

DOSSIER – Primera entrega

XIII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII – VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Lully e as *Metamorfoses* de Ovídio: representação de imagem e poder de Luís XIV

Rodrigo Lopes

Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música
do Instituto de Artes da UNESP
lopesmonteverdi@gmail.com

Resumo

No século XVII francês, as “*opere serie*” de Jean Baptiste Lully se estruturaram de acordo com modelos literários da antiguidade clássica, como As *Metamorfoses* de Ovídio, e utilizadas como meios estratégicos retóricos e imitativos para construir e fortalecer a imagem pública de Luís XIV. As óperas de Lully ocupam na história literária mundial uma posição de releitura dos autores e obras greco-latinas e o reconhecimento nos antigos de uma forma de expressão perfeita a ser imitada; a universalidade dos antigos conferia às produções artísticas um caráter atemporal de suas manifestações. A antiguidade clássica, considerada perfeita, era associada a uma suposta perfeição do reinado de Luís XIV, e para validar essa perfeição, o artista se subordinava a uma retórica construtora de hierarquias e valores determinantes para a estrutura de suas obras, processo esse apartado da noção de independência artística. As poéticas clássicas eram filiadas às convenções da corte, e o artista, sendo um elemento do sistema político predominante, não podia criar fora das regras estabelecidas por essas poéticas. Nesse sentido, interessa-nos, em nossa discussão, como o gênero da ópera serviu para cuidar da manutenção do poder real de Luís XIV.

Palavras-chave: Lully; ópera; imitação; França; século XVII.

Abstract

Lully and Ovid's Metamorphoses: Representation of Louis XIV's Image and Power

In the French 17th century, Jean Baptiste Lully's "opera serie" were structured according to literary models of classical antiquity, such as Ovid's The Metamorphoses and used as rhetorical and imitative strategic means to build and strengthen the public image of Louis XIV. Lully's operas occupy in world literary history a position of reinterpretation of Greco-Latin authors and works and the recognition in the ancients of a perfect form of expression to be imitated; the universality of the ancients gave artistic productions a timeless character in their manifestations. Classical antiquity, considered perfect, was associated with a supposed perfection of the reign of Louis XIV, and to validate this perfection, the artist subordinated himself to a rhetoric that built hierarchies and determining values for the structure of his works, a process that was separated from the notion of artistic independence. Classical poetics were affiliated with court conventions, and the artist, being an element of the prevailing political system, could not create outside the rules established by these poetics. In this sense, in our discussion, we are interested in how the opera genre served to take care of the maintenance of Louis XIV's royal power.

Keywords: Lully; opera; imitation; France; 17th century.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Lopes, R. (2022). Lully e as *Metamorfoses* de Ovídio: representação de imagem e poder de Luís XIV. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 78-88.

Introdução

O Absolutismo francês do século XVII foi profícuo no interesse pela antiguidade greco-latina, como vemos na produção de traduções de obras do grego e latim vertidas para o francês, e a relevância da Antiguidade foi considerável no inventário propagandístico no reinado de Luís XIV para a valorização de sua imagem pública de realeza e poder.

Essa apropriação e manipulação da Antiguidade estão não só nos libretos das óperas de Jean-Baptiste Lully, mas também nas tragédias e comédias de Racine, Corneille e Molière, em tratados como a *Arte Poética* de Boileau e em obras de cunho moral como *Os Caracteres*, de La Bruyère, bem como na arquitetura, pintura, escultura e música.

A partir dessas preceptivas, os modelos da antiguidade foram a regra e o guia para o rigor dessas produções, de acordo com definições de ‘bom gosto’, sempre associados ao gosto do rei, e, por sua vez, moderados por um comitê que cuidadosamente só aprovaria aquilo que elevasse a figura do rei, a ponto, por exemplo, dele ser associado a Apolo, deus do sol, por sua força, poder e ação (Fubini, 2007).

As óperas de Lully, as baseadas nas *Metamorfoses* de Ovídio, participaram das reformulações modernas das representações desse gênero artístico, que em associação com a música, concomitantemente tiveram uma sólida finalidade quanto ao artifício retórico imitativo na construção, fortalecimento e manutenção da imagem do poder real de Luís XIV.

