UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

RAQUEL DA SILVA ARANHA

APELLES ET CAMPASPE, BALÉ-PANTOMIMO DE NOVERRE (1776): DANÇA, LIBRETO E MÚSICA.

CAMPINAS

2016

RAQUEL DA SILVA ARANHA

APELLES ET CAMPASPE, BALÉ-PANTOMIMO DE NOVERRE (1776): DANÇA, LIBRETO E MÚSICA.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

ORIENTADOR: DR. PAULO MUGAYAR KÜHL

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO
ALUNO RAQUEL DA SILVA ARANHA, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL.

CAMPINAS

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Ar14a

Aranha, Raquel da Silva, 1975-
Apelles et Campaspe, balé-pantomimo de Noverre (1776) : dança, libreto e música / Raquel da Silva Aranha. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Paulo Mugayar Kühl.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Noverre, Jean-Georges, 1727-1810. 2. Rodolphe, Jean Joseph, 1730-1812. 3. Balé (Dança) - História - Séc. XVIII. 4. Balé (Dança) - Bibliografia - Séc. XVIII. 5. Ópera. 6. Ópera - Dramaturgia. 7. Dança - História e crítica. I. Kühl, Paulo Mugayar,1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *Apelles et Campaspe*, Noverre's pantomime-ballet : dance, libretto and musique
Palavras-chave em inglês:
Noverre, Jean-Georges, 1727-1810
Rodolphe, Jean Joseph, 1730-1812
Ballet dancing - History - 18th century
Ballet dancing - Bibliography - 18th century
Opera
Opera - Dramaturgy
Dance - History and criticism
Área de concentração: Fundamentos Teóricos
Titulação: Doutora em Música
Banca examinadora:
Paulo Mugayar Kühl [Orientador]
Edmundo Pacheco Hora
Luiz Henrique Fiammenghi
Luis Otávio de Souza Santos
Maria Cláudia Alves Guimarães
Data de defesa: 20-10-2016
Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAQUEL DA SILVA ARANHA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL
2. PROF(A). DR(A). EDMUNDO PACHECO HORA
3. PROF(A). DR(A). LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI
4. PROF(A). DR(A). LUIS OTÁVIO DE SOUZA SANTOS
5. PROF(A). DR(A). MARIA CLÁUDIA ALVES GUIMARÃES

Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração Fundamentos Teóricos do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 20.10.2016

Ao meu avô, César da Silva Aranha, autor do primeiro passo.

Sua coragem percorreu quilômetros, a pé, na luta pela sobrevivência. Por amor à família.

Graças a ele os meus caminhos, mais suaves, foram possíveis em outros cantos do mundo.

PÁGINA DE AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Paulo M. Kühl, pela confiança depositada nessa tragetória, pelo apoio em todos os momentos de progresso e regresso enfrentados, pela paciência e amabilidade, e pela coragem de assumir comigo os riscos desta pesquisa.

À Raphaëlle Legrand, pela sua valiosa orientação, sempre disponível a ler e aconselhar o progresso das pesquisas durante o doutorado sanduíche.

Ao amigo Ricardo Rapoport, braço direito na edição do balé aqui apresentado.

Aos grandes artistas e pesquisadores Luiz Fiammenghi, Helena Jank, Marianna Monteiro, Marcos Holler, Edmundo Hora, Luis Otavio Santos, Maria Cláudia Alves Guimarães, Mônica Lucas e Paulo Castagna que ao longo de todo o processo acompanharam com entusiasmo essa pesquisa.

Ao apoio incondicional de Karine Sérafin, Sandrine Dupé, Marjolaine Cambon, Frouke Mooij, Bárbara Onishi, Clara Couto, Ana Teixeira, Paz Martinez, Livia Carvalho, Theophane Tardy, Olivier Camelin, Laurent Yin, Anna Allari, Jerome Silva, Homero Magalhães, Rosangela Lima, Luciana Santos, Quang-Mihn Tran, Anne Pividal, Mayra Pereira, Denise Scandarolli, Paula Cabral, Vivien Helena de Souza Ruiz, Carlos Alberto Asfora, Osny Fonseca e Juliano Buosi.

Aos amigos e parceiros de reflexões sobre a dança, Benjamin Pintiaux, Arianna Fabbricatore, Guillaume Jablonka e Irene Ginger.

A Juan Ignacio Vallejos, Marie Pauline Martin, Alexandre Dratwicki e Edward Nye, pelo envio de material e apoio enriquecedor a essa pesquisa.

Aos funcionários da BNF Sr.Feist e Sra. Sablonniere pela eficiência e prestatividade no auxílio e acesso à documentação primária, tão valiosa para essa pesquisa.

À Capes, pelas bolsas de Doutorado e de Doutorado Sanduíche na Sorbonne Paris IV, sem as quais esta pesquisa não teria a densidade teórico-documental encontrada.

Ao Departamento de Música da Unicamp e à Universidade Sorbonne- Paris IV, pelo acolhimento institucional desta pesquisa, e por abrir tantas portas para o crescimento acadêmicco no Brasil.

À minha família, sempre unida.

RESUMO

Nesta pesquisa é abordada a complexidade das reformas propostas no século XVIII sobre o espetáculo operístico, no que tange a um dos seus principais focos de discussão: a presença do balé junto ao melodrama. Nesse contexto polêmico, Jean-Georges Noverre, um *Maître des ballet*, apresentou um manifesto estético que contribuiu para a transformação do espetáculo operístico, ao reelaborar as danças e a pantomimas associadas ao melodrama no *ballet en action*.

Entretanto, apesar de ser um tema central, o estudo da dança junto à ópera é ainda hoje incipiente. Poucos são os autores, como Kathleen Hansell, Carmela Lombardi, Edward Nye, Flavia Pappacena e Raphaëlle Legrand, que têm chamado a atenção para o estudo do balé na ópera, contribuindo consistentemente nesse sentido. Da mesma forma, são praticamente inexistentes os estudos voltados para os registros musicas dos balés reformados de Noverre. Até o momento apenas Catherine Mercier propôs uma análise que passa pela música do balé noverriano, tocando a intersecção com os libretos de balé do coreógrafo.

O objetivo desta pesquisa foi enfatizar a conexão entre suporte musical e literário do *ballet en action* de Noverre, apresentando um estudo inédito e multidisciplinar do balé-pantomimo *Apelles et Campaspe* de Noverre. Primeiramente realizou-se um estudo comparativo entre a caligrafia musical do manuscrito de *Apelles et Campaspe* (não datado e atribuído a Jean-Joseph Rodolphe), presente na Biblioteca da Ópera de Paris, e a da obra *Dominus illuninatio mea* (de J.J. Rodolphe), para confirmar a autoria do compositor. Este processo detalhado permitiu tanto provar que a partitura de *Apelles et Campaspe* é de fato de Rodolphe, quanto resultou na transcrição da obra para uma versão moderna. Posteriormente foi desenvolvida uma análise músico-textual entre a partitura e as versões de libreto deste balé, publicadas na França, que poderiam corresponder a este manuscrito. Definiu-se uma análise comparativa, explorando as nuances entre as diferentes versões do libreto, a partir da qual foram traçadas intersecções que sublinhassem a importância da relação entre ação em dança e música, como apontou Noverre em suas *Lettres sur la Danse* (1760). Como resultado foi possível concluir qual das versões do libreto de *Apelles et Campaspe* corresponde ao manuscrito musical.

Para entender e situar a importância musical desse balé, junto às reformas da ópera, foi realizado um estudo preliminar que examinou como se articulavam os principais teóricos da dança, e críticos da ópera, em torno de questões como a imitação, a verossimilhança e a expressão. Esse processo permitiu a construção de uma trama teórica –

uma “poética da dança” – que deu suporte à compreensão da importância das reformas de Noverre para redefinir a dança como uma das artes imitativas aplicadas ao gênero dramático musical da ópera.

Palavras-chaves: Noverre; *Ballet en action*; Balé-pantomimo; Reforma da Ópera; século XVIII; Poética da Dança; *Apelles et Campaspe*.

ABSTRACT

In this research I have dealt with the complex reforms proposed in the XVIII century about Opera as an spectacle, in relation to its major discussion points: the presence of dance concomitant to the melodrama. In this polemic context, Jean-Georges Noverre, a *Maître des ballet* presented an aesthetic manifest that contributed to the transformation of the opera show when dance and pantomime were re-elaborated to be associated with melodrama in the *ballet en action*.

Despite this, the polemic that started the theatrical dance with opera until today is unclear. There are few authors such as Kathleen Hansell, Carmela Lombardi, Edward Nye, Flavia Pappacena e Raphaëlle Legrand that contributed to highlight the theatrical dance in the opera play, and have consistently pointed in this direction. Similarly, studies of musical documents of ballets reforms by Noverre are scarce. Moreover, only Mercier proposed an analysis about the music of noverre's ballet, and analysed the intersection between libretto ballets from this choreographer.

The objective of this research was to better understand the conexion between music and libretto, re-evaluate their inter-relationship wich supports the *ballet en action*, and presenting an original and multidisciplinary investigation into the ballet-pantomime *Apelles et Campaspe* of Noverre. Firstly a comparative analysis was conducted between the musical caligraphy from two manuscripts: *Apelles et Campaspe* (date unknown and atributted to Jean-Joseph Rodolphe), held by the Opéra of Paris library, and *Dominus illuminatio mea* (from J.J. Rodolphe), in order to confirm the autority of the manuscript of *Apelles et Campaspe*. This analysis finally proved that the musical handwriting of the ballet is shurely from Rodolphe, and so a transcription to a modern notation was given. Secondly an analysis was conducted of the musical manuscript of *Apelles et Campaspe* and versions of this ballet librettos published in France that could correspond to the music and which were held by Opéra of Paris library evaluated. A comparative analysis was conducted exploring different versions of libretto, from which I have drawn intersections to show the relationship with the music, as pointed out by Noverre in *Lettres sur la Danse* (1760). As a result it was possible to define which of the versions of libretto de *Apelles et Campaspe* corresponds to the musical manuscript.

To understand the importance and be able to contextually place the ballet in the music with the opera reforms, a preliminary study was conducted to examine how the main dance

theoretical experts and opera critics operationalise the concept of imitation, expression and similitude. This process allowed the building of a ‘dance poetics’ which gave further support and clarified Noverre's reforms in order to define dance as an imitation art similar to the dramatic musical aspects of opera.

Key words: Noverre; *Ballet en action*; Pantomime-ballet; Opera reforms; XVIIIth century; Dance Poetics; *Apelles et Campaspe*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – *Choregraphie ou L'Art de décrire la Dance.* 34

Figura 2 – *Le Maître a Danser*. 35

Figura 3 – *Novueau Recüeil de Dance de Bal et celle de Ballet*. 36

Figura 4 – Tabela de vinte e sete pés métricos ou movimentos rítmicos. 44

Figura 5 – *Sarabande. Grave.* 45

Figura 6 – *Sarabande pour une femme.* Feuillet (1704, p.1). 47

Figura 7 – *Exemples pour les mesures à deux et trois temps.* 49

Figura 8 – *Tables des Pas de Bourré, ou Fleurets*. 51

Figura 9 – *Sarabande pour femme*. Feuillet (1709, p.21). 52

Figura 10 – *L' Amour Indiscret*. 72

Figura 11 – *Alexandre et Campaspe de Larisse,* Viena 1773. 77

Figura 12 – *Apelle et Campaspe,* Milão 1774. 86

Figura 13 – *Apelles et Campaspe,* Paris 1776. 95

Figura 15 – *Apelles et Campaspe,* Fontainebleau 1776. 102

Figura 16 – *Apelles et Campaspe,* Lyon 1787. 106

Figura 17 – *Apelles et Campaspe,* Mercure France, Outubro 1776. 110

Figura 18 – *Apelles et Campaspe,* manuscrito [s.l; s.d]. 113

Figura 19 – *Armes et sceau de l'empire français.* 119

Figura 20 – *Apelles et Campaspe / Introduction.* 138

Figura 21 – Detalhe da página final do primeiro movimento I. *And*. 148

Figura 22 – Detalhe da página do movimento N.2 *Marche*. 149

Figura 23 – Detalhe da página final da *Introduction.* 151

Figura 24 – Detalhe da primeira página da *Introduction.* 152

Figura 25 – Retrato presumido de J.J. Rodolphe. 159

Figura 26 – *Dictionnaire alphabetique.* 169

Figura 27 – *Fragmens composés*. 171

Figura 28 – *Ariette/Allegro*: Flutes, Violino 1 e 2, Voce e B.C. 175

Figura 29 – *Air:* Oboe, fagott, Voce [Lyris], B.C. 176

Figura 30 – *Air*: Violino 1 e 2, Voce [Euthyme] e alto B.C. 177

Figura 31 – *Gratioso*: Flute, Violino 1 e 2, Voce e alto B.C. 178

Figura 32 – *Duo*, Andante em Lá Maior: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce e Basso. 179

Figura 33 – *Cont.: Duo*, Andante em Lá Maior: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce, Voce e Basso. 180

Figura 34 – *Duo*, Andante em Sib Maior: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce, Voce e B.C. 181

Figura 35 – *Cont.:* Duo, Andante em Sib Maior: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce, Voce e B.C. 182

Figura 36 – Cartaz do evento "*Apelle et Campaspe*, ballet-pantomime de Noverre (1776): musique, livret, danse". 26 de Junho de 2015. 230

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Resumo dos símbolos da notação coreográfica segundo notação de Feuillet. 50

Quadro 2 – Título, ano de publicação, indicação de compositores e fonte das versões de libretos de Noverre sobre o mito de *Apelles* e *Campaspe,* entre 1773 e 1804. 76

Quadro 3 – Elenco de personagens de *Alexandre et Campaspe* – versão de Viena, 1773. 78

Quadro 4 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – versão de Viena, 1773. 81

Quadro 5 – Elenco de personagens de *Apelle et Campaspe* – versão de Milão, 1774. 87

Quadro 6 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – versão de Milão, 1774. 88

Quadro 7 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene I.* 90

Quadro 8 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene II.* 91

Quadro 9 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene III.* 92

Quadro 10 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene IV.* 93

Quadro 11 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene V.* 94

Quadro 12 – Elenco de personagens e bailarinos de *Apelles et Campaspe* – versão de Paris, 1.10.1776. 96

Quadro 13 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão de Paris, 1776. 100

Quadro 14 – Elenco de personagens e bailarinos de *Apelles et Campaspe* – versão de Fontainebleau, 30.10.1776. 103

Quadro 15 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão de Fontainebleau, 1776. 104

Quadro 16 – Elenco de personagens e bailarinos de *Apelles et Campaspe* – versão de Lyon, 1787. 107

Quadro 17 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão Lyon, 1787. 108

Quadro 18 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão Mercure France, 1776. 112

Quadro 19 – Elenco de personagens de *Apelles et Campaspe* – versão manuscrita [s.l.; s.d.]. 114

Quadro 20 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão Manuscrito e S. Petesburgo. 118

Quadro 21 – Comparativo entre títulos e personagens de todas as versões de *Apelles et Campaspe*. 121

Quadro 22 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas I: versões de Viena/ Milão; Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon , S. Petesburgo / Manuscrito. 122

Quadro 23 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas II: versões de Viena; Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito. 123

Quadro 23 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas II: versões de Viena; Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito. 124

Quadro 24 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas III: versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito. 125

Quadro 25 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito. 126

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon e, S. Petesburgo / Manuscrito. 127

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo Geral entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito. 128

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon e, S. Petesburgo / Manuscrito. 129

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon , S. Petesburgo / Manuscrito. 130

Quadro 26 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre diferenças textuais da Cena IV nas versões de Viena/ Milão, e Cena V nas versões de Paris/Lyon, Fontainebleau, Mercure France, S. Petersburgo/Manuscrito. 131

