

A presença das mulheres em *Ariane et Bacchus* de Marin Marais (1696)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A PRODUÇÃO MUSICAL E SONORA DE MULHERES

Elisama Fernanda Koppe
UFPR – elisamakoppe@gmail.com

Silvana Ruffier Scarinci
UFPR – silscarinci@gmail.com

Resumo: Neste ensaio, propomos um estudo sobre as mulheres artistas que atuaram em *Ariane et Bacchus* de Marin Marais, 1696. Esta *tragédie en musique* foi o principal objeto de estudos do Laboratório de Música Antiga da UFPR, LAMUSA, do qual este trabalho faz parte. Para compreendermos o lugar ocupado por estas mulheres, tomamos como documento principal o tratado de época *Description de la vie et moeurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra* (Descrição da vida e costumes, da prática e condição das moças da *Opéra*), de 1694.

Palavras-chave: Mulheres e música. Ópera barroca francesa. Estudos de gênero e música barroca francesa.

The Presence of Women in *Ariane et Bacchus* de Marin Marais (1696)

Abstract: In this essay, we propose a study of the female artists who acted in Marin Marais' *Ariane et Bacchus*, a *tragédie en musique* of 1696. This opera has been the major subject of research at Universidade Federal do Paraná's Early Music Laboratory, LAMUSA, in which this present project belongs. To understand the place occupied by those women, we took as our basic source the treatise "Description de la vie et moeurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra" (Description of the young ladies from the *Opéra*, their lives and customs, their practices and situation) of 1694.

Keywords: Women and music. French Baroque Opera. Gender studies and French Baroque Music.

1. As mulheres artistas de ópera na França do século XVII

Sabemos que o papel da mulher sempre foi estabelecido por suas “funções” familiares – filha, esposa, mãe ou apenas reprodutora. Essa condição seria a “profissão” da maioria das mulheres, mas surpreendentemente, no período barroco, elas exerceram papéis até então inauditos: “[...] dama ou cortesã, intelectual, artista, mística ou até santa, demonstra por vezes a sua capacidade de afirmação pessoal e mesmo uma espécie de “protoconsciência”, antecipando claramente o feminismo moderno (HATHERLY, 1996, p. 270)”.

Desde o início, as mulheres da ópera não tinham uma boa reputação moral diante da sociedade e foram constantemente alvo de censura, sendo identificadas como prostitutas. Grande parte de seus críticos foram clérigos e moralistas que atacavam a ópera como forma de arte. Seus textos abundam com horror contra a impureza das mulheres, estas que por eles sempre foram marginalizadas e até mesmo tratadas como aberração e criaturas diabólicas. Para eles, a ópera em si foi pensada como um lugar para se “encorajar as paixões mundanas, encantar os sentidos em detrimento da alma e desencorajar um espírito humilde e devoto”

(COWART, 1994, p. 208), levando as mulheres à loucura, histeria e ao adultério. O clérigo Bossuet acusou a ópera de "sugerir as paixões mais enganosas e torná-las tão agradáveis e vivas quanto possível" (Ibid., p. 210).

O teatro era visto como um ambiente imoral perante a sociedade da época, pois fazia exposição de mulheres ao público masculino. Um dos grandes difamadores da mulher em sua atuação no teatro, Jean-Jacques Rousseau, afirmaria que as mulheres “desonram seu sexo quando, como no teatro, elas se exibem publicamente por dinheiro, tornam-se pouco mais que prostitutas” (NICHOLSON, 1990, p. 344).

A ópera foi vista como uma estimuladora de “tendências perniciosas”. Em outro tratado, *Contre les femmes* (1694), Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), crítico e poeta francês, declarou que a “degeneração da mulher pode ser rastreada na *Opéra*” (COWART, op. cit., p. 207).