A recepção dos clássicos no século XVII francês e as artes imitativas

No século XVII francês imperavam as teorias imitativas baseadas principalmente em modelos literários da antiguidade clássica e em seus conhecimentos de retórica como meios para a produção artística, e esse conhecimento serviu como meio crítico para julgar se uma obra artística havia cumprido ou não o objetivo de imitar. As óperas de Lully ocuparam, nesse sentido, uma posição de releitura dos autores e das obras gregas e latinas na história da literatura musical. A releitura dos clássicos era uma prova de reconhecimento de que os antigos eram a expressão perfeita a ser imitada, e sua universalidade conferia às produções operísticas um caráter atemporal de suas manifestações. Sobre isso nos disse João Alexandre Barbosa:

o século XVI é, sobretudo, o da arqueologia dos textos remanescentes das culturas grega e romana, e de suas interpretações. O século XVII, sobretudo o francês, é o da afirmação do modelo aristotélico e horaciano de uma poética que encontra sua melhor afirmação no teatro, enquanto o século XVIII, predominantemente inglês, alemão e ibérico, é já o da dissolução dos modelos clássicos e de uma conseqüente vertente neoclássica. (Barbosa, 1999, p. 12-13)

Ao escolher temáticas já exploradas, o compositor se subordinava a uma retórica, sendo esta uma construtora de hierarquias de valores determinantes para a estrutura da obra, e esse processo estava apartado da noção de independência artística. As poéticas clássicas, filiadas às convenções da corte – e não se concebia uma arte não filiada a essas convenções – o compositor, sendo um elemento do sistema político predominante, não detinha autonomia para criar fora das regras estabelecidas, ou seja, não podia criar fora da releitura das poéticas clássicas.

Termos como ‘imitação’, ‘emulação’, ‘apropriação’, ‘alusão’, que desde o Renascimento vinham sendo utilizados para definir a ‘imitação’ das obras da antiguidade greco-latina, hoje são chamados de ‘recepção dos clássicos’, em que existe no reconhecimento de reflexos das obras de partida da Antiguidade na obra de chegada. Na recepção dos clássicos há o destaque da importância e permanência das obras da Antiguidade na constituição das tradições literárias, ampliando assim um maior alcance de intertextualidade.

à íntima associação, provocada pelas redescobertas e interpretações dos clássicos, entre poesia, literatura e poética. A partir de então, o poeta está, por assim dizer condenado a ver sempre o seu trabalho individual à sombra da tradição: entre a expressão pessoal e o trabalho de arte instala-se como elemento de emulação e limite da personalidade o Passado, aquilo que é anterior. (Barbosa, 1999, p. 13)

A recepção implicava num processo imitativo consciente, em que o autor, por diversos motivos e usos, escolheu fazer a imitação. Desta forma, imitar é se utilizar dos antigos como modelos para a produção artística, e nas produções operísticas existirão marcas que tematizarão os traços da obra imitada, como um reflexo da realidade de ficção representada pela *mimesis* (Bakogianni, 2016).

Ao se refletir a respeito das relações das ‘*opere serie*’ de Lully com a política de Luís XIV, como as produções das óperas Phaëton, Alceste, Armide, Tesée, Atys, Proserpine, dentre outras,

Lully se serviu dos clássicos para estruturá-las, e do conjunto de temas utilizados para elas, retirados da obra *Metamorfoses*, de Ovídio, em que este autor narrou duzentos e quarenta seis fábulas dispostas em mais de doze mil versos, dispostas cronologicamente desde o caos até a metamorfose no destino de Júlio César, escolhidas dentre o repertório da tradição greco-latina, com o intuito de tratar da ‘metamorfose’. Essas óperas então, com a utilização dos meios estratégicos retóricos imitativos adequados, serviram para fortalecer a imagem pública de Luís XIV (Duarte, 2018).

