveis; é claro que a música nacional, sendo forçada a adotar em seu ritmo as irregularidades da prosódia, teria apenas um ritmo muito vago, desigual e pouco perceptível; que o recitativo⁷, sobretudo, se ressentiria dessa irregularidade, que quase não se saberia como fazer concordar nele os valores das notas e os das sílabas; que se seria obrigado a mudar o compasso a cada instante, e que não se poderia jamais pronunciar os versos em um ritmo exato e cadenciado; que mesmo na árias mensuradas todos os movimentos seriam pouco naturais e sem precisão; que o mínimo de lentidão que se juntasse a esse defeito poria a perder inteiramente a idéia da igualdade dos tempos no espírito do cantor e do ouvinte; e que, por fim, o compasso não sendo mais perceptível, nem seus retornos iguais, ele não estaria submetido senão ao capricho do músico, que poderia a todo instante apressá-lo ou retardá-lo segundo sua vontade; de modo que não seria mais possível, em um concerto, dispensar alguém que o marcasse a todos, segundo a fantasia ou a comodidade de uma única pessoa.

É assim que os atores contrairiam de tal modo o hábito de subjugar o compasso, que os ouviríamos até mesmo alterá-lo de propósito nos trechos em que o compositor tivesse tido sucesso em torná-lo perceptível. Marcar o compasso seria uma falta contra a composição, e segui-lo, uma falta contra o gosto do canto; os defeitos passariam por belezas, e as belezas por defeitos; vícios seriam estabelecidos como regras, e, para fazer música ao gosto da nação, não se precisaria senão ater-se com cuidado àquilo que desagrade todos os outros gostos.

Por isso, seja qual for a arte com que se procure desanuviar os defeitos de tal música, seria impossível que ela chegasse a agradar a outros ouvidos que não os dos nativos do país em que estiver em uso. À força de suportar as censuras sobre seu mau gosto, à força de ouvir, em uma língua mais favorável, a verdadeira música, eles procurariam aproximar dela a sua, e não fariam mais que retirar-lhe seu caráter e a concordância que ela teria com a língua pela qual tinha sido feita. Se desejassem desnaturar seu canto, o deixariam rígido, barroco⁸ e quase impossível de cantar; se se contentassem em orná-lo com outros acompanhamentos que não os que lhes são próprios, não fariam mais que salientar sua trivialidade, por um contraste inevitável. Excluiriam de sua música a única beleza que ela poderia possuir, tirando-lhe de todas as suas partes a uniformidade de caráter que lhe dava unidade; e, ao acostumar os ouvidos a desdenhar o canto para ouvir apenas as partes instrumentais, chegariam, por fim, a fazer das vozes apenas um acompanhamento ao acompanhamento.

Eis aí como a música de uma tal nação se dividiria em música vocal e música instrumental; eis aí como, dando características diferentes a essas duas espécies de música, faz-se delas um todo monstruoso. Os instrumentos desejariam seguir o compasso, mas como o canto não tolera nenhum constrangimento, ouvir-se-ia, freqüentemente, nas mesmas passagens, os atores e a orquestra contrariando-se e obstaculizando-se mutuamente. Essa incerteza, e a mistura das duas características introduziriam, na maneira de acompanhar, uma certa indiferença e uma negligência que se tornariam tão habituais que os instrumentistas não poderiam, mesmo executando boa música, imprimir-lhe força e energia. Executando-a à maneira da sua, eles a embotariam completamente, tocando *forte* o

que deveria ser *doce*, e *doce* o que deveria ser *forte*, e não conheceriam uma única nuance desses dois termos. Estas outras palavras, *rinforzando*, *dolce*^{*}, *risoluto*, *con gusto*, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio*, não teriam nem mesmo sinônimos em sua linguagem, e a palavra *expressão* não teria nenhum sentido. Substituiriam, ao vigor do golpe de arco, não sei quantos ornamentozinhos frios e monótonos. A orquestra, por mais numerosa que fosse, não faria efeito algum, ou apenas um muito desagradável. Como a execução seria sempre frouxa, e como os instrumentistas preferirão tocar segundo as regras consagradas a ir de acordo com o compasso, não estariam jamais juntos; não conseguiriam extrair um som puro e afinado, nem executar nada segundo seu caráter próprio, e os estrangeiros ficariam totalmente surpresos que uma orquestra glorificada como a primeira do mundo estivesse à altura apenas dos tablados de um botequim de subúrbio. É natural que esses músicos se encolerizem com a música que teria posto a nu seu embaraço, e logo, somando ao mau gosto a má vontade, juntariam a intenção premeditada à sua ridícula execução, para o que bem poderiam ter confiado em sua falta de habilidade.

Segundo uma outra suposição contrária à que acabo de fazer, eu poderia deduzir facilmente todas as qualidades de uma verdadeira música, feita para emocionar, para imitar, para agradar, e para trazer ao coração as mais doces impressões da harmonia e do canto, mas como isso nos afastaria demasiadamente nosso assunto e das idéias que nos são conhecidas, prefiro me restringir a algumas observações sobre a música italiana, que possam nos ajudar a melhor julgar a nossa.

Se se perguntar qual de todas as línguas deve ter uma melhor gramática, eu responderia que é a do povo que raciocina melhor; e se perguntarem qual de todos os povos deve ter uma melhor música, eu diria que é aquele cuja língua é mais apropriada a isso. É o que já estabeleci acima, e que terei oportunidade de confirmar na continuação desta Carta. Ora, se

* Não há talvez quatro músicos de orquestra franceses que saibam a diferença entre *piano* e *dolce*, e seria muito inútil se a soubessem; pois quem dentre eles saberia expressá-la com seu instrumento? [Obs.: todas as notas de rodapé são de autoria de Rousseau; as notas explicativas dos tradutores encontram-se ao final do texto.]

há na Europa uma língua apropriada à música, é certamente a italiana; pois essa língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto.

Ela é doce porque suas articulações são pouco complexas, porque o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, e porque, dado que um grande número de sílabas é formado apenas por vogais, as freqüentes elisões tornam sua pronúncia mais fluente; ela é sonora porque a maior parte das vogais é brilhante, porque não possui ditongos compostos, quase não tem vogais nasais, e porque as articulações esparsas e fáceis distinguem melhor o som das sílabas, que se torna mais nítido e mais cheio. Em relação à harmonia, que depende do número e da prosódia tanto quanto dos sons, a vantagem da língua italiana é evidente neste ponto, pois é preciso observar que o que torna uma língua harmoniosa e verdadeiramente pitoresca⁹ depende menos da força real de seus termos do que da distância que existe entre o doce e o forte nos sons que ela emprega, e da escolha que se pode fazer para os quadros que se tem a pintar. Isto posto, que aqueles que pensam que o italiano é apenas a linguagem da suavidade e do afeto, dêem-se ao trabalho de comparar entre si estas duas estrofes do Tasso:

*Teneri sdegni e placide e tranquille
Repulse e cari viezzi e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di piano e sospir, tronchi e molli bacci:
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Et al foco temprô de lente faci;
E ne formô quel si mirabil cinto
Di ch'ella aveva il bel fianco succinto*

*Chiama gl'abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon de la tartarea tromba;
Tremar le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Ne sì stridendo mai da le superne
Regioni del Cielo il folgor piomba,
Ne sì scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.¹⁰*

E os que se desesperam de expressar em francês a doce harmonia da primeira estrofe, que tentem exprimir a rouca dureza da segunda. Não é preciso, para ver isso, entender a língua, basta ter ouvidos e honestidade. De resto, observareis que essa dureza da última estrofe não de modo algum surda, mas muito sonora, e que ela só existe para o ouvido, não para a pronúncia; pois a língua não articula menos facilmente os "r" multiplicados que fazem a aspereza desta estrofe do que os "l" que deixam a primeira tão fluida. Ao contrário, toda vez que queremos dar dureza à harmonia da nossa língua, somos forçados a amontoar consoantes de toda espécie que formam articulações difíceis e rudes, o que atravanca o progresso do canto e constrange freqüentemente a música a avançar com mais lentidão, justamente no momento em que o sentido das palavras exigiria mais velocidade.

Se quisesse estender-me sobre este tópico, eu poderia, talvez, fazer-vos ver ainda que as inversões da língua italiana são muito mais favoráveis à boa melodia que a ordem didática da nossa, e que uma frase musical se desenvolve de uma maneira mais agradável e mais interessante quando o sentido do discurso, longamente suspenso, se resolve com a cadência sobre o verbo, do que quando se desenvolve ao longo do compasso e com isso enfraquece ou satisfaz gradualmente o desejo do espírito, ao passo que o do ouvido aumenta na proporção contrária até o final da frase. Eu vos provaria ainda que a arte das suspensões e das palavras entrecortadas, que a feliz constituição da língua torna tão familiar à música italiana, é inteiramente desconhecida na nossa, e que não temos outros meios para suplementá-la exceto os silêncios que nunca são canto, e que, nessas ocasiões, mostram antes a pobreza da música que os talentos do compositor.

Restar-me-ia falar da acentuação, mas esse importante tópico exige uma discussão tão profunda que é melhor deixá-la para uma mão mais hábil. Passo então às coisas mais essenciais para o meu objetivo, tratando de examinar nossa música em si mesma.

Os italianos afirmam que nossa melodia é monótona e não apropriada ao canto, e todas as nações^{*} imparciais confirmam unanimemente seu jul-

^{*} Houve um tempo, disse Milorde Shaftesbury, em que o costume de falar francês colocou em moda entre nós a música francesa; bem cedo, porém, a música italiana,

gamento sobre este ponto; de nossa parte, acusamos a música deles de ser excêntrica e barroca. Prefiro acreditar que tanto uns quanto outros se enganam, a ser forçado a dizer que nos países em que as ciências e todas as artes chegaram a um grau tão alto, somente a música ainda está por nascer.