2. As mulheres e a *Académie Royale de Musique* (*Opéra*)

A *Académie Royale de Musique*, também conhecida como *Opéra*, fundada em Paris por Luís XIV, em 1669, marcou a gênese de uma tradição de ópera distintamente francesa, a *tragédie en musique*, gênero instituído por Jean-Baptiste Lully. A criação deste gênero respondeu à necessidade de estabelecer a monarquia do “Rei Sol” e influenciar o domínio da cultura francesa. Este tipo de ópera, seguindo regras institucionalizadas pela máquina do estado absolutista que administrava toda a produção artística, glorificava o rei e reforçava o ufanismo em torno de sua suprema autoridade.

As mulheres faziam carreira na *Opéra* muitas vezes sobrepondo o papel de bailarinas ou cantoras. Na *tragédie en musique*, as mulheres interpretavam todo o tipo de papéis:

Na *tragédie en musique*, as cantoras encarnam princesas amorosas, feiticeiras ou rainhas enciumadas, deusas intervindo diretamente na intriga, sacerdotisas, confidentes e, nos *divertissement* agrupando solistas, coros, bailarinos e bailarinas, personagens do povo muito idealizados – gregos, frígios, cartagineses, pastoras, marinheiras, caçadoras – e personagens fabulosas ou alegóricas, ninfas, dríades, horas da noite, etc. Sem haver papéis travestidos, como era uso corrente na ópera italiana, exceto naquele do Amor [o Cupido] encarnado tradicionalmente por jovens mulheres (LEGRAND, 2006, p. 158).

Já no cenário da dança, foi em 1681 que as mulheres apareceram pela primeira vez no palco da *Opéra* como bailarinas profissionais em *Triomphe de l'Amour*, *opéra-ballet* de Lully. Até aquele momento a companhia de *ballet* da *Opéra* era formada exclusivamente

por homens. Os salários anuais das cantoras que atuavam na *Académie Royale de Musique* alcançava o nível dos salários dos cantores. Em relação aos salários das bailarinas, as mulheres recebiam um pouco menos do que os homens (SADIE, 1986, p. 202 e LECOMTE, 2007, p. 116).

Sobre a produção musical da época, sabe-se que vários artistas do século XVII retrataram a presença de mulheres através de gravuras. Para exemplificar, veremos a seguir algumas gravuras. Sadie afirma (1986) que as imagens poderiam ser o único registro informativo sobre a atuação das mulheres na produção musical, embora raramente fossem identificadas.

3. Revisão da literatura

As referências mais relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa foram *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos* e *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, textos apresentados e anotados por Jérôme de La Gorce (1993), Paris. A partir destes documentos e de outras referências utilizadas, foi possível elencar as mulheres artistas relacionadas à ópera barroca francesa.

A primeira parte da obra é formada por cartas que Louis-François Ladvocat trocava com o abade Jean-Baptiste Dubos sobre determinadas óperas. Nelas são compartilhados os conteúdos dos libretos, a qualidade dos versos, as características das personagens, relatos sobre ensaios, a interpretação dos cantores e a recepção do público.

O segundo documento, de autoria desconhecida, *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, diz respeito à vida diária das mulheres artistas que faziam parte da *Académie Royale de Musique*, também conhecida como *Opéra*, no final do século XVII. Embora o tratado seja anônimo, de La Gorce (1993) nomeia o abade de Vassetz como um possível autor devido à semelhança no estilo do texto com *Traité contre le luxe des coiffures* (1694). A partir de nossa tradução de *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, pudemos observar a visão profundamente moralista da época em relação às mulheres e em especial às mulheres artistas, cujas atividades por muito tempo foram ligadas diretamente a atividades próximas à prostituição. O autor se utiliza de prerrogativas religiosas, morais, legais e até mesmo de argumentos da medicina para condenar as atividades das mulheres da ópera, sem jamais tratar seus parceiros homens com os mesmos preconceitos, além de descrever o universo da *Opéra* e do teatro como um mundo subterrâneo, semelhante a um bordel.