Quadro 27 – *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre diferenças textuais da Cena V nas versões de Viena/ Milão, e última Cena nas versões de Paris/Lyon, Fontainebleau, Mercure France, S. Petersburgo/ Manuscrito. 132

Quadro 28 – Comparação entre palavras e caracteres semelhantes de dois manuscritos de Noverre. 134

Quadro 28 – *Cont.:* Comparação entre palavras e caracteres semelhantes de dois manuscritos de Noverre. 135

Quadro 29 – Detalhamento do Manuscrito musical de *Apelles et Campaspe* - BNF Rés. A 240. 140

Quadro 30 – INDICAÇÃO DE ANDAMENTO. 143

Quadro 31 – INSTRUMENTAÇÃO. 143

Quadro 32 – FÓRMULA DE COMPASSO. 144

Quadro 33 – TONALIDADE. 144

Quadro 34 – INDICAÇÕES DE DINÂMICA. 144

Quadro 35 – SINAIS DE ARTICULAÇÃO. 145

Quadro 36 – OUTRAS INDICAÇÕES. 146

Quadro 37 – Composição da orquestra da *ARM* em 1776. 155

Quadro 38 – Composição dos bailarinos da *ARM* em 1776. 156

Quadro 39 – Comparação entre as grafias de instrumentação em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.* 164

Quadro 40 – Comparação entre as grafias de dinâmica em *Apelles et Campaspe*e *Dominus illuminatio mea.* 165

Quadro 41 – Comparação entre as grafias de fórmulas de compasso em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.* 166

Quadro 42 – Comparação entre as grafias de claves em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.* 166

Quadro 43 – Comparação entre as grafias de sinais de alteração em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.* 167

Quadro 44 – Comparação entre as grafias de pausas em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.* 167

Quadro 45 – Programa da noite de espetáculos da Académie Royale de Musique em 1.10.1776: informações extraídas de *Fragmens* (1776) e libreto de *Apelles et Campaspe* (1776). 173

Quadro 46 – Transcrição de trechos sobre música nas *Cartas sobre a Dança*. 218

Quadro 46 – *Cont.:* Transcrição de trechos sobre música nas *Cartas sobre a Dança*. 219

Quadro 47 – Organização estrutural dos libretos de *Apelles et Campaspe* de Paris, Fontainebleau e Lyon. 231

Quadro 48 – Organização estrutural do manuscrito musical de *Apelles et Campaspe*. 232

Quadro 49 – Cena I: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon. 232

Quadro 50 – Cena II: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon. 233

Quadro 51 – Cena III: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon. 237

Quadro 52 – Cena IV: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon. 241

Quadro 52 – *Cont.:* Cena IV: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon. 239

Quadro 53 – Cena V: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon. 241

Quadro 54 – Cena VI: versão de Fontainebleau. 243

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNF: Bibliothèque Nationale de France

BNF Ars.: Bibliothèque de l'Arsenal

BNF Op.: Bibliothèque-musée de l' Opéra

BNF Richelieu Dep.Arts Sp: Département des Arts du Spectacle

BNF Dep. Mus.: Département de la Musique

SUMÁRIO

Introdução. 21

PARTE I – A DANÇA REFORMADA

Capítulo 1 – A Dança teatral no contexto das reformas da Ópera.

1.1 A problemática da dança teatral no espetáculo operístico: rumo a novos paradigmas estéticos. 27

1.2 A *Belle danse:* o modelo da dança acadêmica. 33

1.3 O *ballet en action* de Noverre: entre pantomima e *belle danse.* 37

Capítulo 2 – Poéticas da Dança na metade do século XVIII.

2.1 A imitação pelo ritmo. 41

2.1.1 A relação entre música e dança na *belle danse.* 48

2.2 A imitação pela expressão. 53

2.3 A reforma das artes cênicas na primeira metade do século XVIII: ensaios sobre nova atuação corporal. 58

2.3.1 O conceito de sentimento associado à expressão. 60

2.3.2 Os conceitos de Verdade, *Jeu naturel, Jeux de théâtre,* Variedade e *Feu.* 62

2.3.3 O conceito de *Esprit,* de Gênio, associado ao conceito de Gosto. 64

2.4 Em busca do corpo expressivo: o ator-bailarino-pintor. 66

PARTE II – LIBRETO DE BALÉ REFORMADO

Capítulo 3 – O balé-pantomimo *Apelles et Campaspe*.

3.1 A história de *Apelles et Campaspe*. 71

3.2 O balé *Apelles et Campaspe*: libretos e reprises. 75

3.2.1 Versão de Viena, 1773. 77

3.2.2 Versão de Milão, 1774. 85

3.2.3. Versão de Paris, 1776. 95

3.2.4 Versão de Fontainebleau, 1776. 102

3.2.5 Versão de Lyon, 1787. 105

3.2.6 Versão da *Mercure France*, 1776. 110

3.2.7 Manuscrito de libreto: *Apelles et Campaspe.* 113

3.3 Autoria do Manuscrito 133

PARTE III – MÚSICA DO BALÉ

Capítulo 4 – A música de *Apelles et Campaspe.*

4.1 O Manuscrito musical *Apelles et Campaspe* 137

4.1.1 A função do manuscrito. 142

4.1.2 A orquestra e o corpo de dança da *Académie Royale de Musique* em 1776. 153

4.1.3 Terminologia em discussão: *Introduction.* 157

4.2 Jean-Joseph Rodolphe: compositor de balés de Noverre. 158

4.3 Autoria do manuscrito musical *Apelles et Campaspe*: análise comparativa entre grafias musicais de J.J. Rodolphe. 163

4.4 O balé *Apelles et Campaspe* em contexto.

4.4.1 O programa da noite do espetáculo. 169

4.4.2 A visão da crítica sobre o balé *Apelles et Campaspe.* 184

4.5 Transcrição do balé *Apelles et Campaspe*. 193

Introduction [*Très legère*] 196

N.1 *Andante* [*Sans lenteur*] 202

N.2 *Marche* [*Fièrement sans lenteur*] 204

N.3 [*Air lent*] 207

N.4 *Gavotte* [*Un peu legère*] 209

N.5 *Adagio* [*Lent, fort et soutenu*] 210

N.6 *Mouvement de Chaconne* [*Sans vitesse*] 212

N.7 *Andante* [*Retenu / avec expression / un peu lentement*] 215

N.8 *Gavotte* [*Mouvement de gavotte un peu animé*] 215

N.9 *Marche* [*Marqué. Sans lenteur*] / incompleta 216

Capítulo 5 – As relações entre música, dança e libreto.

5.1 A música fala, a Dança recita. 217

5.2 O status da música expressiva. 222

5.3 Análise entre libretos de *Apelles et Campaspe* e o manuscrito musical: proposta de encadeamento entre texto e música. 226

Conclusão. 245

Referências. 249

Bibliografia. 263

Apêndice. 270

Anexos. 273

INTRODUÇÃO

O processo de transição entre a representação e moção dos afetos e a estética em que a expressão dos sentimentos passou a ser a tônica, marcou uma mudança no conceito de imitação nas artes que atingiu a complexidade do espetáculo operístico. A dança, como elemento integrante da ópera, recebeu grande atenção dos reformadores do melodrama. A explicação, como será visto na primeira parte desta pesquisa, se deve às novas abordagens da dança teatral associada à ópera, que pouco a pouco transformaram seu status de divertimento, desconectado do drama cantado, para o de gênero dramático autônomo, de forma a finalmente dividir com a ópera a propriedade de representar um drama. Jean-Georges Noverre – um dos preconizadores das reformas da dança teatral associada à ópera e o idealizador da dança em ação que elevou o balé à categoria de drama – delineou em quinze cartas suas críticas e propostas reformadoras. Suas *Lettres sur la Danse* (1760) [1] foram um marco teórico de largo escopo, por ter envolvido novas diretrizes que passaram pela técnica e formação do bailarino, pela atuação expressiva, pela elaboração do libreto de balé e também por considerações sobre a música que acompanha o balé reformado. E essas temáticas centralizam os três blocos que estruturam esta pesquisa.

Na primeira parte apresento a polêmica em torno da manutenção da dança no espetáculo do melodrama, bem como contextualizo a tradição da dança acadêmica [2] que é um dos elementos constitutivos do 'balé em ação' [3], ao lado da pantomima. Nesse sentido, foi fundamental um conhecimento prévio, além de uma boa dose de experiência, sobre a *belle danse.* Ao longo de anos imergi na teoria e na prática desse modelo de dança do século XVIII, o que me permitiu compreender a notação coreográfica em voga, bem como relacioná-la com

[1] *Lettres sur la danse*, Lyon e Sttutgart, 1760. Usarei nesta pesquisa tanto a tradução para o português de Marianna Monteiro (1998), quanto a edição fac-símile das cartas (2009). Mas sabe-se que as cartas foram reimpressas e aumentadas desde 1783 até 1807, além de ter sido traduzida por Domenico Rossi em 1778 (*Lettere sopra la Danza e sopra li Balli*).

[2] A dança acadêmica se refere à *belle danse*, o modelo estabelecido pela fundação da *Académie de Danse*, em 1661.

[3] Especificamente em relação aos balés de Noverre, usarei as palavras balé em ação e dança em ação, que traduzem com mais precisão os termos *danse en action* e *ballet en action* apontados pelo autor em suas cartas. Balé de ação, balé pantomimo, balé teatral, dança teatral, dança pantomima são termos também utilizados, traduzidos a partir das nomenclaturas encontradas na literatura consultada (*ballet d'action, ballet pantomime, ballo teatrale, danza teatrale* e *danse pantomime)* e que se referem aos balés reformados.

a rítmica musical. O conhecimento profundo sobre essas danças envolveu de fato uma abordagem multidisciplinar em que são fundamentais o domínio musical, a leitura das descrições textuais e o conhecimento dos códigos presentes na leitura coreográfica – associados à prática dos movimentos corporais sugeridos nas "partituras de dança". E através desse processo foi possível o estabelecimento de bases sólidas, teórico-práticas, para o entendimento do modelo francês da *belle danse* abordados no primeiro bloco desta pesquisa.

Prosseguindo situo, na dança, a transição da imitação pelo ritmo, associada à *belle danse*, para a imitação pela expressão, abordando as mudanças do conceito de imitação que marcaram a transição estética na metade do século XVIII. E nesse ponto foi fundamental estabelecer uma ponte entre a Poética de Aristóteles e o tratado de Charles Batteux – *Les Beaux Arts réduits a un même principe*, 1746 –, autor que fez importantes reflexões sobre as artes imitativas, sobre a arte do gesto e sobre o gosto, temas que fundamentam o estudo da estética que sustentam o balé reformado.

Na mesma direção, foi crucial destrinchar a complexidade do conceito de expressão que estruturou a concepção da pantomima realizada pelo bailarino, o qual deveria, na concepção de Noverre, ter as qualidades de um ator. O estudo aprofundado sobre os conceitos evocados pelo *Maître de Ballet* [4] sobre o domínio do corpo que deixasse de privilegiar o aspecto técnico, mas que passasse a ser elaborado segundo outros critérios – o gênio criador, o gosto, o natural e o simples – conduziu a uma larga pesquisa teórica em que o fio condutor revelou a abordagem de outros conceitos relacionados, como sentimento, *jeu naturel*, *jeux de théâtre* [5] e verdade, que tocavam as reformas na arte do comediante.

Sabe-se que a obra de Diderot teve grande importância para Noverre – inclusive o próprio coreógrafo faz menções ao filósofo em suas cartas. Estudos como o de Monteiro (1998) [6], Pappacena (2009) [7], Zambon (2011) [8] e Fabbricatore (2015) [9] tocam nessa relação

[4] A referência mais usada para os autores da dança era feita através da palavra *Maître de Ballet*, também chamado por vezes de *Compositeur* (diferente da função de *Maître de Danse*, o profissional que se dedicava ao ensino teórico-prático da dança). Noverre utiliza apenas duas vezes a palavra *Chorégraphe* (*Lettres sur la Danse*, 1760, Carta XIII, p. 363), um termo pouco comum na altura, querendo designar o papel de quem cria e faz a notação de uma coreografia. Portanto, é importante frisar que o conceito moderno de 'coreógrafo' é mais amplo, não exprime com precisão o termo *Chorégraphe* em voga, e está mais próximo de *Compositeur*. Entretanto, para evitar confusões com o termo 'compositor' (que usualmente é aplicado ao profissional da música), usarei a palavra 'coreógrafo' aqui entendida como a função do autor coreográfico. Para uma lista de termos usados por Noverre em suas cartas, ver Glossário – Apêndice, p. 270.

[5] Manterei a grafia original dos termos e títulos das obras, tal qual encontrada nas fontes primárias pesquisadas, ainda que não correspondam à grafia atual.

[6] Marianna Monteiro, *Cartas sobre a Dança*, 1998.

[7] Flavia Papacena, *La danza classica*, 2009.

que tem como entorno as qualidades de atuação de David Garrick, um ator inglês tido como modelo para Diderot, e naturalmente para Noverre. Então procurei não insistir nesse caminho, já bastante estudado, para percorrer um trajeto anterior, que evidenciasse as linhas reformadoras no campo das artes cênicas, florescidas nos cinquenta primeiros anos do século XVIII. E assim me aproximei de algumas fontes dos primeiros reformadores das artes cênicas – *Dell' Arte rappresentativa*, 1728 (de Luigi Riccoboni), *L' Art du Theâtre a Madame* ***, 1750 (de François Riccoboni) e *Le Comédien*, 1747 (de Sainte-Albine) – que indubitavelmente já apresentavam um arcabouço germinal em torno de questionamentos quanto à arte codificada de representar e que tiveram eco na elaboração do ator-bailarino defendido por Noverre.

Então a amplitude dos termos percorridos em suas cartas, como *ator-bailarino*, *espírito*, *gênio*, *fogo*, *gosto*, *expressão*, *sentimen*to, *engenho*, *verdade*, *variedade* e *natureza*, guarda explicitamente relação com alguns conceitos da arte do comediante, mas também da estética. Portanto identifiquei, nesses dois grandes domínios – da arte do comediante e da estética –, os preceitos que tiveram repercussão nas cartas de Noverre, e que serviram na construção do seu pensamento reformador quanto à busca por novas qualidades para a representação da dança associada à ópera. O aprofundamento sobre estes dois pilares que sustentam a poética da dança de Noverre compõe a primeira parte da pesquisa.

A segunda parte é toda dedicada ao estudo do libreto de balé de Noverre. São abordadas as variações textuais, bem como as inserções ou exclusões de personagens, tomando como estudo de caso o balé *Apelles et Campaspe*. Tendo sido reprisado em 7 versões (que vão de 1773 a 1804), foi possível traçar uma análise bastante detalhada sobre as transformações e adaptações que o coreógrafo, e também autor dos libretos, intencionalmente escolheu para dar maior ênfase ao drama contado apenas usando o veículo expressivo do corpo. Nesse aspecto a pesquisa oferece uma abordagem inédita, pois não há até o momento nenhum autor que tenha se debruçado sobre o estudo comparativo de libretos de balés noverrianos. Aqui, o conceito de quadros-vivos, além da interpretação das indicações cênicas contidas no libreto, conduziu à proposta de dissecar cada cena em quadros e subquadros que foi fundamental para estabelecer uma intersecção consistente com a música do balé, relação essa abordada no terceiro bloco.

---

[8] Rita Zambon, *Dal ballo pantomimo al coreodramma*, 2011. In: *Storia della danza italiana*, org. José Sasportes.
[9] Arianna Fabbricatore, *Angiolini, Noverre et la "Querelle des Pantomimes"*, tese de doutorado, Univ. Paris-Sorbonne, 2015.