Contextos de época

Peter Burke, em sua obra “A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV”, tratou da construção da imagem do monarca através das artes e também da ópera, uma vez que o próprio rei foi bailarino de algumas produções de seu reinado, quando jovem.

No Absolutismo, o artista, para sobreviver, dependia essencialmente do apoio de um mecenas, de depois de obtido o saber técnico, caber-lhe-ia adequar a mensagem ao fim proposto, o que evidentemente se pautava pelo interesse do mecenas.

A beleza, sendo o resultado da proporção das formas e da combinação racional das partes constituintes da obra, e subordinada racionalmente a uma ideia unificadora, cujo código conduzia ao princípio da verossimilhança, era compreendida como sendo a verdade da poesia.

Procurava-se reconhecer nas produções artísticas características universais, verdades gerais, legítimas, em qualquer lugar. O que fora válido na Atenas de Aristóteles deveria também ser válido na Paris do século XVII. A obra de arte deveria ser um eterno reconhecimento da Antiguidade Clássica. A pretensão desse século era de ser uma continuidade da cultura greco-latina, daí o princípio racional da universalidade das produções de acordo com a razão: o ‘gosto’, então, para esse período, não era uma categoria subjetiva, mas o resultado da fusão entre o conhecimento e o sentimento, guiados pela razão.

Para que a obra de um criador fosse aceita pelo público (essencialmente o público da corte) ela deveria seguir os passos dos mestres do passado, que foram analisados e comentados pelos estudiosos. Os mestres do passado, como professores, guiavam, aconselhavam e mostravam aos artistas os meios utilizados em seu tempo, pois somente seus conhecimentos serviriam de parâmetro para a criação de grandes obras artísticas. Assim, ao longo do século

XVII, os teóricos seguidores dos preceitos da Antiguidade Clássica criaram imagens e representações que serviram de crivo e paradigma para a produção das artes de então. A releitura das poéticas da Antiguidade deveria dar coerência, sentido e vigor ao estilo proposto, de acordo com uma exigência até mesmo científica, como a da matemática e da física. Sobre isso nos falou Ernet Cassirer:

A teoria do classicismo francês nada tem a ver com uma filosofia qualquer do common sense, porquanto não se apoia no uso cotidiano e banal do entendimento, mas nas faculdades supremas da razão científica. Pelas mesmas razões que a matemática e a física do século XVIII, ela visa ao ideal de rigor que constitui o correlato necessário à condição indispensável de sua exigência de universalidade. Portanto, encontramos sempre uma harmonia profunda, até uma coincidência entre os ideais científicos e os ideais artísticos dessa época, pois a teoria estética não quer outra coisa senão adotar o caminho já inteiramente aberto pelas matemáticas e pela física. (Cassirer, 1994, p. 375)

Opera Seria: Tragédie en Musique ou Tragédie Lyrique

A *opera seria*, diferente do que foi a ópera do século XIX, sendo mais conhecida como ‘Tragédia em Música’ [*Tragédie en Musique*], ou ainda, ‘Tragédia Lírica’ [*Tragédie Lyrique*], cujo desenvolvimento na França se deveu à inserção de ações dramáticas cantadas no ‘Balé de Corte’ [*ballet de court*], e à influência da ópera italiana, foi de grande popularidade na França, e sedimentaria o processo de constituição do gênero ‘ópera’, com a dança integrada à sua estrutura. A ‘Tragédia em Música’ foi um teatro musicado com a característica de ser intermediado com coreografias de balé, recitativos e árias, com uma escrita composicional de estilo mais simples, para garantir ao ouvinte clara compreensão do texto.

A Tragédia Lírica ganhou sua forma definitiva com Jean-Baptiste Lully, compositor de Luís XIV, e responsável pela música na corte francesa, que teve como modelo o compositor italiano Francesco Cavalli (1602-1676) para desenvolver sua técnica dramática, além de sua parceria com o dramaturgo Molière (1622-1673), o qual fez com que ele amadurecesse estilisticamente, dominando assim a escrita musical dramática. Sua composição *Psyché*, escrita por Molière, Pierre Corneille (1606-1684) e Philippe Quinault (1635-1688), no ano de 1671, pôs no palco a sua primeira *Tragédie en Musique*, cujos diálogos foram transformados em recitativos. Em 1673, a

Tragédie en Musique Cadmus et Herminione, sobre libreto de Quinault e argumento das *Metamorfoses* de Ovídio, sedimentaria a nova forma musical na França (Beaussant, 1997).