Chamamos atenção para alguns trechos em que o autor compara as cantoras com a prostituta da Babilônia, citando Isaías: “Trata-se das sereias sobre a qual fala Isaías, que habitam os templos da luxúria, os basílicos que envenenam e matam as almas através dos ouvidos”, assim como serpentes: “Os homens suscetíveis a seus atrativos inflamam-nas com seus aplausos e elogios e estimulam estas serpentes à medida que elas os picam”. As artistas são comparadas também a figuras malignas: “mulheres, cujas maneiras doces e obscenas são iguais a demônios que raptam tudo aquilo que poderia permanecer em vós do temor a Deus e de honra no mundo”.

De acordo com sua interpretação, as cantoras estariam atarefadas pelo pecado: “toda a essência de seu trabalho, não pode ter outra conclusão que o pecado” e não teriam sequer a chance da salvação: “O que sabeis se a medida de vossos pecados não será tão grande a ponto de vos excluir de vossa salvação?”. Sobre essas mulheres, o autor faz recair a culpa da “perda das almas que se perdem em todos estes desejos de tratar das paixões que elas expressam com tanta destreza, de movimentos e canções ternas, através dos quais a maioria dos ouvintes são impregnados e não podem defender-se” e a condenação [ao inferno]: “Por fim, elas responderão ao julgamento de todas as perturbações que tenham excitado aos outros”.

4. Elencando as mulheres presentes em *Ariane et Bacchus* (1696)

Elencamos 20 mulheres ao todo, dentre elas atrizes, bailarinas e cantoras, mencionadas nos documentos de época já citados: Marie Aubry (1656-1704); Marie-Magdelaine Brigogne; Mademoiselle Charier; Marie-Louise Desmatins (1670-1708); Mademoiselle Deschars; Mademoiselle Desplaces; Marie-Anne de Chasteauneuf (1670-1748), também conhecida como Mademoiselle Duclos; Élisabeth Dufort, também conhecida como “Babet”; Mademoiselle Guiart, Guyar ou Guyard; Anne Lemaire; Marie Le Rochois (antes de 1658-1728); Mademoiselle Macé; Mademoiselle Marianne; Julie d’Aubigny (1653-1707), também conhecida como Mademoiselle Maupin; Françoise Moreau, também conhecida como Fanchon; Marie-Louise Moreau, também conhecida como Louison; Mademoiselle Pèlerin ou Pellerin; Mademoiselle Renaud, Renaut ou Regnault; Marie-Thérèse Subligny ou de Subligny (1666-1735) e Marie Verdier.

Algumas dessas mulheres tiveram participação especial na ópera específica de Marin Marais, *Ariane et Bacchus* (1696), listadas abaixo. A primeira representação ocorreu no dia 8 de março de 1696. Segundo os irmãos Parfaict, conforme mencionado por de La Gorce e Milliot (1991), a ópera foi confiada aos melhores cantores da época.

Mademoiselle Desmatins:

Marie-Louise Desmatins (1670-1708) foi uma das atrizes mais reconhecidas da *Opéra* (DE LA GORCE, 1993, p. 93). De acordo com os irmãos Parfaict, conforme citado por Lecomte (2007, p. 104), Desmatins teria estreado como bailarina e cantora, aos 12 anos de idade, na ópera *Persée* (1682) de Lully. A partir de 1703 ela teria se concentrado apenas em sua carreira vocal.

Interpretou papéis como Sidonie em *Armide* (1686) de Lully, protagonizando como Armide em 1703, Briseis em *Achille et Polyxène* (1687) de Lully e Colasse, Juno em *Enée et Lavinie* (1690) de Collasse, Palès em *Cadmus et Hermione* (1690) de Lully. Destacamos sua participação na ópera de Marin Marais, *Ariane et Bacchus* (1696), no papel de Corcine, confidente de Ariane. Interpretou também *Issé* (1697) de Destouches; Médée em *Thésée* (1698) de Lully, *Thétis et Pelée* de Collasse (1699), *Didon* (1704) de Desmarests, *Iphigénie en Tauride* (1704) de Campra; *Isis* (1704); Angélique em *Roland* (1705), Sthénoboée em *Bellerophon* (1705) e *Alceste* (1706) de Lully; e *Alcyone* (1706) de Marin Marais. Seu nome aparece nas distribuições de papéis até 1707-1708.