Um dos poucos estudos atuais, que aborda o balé de ação nas suas múltiplas facetas, e que foi essencial para direcionar esta pesquisa, é o *Mime, Music and Drama*, de Edward Nye [10]. No capítulo 8 o autor dá ênfase à relação de cumplicidade entre música e ação na dança, e chama a atenção para o fato de que o estudo sobre as partituras dos balés reformados são incipientes, se considerarmos a importância do material musical para a concretização do balé de Noverre. Esse fato pode ser explicado pelo fato de que, ao contrário da *belle danse* [11], o balé reformado não traz uma correspondência ritmo-musical especificada via notação coreográfica, uma vez que esta era combatida por Noverre. O que se pode ter são indicações da ação do bailarino, no libreto, e em raros casos há também didascálias na partitura musical, que remetem às entradas dos personagens em seus estados anímicos. Portanto, não é possível encontrarmos uma resposta objetiva quanto à forma de representar do bailarino-ator, em relação a um suporte melódico que o conduz à ação. Fica claro que estudar o espetáculo do balé de ação passa por lidar com uma arte cujos traços se perderam no tempo, o que torna ainda mais desafiadora a aproximação a esse espetáculo de dança dramática. Nye (2011) declara que, nesta arte efêmera, a música e o libreto são então os documentos mais concretos que nos restam. Além destes, há também as críticas contemporâneas que nos revelam também vários aspectos da recepção desse tipo de balé, e que podem acrescentar inúmeros detalhes que envolveram um espetáculo de balé reformado.

Vale ressaltar que poucos estudos atuais apontam para a intersecção entre texto (do libreto) e música do balé. Nye (op. cit.) aborda o libreto e a partitura usada por Gaëtan Vestris para a realização do balé de Noverre em Paris, *Médée et Jason* (1770). O autor reproduz o facsímile da partitura que contém inúmeras didascálias que não só indicam as entradas e saídas dos personagens, mas também se referem à ação dramática e o estado "emocional" destes. Nesse sentido, unir informações do libreto com as indicações presentes na partitura, resulta numa somatória exata que equaciona parte do problema do entendimento de um balé reformado.

Indo mais além, Mercier (2005) [12] desenvolveu sua pesquisa exatamente sobre as diferentes versões desse mesmo balé, demonstrando uma correlação entre as informações textuais dos libretos e os movimentos musicais associados nas diversas versões correspondentes. Este é o único estudo aprofundado, até o momento, principalmente quando

[10] Edward Nye, *Mime, Music and Drama*, 2011.
[11] Ver capítulo 1, item 1.2, p. 33.
[12] Catherine Mercier, *Le ballet Médée et Jason d'après Noverre de 1763 à 1804 à l'Opéra de Paris – Du divertissement au ballet autonome* (2005).

se trata de escopo musicológico. A partir das análises que a autora fez, tomei como ponto de partida o fato de que, para um mesmo movimento musical, é possível que haja a inserção de mais de uma cena. Este aspecto levantado por Mercier foi crucial quando testei esse padrão estrutural na abordagem do balé *Apelles et Campaspe*.

Entretanto ainda não contamos com nenhum estudo que tenha desenvolvido uma análise crítica dessas intersecções entre elementos textuais e musicais, no sentido de propor uma metodologia para aprofundar uma análise interdisciplinar, que abarque a relação concomitante entre objetos distintos: texto e música. Essa situação se torna ainda mais complicada quando lidamos com partituras desses balés que não trazem nenhuma didascália. Nesse viés, o ponto de partida para estabelecer uma conexão entre música e texto tem que ser outro. A sua resposta depende quase totalmente, por um lado, das informações pertinentes aos personagens, contidas no libreto, e por outro, do conhecimento musical que permite extrair da partitura os elementos que podem contribuir para o estabelecimento de uma ponte coerente entre texto e música.

É na reunião de múltiplas abordagens que se encontram as ferramentas necessárias para quebrar interpretações que resultam de análises fragmentadas e unidirecionais sobre o balé reformado. Estas visões parciais, frutos de uma especialização do artista, acabam por não mergulhar na complexidade do balé reformado, para o qual é necessário um conjunto de ações que reúnem: um grande conhecimento da própria *belle danse* (que deu as bases para a fundamentação dos movimentos da dança reformada), para propor uma releitura dos movimentos acadêmicos da dança no novo contexto do balé de ação; o estudo profundo do libreto, que nos permite perceber nuances indicativas das ações dos personagens que podem ser traduzidas em interpretação gestual e cênica; e por fim um conhecimento da arte musical, que envolve tanto a compreensão do estilo e da orquestração, mas também da interpretação do documento histórico que dá suporte musical ao balé. Não se faz um estudo profundo da dança em ação sem passar pela multidisciplinaridade que a sustenta. Foi nesse sentido que a pesquisa atual se desenvolveu, propondo um estudo inédito, textual e musical, do balé *Apelles et Campaspe*.

É esse desafio, de estabelecer uma relação entre fontes de natureza musical e literária, que considero o maior passo que poderia ter dado na atual pesquisa.

Em relação ao documento musical, o manuscrito *Apelles et Campaspe* (Rés. A 240) foi localizado apenas no catálogo manual da Bibliothèque-musée de l'Opéra. Pelo fato

de a obra já ter sido microfilmada, não foi possível em primeira instância o acesso ao documento original para poder aferir detalhes mais precisos que pudessem ser acrescidos à descrição e compreensão do documento. Aqui é importante situar que a colaboração de funcionários da biblioteca foi decisiva para o estabelecimento do ritmo e da dinâmica desta pesquisa. Apenas após alguns meses de negociação foi finalmente possível fotografar o manuscrito em questão, o que permitiu o avanço considerável da análise sobre o documento que, de fato, revelou vários detalhes importantes para esta pesquisa, e que não eram evidentes na cópia microfilmada. Da mesma forma, não me foi permitido copiar todas as páginas das árias e duos de *Euthyme et Lyris*, de Désormery, (Dep. Mus. VMBOB 32277 / D2685, e Dep. Mus. VMBOB 32277 / D2686, respectivamente), obra essa que dividiu a mesma noite de espetáculo com o balé *Apelles et Campaspe*.

De certa forma, restringir o acesso à pesquisa documental reflete ainda uma mentalidade bastante presente nas principais bibliotecas. A de que o material é de posse do acervo, e não está disponível para ser de fato investigado por qualquer pesquisador. Muitas vezes enfrentamos a falta de critérios claros por parte dessas instituições que liberam, ou não, o acesso aos documentos. E de fato, enfrentei situações em que o tratamento foi diferenciado para pesquisadores que se debruçaram sobre um mesmo documento.

Apesar desses entraves, de forma geral foi possível realizar uma ampla pesquisa de documentos primários, nos acervos principais da Biblioteca Nacional da França, o que enriqueceu sobremaneira este estudo. A aproximação aos documentos originais, especialmente aos manuscritos, permitiu um crescimento e diversificação das abordagens investigativas, passando pelas transcrições, comparações caligráficas, e notação musical histórica, que certamente transformam, amadurecem, e potencializam em qualidade a atividade musicológica.

Capítulo 1 – A Dança teatral no contexto das reformas da Ópera.

1.1 A Problemática da dança no espetáculo operístico: rumo a novos paradigmas estéticos.

As reformas propostas no século XVIII sobre o espetáculo operístico passam por um dos seus principais focos de discussão: a presença da dança teatral [13] junto ao melodrama. A participação de teóricos da música, da filosofia, e da estética nas reflexões sobre a presença da dança junto à ópera – para além dos autores propriamente da dança, como Jean-Georges Noverre (1727-1810) e Gasparo Angiolini (1731-1803) –, revela a complexidade e a importância da temática.

A dança ganhava cada vez mais espaço no espetáculo operístico, e pouco a pouco passou de divertimento – inserção de pequenos momentos de dança que não tinham conexão com o melodrama – para balé pantomimo (coerente ao drama, a partir das reformas da dança propostas por Jean-Georges Noverre e Gasparo Angiolini [14]), na metade do século XVIII. Esse processo suscitou diversas análises pela ótica de vários teóricos do espetáculo [15]. Algarotti (1754) abre um capítulo sobre a dança – *Dei Balli* – com uma frase que resume o seu ponto de vista: "Mas o que é finalmente nosso balé, atrás do qual todos vão impulsivamente? parte do drama já não é mais." [16]. Fica claro que a dança fazia sucesso junto ao público, mesmo que não tivesse ligação, necessariamente, com a temática do drama. Esse fato foi estudado por Hansell (1988), que indica o quanto essa atração impulsionou os empresários emergentes, na Itália, para colocar a dança tanto nos *interemezzi* de óperas sérias, quanto de cômicas. A dança teatral passou a ser usada como uma espécie de coringa para

---

[13] O termo dança teatral será usado para especificar o que se via em palco associado ao espetáculo melodramático, realizado por profissionais da dança, para diferenciar da dança de salão, enquanto prática de sociabilidade, feita pelos nobres.

[14] É nas *Lettres sur la Danse e sur les Ballets* (1760) e nas *Lettere a Monsieur Noverre sopra il ballo pantomimi* (1773) que Noverre e Angiolini expõem, respectivamente, suas reflexões acerca das propostas de transformar a dança.

[15] A tendência em evidenciar características conflitantes sobre diversos aspectos da arte dramática já se delineava na França desde o fim do século XVII, e lá se firmou na Querela dos Bufões. François Raguenet polarizou ainda mais esse conflito ao publicar, em 1702, a *Défense du parallèle des italiens et des français en ce que regarde la musique et l' Opéra.* Esse movimento partidário na abordagem da ópera permeou também as discussões sobre o tratamento da dança no espetáculo musical, e evidenciou a polarização entre a tradição pantomimo-acrobática italiana, *versus* a concepção francesa que clamava contra o virtuosismo puramente técnico. Agradeço a Paulo Mugayar Kühl por disponibilizar sua tradução de Raguenet, *Paralelo entre italianos e franceses no que concerne à Música e às Óperas* [1702]. In Revista Música, vol. 14., n.1, 2014, pp. 177 – 197.

[16] Algarotti, *op. cit*, p. 52: "Ma che cosa è finalmente questo nostro Ballo, dietro al qual va così perduta la gente? Parte del Dramma esso non fece mai". A tradução é de Paulo M. Kühl.

levantar a arrecadação dos espetáculos. Esse fato, certamente mais conduzido pelo novo mercado do que pelas diretrizes estético-filosóficas, levantou um grande debate entre os pensadores do drama que buscaram solucionar a presença da dança, através de argumentos pautados na interpretação da qualidade imitativa desta arte.

Algarotti foi um dos teóricos que defendeu a manutenção da dança teatral, se esta estivesse em coerência com a temática do melodrama. Para tanto, definiu os meios de imitação para a dança:

> A dança deve ser uma imitação, que se faz da natureza, através de movimentos musicais do corpo, e dos afetos da alma; ela deve falar continuamente aos olhos, e deve pintar com o gesto. E um balé também deve ter a exposição, seu nó, seu desenlace: deve ser um compêncio suculentíssimo de uma ação. [17]

A afirmativa sobre a imitação que passe por uma atuação corpórea, que pinte gestualmente e que se organize em exposição, intriga e desfecho, contém os principais pilares da reforma na dança, rumo ao balé pantomimo, que deram sustentação e estruturaram a dança no debate do *paragone* entre as artes imitativas. De fato, Algarotti trouxe para a análise da ópera algumas observações que já haviam sido levantadas por Burette (1717), no domínio da dança[18]. E compartilhou com ele uma corrente que procurava delinear a arte da dança como arte imitativa.

Nesta mesma direção, Planelli (1772) não poupou críticas ao fato de que a dança, enquanto balé pantomimo, se afastava da unidade dramática, e justificou seu ponto de vista ao declarar que a dança não fazia parte das quatro partes essenciais do melodrama [19]. Para este autor, foi apenas pelo uso frequente desta arte que sua importância aumentou. Então, ainda que tenha identificado a dança como uma das belas artes [20], passou a definir uma série de qualidades e condições sem as quais a dança não poderia se enquadrar no espetáculo dramático. E reconheceu, ao longo da sua explanação, o quanto a inserção coerente do balé

---

[17] *Idem*, p. 54: "La danza deve essere una imitazione, che, per via de'movimenti musicali del corpo, si fa della natura, e degli affetti dell'animo; ella ha da parlare continuamente agli occhi, ha da dipingere col gesto: E un ballo ha da avvere anch'esso la sua esposizione, il suo nodo, il suo scioglimento; ha da essere un compendio sugosissimo di un'azione". A tradução é de Paulo M. Kühl.

[18] Pierre-Jean Burette, *Premier Mémoire pour servir à l' Histoire de la Danse des Anciens*. Seu documento considera a dança como poesia muda, e a coloca como arte imitativa ao lado da Poesia, da Música, da Pintura e Escultura.

[19] Para o autor as quatro partes seriam: a qualidade do drama, da música, da pronunciação (e declamação), e a decoração.

[20] Neste ponto o autor deixou evidente que se trata da *danza bassa*, o que significa a *belle danse*, ou dança séria, nobre.

valorizava o drama, ao ponto de fazer uma citação literal de Noverre (op. cit.) [21]. Nota-se que o modelo noverriano de balé passou a ser referência (em obras cujo foco de análise é a ópera) como alternativa viável e interessante, frente ao incômodo que provocava a abordagem usual da dança na ópera.

Toda essa polêmica ainda permaneceu em voga durante a última parte do século XVIII, como se observa pelo ponto de vista de Arteaga [22] (1785). No seu *Delle Rivoluzioni del Teatro Musicale* dedica um capítulo em torno do "Ragionamento sopra il Ballo pantomimo. Della sua applicazione al Teatro. Se convenga, o no, bandirlo dal melodramma" (ou "Reflexão sobre o balé pantomimo. Da sua aplicação ao Teatro. Se convém, ou não, bani-lo do melodrama"), evidenciando que ainda no fim do século XVIII se discutia se a dança deveria ou não ser banida da ópera. O autor, bastante assertivo, se posicionou primeiramente a favor de sua exclusão, porque considerava a dança (reformada, pantomímica) reduntante, já que superporia informações que o drama cantado já oferecia (sendo então supérflua). E seria ridícula, por pretender "falar" a uma plateia comparada a surdos e mudos, além de ser uma forma de confundir o drama, quando não estivesse associada à temática. Manteve uma visão pejorativa da dança pantomímica durante todo o capítulo: o autor acreditava que a dança não teria condições de representar ideias complexas, pois se trataria de uma linguagem mais obscura e menos inteligível. Nesta mesma avaliação criticou o tempo demasiado longo que a dança pantomímica ocupava no espetáculo operístico e também a quantidade de intervenções desta. Arteaga reuniu nesse capítulo as principais críticas declaradas ao balé pantomimo e que podem ser confirmadas em várias outras publicações contemporâneas [23]. Estes julgamentos vieram à tona num período em que o balé pantomimo não só se fortalecia como ganhava abordagens diferentes pelos reformadores da dança. Quanto a isso, Aretaga criticou duramente a abordagem de Angiolini e, por outro lado, (assim como Planelli) elogiou a de Noverre.

[21] Planelli, *op. cit*., p.117: "Finché i balli dell'opera in musica non saranno uniti strettamente al dramma, e non concorreranno alla sua esposizione, al suo nodo e al suo scioglimento, essi saranno freddi e spiacevoli. Ogni ballo dovebbre a mio parere offerire una scena, che incatenasse e legasse intimamente il primo atto al secondo, il secondo col terzo ecc." Panelli traduziu um trecho da carta 8 de Noverre.

[22] Cf. Dicionário Grove, Stefano Arteaga [Esteban de Arteaga] (1747-1799) foi um teórico espanhol e historiador que deixou em três volumes a sua crítica sobre a ópera italiana. Escrito de 1783 a 1785, o *Le Rivoluzioni del teatro* teve grande aceitação e impacto, e foi traduzido para o alemão (1789) e para o Francês (1802).

[23] O subcapitulo 4.4.2, p.184, trata do contexto da recepção do balé pantomimo *Apelles et Campaspe*, sublinhando alguns documentos que apontam críticas, e elogios, a esse gênero de dança.