Os menos precavidos entre nós^{*} contentam-se em dizer que a música italiana e a francesa são ambas boas, cada uma em seu gênero, cada uma para a língua que lhe é própria; mas, além do fato de que as outras nações não concordam com essa equivalência, sempre restaria a questão sobre qual das duas línguas pode comportar o melhor gênero de música em si mesma; questão fortemente discutida na França, mas que não o seria jamais em qualquer outro lugar; questão que não pode ser decidida a não ser por um ouvido perfeitamente neutro, e que, por conseqüência, torna-se cada dia mais difícil de resolver no único país em que ela é problemática. Eis aqui, sobre este assunto, algumas experiências que cada um tem o poder de comprovar, e que me parecem poder contribuir para essa solução, ao menos no que diz respeito à melodia, à qual, sozinha, se reduz quase toda a disputa.

Tomei, nas duas músicas, árias igualmente apreciadas, cada uma em seu gênero, e, despojando as primeiras de seus portamentos e de suas eternas cadências, e as outras das notas subentendidas que o compositor não se dá ao trabalho de escrever, confiando na inteligência do cantor^{**}, solfejei-as exatamente conforme a notação, sem qualquer ornamento, e

ao mostrar-nos a Natureza mais de perto, levou-nos a desgostar da outra, fazendo-nos senti-la tão pesada, tão sem brilho e tão maçante quanto de fato ela é.

^{*} Muitas pessoas condenam a total exclusão à qual os amantes da música condenam sem hesitar a música francesa; esses conciliadores moderados não querem gostos exclusivos, como se o amor às boas coisas devesse fazer gostar das más.

^{**} Fazer isso é dar toda a vantagem à música francesa, pois estas notas subentendidas na música italiana são tão essenciais à melodia quanto as que estão sobre o papel. Trata-se menos do que está escrito do que daquilo que se deve cantar, e esta maneira de notar deve passar apenas como uma espécie de abreviação, ao passo que as cadências e os portamentos do canto francês são, se se quiser, exigidos pelo gosto, mas não integram a melodia nem fazem parte de sua essência; são, para ela, uma espécie de maquiagem que cobre sua feiúra sem a destruir, e que só a torna mais ridícula aos ouvidos sensíveis.

sem nada fornecer de mim mesmo nem ao sentido nem à ligação da frase. Não vos direi qual foi em meu espírito o resultado dessa comparação, porque tenho o direito de propor-vos minhas razões e não minha autoridade; dou-vos conta somente dos meios que empreguei para me decidir, a fim de que, se os achardes bons, possais empregá-los por vossa vez. Devo apenas advertir-vos que esta experiência exige muito mais precauções do que pode parecer. A primeira, e a mais difícil de todas, é ser honesto e imparcial na escolha e no julgamento. A segunda é que, para tentar este exame é preciso ser igualmente versado nos dois estilos; de outro modo, aquele que for o mais familiar se apresentaria a todo instante ao espírito, em prejuízo do outro; e esta segunda condição não é de modo algum mais fácil que a primeira, pois, de todos os que conhecem bem tanto uma quanto a outra música, nenhuma hesitação há sobre a escolha, e pode-se ver, pela cômica algaravia desses que se põem a atacar a música italiana, qual o conhecimento que tinham dela ou da arte em geral.

Devo acrescentar que é essencial seguir exatamente o compasso; mas prevejo que esta advertência, que seria supérflua em todos os outros países, será bem inútil neste aqui, e basta esta única omissão para acarretar necessariamente a inaptidão do julgamento.

Com todas estas precauções, o caráter de cada gênero não tarda a se revelar, e é então bem difícil não revestir as frases com idéias que lhes convenham, e não acrescentar, ao menos pelo espírito, os volteios e ornamentos que se consegue recusar-lhes pelo canto. E tampouco devemos nos restringir a uma única experiência, pois uma ária pode agradar mais que uma outra sem que isso determine a preferência pelo gênero; e é só após um grande número de testes que se pode estabelecer um julgamento razoável. De resto, subtraindo-se o conhecimento das palavras, subtrai-se o da parte mais importante da melodia, que é a expressão; e tudo o que se pode decidir por esse caminho é se a modulação é boa e se o canto tem naturalidade e beleza. Tudo isso nos mostra como é difícil tomar precauções suficientes contra os preconceitos, e como o raciocínio é necessário para nos colocar em condição de julgar corretamente as coisas do gosto.

Fiz outra experiência que exige menos precaução, e que vos parecerá, talvez, mais decisiva. Dei a cantar aos italianos as mais belas árias de

Carta sobre a música francesa

Lully e, aos músicos franceses, as árias de Leo e de Pergolesi, e observei que, embora estes últimos estivessem muito distantes de apreender o verdadeiro gosto desses fragmentos, sentiam, no entanto, a melodia, e dela tiravam, à sua maneira, frases musicais cantantes, agradáveis e bem cadenciadas. Mas os italianos, solfejando com muita exatidão nossas árias mais comoventes, não puderam jamais identificar nelas nem as frases nem o canto; essa não era para eles uma música com sentido, mas apenas seqüências de notas dispostas sem critério e como que por acaso; eles as cantavam precisamente como vós leríeis palavras árabes escritas em caracteres franceses*.

Terceira experiência. Vi em Veneza um armênio, homem de espírito, que jamais havia ouvido música, e diante do qual se executou, em um mesmo concerto, um monólogo francês que começa com este verso:

*Temple sacré, séjour tranquille*¹¹

E uma ária de Galuppi que começa com este:

Voi che languite senza speranza

Tanto uma quanto a outra foram cantadas – mediocrementemente quanto ao francês, e mal quanto ao italiano –, por um homem acostumado somente à música francesa, e na época, grande entusiasta da música do Sr. Rameau. Eu observava no armênio, durante todo o canto francês, mais surpresa que prazer; mas todo mundo constatou, desde os primeiros compassos da ária italiana, que seu rosto e seus olhos se suavizaram: ele estava encantado, ele entregava sua alma às impressões da música, e embora entendesse pouco a língua, os simples sons lhe causavam um visível arrebatamento. Desde aquele momento não se pôde mais fazê-lo ouvir nenhuma ária francesa.

Mas sem procurar exemplos em outros lugares, não temos mesmo entre nós, várias pessoas que, conhecendo apenas nossa ópera, julgavam

* Nossos músicos pretendem ver uma grande vantagem nesta diferença: “Nós executamos a música italiana”, dizem eles com sua costumeira altivez, “e os italianos não são capazes de executar a nossa; portanto nossa música vale mais que a deles”. Eles não vêem que deveriam tirar uma conseqüência completamente contrária e dizer “portanto os italianos possuem uma melodia e nós não.”

de boa fé não ter qualquer gosto pelo canto, é só perceberam seu erro graças aos italianos? É precisamente porque só amam a verdadeira música que acreditam não amar música alguma.

Confesso que tantos fatos tornaram-me duvidosa a existência de nossa melodia, e fizeram-me suspeitar que ela bem poderia não passar de uma espécie de cantochão modulado, que nada tem de agradável em si mesmo, que não agrada senão com o auxílio de alguns ornamentos arbitrários, e somente a aqueles que estão convencidos de que os acham belos. Assim, nossa música é quase insuportável aos nossos próprios ouvidos, quando é executada por vozes medíocres desprovidas de arte necessária para valorizá-la. São precisos os Fel e os Jeliotte para cantar a música francesa, mas toda voz é boa para a italiana, porque as belezas do canto italiano estão na própria música, ao passo que as do canto francês, se é que ele as possui, estão apenas na arte do cantor*.

Três coisas parecem-me concorrer para a perfeição da melodia italiana: a primeira é a doçura da língua, que, ao tornar fáceis todas as inflexões, deixa ao gosto do músico a liberdade para fazer delas uma escolha mais refinada, de variar mais as combinações e de dar a cada ator uma forma de canto particular, da mesma maneira que cada homem tem o gesto e o tom que lhe são próprios e que o distinguem de um outro homem.

A segunda é a audácia das modulações, que, embora menos servilmente preparadas que as nossas, tornam-se mais agradáveis ao se fazerem mais perceptíveis, e, sem comunicar dureza ao canto, juntam uma viva energia à expressão. É por meio dela que o compositor, passando

* De resto, é um erro acreditar que em geral os cantores italianos possuam menos voz que os franceses. É preciso, ao contrário, que eles tenham o timbre mais forte e mais harmonioso para poder se fazer ouvir nos imensos teatros da Itália, sem deixar de controlar os sons, como exige a música italiana. O canto francês exige todo o esforço dos pulmões, toda a extensão da voz: "Mais forte – nos dizem nossos mestres – avolumai os sons, abri a boca, dai tudo de vossa voz." "Mais suavidade – dizem os mestres italianos – não forceis a voz, cantai sem esforço, tornai vossos sons doces, flexíveis e fluentes, reservai o brilho para esses momentos raros e passageiros em que é necessário surpreender e dilacerar. Ora, parece-me que, dada a necessidade de se fazer ouvir, aquele que não precisa gritar é o que deve ter mais voz..

bruscamente de um tom ou de um modo a outro, e suprimindo quando é preciso as transições intermediárias e escolásticas, exprime as reticências, as interrupções, os discursos entrecortados que são a linguagem das paixões impetuosas, que o efervescente Metastásio empregou tão freqüentemente, que os Porpora, os Galuppi, os Cocchi, os Perez, os Terradeglias souberam empregar com sucesso, e que nossos poetas líricos conhecem tão pouco quanto nossos compositores.

A terceira vantagem – e aquela que dá à melodia seu maior efeito – é a extrema precisão do ritmo que se faz sentir tanto nos movimentos mais lentos como nos mais vivos; precisão que torna o canto animado e interessante, os acompanhamentos vivos e cadenciados, que multiplica realmente os cantos fazendo de uma mesma combinação de sons tantas melodias diferentes quantas são as maneiras de escandil-las; que traz ao coração todos os sentimentos, e ao espírito todos os quadros; que dá ao compositor o meio de pôr em música todas os tipos imagináveis de falas, de várias das quais não temos sequer idéia*, e que torna todos os andamentos adequados a exprimir todos os caracteres**, ou um único andamento apto a contrastar e mudar de caráter à vontade do compositor.