Conforme esclarecido pelos irmãos Parfaict (apud LECOMTE, 2007, p. 105), Desmatins teria falecido "em 1708 de úlcera hepática aos trinta e oito anos". De acordo com uma narrativa da época, *La Musique du Diable* (1711)¹, Mademoiselle Desmatins é acusada de ter envenenado Mademoiselle Moreau, assim como muitas de suas colegas da companhia – as Mademoiselles Renaud, Deschars, Florence, Le Rochois e Lemaire –, por inveja. Chrissochoidis (2007) afirma que fontes descreveriam *La Musique du Diable* como “supostas aventuras de Mademoiselle Desmatins no inferno”. A narrativa sugere a morte da cantora devido a complicações de uma forma primitiva de lipoaspiração (Ibid., p. 8).



Figura 1 - “Mademoiselle Desmatins en Pallas à l'Opéra”.
Fonte: Bibliothèque Nationale de France².

Mademoiselle Le Rochois:

Marie Le Rochois (antes de 1658-1728), também conhecida como Marthe Le Rochois. Esta cantora teria ingressado na *Ópera* em 1678 e foi considerada a atriz mais célebre desta companhia, sendo reconhecida por sua performance como Armide, de Lully em 1695 (DE LA GORCE, 1993, p. 98). Titon du Tillet³ fez uma incrível descrição da performance da cantora como Armide, em 1686:

Quando ela começou a se mover e a cantar, dominou o palco. Que arrebatamento vê-la na quinta cena do segundo ato [como Armide] com o punhal na mão, pronta a ferir o peito de Renaud ... A fúria se animava em suas feições, o amor vinha de preencher seu coração; um após o outro se agitavam sobre ela (apud SADIE, 1986, p. 202).

Titon du Tillet notou a importância de Le Rochois nas produções de ópera na época:

M. Campra ... e M. Destouches ... nossos mais famosos compositores de ópera ... consultavam esta ilustre moça para suas Obras, no que eles seguiam o exemplo do famoso Lully, quando ela era a heroína e pelo qual lhe atribuíam frequentemente o sucesso de suas obras (DU TILLET, 1732, p. 790).

Ele também assinala três qualidades que exigem os papéis de Le Rochois: saber cantar, declamar e atuar:

...se ela pudesse se superar em alguma coisa, é segundo penso em sua atuação e nos quadros expressivos e tocantes dos papéis que ela representava e onde ela levava todos os espectadores ... ela escutava maravilhosamente bem aquilo que chamamos o *Ritournelle*, que é tocado no momento em que a atriz entra e se apresenta ao teatro, assim como a atuação muda, onde no silêncio todos os sentimentos e as paixões devem se pintar sobre o rosto e aparecer na ação; o que os grandes Atores e as grandes Atrizes não têm frequentemente compreendido (DU TILLET, 1732, p. 791).

Apesar de agraciada por muitos, algumas pessoas faziam questão de desconsiderar o seu talento. Um historiador e musicólogo da época, François de Ragenet (1660-1722), a considerava uma cantora desafinada e uma atriz razoável (apud ANTHONY, 1992, p. 1154).

Mademoiselle Le Rochois também interpretou os seguintes papéis nas óperas de Lully: Arethusa em *Proserpine* (1680); Merope em *Persée* (1682); Arcabonne em *Amadis* (1684); Angélique em *Roland* (1685); Armide (1686); Galatée em *Acis et Galatée* (1686); Médée em *Thésée* (1688); Cybele em *Atys* (1689); Hermione em *Cadmus et Hermione* (1690). Assim como Polyxène em *Achille et Polyxène* (1687) de Lully e Collasse, Thétis em *Thétis et*

Pélée (1689) e Lavinie em *Enée et Lavinie* (1690) de Collasse, *Didon* (1693) de Desmarets e *Médée* (1693) de Charpentier.