De fato, os reformadores da dança elaboraram de forma diferente a presença da dança pantomima na ópera [24], mas de forma geral Noverre e Angiolini defendiam a permanência da dança no melodrama. O protagonismo de Noverre foi extrapolar o entendimento da dança como arte imitativa, propondo o desenvolvimento de um balé apoiado numa nova qualidade corporal e expressiva, que redefiniu a atuação do bailarino [25]. Assim, nesse contexto polêmico, Noverre teve sua imagem fortalecida pelas críticas positivas a ele direcionadas, o que certamente possibilitou que o coreógrafo se aventurasse também em outras reflexões, quando tomou a frente em debates sobre a importância das reformas na sala da *Opéra* de Paris [26]. De forma que Noverre foi progressivamente reconhecido como o grande autor e reformador da dança [27], propondo observações que tocam vários aspectos da realização do espetáculo de dança. Suas prescrições vão desde o vestuário apropriado ao bailarino, até a qualidade da música que acompanha a dança expressiva, como será visto. E é com respeito ao desenvolvimento do recurso expressivo na dança que observamos um dos principais cânones da tratadística no avançar do século: o reconhecimento da importância de uma qualidade expressiva da ação corporal, para além do virtuosismo técnico. [28]

Cahusac é um dos primeiros autores a tocar nesta relação. Como colaborador de Diderot, escreveu vários verbetes para a *Encyclopédie,* entre os quais está o *Danse*. Neste, Cahusac lança a comparação entre música vocal e dança, postulando que "o canto, que era a expressão de um sentimento, fez desenvolver uma segunda expressão humana a qual denominamos dança" [29]. Vê-se que Cahusac dá um salto em direção a associar a dança à expressão, para além do conceito imitativo, tema que também alimentou os debates de então.

---

[24] Rita Zambon, *Il Settecento e il primo Ottocento*, 2011, aborda a querela entre Angiolin e Noverre a partir dos documentos supracitados. Para uma análise ainda mais abrangente Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza*, 1998, apresenta a transcrição de várias outras cartas em torno da querela, incluindo as críticas de Ange Goudar, Pietro e Alessandro Verri.

[25] Este processo culminou, posteriormente, na independência da dança como gênero dramático, antecipando o modelo romântico de balé.

[26] Noverre publicou *Les Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra* (provavelmente em 1781), após um incêncio que destruiu a sala de espetáculos que se localizava na altura no *Palais Royal*. As observações foram bem aceitas pela crítica, como mostra Michèle Sajous d'Oria, *Noverre et l'architecture théâtrale au temps des Lumières*, 2011.

[27] Para um estudo sobre a apropriação do discurso filosófico por Noverre ver Juan Ignacio Vallejos, *Les Philosophes de la Danse – Le projet du ballet pantomime dans L'Europe de Lumières (1760 – 1776)*. Agradeço imensamente ao autor que me enviou sua tese, ainda no prelo.

[28] Este aspecto do virtuosismo foi criticado também por Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, 1794. No capítulo V, *Dell' Opera*, p. 40, o autor declara que quanto mais o bailarino salta e se contorce, mais a plateia aplaude: "[...] chi più salta, e più contorce i piedi e la vita, più applausi riscuote". A tradução é de minha autoria.

[29] Cahusac, *Danse*, In: *Encyclopédie*, 1751, p. 623: "le chant qui étoit l'expression d'un sentiment a fait développer une seconde expression qui étoit dans l'homme qu'on a nommée *danse*". Ver ARTFL Encyclopédie Project, disponível em http://encyclopedie.uchicago.edu/. A tradução é de minha autoria.

A dimensão da expressão passa a estar presente, lado a lado com as preceptivas aristotélicas e horacianas que fundamentavam o conceito de imitação. O uso do termo expressão, ou conceito de expressividade nas artes, como qualidade essencial à sua manifestação foi discutido, entre outros, por Rousseau em sua *Lettre sur la musique françoise* (1753) [30], por Batteux em *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746), e pelo próprio Cahusac em sua obra *La Danse ancienne et moderne* (1754) [31]. O conceito foi discutido amplamente nos domínios da música, das belas-artes e consequentemente atingiu a dança que nessa altura lutava por uma posição de igualdade junto às outras artes imitativas. Portanto, é importante situar que as reformas na dança não só foram respostas aos questionamentos que a enquadravam como elemento estranho ao drama, como também foram alavancas no processo de solidificação de novos conceitos na representação. Neste mesmo esquadro se localizam as reflexões teóricas e filosóficas que impulsionaram a reaproximação entre as artes da pintura e da representação cênica. Esse movimento resultou, entre outros, na apropriação pelas artes cênicas de um conceito da pintura que redimensionou a importância do elemento visual e dramático nas cenas: o *tableau.* Usado desde o século XVII, ainda sob a persepectiva da retórica e da poética aristotélica, esse conceito foi reelaborado dentro de uma nova estética que se desenvolvia e que enaltecia o poder da imagem, da ilusão, e da emoção na atuação cênica.

Segundo Frantz (1998), o início dos debates teóricos que chamaram a importância para o impacto do visível teve início com Dubos que, em 1719, lançou suas reflexões sobre a poesia e a pintura [32]. Dentro de sua perspectiva, e retomando a tópica horaciana da *Ut pictura poesis* que alimentou o *paragone* entre as artes miméticas [33], Dubos defendeu um novo tratamento e importância dos elementos visuais, de forma a construir uma teoria que se afastasse das poéticas clássicas e caminhasse em direção à construção de uma estética da imagem. Ou, como aponta Seligmann-Silva (2011, p.21), a obra do *Abbé* Dubos "representa um marco no processo de passagem da tradição retórica e poética clássicas para a construção de uma abordagem propriamente estética do fenômeno artístico" [34].

---

[30] Rousseau por vezes em seu texto se refere ao termo expressão, ou expressividade, para atribuir esta qualidade ao ritmo, ou à melodia da música instrumental ou vocal de origem italiana. Cf. tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia, 2005.

[31] As obras de Batteux e de Cahusac serão aboradas mais adiante no sucapítulo 2.2, p. 56 e 58, respectivamente.

[32] Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719.

[33] Neste processo atuou Leonardo da Vinci que, já no século XVI, lutou para valorizar a pintura perante a poesia, defendendo sua capacidade imediata, e sem interferências, de impressionar o seu receptor.

[34] Márcio Seligmann-Silva, tradutor de LESSING, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, 2011.

Como consequência, os preceitos da retórica e da poética que fundamentavam a dependência com relação ao texto (*logos*) passaram a ter menos força imperativa quando se trata de representação dramática. E por outro lado, o efeito visual, os "signos" imediatos da pintura, foram elevados em importância, estabelendo um equilíbrio entre texto e imagem. Esta abordagem de Dubos influenciou diretamente a nova teoria do espetáculo teatral, defendida principalmente por Diderot [35], que da mesma forma propôs um novo equilíbrio entre palavra e silêncio, entre texto e ação pantomímica, de forma a aumentar a importância do que não é textual, ou seja, do que é visto e percebido via gesto, atitude, postura e expressão facial do ator. Essa nova característica foi explorada através da concepção de quadros eloquentes (quadros dramáticos, quadros vivos), que em sucessão rápida estabeleciam uma nova dinâmica para representar o drama. A narrativa dividia, portanto, um peso igual para o texto falado e a ação corporal. Nesse sentido, Diderot buscou transformar o modelo de teatro clássico para o de teatro da imagem, ecoando alguns princípios sucitados pelo *Abbé* Dubos na pintura, como visto.

Todos esses aspectos transformaram também a arte da dança que almejava uma parte importante dos espetáculos dramáticos. Noverre, em suas cartas, assimila e defende a teoria de Diderot e intercede em favor da capacidade narrativa do corpo do bailarino enquanto ator do drama. Apoiado na teoria estética desenvolvida a partir de Dubos, de Batteux, mas principalmente por Diderot, compôs a representação do drama com uma sucessão sequencial de cenas (em nível macro-estrutural) e quadros (em nível micro-estrutural) [36].

Podemos imaginar como essa nova dinâmica impactou diretamente a concepção dos espetáculos operísticos em que o texto mantinha a primazia absoluta. Porque no princípio do século XVIII, tanto a arte de atuar, de cantar, quanto a de dançar, carregava uma tradição fortemente marcada pela codificação. O ator e o cantor recebiam da *actio* os modelos que determinavam o recitar [37], e o bailarino tinha na escola da *belle danse* a padronização dos movimentos registrados nos tratados de dança e nas notações coreográficas, como será visto. Tratava-se de um momento de profundas quebras, transições e coexistências nas formas de conceber o espetáculo operístico.

---

[35] As principais obras de Diderot que tratam das reformas na atuação cênica são: *Les Entretiens sur le Fils Naturel* (1757), *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777), *Essais sur la peinture* (1795), *Le neveu de Rameau* (1762-1773), *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751).

[36] As cenas organizam a evolução da trama em exposição, intriga e desenlace. Ver Monteiro, *op. cit.*, Carta 2.

[37] A arte gestual incluía gestos indicativos, imitativos, expressivos, enfáticos, entre outros. Ainda no fim do século XVIII Johann Jacob Engel lançou um sistema de codificação gestual ligada à atuação cênica no seu *Idées sur le Geste et l'Action Théatrale*, Paris, 1795.

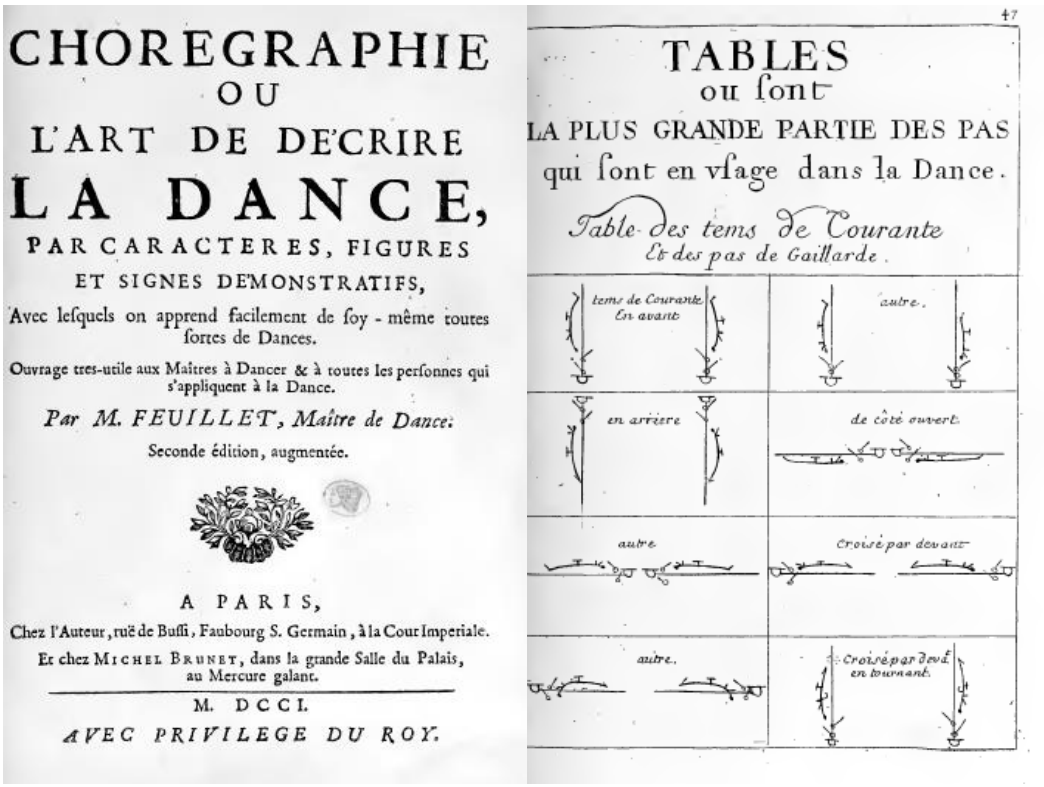
Segundo Frantz (op. cit), as reformas vieram como resposta a uma transformação essencial da recepção do espetáculo. A sua importância na vida social e intelectual nas cidades, a partir da metade do século XVIII, contribuiu para a construção e adaptação de novas salas de espetáculo que atendessem a um número cada vez maior de espectadores. E o que se confirmou, arquitetonicamente, foi o distanciamento progressivo entre o público e a cena. Deste modo, o impacto da imagem e da mensagem vista (mais do que a falada) ganhou primazia frente à demanda do público, e esta seria uma das principais causas do fortalecimento da estética da expressão, via quadros-vivos. Para compreendermos a dimensão das transformações acima expostas, é importante conhecermos o modelo anterior, sob o qual Noverre foi formado como bailarino.

1.2 A *Belle danse*: o modelo da dança acadêmica.

A dança acadêmica, ou *belle danse*, está associada a uma tradição que remonta ao século XVII (a partir da segunda metade do século), e que culminou com a fundação da *Académie de Danse* em 1661 sob decreto do 'Rei Sol', institucionalizando o ensino, o estilo e a técnica de dança *à la française*, além de oficializar sua forma de transmissão, tanto na França quanto fora desta, via tratados.

A primeira obra publicada a expor o modelo codificado dos passos da *belle danse* é de autoria de Raoul Auger Feuillet [38]. Seu tratado, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs* (1700), traz um texto preliminar sobre a dança e a explicação para uma série de símbolos que identificam, entre outros, a orientação do corpo no espaço que serve à dança, o trajeto percorrido ao dançar, as cinco possíveis posições dos pés, os diversos tipos de passos empregados nas danças de então, além de também exemplificar com várias pranchas em que são propostas algumas sequências de passos (Figura 1):

[38] Feuillet publicou o sistema de notação coreográfica desenvolvido por Beauchamp, mestre de dança de Luis XIV, que é por isso conhecido como sistema Feuillet. Há uma polêmica em torno da autoria do sistema, documentada pelo protesto que Pierre Beauchamp fez contra Feuillet: este teria se adiantado e publicado a obra, sem citá-lo. Para contornar esta discussão, adotarei a expressão 'sistema Beauchamp-Feuillet'. De qualquer forma esta complexa codificação, baseada em símbolos, foi referência unânime para os *chorégraphes* registrarem suas obras durante a primeira metade do século XVIII. Apesar de gradualmente cair em desuso ao longo dos oitocentos, ainda no fim do século é possível encontrá-lo em tratados de dança. Ver Malpied, *Traité sur l'art de la Danse* (c. 1770).



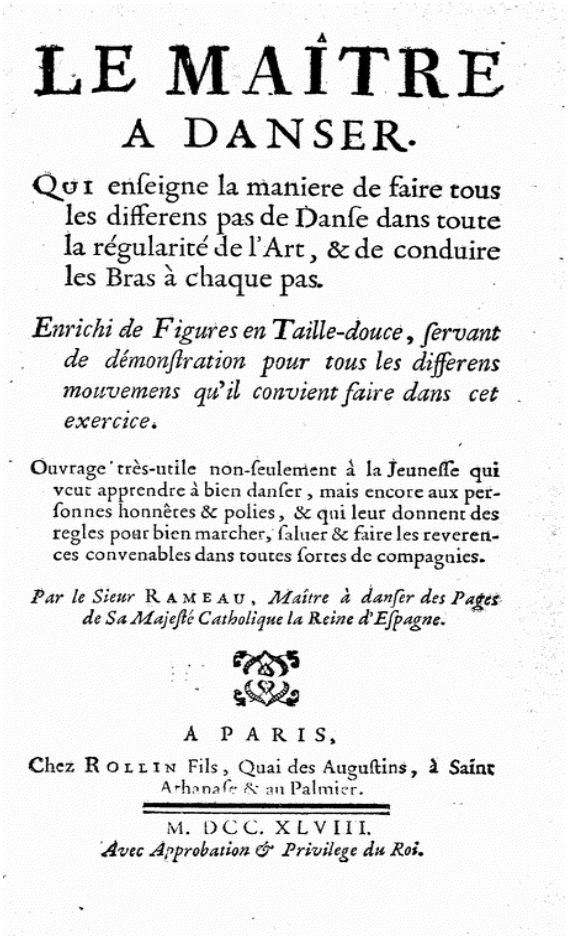
CHOREGRAPHIE
OU
L'ART DE DE'CRIRE
LA DANCE,
PAR CARACTERES, FIGURES
ET SIGNES DE'MONSTRATIFS,
Avec leſquels on apprend facilement de ſoy - même toutes ſortes de Dances.
Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Dancer & à toutes les perſonnes qui s'appliquent à la Dance.
Par M. FEUILLET, Maître de Dance.
Seconde édition, augmentée.
A PARIS,
Chez l'Auteur, ruë de Buſſi, Faubourg S. Germain, à la Cour Imperiale.
Et chez MICHEL BRUNET, dans la grande Salle du Palais, au Mercure galant.
M. DCCI.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

47
TABLES
ou ſont
LA PLUS GRANDE PARTIE DES PAS
qui ſont en vſage dans la Dance.
Table des tems de Courante
Et des pas de Gaillarde.
tems de Courante En avant
autre.
en arriere
de côté ouvert.
autre
croiſé par devant
autre.
croiſé par devt. en tournant.