Luís XIV

Luís XIV reinou de 1643 até sua morte em 1715. Sua imagem pública ocupou a imaginação coletiva, com representações em seu tempo, impulsionadas também pelas representações da ‘ópera séria’. Uma imagem no sentido metafórico por meio desse gênero musical, como uma forma ritual de espetáculo, uma imagem construída da figura do Rei Sol remontada até a Antiguidade. E no bojo da representação dessa figura estavam a ideologia, a propaganda e a manipulação da opinião pública.

Essa construção foi embasada numa tentativa de persuasão, que com toda certeza os ouvintes e observadores do século XVII percebiam, pois havia uma ênfase dada à retórica na educação das elites da época. Porém, as pinturas, poemas, óperas, esculturas etc., não eram meras tentativas de persuasão, mas sim, produtos da expressão de poder e de devoção de seus súditos. Essas representações, segundo Peter Burke (Burke, 1992, p. 16) eram encomendadas para aumentar sua ‘glória’. A ‘glória’ era uma palavra-chave da época, já que ela se distinguiu do ‘louvor’, pois o louvor era dado ‘por pessoas’, enquanto a ‘glória’ era dada por ‘todo o mundo’. A ‘glória’ também já foi tema de ópera em seu tempo. Além da ‘glória’, havia também a ‘magnificência’, considerada impressionante, como um lampejo de luz, como um estrondo de um trovão, que deixava sua marca como um sinete num pedaço de cera, o que imprimia respeito aos povos do mundo. Eram realizados festivais para agradar súditos e estrangeiros, com a finalidade de provocar uma impressão extremamente vantajosa da magnificência, poder, riqueza e grandeza do rei.

As ideias do século XVII sobre a relação entre arte e poder demonstram que de um lado havia os escritores e compositores que procuravam conferir à imagem real seu valor nominal, e de outro a descrição desses monumentos por estudiosos, que avaliavam o quanto essa representação serviria como meio para instruir o povo sobre a figura do rei, com o intuito de amá-lo e obedecê-lo (Elias, 2001).

Essa valorização da imagem do rei era tal que ele muitas vezes fora apresentado como um ser divino:

Existiu um mito de Luís XIV no sentido de que ele era apresentado onisciente, invencível, divino, e assim por diante. Era o príncipe perfeito, associado ao retorno da idade de ouro. Poetas e historiadores qualificaram o rei como “herói” e seu reinado como “uma série ininterrupta de maravilhas”, para usar as palavras de Racine. Sua imagem pública não era simplesmente favorável: tinha uma qualidade sagrada. (Burke, 1992, p. 18)

Versalhes serviu ao rei como um cenário para a ostentação de seu poder, e até mesmo o acesso ao rei era controlado; haviam várias etapas a serem cumpridas até que os visitantes pudessem vê-lo pessoalmente.

Assim como ocorria em Roma, como, por exemplo, com o imperador Augusto, em que os retratos visuais ou literários do rei eram ‘representações’, imagens projetadas nos meios de comunicação para que pudessem fazer parte da imaginação coletiva, eram uma construção simbólica de sua autoridade, a ponto dele ser visto como uma figura sagrada.

Os louvores a um rei eram homenagens prestadas ao seu papel, pois um Estado centralizado precisava de um símbolo de centralidade. “Luís era encarado como um soberano sagrado, e sua corte era vista como um reflexo do cosmo. Este era o sentido das muitas comparações entre o rei e Júpiter, Apolo e o sol” (Burke, 1992, p. 23).