Eis, parece-me, as fontes de onde o canto italiano tira seus encantos e sua energia; ao que se pode ajuntar uma nova e mais forte prova da vantagem de sua melodia, que é o fato de não exigir tanto como a nossa essas freqüentes inversões de harmonia, que dão ao baixo-contínuo a linha melódica característica de uma voz superior. Aqueles que encontram tão grandes belezas na melodia francesa, bem deveriam nos dizer a qual destas coisas ela é devedora, ou mostrar-nos as vantagens que ela possui para supri-las.

* Para não sair do gênero cômico, o único conhecido em Paris, vejam as árias, *Quando sciolto avrò il contratto*, etc. *Io ò um vespajo*, etc. *O questo o quello t'ai a risolvere*, etc. *A un gusto da stordire*, etc. *Stizzoso mio, stizzoso*, etc. *Io sono una Donzella*, etc. *Quanti maestri, quanti dottori*, etc. *I Sbirri già lo aspettano*, etc. *Ma dunque il testamento*, etc. *Senti me, se brami stare*, etc. todos caracteres de árias dos quais a música francesa não abrange nem sequer os primeiros elementos, e dos quais ela não é capaz de exprimir uma única palavra.

** Limite-me a citar um único exemplo, porém surpreendente: é a ária *Se pur d'un infelice*, etc. de *A falsa camareira*; ária muito comovente de andamento muito vivo, à qual basta uma voz para cantá-la, uma orquestra para acompanhá-la, ouvidos para a ouvir, e a segunda parte que não se deveria suprimir.

Quando se começa a conhecer a melodia italiana, não se encontra nela inicialmente nada que não seja a graça, e acredita-se que ela é apropriada apenas à expressão de sentimentos agradáveis; mas basta estudar um pouco seu caráter comovente e trágico para logo se surpreender com a força que lhe empresta a habilidade dos compositores nas grandes peças de música. É com o auxílio dessas sábias modulações, dessa textura simples e depurada, desses acompanhamentos vivos e brilhantes, que esses cantos divinos dilaceram ou encantam a alma, põem o espectador fora de si, e lhe arrancam, em seus transportes, os gritos com os quais jamais nossas tranqüilas óperas foram honradas.

Como consegue o músico produzir esses grandes efeitos? Seria à força de contrastar os movimentos, de multiplicar os acordes, as notas, as partes? À força de empilhar planos sobre planos, instrumentos sobre instrumentos? Todo esse tumulto, que não passa de um mau suplemento ao qual falta o gênio, sufocaria o canto, longe de animá-lo, e destruiria seu interesse ao dividir a atenção. Seja qual for a harmonia que pudessem produzir conjuntamente várias partes, todas bem melódicas, o efeito desses belos cantos desapareceria tão logo se fizessem ouvir simultaneamente, restando apenas o efeito de uma seqüência de acordes, que, o que quer que se diga, é sempre frio quando a melodia não os anima, de tal modo que, quanto mais se amontoam despropositadamente os cantos, menos agradável e melodiosa será a música, porque é impossível ao ouvido entregar-se ao mesmo tempo a várias melodias, e, visto que uma apaga a impressão da outra, todo o conjunto só resulta em confusão e barulho. Para que uma música se torne interessante, para que ela leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar, é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema; que a harmonia não sirva senão para torná-la mais enérgica; que o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar; que o baixo, por uma marcha uniforme e simples, guie de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em duas palavras: é preciso que o conjunto não leve ao mesmo tempo mais que uma melodia ao ouvido e mais que uma idéia ao espírito.

Essa unidade da melodia parece-me uma regra indispensável e não menos importante em música que a unidade de ação em uma tragédia;

pois ela se funda no mesmo princípio e dirige-se ao mesmo objetivo. Assim, todos os bons compositores italianos conformam-se a ela com um cuidado que degenera, algumas vezes, em afetação; e por pouco que se reflita, sente-se logo que é dela que sua música tira seu principal efeito. É nessa grande regra que se deve buscar a causa dos freqüentes acompanhamentos ao uníssono observados na música italiana, que, fortalecendo a idéia do canto, deixam ao mesmo tempo seus sons mais suaves, mais doces e menos fatigantes para a voz. Tais uníssonos não são praticáveis em nossa música, a não ser em algumas árias características escolhidas e voltadas expressamente para isso; jamais uma ária sentimental francesa seria suportável acompanhada dessa maneira, porque como a música vocal e a instrumental possuem entre nós características diferentes, não se poderia, sem pecar contra a melodia e o gosto, aplicar a uma os mesmo contornos que convêm à outra, sem contar que, como o ritmo é sempre vago e indeterminado, sobretudo nas árias lentas, os instrumentos e a voz não poderiam jamais pôr-se de acordo, e não caminhariam suficientemente coesos para produzir em conjunto um efeito agradável. Uma beleza adicional que resulta desses uníssonos é que se dá uma expressão mais sensível à melodia, ora reforçando subitamente todos os instrumentos em uma passagem, ora os atenuando, ora dando-lhes um traço enérgico e destacado que a voz não teria podido fazer, e que o ouvinte, habilidosamente enganado, não deixa de lhe atribuir quando a orquestra sabe realizar isso de forma adequada. Disso nasce, ainda, aquela perfeita correspondência da orquestra e do canto que faz com que todos os traços que se admiram em uma não sejam mais que desenvolvimentos da outra, de sorte que é sempre na parte vocal que se deve buscar a fonte de todas as belezas do acompanhamento. Esse acompanhamento está tão bem unido ao canto, e tão exatamente relacionado às palavras, que parece freqüentemente determinar a atuação corporal e ditar o gesto a ser feito ao ator*, que, incapaz de desempenhar o papel apenas com apoio nas palavras, o

* Exemplos freqüentes disso são encontrados nos Intermezzi que nos foram oferecidos este ano, entre outros na ária *A um gusto da stordire*, de *O Maestro de Música*; na ária *Son Padrone*, de *A mulher orgulhosa*, nas árias *Vi sto bem*, de *Tracollo*, e *Tu non pensi no signora*, de *A Cigana*, e em quase todas as que exigem atuação corporal.

desempenhará perfeitamente apoiando-se na música, porque esta realiza bem sua função de intérprete.

De resto, os acompanhamentos italianos estão muito longe de caminhar sempre em uníssono com a voz. Há dois casos bastante freqüentes em que o compositor os separa: um, quando a voz, rolando com leveza sobre os acordes instrumentais, atrai suficientemente a atenção para evitar que o acompanhamento possa dividi-la, e mesmo assim, dá-se tanta simplicidade a esse acompanhamento que o ouvido, afetado somente por acordes agradáveis, não percebe nenhuma melodia que pudesse distraí-lo. O caso seguinte pede um pouco mais de cuidado para ser compreendido.

“Quando os compositores conhecem sua arte”, diz o autor da *Carta sobre os surdos e os mudos*¹², “as partes do acompanhamento contribuem ou para fortalecer a expressão da parte do canto, ou para acrescentar novas idéias exigidas pelo assunto que a parte do canto não seria capaz de prover”. Esta passagem me parece encerrar um preceito muito útil, e eis como penso que se deve entendê-la.

Se o canto é tal que exige algum acréscimo, ou como diziam nossos antigos compositores, algumas *diminuições** que se juntam à expressão ou ao agrado sem destruir a unidade de melodia, de tal modo que os ouvidos que talvez censurassem esses acréscimos se fossem feitos pela voz, os aprovam no acompanhamento e são docemente afetados por eles, sem deixarem com isso de estar atentos ao canto, então, o compositor habilidoso, manejando-os adequadamente e empregando-os com gosto, embelezará seu tema e o tornará mais expressivo sem prejudicar-lhe a unidade; e ainda que o acompanhamento não seja exatamente semelhante à parte cantada, um e outro constituirão, no entanto, um único canto e uma única melodia. Além disso, se o sentido das palavras comporta uma idéia secundária que não pode ser transmitida pelo canto, o compositor a encaixará nos momentos em que a voz silencia ou sustenta uma nota, de modo a poder apresentar essa idéia ao ouvinte, sem desviá-lo da do canto. A vantagem seria ainda maior se essa idéia secundária pudesse ser apresentada por um acompanhamento contido e ininterrupto, que fosse mais

* O verbete ‘diminuição’ poderá ser encontrado no quarto volume da *Enciclopédia*.

um leve murmúrio que um verdadeiro canto, como seria o rumor de um rio ou um gorjeio dos pássaros; pois então o compositor poderia separar completamente o canto do acompanhamento, e, deixando a cargo apenas deste último a apresentação da idéia secundária, disporia seu canto de maneira a deixar freqüentemente claros à orquestra, tomando cuidado para que a orquestra seja sempre dominada pela parte cantada, o que depende ainda mais da arte do compositor que da execução dos instrumentos; mas isto exige uma experiência consumada para evitar a duplicidade da melodia.

Eis tudo o que a regra da unidade pode conceder ao gosto do músico, para enfeitar o canto ou torná-lo mais expressivo, seja embelezando o tema principal, seja acrescentando-lhe um outro que lhe fique submetido. Mas fazer cantar à parte os violinos de um lado, de outro as flautas, de outro os fagotes, cada um com uma linha particular e quase sem relação entre elas, e chamar todo este caos de música, é insultar igualmente o ouvido e o julgamento dos ouvintes.