Le Rochois teria se ausentado da *Ópera* em 1694, devido a problemas vocais, retornando aos palcos somente em 1696. Destacamos sua participação na ópera de Marin Marais, *Ariane et Bacchus* (1696), como Ariane⁴. Em 1697, interpretou Vénus em *Vénus et Adonis* de Desmarets e Roxane em *L'Europe galante*, de Campra. Sua última performance (que foi compartilhada com Mademoiselle Desmatins) ocorreu na *pastorale-héroïque* de Destouches, em *Issé* (1697). Aposentou-se em 1698 e deu aulas de canto para a nova geração de cantores de ópera. Depois de enfrentar uma doença, Le Rochois morreu em Paris, no ano 1728. Segundo uma fonte da época⁵, depois de afastar-se dos palcos, as Mademoiselles Desmatins, Moreau e Maupin “fizeram os papéis principais e foram muito aplaudidas”.



Figura 2 - “Mademoiselle Rochois qui chante et danse à l’Opéra”.
Fonte: Bibliothèque Nationale de France⁶.

Mademoiselle Moreau:

Françoise Moreau (antes de 1668 - depois de 1743), também chamada de Fanchon, era a irmã mais nova de Louison (Marie-Louise Moreau). As duas foram referidas como “Mademoiselle Moreau” na época, o que gerava certa confusão. Segundo esclarece de La Gorce (1993, p. 93), Moreau teria ingressado na *Opéra* por volta de 1680 e foi uma das cantoras mais conhecidas desta companhia. Fanchon teria estreado como Astrée em 1683, no prólogo do *Phaëton* de Lully. Sabe-se também que Fanchon interpretou Oriane em *Amadis* de Lully (1684) e Sidonie em *Armide* (1686). Entre 1692 e 1702, ela apareceu em muitas outras óperas de Lully, como Sangaride em *Atys* (1699), Églé em *Thésée* (1698), Líbia em *Phaëton* (1702), *Proserpine* (1699) e como *Oriane* em *Amadis* (1701). Ela também cantou papéis importantes nas produções de Charpentier (*Médée*), Campra (*L'Europe galante*) e Destouches

(*Issé*). Destacamos sua participação na ópera de Marin Marais, *Ariane et Bacchus* (1696), na qual interpretou Dirce, irmã de Aenarus.

A cantora, assim como sua irmã Fanchon, teria sido amante de Louis de França (1661-1711), também conhecido como Dauphin, o filho mais velho e herdeiro de Luís XIV, rei da França (ANTHONY, 1992, p. 465).

Segundo de La Gorce (1993, p. 116), Mademoiselle Moreau chegou a receber 1500 libras como salário na época de Lully. Aposentou-se em 1702.



Figura 3 - “Mademoiselle Moreau dansant à l’Opéra”.
Fonte: Bibliothèque Nationale de France⁷.

5. Considerações Finais

Levando em consideração os aspectos abordados nesta pesquisa, procuramos proporcionar um entendimento sobre a presença da mulher no universo da ópera barroca francesa no final do século XVII e início do século XVIII, especialmente no que diz respeito à ópera de Marin Marais, *Ariane et Bacchus*, 1696. O documento de época *Description de la vie et moeurs, de l’exercice et l’état des filles de l’Opéra*, 1694, raro inclusive nos acervos franceses, traz ao leitor ou pesquisador a atmosfera que circundava a produção de ópera na França, além de nos dar uma ideia da vida diária das mulheres artistas neste período e local tratados. Com este trabalho, abrimos novas frentes de estudos no Brasil sobre a *tragédie en musique*, e em especial sobre a presença das mulheres no universo da ópera barroca na França.