A construção de imagens de Luís XIV não significava que todas elas refletissem a verdade sobre ele (e com toda certeza não refletiam), e a “sinceridade” era menos cultivada do que os valores do “decoro”, considerados mais importantes. As contribuições para a glorificação do rei não eram meras tentativas de persuasão, mas sim - observando-se o contexto da época - a de servirem para responder a uma demanda, a de alimentar a crença de uma imagem idealizada do rei e de suas virtudes frente ao país e à corte:

Tanto o rei como seus conselheiros tinham consciência dos métodos pelos quais as pessoas podem ser manipuladas por meio de símbolos. Afinal de contas, tinham sido instruídos, em sua maioria, na arte da retórica. Contudo, os objetivos com que manipulavam os demais eram obviamente escolhidos a partir do repertório oferecido pela cultura de seu tempo. Tanto os objetivos quanto os métodos são parte da história. (Burke, 1992, p. 24)

A ópera e o poder real

A ópera francesa, com a recepção da Antiguidade Clássica, bem estruturada, dirá algo sobre Luís XIV para um público direcionado, com a intenção de glorificar sua imagem, provocando efeitos de convencimento sobre seu poder. Os libretos deveriam dar considerável contribuição para a eficácia de sua imagem, uma vez que instruíam o espectador sobre o modo de interpretar sua realeza. Palavras, imagens, ações e música formavam esse todo no espetáculo da ópera. As letras das músicas das óperas frequentemente incorporavam referências elogiosas aos feitos do rei, sobretudo nos prólogos. As encenações de ópera, por sua vez, poderiam ser encaixadas num festival mais amplo, para glorificar um acontecimento particular, como por exemplo, a tomada da província de Franche-Comté.

O libreto de ópera era encarado como um gênero literário, esperando que ele contasse, de forma alegórica, uma história que incluísse uma série de passagens primorosas dedicadas ao caráter e à moral do soberano, ou de algum ministro, dentro de alguma batalha, com apresentação de debates, com falas atribuídas aos participantes eminentes. Em geral o público sabia a quem cada personagem se referia na corte francesa, e as ações do espetáculo a quais feitos do reino.

A hipérbole, a sinédoque e a metáfora eram figuras retóricas usadas largamente para a exaltação da figura do rei, em que se insistia tornar Luís XIV o único autor e causa de todos os êxitos de seu reinado, glorificando suas decisões, prudência, valor e direção do Estado. A metáfora era uma figura recorrente nessa exaltação do rei, observada, por exemplo, na sua comparação com o Sol. As qualidades morais dos deuses e heróis clássicos, como figuras alegóricas, eram atribuídas ao monarca, e frequentemente ele era representado ao lado dessas figuras ou como possuidor das mesmas qualidades dos deuses e heróis, ou até mesmo ocupando o lugar de Apolo, Júpiter, Hércules:

A imagem do rei era associada ainda aos heróis do passado. Ele foi proclamado um novo Alexandre (a comparação que mais lhe agradava, pelo menos na década de 1660), um novo Augusto (que encontrou uma Paris de tijolos e deixou-a de mármore), um novo Carlos Magno, um novo Clóvis, um novo Constantino, um novo Justiniano (ao codificar as leis), um novo São Luís, um novo Salomão, novo Teodósio (ao destruir a heresia dos protestantes como este destruiria a dos arianos). Charles-Claude de Vertron, da Academia de Arles, produziu uma coleção de paralelos entre Luís e outros príncipes também chamados “grandes”, de Ciro da Pérsia a Henrique IV de França (Burke, 1992, p. 47).

Todas essas representações e comparações geravam uma espécie de alegoria sobre a figura do rei, com uso de estilo elevado, e de uma “riqueza de vocabulário”, próprias do orador, em que o louvor, como gênero epidítico da retórica, foi largamente aplicado na utilização de adjetivos atribuídos a Luís XIV.

A retórica foi um campo do cultivo do bom gosto e da elegância, bem como do cultivo do espírito, mas com a finalidade de louvar ao rei no século XVII.