Uma outra coisa, não menos contrária que a multiplicação das partes à regra que acabo de estabelecer, é o abuso, ou antes, o uso de fugas, imitações, linhas melódicas duplas, e outras belezas arbitrárias e de pura convenção que não têm quase outro mérito além de vencer uma dada dificuldade, e que foram todas inventadas no nascimento da arte para fazer brilhar a erudição, na expectativa de que se tratasse de gênio. Não digo que seja completamente impossível conservar a unidade da melodia em uma fuga, conduzindo habilmente a atenção do ouvinte de uma parte à outra à medida que o sujeito as percorre; mas este é um trabalho tão penoso que quase ninguém tem êxito, e tão ingrato que o sucesso dificilmente poderá compensar fadiga de tal labuta. Tudo isso, ao resultar apenas em barulho, tal como a maior parte de nossos coros tão admirados*, é

* Os próprios italianos não estão completamente curados desse preconceito bárbaro. Eles ainda se vangloriam de ter em suas igrejas música ruidosa; executam freqüentemente missas e motetos a quatro coros, cada um com um plano diferente; mas os grandes mestres apenas riem de toda essa confusão. Lembro-me que Terradeglias, ao falar-me de vários motetos de sua autoria, nos quais empregou coros elaborados com um grande cuidado, estava envergonhado de ter composto

igualmente indigno de ocupar a pena de um homem de gênio e a atenção de um homem de gosto. Quanto às contrafugas, fugas duplas, fugas invertidas, baixos obrigados, e outras áridas tolices que o ouvido não suporta nem a razão justifica, são evidentemente resquícios de barbárie e de mau gosto que, como os portais de nossas igrejas góticas, só subsistem para a vergonha dos que tiveram a paciência de construí-los.

Houve um tempo em que a Itália era bárbara, e mesmo após o renascimento de todas as outras artes que a Europa lhe deve, a música, mais tardia, não atingiu facilmente aquela pureza de gosto que hoje lá se vê brilhar, e, para ter uma idéia bem desfavorável do que ela era, basta observar que, durante muito tempo, só houve uma única música na França e na Itália*, e que os compositores dos dois países comunicavam-se familiarmente entre si, embora já se pudesse observar entre os nossos o gérmen daquela inveja que é inseparável da inferioridade. O próprio Lully, alarmado com a chegada de Corelli, apressou-se a expulsá-lo da França; o que não lhe foi difícil por ser Corelli um homem de maior grandeza e, por conseguinte, menos cortesão. Nesses tempos em que a música estava ainda nascendo, ela apresentava na Itália essa ênfase ridícula na ciência harmônica, essas pretensões teóricas pedantes que ela ciosamente conservou entre nós e pelas quais se distingue hoje essa música metódica, compassada, mas sem gênio, sem invenção e sem gosto, que chamam, em Paris, *musique écrite* por excelência, e que, no máximo, é boa, com efeito, apenas para escrever, jamais para executar.

Mesmo depois de os italianos terem tornado a textura mais depurada, mais simples, e dedicado todos os seus cuidados ao aperfeiçoamento

tantos, e punha a culpa disso em sua juventude: antigamente, dizia ele, eu gostava de fazer barulho; agora trato de fazer música.

* O *abbé* Du Bos dá-se um grande trabalho para atribuir aos Países Baixos a honra pela renovação da música, e poderíamos concordar se dêssemos o nome de música a um preenchimento contínuo de acordes; mas se a harmonia não é mais que a base comum, e se a apenas a melodia constitui o caráter, a música moderna não somente nasceu na Itália mas há algumas indicações de que, em todas as nossas línguas vivas, a música italiana é a única que pode realmente existir. Nos tempos de Orlando e de Goudimel produzia-se harmonia e sons, e Lully juntou a isso um pouco de cadência; Corelli, Buononcini, Vinci e Pergolesi são os primeiros que teriam feito música.

da melodia, não nego que não tenham ainda restado entre eles alguns leves traços de fugas e de sobreposições góticas de planos, e, algumas vezes, de melodias duplas ou triplas. Eu poderia apontar vários exemplos disso nos *intermezzi* que conhecemos; entre outros, o mau quarteto ao final de *A mulher orgulhosa*¹³. Mas, além do fato de que essas coisas provêm do caráter estabelecido, de que nada de semelhante se encontra nas tragédias, e de que não é mais justo julgar a ópera italiana por essas farças que julgar nosso teatro francês pelo *Impromptu de Campagne* ou o *Baron de la Crasse*, é preciso também fazer justiça à arte com a qual os compositores freqüentemente evitaram, nesses *intermezzi*, as armadilhas que lhes foram preparadas pelos poetas, e tornaram em proveito da regra as situações que pareciam forçá-los a infringi-la.

De todas as partes da música, a mais difícil de tratar sem abandonar a unidade de melodia é o dueto, e esse tópico merece que nos detenhamos um pouco sobre ele. O autor da *Carta sobre Omphale*¹⁴ já observara que os duetos não fazem parte da natureza, pois nada é menos natural que ver duas pessoas falarem simultaneamente durante um certo tempo, seja para dizer a mesma coisa, seja para se contradizer, sem jamais se ouvir ou responder uma à outra. E ainda que se possa admitir essa suposição em certos casos, é certo que isso jamais ocorreria na tragédia, em que essa indecência não convém nem à dignidade das personagens que lá se faz falar, nem à educação que se supõe que tenham. Ora, o melhor meio de evitar esse absurdo é sempre tratar o dueto como se fosse um diálogo; e esse primeiro cuidado cabe ao poeta. O que cabe ao compositor é encontrar uma melodia adequada ao tema, e distribuí-la de tal modo que, falando cada um dos interlocutores alternadamente, toda a seqüência do diálogo não forme senão uma única melodia, que, sem mudar de assunto, ou ao menos sem alterar o movimento, passe de uma parte a outra em seu progresso, sem deixar de ser uma e sem se sobrepor. Quando as duas partes são cantadas juntas, o que se deve fazer raramente e por pouco tempo, é preciso encontrar uma melodia suscetível de uma marcha por terças ou sextas, na qual a segunda parte produza seu efeito sem perturbar a audição da primeira. É preciso poupar a dureza das dissonâncias, os sons penetrantes e reforçados, o fortíssimo da orquestra para os momentos de desordem e de transtorno, em que os atores, parecendo es-

quecer-se de si mesmos, levam seu desregramento para dentro da alma de todo espectador sensível, e o fazem experimentar o poder da orquestração sobriamente manejada. Mas esses instantes devem ser raros e conduzidos com arte. É preciso já ter disposto, por uma música doce e afetuosa, o ouvido e o coração à emoção, para que um e outro se prestem a essas comoções violentas, e é preciso que passem com a rapidez que convém a nossa fraqueza, pois quando a agitação é muito forte, ela não poderia durar, e o que está fora da Natureza não nos toca.

Ao dizer o que devem ser os duetos, digo precisamente o que eles são nas óperas italianas. Se alguém foi capaz de ouvir em um teatro da Itália um dueto trágico cantado por dois bons atores, e acompanhado por uma verdadeira orquestra, sem se enternecer; se foi capaz de assistir com olhos secos ao adeus de Mandane e Arbace¹⁵, eu o considero digno de chorar diante do de Lybie e Epaphus¹⁶.

Mas, sem insistir sobre os duetos trágicos, gênero de música do qual nem sequer se tem idéia em Paris, posso vos citar um dueto cômico conhecido de todo mundo, e eu o citarei ousadamente como um modelo de canto, de unidade de melodia, de diálogo e de gosto, ao qual, segundo vejo, nada faltará, se for bem executado, além de ouvintes que saibam ouvi-lo: é o dueto do primeiro ato da *Serva padrona*, "Lo conosco a quegl'occhietti..." Reconheço que poucos músicos franceses estão em condições de sentir suas belezas; e direi de bom grado de Pergolesi o que Cícero dizia de Homero, que ter prazer em sua leitura já é ter feito muito progresso na arte.

Espero, Senhor, que perdoareis a extensão que dedico a este tópico em favor de sua novidade e da importância de seu assunto. Julguei necessário estender-me um pouco sobre essa regra tão essencial da unidade da melodia; regra da qual nenhum teórico, que eu saiba, falou até hoje; que só os compositores italianos sentiram e praticaram, sem suspeitar, talvez, de sua existência; e da qual dependem a doçura do canto, a força da expressão, e quase todo o encanto da boa música. Antes de abandonar este assunto, resta-me mostrar-vos que dele resultam novas vantagens para a própria instrumentação, às custas da qual eu parecia atribuir todas as vantagens à melodia; e que a expressão do canto dá lugar à dos acordes, ao forçar o compositor a manejá-los.

Recordareis, Senhor, ter ouvido algumas vezes, nos *intermezzi* que nos foram apresentados este ano, o filho do empresário italiano, uma criança de no máximo dez anos, acompanhar algumas vezes na Ópera. Ficamos impressionados, desde o primeiro dia, com o efeito de seus pequenos dedos acompanhando ao cravo, e todo o público percebeu, por seu toque preciso e brilhante, que não se tratava de um acompanhamento ordinário. Logo procurei as razões dessa diferença, pois não duvidava que o Senhor Noblet fosse um bom instrumentista e que acompanhasse de forma exata; mas, ao observar as mãos daquele jovem, qual não foi minha surpresa ao ver que ele quase nunca preenchia os acordes, que suprimia muitos sons, freqüentemente não empregava mais de dois dedos, dos quais um tocava quase sempre a oitava do baixo! Quê! dizia a mim mesmo, a harmonia completa faz menos efeito que a harmonia mutilada; e nossos acompanhamentos, ao tornarem todos os acordes completos, não produzem senão um ruído confuso, ao passo que este, com menos sons, produz mais harmonia, ou, pelo menos, torna seu acompanhamento mais sensível e mais agradável. Este foi, para mim, um problema inquietante, e compreendi melhor toda sua importância quando, após outras observações, vi que os italianos acompanhavam todos da mesma maneira que o pequeno Bambin, e que, por conseguinte, a parcimônia de seu acompanhamento devia provir do mesmo princípio que a de suas partituras.