Figura 1 – *Choregraphie ou L'Art de décrire la Dance.*
Fonte: Feuillet (1701). 2ª ed. Capa e página 47.

Quanto às particuaridades da execução corpóreo-gestual, encontramos nas obras de outro mestre de dança, Pierre Rameau [39], as primeiras descrições textuais (e também iconográficas) que explicam as danças francesas em voga (Figura 2):

[39] Pierre Rameau (1674 – 1748) foi mestre de dança da rainha Elizabeth Farnesio, da Espanha. Suas obras tratam principalmente do modelo francês de dança cortesã (também reproduzido nas cortes que receberam a influência francesa), mas também guardam os princípios da dança teatral de caráter sério.



LE MAÎTRE
A DANSER.

QUI enſeigne la maniere de faire tous les differens pas de Danſe dans toute la régularité de l'Art, & de conduire les Bras à chaque pas.

Enrichi de Figures en Taille-douce, ſervant de démonſtration pour tous les differens mouvemens qu'il convient faire dans cet exercice.

Ouvrage très-utile non-ſeulement à la Jeuneſſe qui veut apprendre à bien danſer, mais encore aux perſonnes honnêtes & polies, & qui leur donnent des regles pour bien marcher, ſaluer & faire les reverences convenables dans toutes ſortes de compagnies.

Par le Sieur RAMEAU, *Maître à danſer des Pages de Sa Majeſté Catholique la Reine d'Eſpagne.*

A PARIS,
Chez ROLLIN Fils, Quai des Auguſtins, à Saint Athanaſe & au Palmier.

M. DCC. XLVIII.
Avec Approbation & Privilege du Roi.

Figura 2 – *Le Maître a Danser.*
Fonte: Rameau (1748), 2ª. ed. Capa.

Seu *Le Maître a Danser*, juntamente com *Abrégé de la nouvelle méthode* (ambos de 1725), descreve detalhadamente o cerimonial da dança cortesã e a mecânica do movimento dos membros superiores (braço e punho) associados aos inferiores, aplicados aos diferentes tipos de passos da dança francesa. Esses três tratados – *Chorégraphie*, *Le Maître a Danser* e *Abrégé* – formam as bases teórico-prático-pedagógicas que fundamentaram a dança cortesã e a teatral de caráter sério, nobre, emuladas pelas principais cortes de então, inspiradas na corte de Versalhes [40].

[40] As traduções literais do *Le Maître a Danser* (ou as versões que se inspiraram nesta obra) são de autoria de: John Essex, *The Dancing Master* (Londres, 1728); Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing* (Londres, 1735); Bartolomé Ferriol y Boxeraus, *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (Cápua, 1745); Pablo Minguet e Yrol, *Arte de danzar a la francesa adornado con quarenta y tantas laminas* (s.d.); José Tomás Cabreira, *Arte de dançar à francesa* (Lisboa, 1760); Natal Jacome Bonem, *Tratados dos principaes fundamentos da dança* (Coimbra, 1767).

Para além destes, havia também diversas compilações da prática da dança *à la française*. Inúmeras coletâneas de coreografias foram difundidas entre os mestres de dança das diversas cortes francófonas através das *Recueil de danses*, que nos oferecem uma documentação riquíssima sobre o nível de elaboração da notação coreográfica, tanto no que diz respeito às danças dos salões da corte, quanto àquelas praticadas nos espetáculos assistidos na corte (Figura 3):

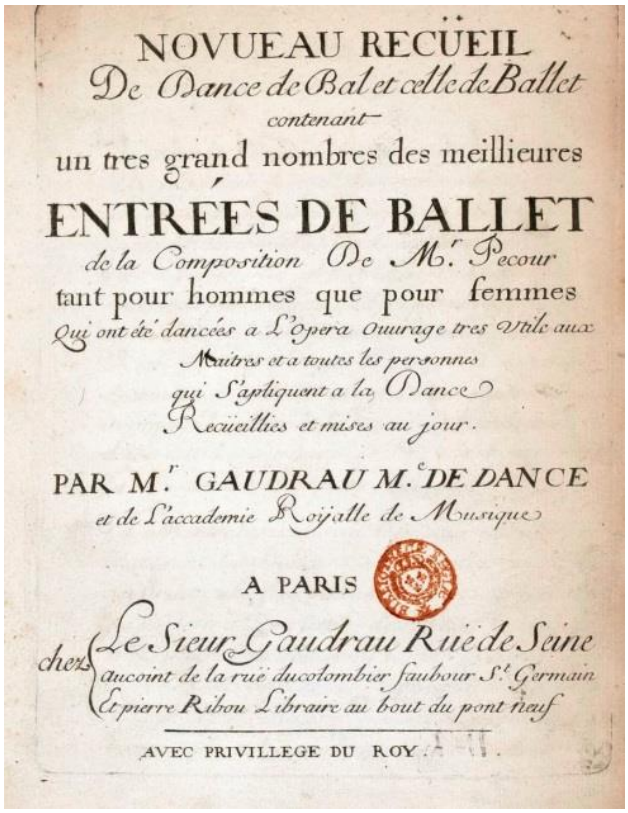

NOVUEAU RECÜEIL
De Dance de Bal et celle de Ballet
contenant
un tres grand nombres des meillieures
ENTREES DE BALLET
de la Composition De M.r Pecour
tant pour hommes que pour femmes
Qui ont été dancées a L'opera Ouurage tres Utile aux
Maitres et a toutes les personnes
qui S'apliquent a la Dance
Recüeillies et mises au jour.
PAR M.r GAUDRAU M.e DE DANCE
et de L'accademie Roijalle de Musique
A PARIS
chez Le Sieur Gaudrau Rüe de Seine
aucoint de la rüe ducolombier faubour S.t Germain
Et pierre Ribou Libraire au bout du pont neuf
AVEC PRIVILLEGE DU ROY.

Figura 3 – *Novueau Recüeil de Dance de Bal et celle de Ballet*.
Fonte: Gaudrau [s.d.], Capa.

Nesses registros é notável o uso da simetria e da proporção dos deslocamentos, sempre realizados a partir de eixos geométricos (verticais, paralelos ou oblíquos em relação ao eixo de simetria) que definem planos de movimentação quase sempre de forma espelhada.

O discurso rítmico, a gestualidade regrada, as posições corporais e passos codificados, a simetria de figuras geométricas na movimentação [41], e também as paixões evocadas no contexto da representação dramática francesa, definiam a representação cênica da dança no início dos setecentos. É partindo desse modelo[42] que Noverre fez suas críticas e suas propostas de reformas, como será visto detalhadamente, pois nasceu, como bailarino, nesta escola que foi a referência para a formação profissional tanto na França, quanto fora desta. Por isso suas inúmeras obervações e críticas ao que via e presenciava, em termos de execução e estilo da dança, são tão coerentes com a apreciação de alguém que conhece intimamente o sistema em voga.

Sem negar totalmente a *belle danse*, especialmente do que diz respeito ao preparo técnico do bailarino que lhe permite ter movimentos precisos e graciosos, Noverre propôs nas reformas da dança, um equilíbrio entre passos e movimentos da dança acadêmica e o gestual expressivo da pantomima, como será visto a seguir.

1.3 O *ballet en action* de Noverre: entre pantomima e *belle danse.*

O balé reformado em sua composição mesclava pantomima e dança propriamente dita. Noverre é quem explica a função de cada parte, quando diz que "Ação em matéria de dança é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos e da fisionomia. A ação, portanto, nada mais é que a pantomima" [43]. A pantomima [44] é realizada por uma sequência de movimentos, de gestos que falam, numa sucessão de quadros que sugerem o estado anímico do personagem, seus conflitos, suas emoções, e que servia ao momento de expressão do bailarino-ator. E a dança diz respeito ao movimento mais regrado ritmicamente, ao

[41] A ordem e a simetria na dança refletiam os preceitos aristotélicos quanto ao belo, um postulado geral que estaria presente no corpus aristotélico, segundo Gazoni, *A Poética de Aristóteles:* tradução e comentários, 2006.
[42] Noverre utiliza o termo *Chorégraphie* para fazer menção à dança notada segundo o sistema Beauchamp-Feuillet, tratando-a como *dissertation dansante* (*Lettres sur la danse, op. cit*, carta XIII, p. 387). Dá a entender que compreende a escrita coreográfica como um texto a ser seguido.
[43] Cf. Monteiro, *op. cit*, Carta 10, pp. 297-298.
[44] Pantomima nobre, segundo Noverre, para diferenciá-la da prática de pantomima italiana, realizada pelos bufões.

deslocamento espacial organizado entre os personagens, associado à execução de passos da técnica da *belle danse* [45]. Posto que para Noverre tanto a pantomima quanto a dança não deviam mais ser codificadas, e notadas, nós nos deparamos naturalmente com um questionamento: como essas formas de atuação na dança eram então realizadas nos balés reformados?

É através da observação de Grimm que podemos solucionar essa questão (o grifo é meu):

> [...] nos balés de Noverre a dança e o caminhar cadenciado são bem distintos; *apenas se dança nos movimentos de grandes paixões*, nos *momentos decisivos*; *nas cenas caminhamos compassadamente* de acordo com a verdade, mas sem dançar. A passagem do caminhar compassado à dança, e da dança à caminhada é tão necessária neste espetáculo, como é necessário na Ópera a passagem do recitativo à ária, e da ária ao recitativo; mas dançar por dançar não tem lugar, até que a peça de dança tenha terminado.[46]

Observa-se que há um contínuo entre os momentos dançados e os que são realizados via pantomima, e que a princípio não é possível delimitar, em cada cena, o exato momento em que um e outro acontecem. Definir a realização de um e outro não parece ter sido também a prioridade para Noverre, ao menos em sua obra teórica. Se a natureza do balé de ação não permitiu o registro coreográfico ou pantomímico, então serão outros os caminhos abordados para o avanço da compreensão da *danse en action*, de forma que é preciso pensar sobre quais seriam as pistas que hoje dispomos para compreender o que se passava em cena nesses balés.

O primeiro tipo de documento sobre o qual devemos nos debruçar é textual: o libreto dos balés reformados [47]. Ao examinarmos atentamente um libreto, encontramos – além dos personagens e bailarinos elencados, do argumento do balé e das descrições do cenário em

---

[45] Essas duas formas de realizar a cena dançada deveriam ser abordadas distintamente em termos musicais, segundo Noverre. Este aspecto será abordado no capítulo 5.

[46] Grimm, *Correspondance*, V. 7, janeiro 1771, pp. 176-177: "[...] dans les ballets de Noverre la danse et la marche cadencée sont très-distinctes; on ne danse que dans les grands mouvemens de passion, dans les momens décisifs; dans les scènes on marche en mesure à la vérité, mais sans danser. Ce passage de la marche mesurée à la danse et de la danse à la marche mesurée, est aussi nécessaire dans ce spectacle que, dans celui de l'Opéra, le passage du récitatif à l'air et de l'air au récitatif; mais danser pour danser ne peut avoir lieu que lorsque la pièce en danse est finie." A tradução é de minha autoria.

[47] Os libretos de Noverre foram publicados como coletânea em 1776, por Joseph Kurzböck, em Viena, além de fazerem parte de 11 grandes volumes manuscritos que, juntamente com vários croquis de Boquet, o coreógrafo dedicou ao rei da Polônia em 1766. A disponibilização de parte desses croquis na internet possibililou o enriquecimento desta pesquisa.

cada cena – uma grande dose de descrição do estado anímico dos protagonistas atuantes, representados pelos bailarinos-atores. Os atos, divididos em cenas, descrevem pouco a pouco o desenrolar da trama, apresentando por vezes descrições de como os personagens 'dialogam' através das ações e reações às emoções em jogo. Esses quadros sugerem o que o bailarino-ator deveria representar em pantomima, em ação, através do gesto, de todo o corpo, e da fisionomia, como aponta Noverre várias vezes em suas cartas. Se esse recurso à pantomima, sem o uso da palavra, de fato contribuía à representação do drama, e se o espectador realmente compreendia o que se passava na ação é uma pergunta que pode emergir. E nesse sentido é interessante nos aproximarmos de outras fontes documentais, repletas de informações, que nos dirigem para uma compreensão do balé de ação pelo olhar do observador do espetáculo. Ainda que não se trate de uma opinião imparcial, podemos sempre usufruir da crítica contemporânea para enriquecer a abordagem do tema e compreender quais eram as barreiras ou as dificuldades enfrentadas pelo espectador mediante um novo tipo de espetáculo que ainda estava em vias de se afirmar enquanto modelo legítimo.

O balé, ainda não considerado um gênero autônomo naquela altura, participava como intervenção e divertimento entre os atos da ópera séria e apresentava uma estrutura dramática que nem sempre se coadunava com o drama representado, como dito. Noverre, um crítico deste descompasso temático, lutou por inserir a dança coerentemente com o drama cantado. Dessa forma, inseriu *Médée et Jason – ballet tragique*, quando da estreia desse balé [48], no espetáculo da ópera *Didone abbandonata* de Jommelli, estabelecendo uma coerência temática e dramática com os temas mitológicos do drama correspondente [49]. Mercier (2005) demonstra que as diversas reprises deste balé revelam que foi abordado de forma distinta antes de 1776, e a partir deste mesmo ano *Médée et Jason* passou de divertimento a balé autônomo a partir de sua apresentação em Paris [50], na *Académie Royale de Musique*.

Coincidentemente observamos que Noverre alterou a terminologia que usou para identificar seu balé: de *ballet-tragique* passou a *ballet-pantomime*. Há também em seus balés

[48] Em Stuttgart, em 1763.

[49] *Médée et Jason* foi o balé de Noverre que obteve maior êxito. Cf. Mercier, 2005, p.53, teve sua estreia em 11 de fevereiro de 1763 e já em 13 de junho do mesmo ano foi apresentado no teatro do castelo de Choisy, diante de Luis XV, no segundo ato da tragédia *Ismène et Isménias* ou *La fête de Jupiter*, de Benjamin de Laborde. Ainda assim, a recepção do novo tipo de balé pantomímico resultou em críticas à obra, ainda no fim do século, como atesta uma pequena paródia publicada em libreto de 1780, anônimo (publicado em Paris), no qual se lê *Médée et Jason / Ballet Terrible / Orné de Danse, Soupçon, Noirceur, Plaisir, Bétise, Horreur, Gaieté, Trahison, Plaisanterie, Poison, Tabac, Poignard, Salade, Amour, Mort, Assassinat & Feu d'Artifice.* Ver Anexo 36, p. 333.