Um exemplo de como a ‘ópera séria’ glorificava a imagem de Luís XIV foi a ópera *Persée* (Perseu) de Lully, com libreto de Philippe Quinault, baseada nos livros IV e V das *Metamorfoses* de Ovídio, em que ele conta a história de Perseu, estreada no Palácio de Versalhes em 1682. A obra narra a relação entre Perseu e Andrômeda, amor proibido, embora ele seja amado secretamente por Mérope. Para conseguir o amor de Andrômeda, Perseu deveria buscar a cabeça da Medusa, górgona mortal, que possuía cabelos de serpentes, e cujo olhar transformava os homens em pedra. Com o auxílio de Hermes (na verdade Mercúrio), mensageiro dos deuses, Perseu conseguiu matar a Medusa, decapitando-a, e assim obtém a mão de Andrômeda em casamento. Além da trama versar sobre a caça à Medusa, há o quadro que versa sobre os amantes que não podem ficar juntos, Perseu e Andrômeda, e que após ele cumprir sua façanha de matar a Medusa, eles conseguem ficar juntos no final. Lully em sua dedicatória da ópera ao rei, disse: “Eu entendo que ao descrever os favoráveis presentes aos quais Perseu recebeu dos deuses, e os surpreendentes empreendimentos que ele alcançou tão gloriosamente, eu estou traçando um retrato das qualidades heroicas e das maravilhosas ações de Sua Majestade” (Lully, 1682, p. ii).

A personagem principal, Perseu, representava, na verdade, Luís XIV, a quem a ópera foi dedicada, e a ópera simbolizava a estabilidade e a ordem contra as forças inimigas que ameaçavam a França. As górgonas significavam a tríplice aliança formada contra Luís XIV, que eram os Países Baixos, a Suécia e o imperador da Áustria; o monstro marinho (uma personagem da ópera) na verdade era a Espanha, e Perseu (Luís XIV) era a figura amada e protegida pelos deuses, aquele que instalaria a virtude no país, e com isso flores, esculturas e outras figuras do bem brotariam da terra, e este lugar é Versalhes, local que o rei recentemente havia se instalado, longe de Paris. No prólogo da ópera foram incluídas a glória, a coragem e as façanhas do rei no campo de batalha e Quinault o retratou como um modelo de virtude a ser seguido.

Considerações finais

Ao interagir com esses materiais, procuramos observar no ponto de recepção dos clássicos qual a leitura que se tinha do passado clássico para a elaboração dos libretos e das produções operísticas. A música é um ponto de vista pelo qual se observa o passado, e a adaptação operística dos clássicos da Antiguidade nos libretos deveria possuir um entendimento do que se compreendia dessas fontes.

A música é uma área nova na pesquisa e no desenvolvimento de abordagens críticas na recepção dos clássicos. E esta vertente de estudos avaliará tanto a nossa compreensão dos clássicos quanto de sua recepção no sentido teórico, e, talvez, numa possibilidade prática futura, servindo até mesmo como sugestão de novos caminhos para a performance histórica musical.

Bibliografia

- Bakogianni, A. (2016). O que há de tão clássico na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. Rio de Janeiro, Brasil: Codex.
- Barbosa, J. A. (1999). O classicismo (Introdução). São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Beaussant, P. (1997). A música barroca da França clássica. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Nova Fronteira.
- Burke, P. (1992). A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Cassirer, E. (1994). A filosofia do Iluminismo. Campinas, Brasil: Editora da Unicamp.
- Duarte, A. S. (2018). Dossiê: drama antigo e recepção: apresentação. Rio de Janeiro, Brasil: Codex – Revista de Estudos Clássicos.
- Elias, N. (2001). A sociedade de corte. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Fubini, E. (2007). La estética musical desde la antigüedad hasta al siglo XX. Madri, Espanha: Alianza Editorial.
- Ovídio. (2017). *Metamorfoses*. São Paulo, Brasil: Editora 34.

RODRIGO LOPES é Doutor e Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp. É graduando em Letras Clássicas, grego antigo, pela Universidade de São Paulo. Bacharel em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Unesp. Estudou cravo, baixo contínuo e música de câmara no Conservatório de Tatuí. Pesquisador das relações entre opera seria de Lully e o reinado de Luís XIV, bem como a recepção dos clássicos.