Eu compreendia bem que, como o baixo é o fundamento de toda a harmonia, ele deve sempre dominar o restante; e que, quando as outras partes o sufocam ou o encobrem, resulta uma confusão que pode tornar a harmonia pouco definida; e eu explicava desse modo por que os italianos, tão econômicos em sua mão direita no acompanhamento, dobram ordinariamente com a esquerda a oitava do baixo; por que colocam tantos contrabaixos em suas orquestras, e por que fazem tão freqüentemente marchar as violas com o baixo*, em vez de lhes dar uma outra parte, como os

* Pode-se observar na orquestra de nossa Ópera que, quando executam música italiana, as violas não tocam jamais sua parte quando ela está à oitava do baixo; talvez nem se tenham dado ao trabalho de copiá-las em tais casos. Será que os condutores da orquestra ignoram que essa falta de ligação entre o baixo e a voz superior torna a harmonia demasiado seca?

franceses sempre fazem. Mas isto, que podia explicar a nitidez dos acordes, não explicava sua energia, e logo percebi que devia haver algum princípio mais oculto e mais sutil da expressão que eu encontrava na simplicidade da harmonia italiana, enquanto julgava a nossa tão afetada, tão fria e tão inerte.

Recordei-me então de ter lido em alguma obra do Senhor Rameau que cada consonância tem seu caráter particular; isto é, uma maneira de afetar a alma que lhe é própria; que o efeito da terça não é absolutamente o mesmo que o da quinta, nem o da quarta o mesmo da sexta. Do mesmo modo, as terças e sexta menores devem produzir afecções diferentes das produzidas pelas terças e sextas maiores; e uma vez admitidos esses fatos, segue-se com muita evidência que o mesmo ocorre no caso das dissonâncias e de todos os intervalos possíveis. Uma experiência que a razão confirma, pois todas as vezes que as relações são diferentes, a impressão não poderia ser a mesma.

Ora, dizia a mim mesmo, raciocinando com base nessa suposição, vejo claramente que duas consonâncias ajuntadas uma à outra de maneira indevida, ainda que segundo as regras dos acordes, poderiam, embora aumentando a harmonia, debilitar mutuamente seus efeitos, combatê-lo ou dividi-lo. Se tudo que me é necessário para a expressão de que preciso é o efeito de uma quinta, arrisco-me a enfraquecer essa expressão pelo acréscimo de um terceiro som que, dividindo essa quinta em dois outros intervalos, modificará necessariamente seu efeito pelo das duas terças nas quais eu o resolvi; e essas próprias terças, embora o todo produza uma boa harmonia, sendo de espécies diferentes, podem ainda prejudicar mutuamente a expressão uma da outra. Do mesmo modo, se a impressão simultânea da quinta e das duas terças me fosse necessária, eu enfraqueceria e alteraria indevidamente essa impressão ao retirar um dos três sons que formam o acorde. Esse raciocínio se torna ainda mais sensato quando aplicado à dissonância. Suponhamos que eu tenha necessidade de toda a dureza do trítono, ou de toda a insipidez da falsa quinta – oposição, para dizer *en passant*, que prova como as diversas inversões de um acorde podem mudar seu efeito –, se, em tal circunstância, em vez de levar ao ouvido apenas os dois sons individuais que formam a dissonância, eu de-

cido preencher o acorde com todos aqueles que lhe convêm, e junte então ao trítone a segunda e a sexta, e à falsa quinta a sexta e a terça¹⁷, isto é, ao introduzir em cada um desses acordes uma nova dissonância, eu introduzo ao mesmo tempo três consonâncias que devem necessariamente temperar e enfraquecer seu efeito, tornando um desses acordes menos insípido e o outro menos duro. É, portanto, um princípio certo e fundado na natureza que toda a música em que a harmonia é escrupulosamente preenchida, todo acompanhamento em que todos os acordes estão completos, devem fazer muito ruído, mas ter muito pouca expressão; o que é precisamente o caráter da música francesa. É verdade que, ao manejar os acordes e as partes, a escolha se torna difícil, e é necessário muita experiência e gosto para fazê-lo sempre de forma apropriada; mas se há uma regra para ajudar o compositor a conduzir-se bem em tal ocasião, é certamente a da unidade da melodia que procurei estabelecer, o que se relaciona ao caráter da música italiana e explica a doçura do canto e a força de expressão que nela reinam.

Disto tudo se segue que, após haver bem estudado as regras elementares da harmonia, o compositor não deve se apressar a prodigalizá-las irrefletidamente, nem acreditar-se em condições de compor só porque sabe preencher os acordes, mas deve, antes de pôr mãos à obra, aplicar-se ao estudo bem mais longo e mais difícil das diversas impressões que as consonâncias, as dissonâncias e todos os acordes produzem nos ouvidos sensíveis; e dizer freqüentemente a si mesmo que a grande arte do compositor consiste em saber distinguir, em cada caso, tanto os sons que se deve suprimir quanto os que se deve usar. É estudando e folheando sem cessar as obras-primas da Itália que aprenderá a fazer essa delicada escolha, se a natureza lhe tiver dado suficiente gênio e gosto para sentir essa necessidade; pois as dificuldades da arte não se deixam perceber senão pelos que são talhados para vencê-las, e estes não se apressarão a considerar com desprezo as pautas vazias de uma partitura, mas, vendo a facilidade com que um estudante poderia tê-las preenchido, suspeitarão e procurarão a razão dessa simplicidade enganosa, tanto mais admirável porque oculta prodígios sob uma fingida negligência, e porque *l'arte che tutto fà, nulla si scuopre*¹⁸.

Eis, parece-me, a causa dos surpreendentes efeitos produzidos pela harmonia da música italiana, embora esta seja muito menos carregada que a nossa, que produz tão poucos. O que não significa que os acordes não devam jamais ser preenchidos, mas que é preciso preenchê-los com discernimento e escolha; tampouco quer dizer que, para essa escolha, o compositor seja obrigado a fazer todos esses raciocínios, mas que deve sentir seus resultados. Cabe a ele ser dotado do gênio e do gosto para descobrir o que faz efeito; cabe ao teórico buscar as causas e dizer por que essas são as coisas que fazem efeito.

Se lançardes os olhos sobre nossas modernas composições, sobretudo se as escutardes, bem cedo reconhecereis que nossos músicos compreenderam tudo isto tão mal que, ao esforçar-se para alcançar o mesmo objetivo, seguiram o caminho exatamente oposto, e se me for permitido dar francamente minha opinião, vejo que, quanto mais nossa música se aperfeiçoa em aparência, mais ela se desgasta em efeito. Talvez tenha sido necessário que ela chegasse ao ponto que chegou para acostumar insensivelmente nossos ouvidos a rejeitar os preconceitos do hábito e a apreciar outras árias além daquelas com que nossas amas nos faziam adormecer; mas prevejo que, para conduzi-la ao grau bem medíocre de qualidade do qual é capaz, será preciso cedo ou tarde começar por baixar de novo, ou retornar, ao ponto em que Lully a havia colocado. Convenhamos que a harmonia desse célebre compositor é mais pura e contém menos inversões, que seus baixos são mais naturais e movimentam-se mais diretamente; que seu canto é mais coeso, que seus acompanhamentos menos carregados brotam melhor do assunto e dele menos se afastam, que seu recitativo é muito menos rebuscado e, em consequência, muito melhor que o nosso; o que se confirma pelo gosto da execução, pois o recitativo antigo era entoado pelos atores da época de um modo completamente diferente do de hoje; ele era mais vivo e menos arrastado, era menos cantado e mais declamado*. As cadências, os portamentos de voz multiplicaram-se no

* Isso se prova pela duração das óperas de Lully, que é hoje muito maior que em sua época, segundo o relato unânime de todos os que as assistiram no passado. Assim, toda vez que essas óperas são reapresentadas, é-se obrigado a fazer cortes consideráveis.

nosso recitativo; ele se tornou ainda mais langoroso, e nele não se encontra mais quase nada que o distinga do que nos apraz denominar *ária*.

Como estamos falando de árias e recitativos, permiti, Senhor, que eu conclua esta carta com algumas observações sobre umas e outros, que fornecerão, talvez, alguns esclarecimentos úteis para a solução do problema de que estamos tratando.

Pode-se avaliar a idéia de nossos compositores quanto à constituição de uma ópera pela singularidade de sua nomenclatura. As grandes peças de música italiana que nos arrebatam, as obras-primas de gênio que arrancam lágrimas, que oferecem os quadros mais tocantes, que pintam as situações mais vivas e levam à alma todas as paixões que exprimem, os franceses as denominam *arietas*; e dão o nome de *árias* àquelas insípidas cançonetas com as quais entremeiam as cenas de suas óperas, e reservam o de monólogos por excelência a essas arrastadas e tediosas lamentações, às quais bastaria, para fazer adormecer todo mundo, que fossem cantadas afinadamente e sem gritar.

Nas óperas italianas, todas as árias estão integradas na ação e fazem parte das cenas. Ora é um pai desesperado que acredita ver a sombra de um filho, que ele fez morrer injustamente, lançar-lhe ao rosto sua crueldade; ora é um príncipe indulgente que, forçado a dar um exemplo de severidade, pede aos deuses que lhe retirem o poder ou lhe dêem um coração menos sensível. Aqui, é uma terna mãe que derrama lágrimas ao reencontrar o filho que acreditava morto; lá, é a linguagem do amor, mas não cheia dessas insossas e pueris verborragias de chamuscas e cadeias, mas trágico, vivo, fervente, entrecortado, tal como convém às paixões impetuosas. É sobre tais palavras que convém desdobrar todas as riquezas de uma música cheia de força e de expressão, e intensificar a energia da poesia pela da instrumentação e do canto. Ao contrário, as palavras de nossas *arietas*, sempre distantes do assunto, não passam de um miserável jargão meloso que somos felizes por não compreender; é uma coleção feita ao acaso do reduzidíssimo número de palavras sonoras que nossa língua pode fornecer, viradas e reviradas de todas as formas possíveis, exceto aquela que lhes poderia dar sentido. Sobre essa impertinente algaravia nossos músicos esgotam seu gosto e sua erudição, e nossos atores seus gestos e

seus pulmões; por essas peças extravagantes nossas mulheres pasmam de admiração, e a prova mais marcante de que a música francesa não sabe nem pintar nem contar é que não pode desenvolver o pouco de belezas de que é capaz a não ser através palavras que nada significam. No entanto, ao ouvir os franceses falarem de música, crer-se-ia que é em suas óperas que ela pinta grandes quadros e grandes paixões, e que na ópera italiana há apenas arietas, quando, de fato, esse próprio termo “arieta” e o ridículo que ele exprime é desconhecido na ópera italiana. Mas não nos surpreendamos com a grosseria desses preconceitos: nem mesmo entre nós a música italiana tem oponentes, exceto aqueles que dela nada conhecem; e todos os franceses que tentaram estudá-la com o único objetivo de criticá-la com conhecimento de causa, logo se tornaram seus mais zelosos admiradores*.