[50] Cf. Mercier, *op. cit.*, *Médée et Jason* foi apresentada na *Acadèmie* no dia 26 de janeiro de 1776, coreografada por Vestris, e com música de Rodolphe e Laborde.

as variantes *Ballet-heroi-pantomime* ou *Ballet-tragi-pantomime* [51]. Então o termo *pantomime*, associado ao balé de Noverre, definiu um novo status e um novo conceito: deixava de ser divertimento para ser um espetáculo autônomo. Quanto aos outros termos (*heroi* e *tragi*), dizem mais respeito a sublinhar o caráter do drama, em se tratando de abordar um mito na trama. Aqui é importante situar a própria evolução do balé, cujas terminologias ainda não haviam sido fixadas. De forma que um mesmo balé reformado, reprisado, poderia ser denominado de forma diferente, sem alterar substancialmente a temática da narrativa. É o caso do balé *Apelles et Campaspe* [52], em que o aspecto crucial de suas reprises tem maior evidência e relevância nas alterações e detalhamentos encontrados no corpo textual dos libretos e não nos títulos.

Por fim, a documentação musical também contribui consideravelmente para a compreensão do espetáculo de um balé reformado, e as adaptações musicais para cada reprise de um balé também são valiosíssimas. Mercier (op. cit.) identifica, nas difentes versões de *Médée et Jason*, as alterações na música que acompanhava cada representação. E este é um aspecto crucial levantado por Noverre em suas cartas, quando chama a atenção para a cumplicidade entre música e dança em ação. As nuances entre pantomima, dança, gesto expressivo e deslocamento espacial respondiam de forma particular aos diferentes suportes musicais.

Portanto, a reconstrução do *ballet en action* hoje deve passar obrigatoriamente pela análise do libreto e da música. São nesses campos que se encontram as chaves para decifrar e propor uma compreensão da dinâmica entre ação e dança permeada pela música no balé de Noverre [53].

[51] O termo *pantomimo*, associado à *ballo*, foi primeiramente identificado por Burette, *op. cit*. O autor define *ballo pantomimo* como o quarto tipo de dança teatral praticado na antiguidade clássica, em que a pantomima tinha um papel importante. O mesmo termo foi emprestado pelos reformadores da dança, Noverre e Angiolini, para identificar seus balés.
[52] Ver subcapítulo 3.2, p. 75.
[53] Essa relação será abordada no subcapítulo 5.3, p.226, tendo como foco o balé *Apelles et Campaspe*.

Capítulo 2 – Poéticas da Dança na metade do século XVIII.

2.1 A imitação pelo ritmo.

Aristóteles postula, em sua *Poética*, que todas as artes [54] realizam a imitação, ou *mimesis*, por meio do ritmo, da palavra (metro) e da melodia, separadamente ou combinados. Esses seriam os meios de imitação. Define também o modo de imitar – pela poesia narrativa (épica) ou dramática (tragédia e comédia) –, e por último considera também o objeto a ser imitado – com temas de caráter elevado (na tragédia) ou de caráter baixo (na comédia). Esses conceitos foram evocados pelos humanistas concomitantemente ao retorno do estudo da retórica grega dos afetos [55], ao qual a imitação estava associada. Até meados do século XVIII, as diversas interpretações desses preceitos clássicos por teóricos conduziram o pensamento sobre a imitação nas artes, e definiram a "estética da imitação" [56], na qual o tratamento racionalista que se firmou no século XVII promoveu o entendimento das artes via codificação, descrição e classificação. É nesse contexto, e segundo esses parâmetros clássicos, que a dança foi concebida como arte imitativa, e predominou até ser questionada nas reformas propostas por Noverre, na metade do século XVIII. Para melhor compreender de que forma esses conceitos estruturavam a dança associada à ópera (antes da reforma noverriana), é preciso entender como o pensamento clássico foi emprestado e predominou na concepção da dança na "estética da imitação".

Aristóteles define que "a arte dos dançarinos imita por meio do ritmo, separado da melodia, pois eles [os dançarinos], de fato, dando forma figurada aos ritmos, mimetizam caráter, afecções e ações" [57]. Neste enunciado ficam evidentes as relações entre ritmo e imitação, e ritmo e afecção. Segundo Marroquín (2008), ritmo e afecção serão tratados na obra *De Anima* de Aristóteles, em que as manifestações corporais se relacionam às paixões, e a forma organizada e rítmica de exteriorizá-las, contribui para o alcance da virtude via catarse

[54] Segundo Gazoni, *op. cit*., pp.32 e 33, as artes seriam a composição épica, a tragédia, a comédia, a poesia do ditirambo e dos nomos, a maior parte da aulética e da citarística, as artes do metro desacompanhado.
[55] A representação dos afetos (ou paixões), apoiada em preceitos aristotélicos e horacianos, tinha por finalidade instruir e deleitar o espectador. Esse processo seria realizado na tragédia. O temor e piedade, representados pela ação de personagens, provocariam um conflito moral no espectador, a catarse.
[56] Termo proposto por Carl Dahlhaus em *Estética Musical*, 1991.
[57] Gazoni, *op. cit*, p.33.

trágica. Trata-se, segundo a autora, do desenvolvimento do pensamento platônico que, na sua obra *A República*, considerava a prática da virtude e do *ethos musical* (considerando o valor ético do uso da melodia e dos ritmos), como condutores à sabedoria, via educação. E nesse sentido, o ritmo, ou a execução de certos padrões rítmicos, tinham um papel importante no afastamento ou na aproximação da virtude, dada a influência que poderiam exercer tanto nos desequilíbrios da alma, como também na cura para seus males [58].

Quanto à relação entre ritmo e imitação, esta se apoia na duração do som, expresso em ritmos curtos e longos, organizados metricamente. Os padrões rítmicos resultantes provêm da representação da poesia dramática grega, em que sílabas curtas e longas definem as métricas das palavras organizadas em versos. E as diversas métricas resultantes configuravam os pés métricos da poesia, que foram traduzidos posteriormente em seus equivalentes pés (ou movimentos) rítmicos, na música. Segundo Houle (1987), a comparação entre a organização silábica e sua possível tradução musical (em sons longos e curtos), constituiu a base da *Rhytmopoeia* (ou *Ritmopea*), um conceito originado na Idade Média. Este tema se estendeu ao século XVII e foi novamente retomado por grandes teóricos da música [59], entre os quais está o padre jesuíta Marin Mersenne, que elaborou uma teoria para a rítmica musical que equivalesse à métrica poética no seu *Traité de l' Harmonie Universelle* (1627) [60]. Particularmente interessa a este estudo a aplicação que o autor faz da métrica poética à métrica na dança, como veremos.

No volume que trata da voz e do canto [61], Mersenne explica que o canto pode ser reduzido a três gêneros: a canção (*chanson* ou *vaudeville*), o moteto (ou *fantasia*) e todas as espécies de dança. É neste momento que o autor justifica a relação entre palavra (cantada) e dança, e passa a definir textualmente algumas características das danças usuais à sua época, as

[58] O autor clássico que trata especialmente do ponto de vista médico é Galeno, que se apoia na teoria dos afetos de Aristóteles, e na teoria dos 4 elementos da natureza (fogo, água, terra, ar) para explicar os três tipos de almas (irracional, racional e concupiscente) e suas quatro tendências às alterações no pensamento e na conduta da alma segundo os temperamentos (ou humores): o sanguíneo, o melancólico, o fleumático e o colérico. O desequilíbrio destes humores é que provocaria as doenças.

[59] Cf. Houle, *op. cit*, a *Rhythmopoeia* foi abordada também por Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, 1650), na Alemanha, e Doni e Galilei, na Itália. Segundo Houle, não foi o foco desses autores estabelecer uma correlação entre pés métricos poéticos e seus equivalentes em notação musical, tal qual propõe Mersenne (*L' Harmonie Universelle*, 1627). Giovani Battista Doni, visitando *Ritmopea, De Versi Latini e della melodia de' Chori Tragichi*, In *Annotazioni sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della musica* , 1640, p. 380), deixa claro que a *Rthythmopoeia* é a arte de organizar ritmos, e está relacionada à rítmica, como também há a *Melopoeia*, da melodia, associada à harmonia. Declara que, na ária cantada, o ritmo é mais importante que a melodia.

[60] A obra foi publicada em sua primeira versão em 1627, e reeditada em 1636.

[61] *Traitéz de la Voix et des Chants, Partie I, Livre Second, Proposition XXIII, Expliquer toutes les especes des Airs, des Chants, & des Dances dont se servent les Musiciens*. Mersenne, *op. cit*., p.163.

quais estão também sujeitas aos pés métricos e são por eles regradas. Assim o autor identifica os movimentos rítmicos da *Passamezze*, *Pavanne*, *Allemande*, *Gavote*, *Sarabande*, *Volte*, *Courante* e *Gaillarde*.

Em outro momento de sua obra, e corroborando sua intenção de estabelecer um paralelo entre a métrica poética e a métrica musical (incluindo a dança), Mersenne cita que "Aristóteles compara a proporção dos pés rítmicos àquela dos movimentos que produzem o som" [62] e, se apoiando nesse enunciado, mais uma vez exemplifica vários pés métricos para os quais aponta também suas aplicações, como o uso apropriado do troqueu (uma sílaba longa e uma curta) para a dança. Mas é no sexto livro da mesma obra, que trata da *Rythmique* – ou "arte que considera os movimentos, e que regra suas sequências e suas combinações para excitar as paixões, e por entretê-las ou por aumentá-las, diminuí-las, ou acalmá-las" [63] – que encontramos uma tabela de figuração musical que traduz os pés métricos da poesia em notação mensural [64]. Nesta, Mersenne apresenta a tabela dos vinte e sete pés métricos [65] e suas representações musicais (ou movimentos rítmicos), propondo que as sílabas curtas correspondem em música à figuração da semínima (𝅗𝅥), e as longas, à da mínima (𝅗𝅥) – cuja duração corresponde ao dobro da semínima (Figura 4):

[62] *Ibidem*, p. 309, "Aristote compare la raison des pieds rythmiques à celle des mouvemens qui produisent les sons". *Livre second*, *Theoréme I*. A tradução é de minha autoria.
[63] *Ibidem*, p. 374. "La Rythmique est un Art qui considere les mouvemens, & qui regle leur suite & leur mélange pour exciter les passions, & pour les entretenir, ou pour les augmenter, diminuer, ou appaiser*", De l' Art de bien chanter*, Livre Sixiesme, Parte IV, Proposition XVII. A tradução é de minha autoria.
[64] A grafia musical passou por várias transformações, desde as primeiras notações musicais no século XII até a notação moderna, a qual foi estabelecida como modelo a partir do século XVIII. E foi o desenvolvimento da notação mensural, elaborada nos séculos XIV e XV, que codificou símbolos que traduziam de forma mais precisa a duração dos sons. Sendo o ritmo um elemento essencial na estrutura da música ocidental, podemos calcular a dimensão da importância da grafia mensural no processo de leitura, tradução e interpretação da obra musical.
[65] Cf. Mersenne, *op. cit*, há mais de 64 pés métricos da poesia que compõe a *Rythmique*. Cito alguns apenas para exemplificar: Dáctilo, Troqueu, Iambico, Anapesto, Tribráquio.

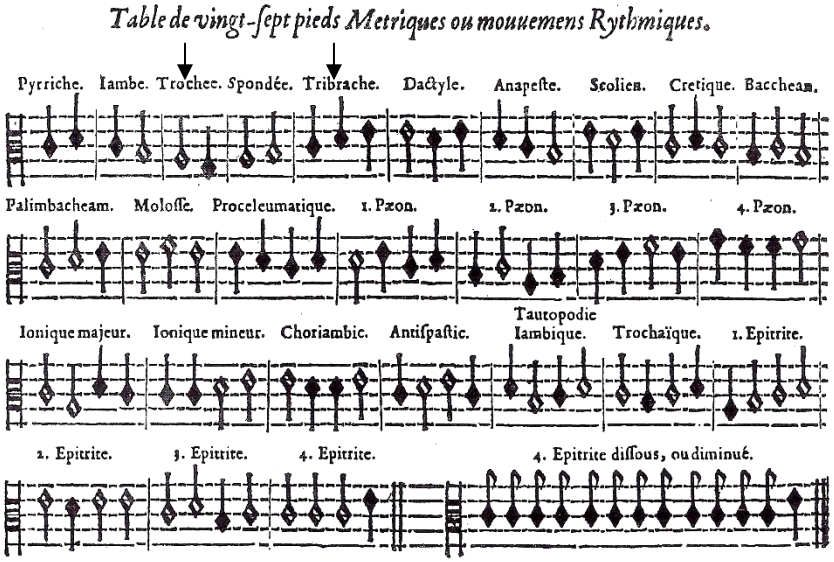


Figura 4 – Tabela de vinte e sete pés métricos ou movimentos rítmicos.
Fonte: Mersenne (1636, p. 376)

Relacionando essa tabela aos movimentos rítmicos identificados por Mersenne nas danças, é possível decifrá-los quanto à sua notação musical. Para exemplificar, tomo a *Sarabande* que, pela sua permanência e importância no repertório de danças, se prestará para o desenvolvimento de minha análise mais adiante. Mersenne identifica nesta dança o movimento *hegemeolien vvv –v*, em que "*v*" corresponde à sílaba curta e "–" à sílaba longa. Podemos então decompor o movimento *hegemeolien* (*vvv –v*) em duas células. A primeira corresponde a três sílabas curtas (*vvv*) e a segunda a uma sílaba longa seguida por uma curta (*– v*). Segundo a teoria figurativa do autor, esses pés métricos correspondem ao tribráquio (♩ ♩ ♩), e ao troqueu (𝅗𝅥 ♩), respectivamente, como podem ser identificados pelas setas na figura (Figura 1). Essa identificação, por simples correlação, pode ser facilmente aplicada às outras danças mencionadas por Mersenne, porém, o aspecto mais interessante desta relação está no conceito de que a organização desses diferentes passos poderia provocar efeitos benéficos, ou maléficos na saúde e no espírito do espectador, ao despertar certas paixões.

Pergunta-se se esse pensamento gerou ecos no processo de codificação da dança no fim do século XVII, e se esses movimentos rítmicos, identificados por Mersenne nas danças, poderiam ainda estar presentes nas danças que sobrevieram até meados do século XVIII. Sabe-se que a teoria de metrificação musical associada à métrica da poesia, de Mersenne, teve larga aceitação junto aos teóricos e compositores franceses no fim do século

XVII e meados do século XVIII, de forma que é possível investigar se as características rítmicas apontadas pelo autor ainda estariam presentes nas danças que sobreviveram à virada do século XVII. Retomando a *Sarabande*, nota-se que apesar das diferenças que guardam a *Sarabande* contemporânea a Mersenne e a *Sarabande* do século XVIII [66] – dado que houve uma transformação e reelaboração coreográfica e gestual que se consolidou no início do século XVIII –, é possível sim identificar o movimento de *hegemeole* (♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩), ou mesmo uma recombinação do tribráquio (♩ ♩ ♩) e do troqueu (𝅗𝅥 ♩), por exemplo, num dos principais tratados de música francesa da primeira metade do XVIII, em que figuram exemplos de dança. Vejamos um exemplo do *Principes de Musique* (1736), de Montéclair [67] (Figura 5):

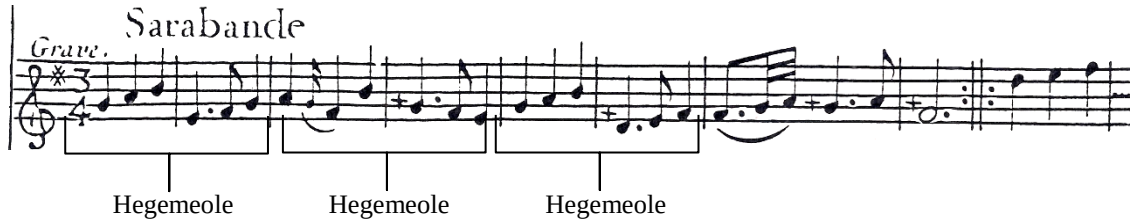


Figura 5 – *Sarabande. Grave.* Notar a clave de Sol na primeira linha, segundo a prática francesa.
Fonte: Monteclair (1736, p. 39)

Neste exemplo vemos uma sequência de melodias ritmadas separadas por barras que agrupam o material melódico-rítmico num conjunto de três pulsações a cada compasso, e por isso chamado de ternário, identificado pelo símbolo ¾ ao início da música. No primeiro compasso reconhecemos claramente o tribráquio (♩ ♩ ♩), e no segundo está o troqueu (𝅗𝅥 ♩),

[66] A Sarabanda é uma das principais danças presentes no repertório de guitarra espanhola que foi introduzido na Itália no início do século XVII, e que se desenvolveu em outras formas instrumentais na França, Alemanha, Inglaterra, Itália e também na Espanha. Foi amplamente coreografada na primeira metade do século XVIII, como uma das principais danças teatrais associadas à ópera francesa. Ver GROVE Dictionary of Music and Musicians, verbete *Sarabande*, de Richard Hudson e Meredith Ellis Little.