Referências

- ANTHONY, James R. “Le Rochois, Marie”. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol 2. London: Macmillan, 1992. P. 1154.
- ANTHONY, James R. “Moreau, Fanchon”. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol 3. London: Macmillan, 1992. P. 465.
- CHRISSOCHOIDIS, Ilias. La Musique du Diable (1711): an obscure specimen of fantastic literature throws light on the elusive opera diva Marie-Louise Desmatins (fl. 1682-1708). *Society for Eighteenth Century Music Newsletter*, v. 11, p. 7-9, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/Q1yWYX>>. Acesso em: 10/08/2017.
- COWART, Georgia. *Of women, sex and folly: Opera under the Old Regime*. Cambridge Opera Journal, v. 6, n. 3, p. 205-220, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/823732>>. Acesso em: 06/12/2016.
- DE LA GORCE, Jérôme. *Lettres sur l’Opéra à l’abbé Dubos: suivies de Description de la vie et mœurs, de l’exercice et l’état des filles de l’Opéra*. Paris: Cicero, 1993.
- DE LA GORCE, Jérôme; MILLIOT, Sylvette. *Marin Marais*. Paris: Fayard, 1991.
- DE LA RIVIERE, Dufresny. *La Musique du diable ou le Mercure galant dévalisé*. 1711, Paris. Disponível em: <<https://goo.gl/iskE4i>>. Acesso em: 10/08/2017.
- DU TILLET, Evrard Titon. *Le Parnasse François*. 1732, Paris. Disponível em: <<https://goo.gl/jtyyeV>>. Acesso em: 18/08/2017.
- HATHERLY, Ana. Tomar a palavra: aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 9, p. 269-280, 1996. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/6886>>. Acesso em: 18/08/2017.
- LECOMTE, Nathalie. The female ballet troupe of the Paris Opéra from 1700 to 1725. In: BROOKS, Lynn (Org.). *Women’s work: Making dance in Europe before 1800*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007. P. 99-122.
- LEGRAND, Raphaëlle. Libertines et femmes vertueuses: l’image des chanteuses d’opéra et d’opéra-comique en France au XVIIIe siècle. In: MARQUIÉ, Hélène; BURCH, Noël (Org.). *Libération sexuelle ou contrainte des corps?*. Paris: L’Harmattan, 2006. P. 157–175, 2006.
- NICHOLSON, Eric A. As mulheres e o teatro: 1500-1800. In: DUBY, George; PERROT, Michele (Org.). *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*. Vol. 3. Porto: Afrontamento, 1990. P. 341-368.
- SADIE, Julie Anne. Musiciennes of the Ancien Régime. In: BOWERS, Jane; TICK, Judith (Org.). *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana: University of Illinois Press, 1986. P. 191-223.

Notas

¹*La Musique du diable ou le Mercure galant dévalisé*, Paris, 1711, p. 28.

²Gravura por Antoine Trouvain (1652-1708). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84074189.r=Mademoiselle%20Desmatsain?rk=21459;2>>. Acesso em: 18/08/2017.

³Titon du Tillet (1677-1762) relatou a carreira de muitas outras mulheres artistas em sua produção *Le Parnasse François* (1732-1743). A obra é uma fonte inestimável de informações biográficas sobre a vida literária e musical da época.

⁴Antes de ser dado a Marie Le Rochois, o papel de Ariane foi originalmente planejado para Marie-Louise Desmatins (de La Gorce e Milliot, 1991, p. 182).

⁵*Histoire du Théâtre de l’Opéra en France: depuis l’établissement de l’Académie Royale de Musique*, seconde partie, 1753, p. 65.

⁶Gravura por Claude Auguste Berey (1660-1730). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84080617.r=Mademoiselle%20Rochois?rk=42918;4>>. Acesso em: 18/08/2017.

⁷Gravura por Jean Mariette (1694-1774). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84074048>>. Acesso em: 18/08/2017.