Após as arietas, que fazem em Paris o triunfo do gosto moderno, vêm os famosos monólogos admirados em nossas antigas óperas. Sobre isso se deve observar que nossas mais belas árias estão sempre nos monólogos, e nunca nas cenas, pois como nossos atores não têm nenhuma atuação muda, e a música não indica nenhum gesto nem pinta nenhuma situação, aquele que está em silêncio não sabe o que fazer de sua pessoa enquanto o outro canta.

O caráter arrastado da língua, a pouca flexibilidade de nossas vozes, e o tom lamentável que reina perpetuamente em nossas óperas colocam quase todos os monólogos franceses em um andamento lento, e como o ritmo não se faz sentir nem no canto, nem no baixo, nem no acompanhamento, nada é tão arrastado, tão frouxo, tão langoroso como esses belos monólogos que todo mundo admira bocejando; pretendem ser tristes, mas são apenas tediosos; queriam tocar o coração, e só conseguem aflição os ouvidos.

Os italianos são mais hábeis em seus adágios, pois, quando o canto é tão lento a ponto de se temer que ele deixasse enfraquecer a percepção

* Depõe muito contra a música francesa o fato de que os que mais a desprezam sejam precisamente os que a conhecem melhor; pois ela é tão ridícula ao ser examinada quanto insuportável ao ser ouvida.

do ritmo, eles fazem o baixo progredir por notas de igual duração que marcam o andamento, e o acompanhamento também o marca subdividindo as notas e mantendo a voz e os ouvidos presos ao compasso, tornando o canto mais agradável e, sobretudo, mais enérgico em virtude dessa precisão. Mas a natureza do canto francês proíbe esse recurso a nossos compositores; pois, na medida em que o ator fosse forçado a seguir o compasso, não poderia mais desenvolver sua voz nem seu jogo de cena; não poderia arrastar seu canto, inflar e prolongar seus sons, nem gritar a plenos pulmões, e, conseqüentemente, não seria mais aplaudido.

Mas o que impede de maneira mais eficaz a monotonia e o tédio nas tragédias italianas é a vantagem de poder exprimir todos os sentimentos e pintar todos os caracteres com o ritmo e o andamento escolhidos pelo compositor. Nossa melodia, que nada diz por si mesma, tira toda sua expressão do andamento que lhe é dado; ela é forçosamente triste em um ritmo lento, furiosa ou alegre em um andamento vivo, grave em um andamento moderado: o canto não produz quase nada; é o mero compasso – ou antes, para falar mais corretamente, o mero grau de velocidade – que determina o caráter. Mas a melodia italiana encontra em cada andamento expressões para todos os caracteres, imagens para todos os objetos. Ela é, quando apraz ao compositor, triste em um andamento vivo, alegre em um movimento lento, e, como eu já disse, muda de caráter num mesmo andamento à escolha do compositor; o que lhe dá a facilidade de estabelecer contrastes sem depender para isso do poeta, e sem se expor a contra-sensos.

Eis a fonte dessa prodigiosa variedade que os grandes mestres da Itália sabem verter em suas óperas sem jamais afastar-se da natureza; variedade que evita a monotonia, a frouxidão e o tédio, e que os músicos da França não podem imitar porque seus andamentos são dados pelos sentidos das palavras, forçando-os a ater-se a eles, se não quiserem cair em contra-sensos ridículos.

Em relação ao recitativo, do qual me resta falar, parece que, para bem julgá-lo, seria preciso saber exatamente o que ele é, pois até agora não sei de ninguém, dentre todos os que discutiram o assunto, que se tenha preocupado em defini-lo. Não sei, Senhor, que idéia podeis ter dessa palavra; quanto a mim, denomino recitativo uma declamação harmonio-

sa, isto é, uma declamação na qual todas as inflexões se fazem por intervalos harmônicos. Do que se segue que, como cada língua tem uma declamação que lhe é própria, cada qual deve também ter seu recitativo particular; o que não impede que se possa muito bem comparar um recitativo a outro para saber qual dos dois é o melhor, ou melhor se relaciona com seu objeto.

O recitativo é necessário nos dramas líricos 1) para ligar a ação e unificar o espetáculo; 2) para valorizar as árias, cuja simples continuidade se tornaria insuportável; 3) para exprimir uma multidão de coisas que não podem ou não devem ser exprimidas pela música cantante e cadenciada. A simples declamação não poderia convir a tudo isso em uma obra lírica, pois a transição da fala ao canto, e, sobretudo, do canto à fala, tem uma dureza à qual o ouvido dificilmente se adapta, produzindo um contraste ridículo que destrói toda a ilusão e, portanto, todo o interesse; pois há uma espécie de verossimilhança que se deve preservar mesmo na ópera, tornando o discurso tão uniforme que o conjunto possa ser tomado ao menos por uma língua hipotética. Juntai a isso o fato de que a presença dos acordes aumenta a energia da declamação harmoniosa e compensa com vantagem o que existe de menos natural na entoação.

É evidente, com base nestas idéias, que o melhor recitativo, em qualquer língua que possua as condições necessárias, é o que se aproxima mais à fala. Se houvesse um recitativo que, conservando a harmonia que lhe convém, se aproximasse da fala a tal ponto que o ouvido ou o espírito pudessem se enganar; deveríamos declarar ousadamente que esse recitativo teria atingido a toda perfeição de que o gênero é capaz.

Examinemos agora, com base nessa regra, aquilo que se chama recitativo na França. Dizei-me, por favor, que relação encontrais entre esse recitativo e nossa declamação? Como poderíeis conceber que a língua francesa, cujo acento é tão homogêneo, tão simples, tão modesto, tão pouco melodioso, pudesse ser bem exprimida pelas entonações barulhentas e gritadas desse recitativo, e que haja qualquer relação entre as doces inflexões da fala e esses sons prolongados e inflados, ou antes, esses eternos gritos que perfazem o tecido dessa parte de nossa música, mais ainda do que as árias? Fazei, por exemplo, que qualquer um que saiba ler recite os

quatro primeiros versos do famoso reconhecimento de Ifigênia. Dificilmente reconheceréis algumas pequenas irregularidades, algumas débeis inflexões de voz em uma recitação tranqüila, que não tem nada de vivo ou de apaixonado, nada que estimule o recitante a elevar ou baixar sua voz. Fazei a seguir esse mesmos versos serem recitados por uma de nossas atrizes, sobre as notas de um compositor, e tratai de suportar, se possível, essa extravagante gritaria que passa a todo momento do alto para baixo e de baixo para o alto, percorrendo sem nenhum objetivo toda a extensão da voz, e suspendendo a récita fora de propósito para *tecer belos sons* sobre sílabas que nada significam e que não marcam nenhum repouso no sentido!

Juntem-se a isso os trêmulos, as cadências, as apojaturas que ocorrem a todo instante, e digam-me que analogia pode haver entre a fala e toda essa enfadonha ornamentação; entre a declamação e esse pretenso recitativo? Mostrem-me ao menos um aspecto que permita razoavelmente enaltecer o maravilhoso recitativo francês cuja invenção faz a glória de Lully?

É cômico ouvir os partidários da música francesa refugiarem-se no caráter da língua e lançarem sobre ela os defeitos de que não ousam acusar seu ídolo, ao passo que é muito claro que o recitativo mais adequado à língua francesa deve opor-se em quase tudo ao que é praticado; que ele deve fluir por intervalos muito pequenos, não elevar nem abaixar muito a voz, ter poucos sons sustentados, nenhum estrépito, menos ainda gritos, nada, sobretudo, que se assemelhe ao canto, pouca desigualdade na duração ou valor das notas, bem como em seus graus. Em duas palavras: o verdadeiro recitativo francês, se é que pode haver um, só será encontrado em uma direção completamente oposta à de Lully e seus sucessores, em algum novo caminho que certamente os compositores franceses, tão orgulhosos de sua falsa sabedoria, e, conseqüentemente, tão distantes de sentir e de amar a verdadeira, não se propõem a procurar tão cedo, e que, provavelmente, não encontrarão jamais.

Este seria o momento de mostrar-vos, por meio do recitativo italiano, que todas as condições que supus em um bom recitativo podem ser, de fato, ali encontradas; que esse recitativo pode ao mesmo tempo apresentar toda a vivacidade da declamação e toda a energia da harmonia, que

ele é capaz de progredir tão rapidamente quanto a fala, e de ser tão melodioso quanto um verdadeiro canto; que ele permite marcar todas as inflexões com que as paixões mais veementes animam o discurso, sem forçar a voz do cantor nem aturdir os ouvidos dos que o escutam. Poderia mostrar-vos como, com auxílio de um movimento particular das notas fundamentais, pode-se multiplicar as modulações do recitativo de uma maneira apropriada que contribui para distingui-lo das árias, nas quais, para preservar a graça das melodias, é preciso mudar de tonalidade com menos frequência. Poderia mostrar-vos, sobretudo, como, para dar à paixão o tempo de desdobrar todos os seus movimentos, pode-se, com o auxílio de um acompanhamento instrumental habilmente manejado, fazer que a orquestra exprima por melodias comoventes e variadas aquilo que o ator deve apenas recitar; obra-prima da arte do músico, pela qual ele reúne, em um recitativo *obligato*^{*}, a mais tocante melodia a toda a veemência da declamação sem jamais confundir uma e outra. Eu poderia vos mostrar as inumeráveis belezas desse admirável recitativo, do qual se contam na França tantas histórias tão absurdas quanto os julgamentos que as pessoas se põem a fazer sobre ele, como se qualquer um pudesse se pronunciar sobre um recitativo sem conhecer a fundo a língua à qual ele é apropriado. Mas para entrar nesses detalhes seria preciso, por assim dizer, criar um novo Dicionário, inventar, a cada instante, termos para oferecer aos leitores franceses idéias desconhecidas entre eles, e fazer-lhes discursos que lhes pareceriam ininteligíveis. Em suma, para ser compreendido por eles, seria preciso falar-lhes em uma linguagem que entendessem, e, por conseguinte, seria preciso falar-lhes de ciência e de toda espécie de artes, excetuando apenas a música. Não farei, portanto, sobre esse assunto um relato rebuscado que não serviria à instrução dos leitores, e sobre o qual poderiam presumir que a força aparente de minhas provas não se deve senão à sua ignorância nesse assunto.