[67] Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) foi compositor e publicou, entre outras obras de caráter pedagógico, o *Principes de Musique* que contém uma teoria musical associada à prática instrumental e ao canto. É um documento de suma importância para o entendimento do estilo musical francês, por abordar tanto a teoria musical em voga quanto trazer detalhadamente diversas informações sobre ornamentação, terminologias próprias, e características da prática musical francesa.

em que o valor da mínima (𝅗𝅥) foi decomposto em mínima pontuada seguida de colcheia (𝅗𝅥. ♪). Assim, a sequência dos pés métricos ‘tribráquio’ seguido pelo ‘troqueu’ configuram o movimento de *hegemeole* apontado por Mersenne como típico da *Sarabande*, o qual é repetido três vezes em sequência no exemplo (identificados pelos colchetes no exemplo).

Esses pés métricos são também encontrados na melodia dos exemplos contidos em coletâneas de dança (*Recueil de danses*), publicadas também na primeira metade dos setecentos. Vejamos como ocorre o *hegemeole* no registro de uma *entrée*, ou entrada do personagem feminino que dança um solo de *Sarabande pour une femme* (Feuillet, 1704). Na parte superior da página se encontra a melodia que tem correspondência à coreografia notada abaixo, na parte inferior. Os movimentos de *hegemeole* estão por mim identificados em colchetes: acima da melodia (compassos 2 e 3, 6 e 7), e na coreografia nos compassos de dança que correspondem ao mesmo momento na música (Figura 6). Vale esclarecer que se considera a contagem a partir do primeiro compasso completo (com três semínimas, ♩ ♩ ♩):

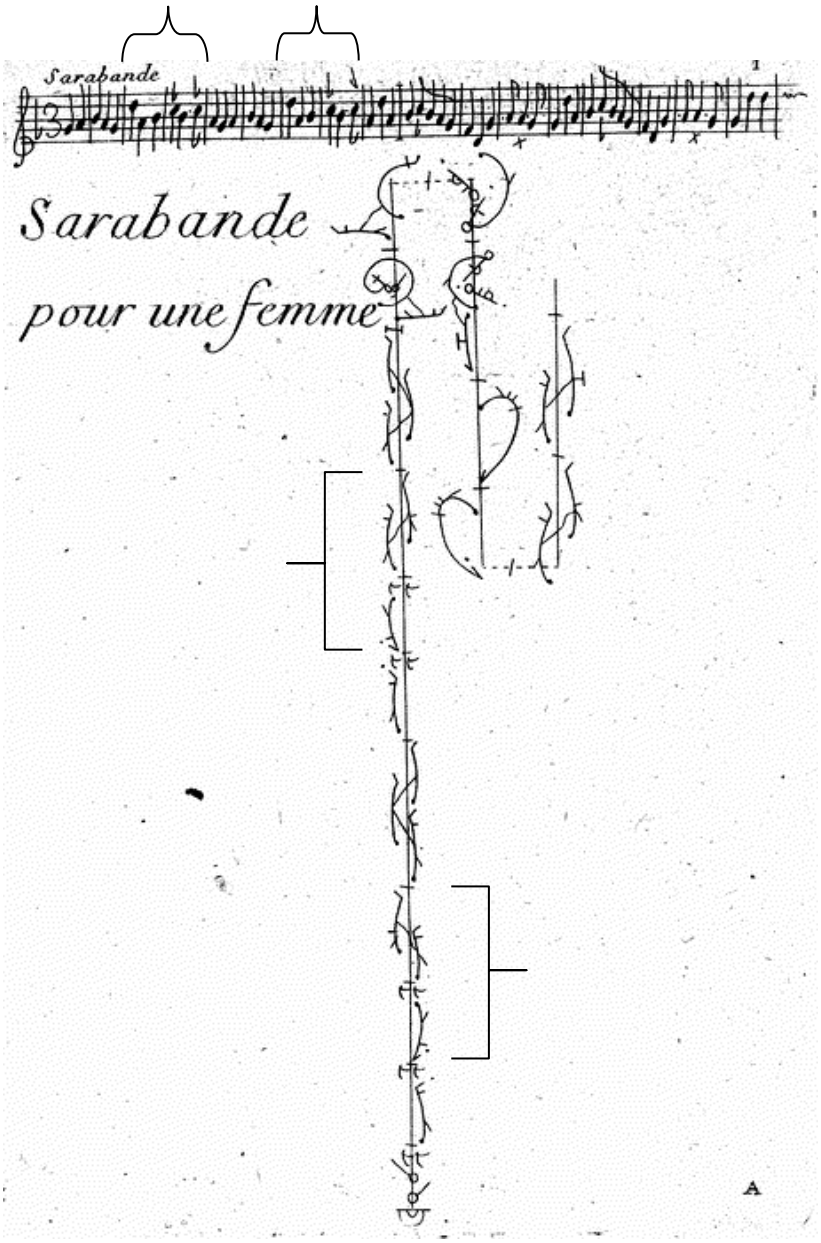


Figura 6 – *Sarabande pour une femme.*
Fonte: Feuillet (1704, p.1).

Portanto é possível identificarmos o movimento rítmico-musical (e seu correspondente na realização da dança) exemplificado por Mersenne no século XVII, numa coreografia de *Sarabande* do século XVIII. A outra pergunta, quanto às paixões evocadas pela organização dos pés métricos, tem uma resposta menos óbvia, dado que Mersenne não

relaciona diretamente os pés métricos a paixões específicas [68]. Mas é possível inferirmos as qualidades patéticas da dança, especialmente no contexto da tragédia lírica francesa [69], uma vez que a dança era aí tratada como parte do drama, pontuando uma cena.

Demonstrarei a seguir que é possível decifrar com bastante precisão tanto os ritmos de cada passo presente numa notação coreográfica do século XVIII, quanto também estabelecer uma relação imediata e rítmica com a música à qual está associada.

2.1.1 A relação entre música e dança na *belle danse.*

O primeiro tratado que relaciona a execução de passos em correspondência com a música também é de autoria de Feuillet. O autor explica a "cadência dos passos" e sua relação com os compassos musicais binários e ternários[70] no *Recüeil de Dances* (1704), em que apresenta o *Traité de la Cadence. Moyen pour Trouver facilement la Cadence de chaque pas* ou, traduzindo, "Tratado da Cadência. Meios para encontrar facilmente a cadência [ritmo] de cada passo". Numa tabela, o autor correlaciona a execução rítmica dos passos à divisão de tempo musical, mostrando como os passos devem ser executados associados à pulsação musical (Figura 7). As setas indicam o mesmo tipo de passo aplicado a um compasso binário e a um ternário (identificados pelos números 2 e 3 na pauta, respectivamente):

[68] Cf. Houle, *op. cit*., alguns autores procuraram estabelecer de forma mais evidente uma relação entre os ritmos poéticos e as emoções evocadas, ecoando o princípio aristotélico da imitação de caráter e afecção: Isaac Vossius (*De poematum cantu et viribus rhythmi*, 1673) e posteriormente Johann Mattheson *(Der vollkommene Capellmesiter*, 1739).

[69] Para um estudo recente que propõe a relação das paixões associadas à execução coreográfica, ver Ricardo Barros, *Dance as a Discourse*, 2010.

[70] Em linhas gerais se considera que a pulsação musical pode estar organizada em compasso binário (se a subdivisão da pulsação for em dois valores iguais, é binário simples; se em três, é binário composto), ou ternário (se a subdivisão da pulsação for em dois valores iguais, é ternário simples; se em três, é ternário composto).

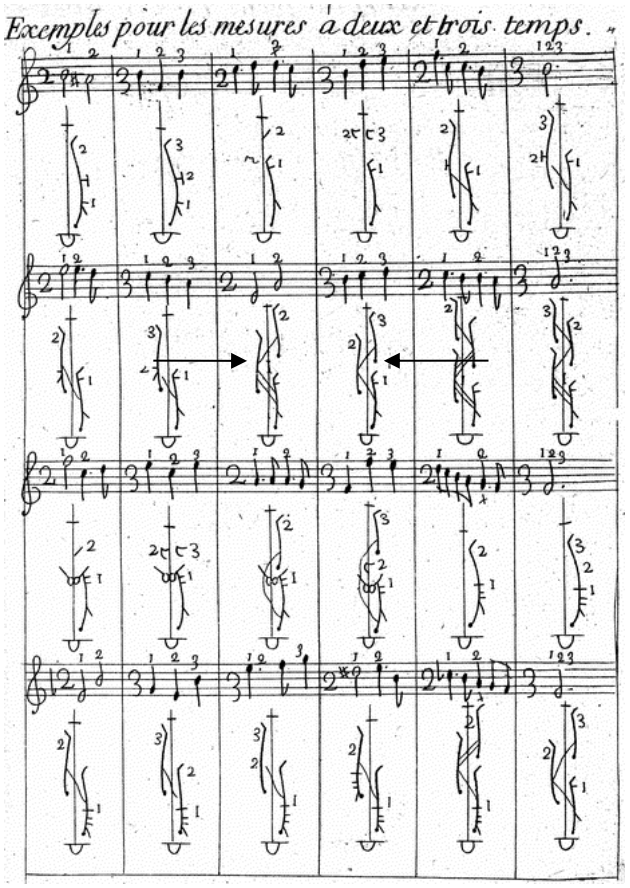


Figura 7 – *Exemples pour les mesures à deux et trois temps.*
Fonte: Feuillet (1704, [s.p.])

Os dois exemplos mostram figuras semelhantes. Ambos contêm três traçados verticais, ligeiramente arredondados, que acompanham uma linha reta e central, e é notório que no primeiro caso (do compasso binário) há uma linha dupla que conecta os dois primeiros traçados.

Vejamos em detalhe alguns símbolos contidos na imagem, transcritos e legendados para uma maior compreensão (Quadro 1):

Quadro 1 – Resumo dos símbolos da escrita coreográfica segundo notação de Feuillet.

Símbolo	Significado
	O símbolo em meia-lua se refere a um homem. A linha reta, horizontal, corresponde à parte da frente do corpo, e a parte abaulada, à parte de trás. A linha vertical que avança perpendicularmente partindo do centro define a simetria bilateral do corpo.
	Representação do passo com o pé direito
	Representação do passo com o pé esquerdo

Retomando os dois exemplos apontados pelas setas (figura 7), observamos que no compasso binário são apresentadas duas mínimas preenchendo um compasso (𝅗𝅥 𝅗𝅥). No compasso ternário, são três semínimas (♩ ♩ ♩). E tanto num quanto noutro vemos a mesma organização dos movimentos (dos passos) representados pelos traçados que definem o deslocamento dos pés esquerdo e direito. Tomando o vértice central que estabelece a simetria, observamos um passo do lado direito, seguido por um passo executado à sua esquerda, e um último passo novamente à direita do eixo. Feuillet demonstra que os três movimentos são executados em sequência, partindo do pé direito (no caso), mas com rítmica que se adapta aos dois tipos de compasso. No compasso binário, a linha dupla que une os dois primeiros passos identifica a redução da duração dos movimentos pela metade. Assim, deduz-se que para a primeira mínima (𝅗𝅥) do compasso musical, são executados dois passos de dança, de igual duração, correspondendo cada um a uma semínima (♩). O último movimento feito com o pé direito dura a última mínima do compasso binário. Resumindo, a execução rítmica dos três passos apontados no compasso binário corresponde a: 2♩ ♩ 𝅗𝅥|.

Para o compasso ternário, Feuillet explica que o primeiro movimento (o qual apresenta o número 1 no fim do passo) dura o primeiro tempo do compasso (ou uma

semínima). O próximo passo (o qual leva o número 2) tem igual duração, e corresponde à segunda semínima do compasso. Por fim, o pé direito realiza o último movimento (identificado pelo número 3) que dura a última semínima do compasso ternário. Resumindo, a execução rítmica dos três passos apontados no compasso ternário corresponde a: 3 ♩ ♩ ♩|.

A sequência desses três passos é identificada como *pas de bourrée*, ou *fleuret* (Feuillet, 1700) [71]. A seta indica o exemplo da notação de um *pas de bourré* para frente (Figura 8):

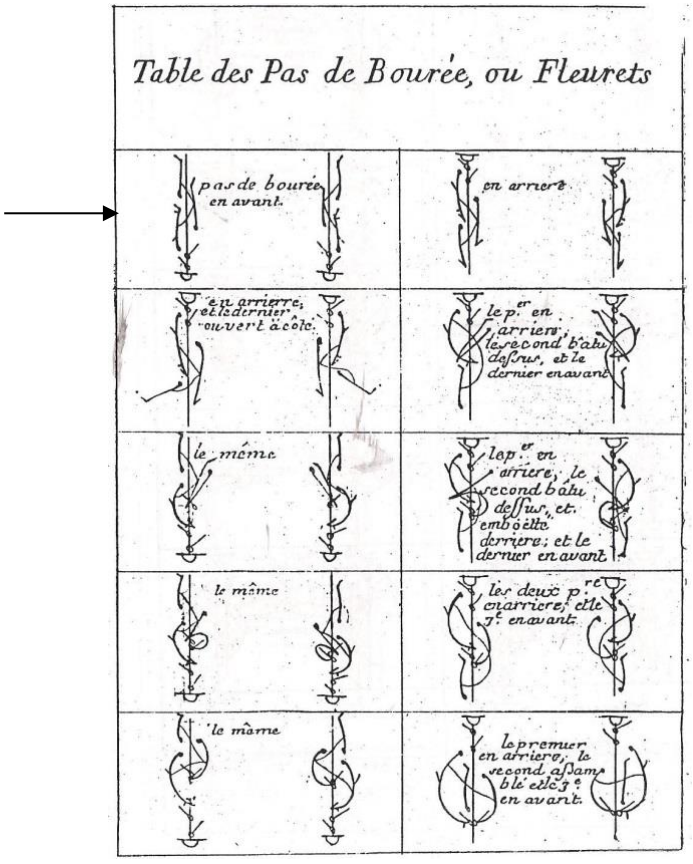


Figura 8 – *Tables des Pas de Bourré, ou Fleurets*.
Fonte: Feuillet (1700, p. 63).

[71] *Chorégrafie ou l' Art de décrire la danse*, publicado em Paris, foi a obra que cristalizou o modelo de notação coreográfica francesa (sistema Beauchamp-Feuillet) no início do século XVIII, e que perpetuou aproximadamente até 1770. O tratado de Claude-Marc Magny, *Principes de Chorégrafie* (Paris, 1765) é praticamente uma reedição complementada do *Chorégraphie*.