* Eu esperava que o Senhor Caffarelli nos daria, no Concert Spirituel, algum número de grande recitativo e canto patético, para que os supostos conhecedores pudessem ouvir pelo menos uma vez aquilo que julgam há tanto tempo; mas quanto a suas razões para não fazê-lo, descobri que ele conhecia melhor que eu o entendimento de seus ouvintes.

Tampouco tentarei, pela mesma razão, fazer o paralelo, proposto neste inverno em um escrito dirigido ao Pequeno Profeta¹⁹ e a seus adversários, entre duas peças musicais, uma francesa, outra italiana, lá indicadas²⁰. Como a cena italiana, confundida na Itália com mil outras obras primas iguais e superiores, é pouco conhecida em Paris, poucas pessoas poderiam seguir a comparação, com o resultado de que eu teria falado apenas ao pequeno número daqueles que já sabem o que tenho a lhes dizer. Mas quanto à cena francesa, esboçarei de bom grado a análise, ainda com mais prazer pelo fato de que, tratando-se de uma peça unanimemente estimada no país, não precisarei temer que me acusem de parcialidade na escolha, nem de querer esquivar-me com meu julgamento ao dos leitores, mediante uma obra pouco conhecida.

Além disso, como não posso examinar essa peça musical sem, ao menos hipoteticamente, reconhecer-lhe o gênero, já estarei com isso dando à música francesa toda a vantagem de que a razão me forçou a privá-la no curso desta carta; eu a estarei julgando por suas próprias regras, de modo que, ainda que essa cena fosse tão perfeita quanto se pretende, disso só se poderia concluir que se trata de música francesa bem feita; o que não impediria, se se demonstrar que o gênero é mau, que ela seja má música em sentido absoluto. Trata-se aqui, portanto, apenas de ver se ela pode ser admitida como boa ao menos em seu gênero.

Para isso vou tentar analisar, em poucas palavras, esse célebre monólogo de Armide²¹ "Enfin, il est en ma puissance", que passa por uma obra prima de declamação, e que os próprios mestres dão como o modelo mais perfeito do verdadeiro recitativo francês.

Observo inicialmente que o Senhor Rameau o citou com razão como exemplo de uma modulação precisa e muito bem articulada; mas esse elogio torna-se uma verdadeira sátira ao ser aplicado à peça em questão, e o próprio Senhor Rameau faria bem em precaver-se contra semelhante louvor neste caso, pois o que se poderia imaginar de mais mal concebido que essa regularidade escolástica em uma cena em que o arrebatamento, a ternura e o contraste das paixões opostas põem a atriz e os espectadores na mais viva agitação? Armide, furiosa, vem apunhalar seu inimigo. Ao vê-lo, ela hesita, deixa-se enternecer, o punhal lhe tomba das mãos; ela

esquece todos os seus planos de vingança, mas não esquece por um único instante sua modulação. As reticências, as interrupções, as transições intelectuais que o poeta ofereceu ao músico não foram jamais aproveitadas por este. A heroína termina por adorar aquele que queria inicialmente assassinar, e o músico termina em mi menor, como havia começado, sem ter deixado por um só momento os acordes mais próximos ao tom principal, sem ter posto uma única vez na declamação da atriz a menor inflexão extraordinária que testemunhasse a agitação de sua alma, sem ter dado a menor expressão à harmonia; e eu desafio quem quer que seja a identificar, apenas a partir da música, quer na tonalidade, quer na melodia, quer na declamação, quer no acompanhamento, alguma diferença perceptível entre o início e o fim dessa cena, pela qual o espectador pudesse julgar a prodigiosa mudança ocorrida no coração de Armide.

Observai este baixo-contínuo: essas colcheias, essas notas curtas de passagem que correm atrás da seqüência harmônica! É assim que progride o baixo de um bom recitativo, no qual não se deve ouvir senão notas longas, de longe em longe, o mais raramente possível, apenas para impedir que a voz do recitante e o ouvido do espectador se percam?

Mas vejamos como são tratados os belos versos desse monólogo, que pode ser com justiça considerado uma obra prima de poesia²².

Enfin il est en ma puissance.

Eis um trilo*, e, o que é pior, uma pausa absoluta já no primeiro verso, embora o sentido não se complete até o segundo. Reconheço que o poeta teria talvez feito melhor se omitisse o segundo verso e deixasse aos espectadores o prazer de ler seu sentido na alma da atriz; mas já que ele o empregou, cabe ao músico utilizá-lo.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.

* Sou obrigado a afrancesar esta palavra [*un trille*] para exprimir a pulsação de garganta.

Carta sobre a música francesa

Talvez eu perdoasse a um músico ter posto este segundo verso em um tom diferente do primeiro, se ele se permitisse um pouco mais dessas mudanças de tom nas ocasiões necessárias.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance

As palavras *charme* [feitiço] e *sommeil* [sono] criaram, para o músico, uma armadilha inevitável; ele esqueceu o furor de Armide para tirar uma pequena soneca, da qual acordará na palavra *percer* [trespassar]. Se acreditais que é por acaso que ele emprega sons doces no primeiro hemisfério, basta apenas escutar o baixo; Lully não era homem de empregar futilmente esses sustenidos.

Je vais percer son invincible cœur.

Como é ridícula essa cadência final em um movimento tão impetuoso! Como esse trilo é frio e sem graça! Como está mal colocado em uma sílaba breve, em um recitativo que deveria voar, e em meio a um arroubo violento.

*Par lui tous mes Captifs sont sortis d'esclavage:
Qu'il éprouve toute ma rage*

Vê-se aqui uma hábil reticência do poeta. Armide, após dizer que vai trespassar o coração invencível de Renaut, sente no seu próprio os primeiros movimentos da compaixão, ou, antes, do amor; ela busca razões para se fortalecer, e essa transição intelectual prepara muito bem esses dois versos, que, sem isso, se ligariam mal aos precedentes, tornando-se uma repetição completamente supérflua de algo que nem a atriz nem os espectadores ignoram.

Vejamos agora como o músico expressiu esse movimento secreto do coração de Armide. Ele viu claramente que era preciso interpor um intervalo entre esses dois versos e os precedentes, e pôs ali um silêncio, que não preencheu com nada, em um momento em que Armide tinha tantas coisas a sentir, e, por conseguinte, a orquestra a exprimir. Após essa pausa, ele recomeça exatamente no mesmo tom, no mesmo acorde, na mesma nota com que concluía, passa sucessivamente por todas as notas do acor-

de durante um compasso inteiro, e abandona por fim, com dificuldade, o tom em torno do qual girava tão desajeitadamente.

Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?

Outro silêncio, e depois, mais nada. Este verso está no mesmo tom, quase no mesmo acorde que o precedente. Nenhuma alteração que possa indicar a mudança prodigiosa que se realizou na alma e no discurso de Armide. A tônica, é verdade, se torna dominante por um movimento do baixo. Oh deuses, será mesmo uma questão de tônica e dominante em um momento em que toda ligação harmônica deveria se interromper, em que tudo deveria pintar a desordem e a agitação? De resto, uma pequena alteração limitada ao baixo pode dar mais energia às inflexões da voz, mas jamais as suprir. Nesses versos, o coração, os olhos, o rosto, o gesto de Armide; tudo se modificou, exceto sua voz; ela fala mais baixo, mas mantém o mesmo tom.

*Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?
Frappons.*

Como esse verso pode ser tomado em dois sentidos diferentes, não vou criticar Lully por não ter preferido o sentido que eu escolheria. No entanto, este último é incomparavelmente mais vivo, mais animado, e valoriza muito mais o que segue. Do modo como Lully a faz falar, Armide continua a enternecer-se e interroga-se sobre a razão disso: *Que é que, em seu favor, a piedade tenta dizer-me?* Depois, de repente, retorna à sua cólera, com esta única palavra: *Golpeemos*.

Tal como eu a concebo, Armide, indignada com sua hesitação, rejeita com rapidez sua vã piedade, e pronuncia vivamente e de um só fôlego, levantando o punhal: *Que é que, em seu favor, a piedade tenta dizer-me? Golpeemos*.

Talvez o próprio Lully tenha entendido assim esse verso, embora o tenha tratado de outro modo. Pois sua notação determina tão pouco a declamação que se pode dar a esta, sem risco, o sentido que se preferir.

*... Ciel! qui peut m'arrêter?
Achevons... je frémis! vengeons-nous... je soupire.*

Eis com certeza o momento mais violento de toda a cena. É aqui que se trava o maior embate no coração de Armide. Quem acreditaria que o músico deixou toda essa hesitação no mesmo tom, sem a menor transição intelectual, sem o menor desvio harmônico, de uma maneira tão insípida, com uma melodia tão pouco caracterizada, e com uma inabilidade tão inconcebível, que, em lugar do último verso que diz o poeta:

Concluamos; eu tremo. Vinguemo-nos; eu suspiro.

o músico diz exatamente este:

Concluamos; concluamos. Vinguemo-nos; vinguemo-nos.

Os trilos, sobretudo, fazem um belo efeito sobre tais palavras, e é um belo achado a cadência perfeita sobre a palavra *suspiro*!

*Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui*

Esses dois versos estariam bem declamados se houvesse mais intervalo entre eles, e o segundo não concluísse em uma cadência perfeita. Essas cadências perfeitas sempre são a morte da expressão, sobretudo no recitativo francês, onde elas tombam tão pesadamente.

Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.

Toda pessoa que tiver ouvido a correta declamação deste verso julgará que o segundo hemistíquio tem seu sentido invertido; a voz deve erguer-se em *minha vingança*, e baixar docemente em *vã*.

Mon bras tremblant se refuse à ma haine

Má cadência perfeita, tanto mais por estar acompanhada de um trilo.

Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!

Fazei a Senhorita Dumesnil declamar este verso e descobrireis que a palavra *crueldade* será a mais elevada, e que a voz irá baixando até o final do verso; mas, quanto ao meio de não fazer ressaltar *a luz*!, reconheço aí o músico.

Suprimo, para encurtar, o restante desta cena, que não tem mais nada de interessante nem de notável além dos contra-sensos usuais e trilos incessantes, e concluo com o verso que a encerra.

Que, s'il se peut, je le hâisse..

Este parêntese, *se for possível*, parece-me uma prova suficiente do talento do compositor. Quando o encontramos no mesmo tom, sobre as mesmas notas que *eu o odeie*, é bem difícil não sentir quão pouco capaz foi Lully de pôr em música as palavras do grande homem que tinha a seu serviço.

Sobre à pequena ária de taverna que conclui esse monólogo, prefiro nada dizer; e se há alguns amantes da música francesa que conhecem a cena italiana cujo paralelo com esta foi proposto, e, sobretudo, a ária impetuosa, patética e trágica que a encerra, eles sem dúvida ser-me-ão gratos por este silêncio.

Para resumir em poucas palavras minha opinião sobre o célebre monólogo, digo que, se o considerarmos como canto, não encontraremos nele nem ritmo, nem caráter, nem melodia; se quisermos que seja um recitativo, não encontraremos nem naturalidade, nem expressão; e, qualquer que seja o nome que quisermos lhe dar, vemo-lo cheio de sons prolongados, de trilos e outros ornamentos vocais ainda mais ridículos em uma tal situação do que normalmente o são na música francesa. Sua modulação é regular, mas por isso mesmo pueril, escolástica, sem energia, sem afecção sensível. O acompanhamento se limita ao baixo-contínuo, em uma situação em que todo o poder da música deveria ser mobilizado, e esse baixo é mais próximo ao que se proporia a um estudante em sua lição de música que ao acompanhamento de uma cena viva de ópera, cuja textura instrumental deve ser escolhida e aplicada com um sutil discernimento para tornar a declamação mais sensível e a expressão mais viva. Em duas palavras, se nos déssemos ao trabalho de executar a música dessa cena sem juntar-lhe as palavras, sem gritar nem gesticular, não seria possível distinguir nela nada de semelhante à situação que ela pretende representar e aos sentimentos que quer exprimir, e tudo não parecerá senão uma tediosa sequência de sons modulada ao acaso e apenas para fazê-la durar.

No entanto, esse monólogo sempre fez, e não duvido que ainda viesse a fazer um grande efeito no teatro, porque seus versos são admiráveis e a situação, viva e interessante. Mas sem os braços e os gestos da atriz, estou persuadido de que ninguém poderia suportar o recitativo, e que esse tipo de música tem grande necessidade do auxílio dos olhos para poder ser suportável aos ouvidos.

Creio ter mostrado que não há nem ritmo nem melodia na música francesa, por que a língua não os admite; que o canto francês não passa de um contínuo clamor, insuportável a todo ouvido não preconceituoso, que sua harmonia é tosca, sem expressão, soando apenas como exercício de colegial; que as árias francesas não são árias; que o recitativo francês não é recitativo. Do que concluo que os franceses não têm música e não podem tê-la²³, ou, se alguma vez a tiverem, será tanto pior para eles.

Sou, etc.

Notas dos Tradutores

¹ Tradução realizada a partir do texto estabelecido por Olivier Pot. Em ROUSSEAU, J.-J. *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Oeuvres complètes, v. 5, Paris: Gallimard, 1995 (Bibliothèque de la Pléiade).

* Não considero que ter uma música seja tomar emprestada a de uma outra língua para tentar aplicá-la à própria, e preferiria que mantivéssemos nosso canto enfadonho e ridículo a associar ainda mais ridiculamente a melodia italiana à língua francesa. Essa desagradável mistura, que talvez se torne daqui em diante o estudo de nossos músicos, é demasiado monstruosa para ser admitida, e o caráter de nossa língua a isso jamais se prestará. No máximo algumas peças cômicas poderão subsistir em virtude das partes instrumentais, mas prevejo ousadamente que o gênero trágico não será nem mesmo tentado. Neste verão aplaudiu-se na Ópera cômica a obra de um homem de talento que parece ter escutado boa música com bons ouvidos e que traduziu o gênero em francês tão próximo quanto possível; seus acompanhamentos são bem imitados sem serem copiados, e se ele não produziu um canto, é porque não é possível produzi-lo. Jovens músicos sentem ter talento, continuai a desprezar em público a música italiana; bem sei que vosso interesse presente assim o exige, mas apressai-vos a estudar em privado essa língua e essa música, se quereis poder voltar um dia contra vossos camaradas o desdém que hoje fingis contra vossos mestres.

² “São palavras e vozes, nada além disso” (Horácio)

³ A chamada “Querela dos Bufões” havia dividido o público freqüentador de espetáculos em Paris em dois grupos inflamados – os defensores da ópera italiana, aos quais se juntaram os Enciclopedistas, e os defensores da ópera francesa tradicional.

⁴ Na verdade Rousseau já havia intervindo anonimamente na Querela em 1752, com a *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur ‘Omphale’*, e, no ano seguinte, com a *Lettre à un symphoniste*.

⁵ Assim era conhecida a companhia italiana de ópera dirigida por Eustachio Bambini que se apresentou com grande sucesso em Paris entre 1752 e 1753.

⁶ Unidade rítmica constituída por um agrupamento de sílabas longas e breves, ou, nas línguas em que há acento de intensidade, por sílabas fortes e fracas.

⁷ Na música dramática, canto que se aproxima das inflexões da voz falada.

⁸ No *Dicionário de Música*, Rousseau caracteriza uma música barroca como aquela “cuja harmonia é confusa, carregada de modulações, e de dissonâncias, cuja melodia é dura e pouco natural, a entonação difícil e o andamento constrangido”.

⁹ Pitoresca no sentido de pintar, ou representar as emoções.

¹⁰ Torquato Tasso, *Jerusalém libertada* (1575), XVI, xxv e IV, iii. “Ternos dedêns, delicadas e calmas recusas, amáveis carícias e uma paz jovial, sorrisos, meias palavras e doces lágrimas, beijos molhados pelo pranto e queixumes, todas essas coisas ela própria fundiu e depois temperou em fogo lento; e formou delas o maravilhoso cinto que dispôs em torno a seus flancos”; “O roucosom da trombeta infernal chama os habitantes das sombras eternas; tremem suas cavernas vastas e obscuras; e o ar tenebroso ribomba àquele rumor. Com menos estrondo tomba o raio das alturas, e jamais com tanto frêmito treme a terra quando se agitam os vapores em seu seio grávido.” A edição da *Pléiade* identifica erroneamente a primeira estrofe como XIV, xxv (p. 1461).

¹¹ “Templo sagrado, estadia tranqüila”; da ópera *Hyppolite et Aricie*, de Rameau. A ária de Galuppi mencionada a seguir não pôde ser identificada.

¹² Diderot.

¹³ Optamos por traduzir para o português todos os títulos de óperas italianas que Rousseau mencionou em francês.

¹⁴ Friedrich Grimm.

¹⁵ Da ópera *Artaserse*, de Terradeglias, que Rousseau pode ter assistido em 1744 em Veneza.

¹⁶ *Phaéton*, de Lully. Os duetos “Que mon sort serait doux” e “Hélas! une chaine si belle” são exemplos em que as duas vozes cantam simultaneamente todo o tempo.

¹⁷ Isto é, o trítone (ou quarta aumentada) *fá-si* se torna, com esses acréscimos, *fá-sol-si-ré*, e a “falsa quinta”, ou quinta diminuta *si-fá* se torna *si-ré-fá-sol*. Nos dois casos, tem-se um acorde de sétima de dominante em diferentes inversões.

¹⁸ “A arte que tudo faz em parte alguma se revela”.

¹⁹ Friedrich Grimm publicara em 1753 o panfleto *O Pequeno Profeta de Boemischbroda*, um dos mais influentes documentos da Querela dos Bufões.

²⁰ Em um panfleto em que aparentemente posava como árbitro imparcial na disputa, Diderot propusera a comparação do monólogo de *Armide* com a cena “Solitudini amene”, do *Nicotris* de Terradeglias.

²¹ Personagem título da ópera *Armide* (1686), a última e a mais renomada tragédia lírica composta por Lully.

²² Os versos são de Philippe Quinault, autor dos libretos de várias óperas de Lully.

²³ A “obra de um homem de talento” que Rousseau menciona na nota é *Les Troqueurs*, de Antoine Dauvergne, com libreto de Jean Joseph Vadé, representada em Paris em 30 de julho de 1753.

À
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - IFCH
SETOR DE PUBLICAÇÕES

Textos Didáticos

Cidade Universitária "Zeferino Vaz"

Caixa Postal 6.110

13081-970 - Campinas - São Paulo - Brasil

<http://www.ifch.unicamp.br/pub>

morewa@unicamp.br

Tel.: (0XX 19)3788.1604 / 3788.1603
Telefax (0XX 19) 3788.1589

NOME: _____

Name: _____

ENDEREÇO: _____

Address: _____

RECEBEMOS: _____

We have received: _____

FALTA-NOS: _____

We are lacking: _____

ENVIAMOS EM PERMUTA: _____

We are sending in exchange: _____

DATA: _____

Date: _____

ASSINATURA: _____

**A NÃO DEVOLUÇÃO DESTE IMPLICARÁ NA SUSPENSÃO DA
REMESSA**

Non-acknowledgement of receipt will indicate that further publications are not wanted.