Para exemplificar o *pas de bourré*, retomo o exemplo da *Sarabande* para um solo feminino, porém realizada numa versão coreograficamente diferente [72]. Podemos identificar onde estão os passos em questão, notados segundo o sistema proposto por Feuillet. Os colchetes sobre a pauta (compassos 3 e 7) indicam os momentos musicais que correspondem à execução dos três movimentos de pés que compõem o passo, indicados pelas setas (Figura 9):

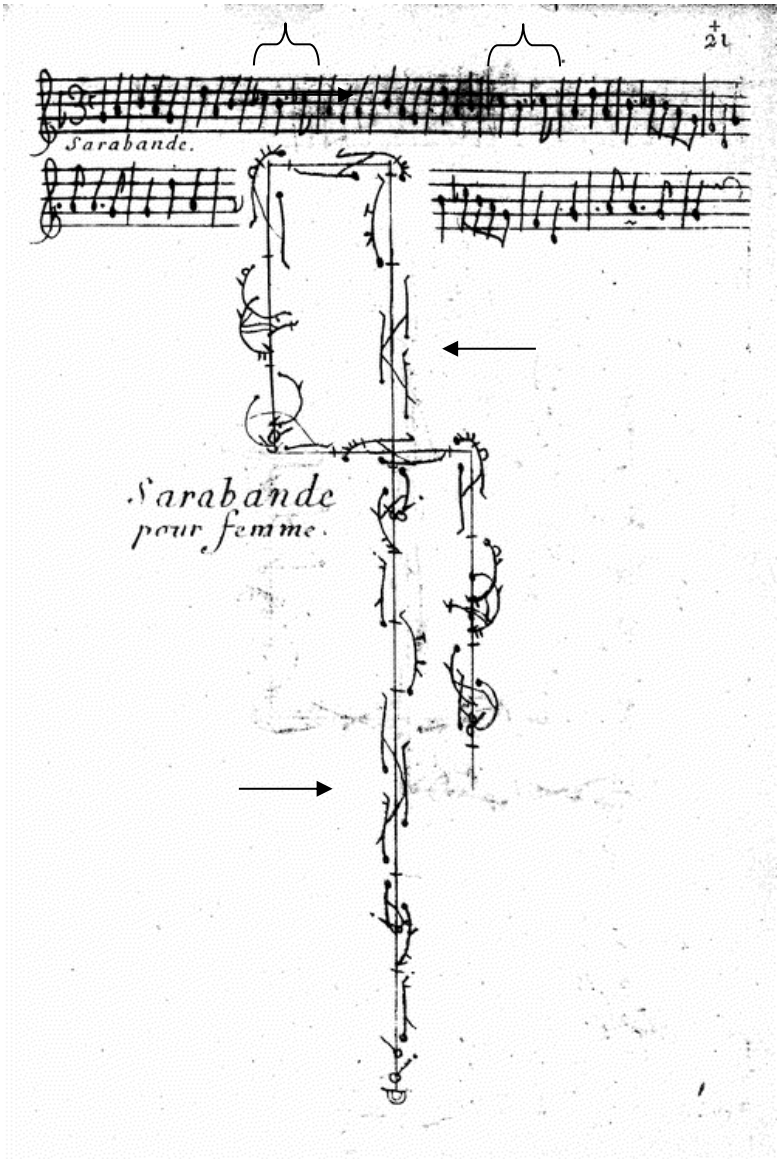


Figura 9 – *Sarabande pour femme*.
Fonte: Feuillet (1709, p. 21)

[72] As diversas coletâneas de dança mostram que era uma prática recorrente usar um mesmo tema musical para ser coreografado em diversas versões ao longo do século XVIII.

A contagem dos compassos na dança equivale à da música [73], então facilmente extraímos que nos compassos supracitados a música realiza o ritmo 3 ♩ ♩. ♪ | – que corresponde ao iâmbico – enquanto a dança executa 3 ♩ ♩ ♩| – pé métrico identificado como tribráquio por Mersenne (op. cit.). Percebe-se que não há uma coincidência exata, mas sim a presença de duas vozes rítmicas que ampliam a complexidade das intersecções entre música e dança, provocando um efeito de camada entre linhas que estão intrinsicamente conectadas, mas que são também autônomas em identidade. Aqui vemos um pequeno exemplo de como o discurso musical e o coreográfico podem funcionar como um contraponto. Em certos momentos coincidem, e então reforçam o mesmo discurso, e às vezes discorrem em discursos paralelos.

Essa analogia pode ser explorada ao longo de toda a coreografia, e naturalmente pode ser estendida para as demais danças presentes nas inúmeras coletâneas da primeira metade do século XVIII [74]. Este modelo só foi questionado na segunda metade do século XVIII, quando houve uma abordagem do conceito de imitação via expressão, e não mais pelo ritmo. Vejamos a seguir como esse processo se deu.

2.2 A imitação pela expressão.

Um dos primeiros autores a tatear e contribuir para a transição do conceito de imitação em direção à via da expressão foi Charles Batteux [75]. Apoiado em conhecimentos sobre a Poética de Aristóteles, e usando a máxima de Horácio – *Ut Pictura Poesis* – Batteux (1746) defendeu que o princípio de imitação da natureza, ou melhor, da *belle nature*, convém a todas as artes que se distinguem pelo meio com o qual a imitam. Para o autor, a imitação do modelo real, da natureza que contém a verdade, é função das artes que, pela verossimilhança e artifícios, o representa com perfeição, de forma que tomamos a imitação como o próprio

[73] A exceção está na relação de contagem do Minueto, em que pode haver uma diferença de número de compassos musicais e de dança. O passo do Minueto é realizado sempre em 6 tempos, então se a partitura indica o compasso 3/4, significa que serão necessários dois compassos de música para equivaler a um de dança.
[74] Entre elas podemos citar corografias de *Minuet, Passacaglie, Chaconne, Bourrée* e *Gigue*, por exemplo.
[75] Charles Batteux (1713 – 1780) foi um dos principais filósofos franceses do século XVIII. Sua obra contém reflexões no campo das transformações estéticas que marcaram a primeira metade deste século.

modelo. E para atingir a plenitude da imitação, é preciso que as artes sejam um retrato (artificial) das paixões humanas que serão reconhecidas. Para Batteux a dança imita pelo gesto: "Os meios [de imitação] da Pintura, da Música, da Dança são as cores, os sons, os gestos [respectivamente]; aquela da Poesia é o discurso" [76].

Batteux relacionou também a arte de imitar os sentimentos e as paixões pelo gesto com as artes visuais (como a Pintura e a Escultura) mas destacou que, como as artes-irmãs citadas, a dança se caracterizava também pelo gestual, pelos movimentos e atitudes. Entretanto, realiza-os de forma viva. O gesto – ao lado da palavra e do tom da voz – é para o autor, uma das três formas de exprimir as ideias e os sentimentos [77], e corresponde a movimentos exteriores e atitudes do corpo considerados mais naturais [78] (pelo fato de serem usados universalmente quando não nos servimos da palavra). Batteux defendeu, na dança, o potencial do gesto como forma poética mais eficaz para aceder à alma – porque imita os sentimentos (ou paixões) pela verossimilhança, através de uma linguagem mais natural e universal. Assim o gesto move e persuade emocionalmente, e a dança é seu maior veículo por transmitir a forma mais perfeita do gesto provido de expressão, de sentido, e de significação simples [79] para ser bem compreendido. Vale aqui ressaltar que Batteux não rompeu totalmente com o discurso clássico, em que o texto tem primazia. De outra forma, deixou claro que: a dança sublinha a ação da poesia ("na Música e na Dança, a ação não será mais que um suporte destinado a carregar, sustentar, conduzir, ligar, as diferentes paixões que o Artista quer exprimir" [80]); não é do desígnio da arte a experimentação real do sentimento, mas a imitação pelo artifício ("[...] que elas [música e dança] sejam um retrato artificial das paixões humanas" [81], "um tecido artificial de tons e gestos poéticos" [82], "[...] E se alguma vez

[76] Batteux, 1746, *Avant-propos*, p. X: "Les moyens de la Peinture, de la Musique, de la Danse sont les couleurs, les sons, les gestes; celui de la Poesie est le discours". A tradução é de minha autoria.
[77] *Ibidem*, p.253: "Les Hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées & leurs sentiments; la Parole, le Ton de la voix, & le Geste". A tradução é de minha autoria.
[78] O conceito de natural (relacionado ao de natureza) está no centro dos debates teóricos sobre a ópera no século XVIII. Especialmente ligado ao canto, o termo permeou diversas interpretações na polêmica conhecida como *Querelle des Bouffons* em que se evidenciava a polarização entre a música francesa e a italiana. Natural ora foi associado à simplicidade e ao belo (em contraposição ao difícil, ao bizarro), ora rejeitado como sinônimo de fácil e vulgar, ora colocado em oposição ao refinamento, e também poderia carregar a complexidade do conceito de verdade, e verossimilhança. Aqui natural se refere ao sentido de não ser elaborado ou refinado pelo conhecimento, mas ter sua origem no instinto. Ver Mário Vieira de Carvalho, *"Nature et Naturel" dans la polemique sur l'opéra au XVIIIème siècle*, 1995.
[79] Batteux, *op. cit.*, p. 275: "Elles [les expressions] dovent être aisées & simples". A tradução é de minha autoria.
[80] *Ibidem*, pp. 258 e 259: "[...] dans la Musique & la Danse, l'action ne sera qu'une espèce de cannevas destiné à porter, soutenir, amener, lier, les différentes passions que l'Artiste veut exprimer". A tradução é de minha autoria.
[81] *Ibidem*, p. 15: "[...] qu'elles soient le portrait artificiel des passions humaines". A tradução é de minha autoria.
[82] *Ibidem*, p. 260: "[...] un tissu artificiel de Tons & Gestes poëtiques". A tradução é de minha autoria.

acontece do músico, ou bailarino, realmente estarem imersos no sentimento que eles expressam, é uma circunstância acidental que não é de nenhuma forma o objetivo da arte" [83]).

Mas ao mesmo tempo, a obra do filósofo acolhe a importância do sentir como forma de julgar se uma arte é ou não compreensível. Vê-se que a obra se posiciona num processo de transição dos conceitos das belas-artes, e que o autor, ao promover a imitação na dança associada ao gesto, e não ao ritmo (como postula Aristóteles), fez por fortalecer a gestualidade expressiva que definiu uma nova propriedade de representação da dança, num fluxo que veio ao encontro das ansiedades dos reformadores da arte coreográfica, como Cahusac e Noverre.

Lecomte, Naudeix e Laurenti (2004) evidenciam como o filósofo Louis de Cahusac[84] foi o primeiro teórico, na França, a defender a dança como espetáculo que fala, tanto quanto um texto ou um quadro, através da expressividade de gestos, do corpo e da face. No seu tratado, Cahusac (1754) lança diversas ideias que, no campo da dança teatral, preconizam o manifesto de Noverre. Para além da imitação pela gestualidade expressiva, é o primeiro que coloca a palavra e o gesto no mesmo patamar: "A palavra não é mais expressiva que o gesto" [85], "O gesto pode pintar com graça tudo o que a voz pode exprimir" [86]. E no seu discurso, constantemente compara à pintura os quadros-vivos na dança em ação ("[...] as cores falam, a tela respira. É a dança em ação" [87]), além de defender a expressão facial e corpórea do bailarino, rejeitando o uso corrente das máscaras ("[...] líamos, nas suas expressões, uma sequência de sentimentos [...] sua face, seus olhares [...] rapidamente tomavam uma nova forma" [88]). Para o autor, a natureza deve guiar a arte da dança que deve procurar imitá-la.

Vê-se que suas ideias sobre a dança em ação em muitos pontos antecederam o fundamento teórico de Noverre. De fato, sua obra é a mais importante para compreendermos a

[83] *Loc. cit.*: "[...] Et si quelquefois il arrive que le Musicien, ou le Danseur, soient réellement dans le sentiment qu'ils expriment; c'est une circonstance accidentelle qui n'est point du dessin de l'Art". A tradução é de minha autoria.

[84] Louis de Cahusac (1706 – 1759), filósofo e dramaturgo, escreveu várias obras que foram representadas na *Comédie Française*, também escreveu vários artigos na *Encyclopédie*, e foi libretista de óperas e balés em colaboração com J. P. Rameau. Para mais informações sobre o autor, ver a página http://www.rameau2014.fr/fre/RESSOURCES/Librettistes/CAHUSAC-Louis-de-1706-1759.

[85] Cahusac, *La Danse Ancienne et Moderne*, p. 229, ed. 2004: "La parole n'est plus expressive que le geste". A tradução é de minha autoria.

[86] *Ibidem*, p.233: "Le geste peut peindre avec grâce tout ce que la voix peut exprimer. A tradução é de minha autoria.

[87] *Ibidem* p. 231: "[...] les couleurs parlent, la toile respire. C'est la danse en action." A tradução é de minha autoria.

[88] *Ibidem*, p. 236: "[...] on lisait, dans ses expressions, une suite de sentiments [...] son visage, ses regards [...] prenaient rapidement une forme nouvelle". A tradução é de minha autoria.

transição entre a poética da imitação e a estética da expressão na dança, uma vez que o autor exercita no seu discurso uma abordagem transversal, que situa o debate sobre a representação na dança dentro do domínio do espetáculo operístico no qual era atuante. Cahusac foi libretista, entre outros, de óperas-balés do compositor Jean Philippe Rameau (1683 – 1764), em que a dança ocupa uma posição na narrativa do drama, ao lado da música vocal (árias, recitativos e coros) e instrumental [89]. Trata-se ainda da concepção de dança como *divertissement* em que esta é mesclada com momentos cantados, pontuando o espetáculo. Ainda assim, Legrand (2011) defende que a colaboração entre Cahusac, Marie Sallé [90] e J.P.Rameau preparou um terreno favorável ao desenvolvimento das reformas de Noverre, antecipando a transformação da dança como divertimento para gênero autônomo.

Cahusac (op. cit) dedica o quarto livro do seu tratado à dança teatral, e ao que chama 'dança em ação', ou seja, aquela estruturada com uma exposição, um desenvolvimento e um desfecho. Qualitativamente, 'dança em ação' é dança dramática, que fornece tantos meios de expressão quantos são as paixões humanas, e tantos quadros que se sucedem pelo movimento do bailarino, sendo variados de acordo com as diferentes formas de sentir e expressar. Cahusac apoia-se no conceito de imitação para a dança que passa pelas sensações na sua essência primitiva, pois para o autor "[...] a dança em particular é, desde sua origem, uma expressão ingênua das sensações do homem [...]" [91]. E reconhece uma dicotomia entre a expressão e a representação, esta última ligada à arte dramática que é realizada pela dança teatral. Aqui o autor diferencia dois tipos de dança, a simples e a composta. A primeira estaria associada à representação, e a segunda à expressão. Mas ambas possuem como denominador comum a importância da ação para dignificá-las no espetáculo. O autor exemplifica as óperas em que Quinault foi libretista, como maior modelo de espetáculo pela qualidade da ação das danças compostas, que traçadas pelo "lápis do gênio", transmitiam o "fogo" e o "pitoresco". Cahusac valorizava a tradição pois, ao contrário de Rousseau e Diderot, pretendia manter a

[89] *Arueris ou Les Isies*, trecho do balé heróico *Les Fêtes de l' Hymen et de l'Amour*, abordado no subcapítulo 4.4.1, p. 169 , é um exemplo de balé histórico em que são exploradas diversas entradas (*Entrées*) para os personagens de dança. Para um estudo sobre o protagonismo de J.P. Rameau na abordagem das danças pantomímicas antes das reformas de Noverre, ver Raphaëlle Legrand, *Le ballet d'action avant Noverre: Rameau et l'écriture sonore du geste*, pp. 245-262. In: MOUREY, M.T. (Org.). Jean-Georges Noverre (1727-1810) - *Un artiste européen au siècle des Lumières*. Musicorum, N. 10, 2011.

[90] Marie Sallé (1707 – 1756) foi uma célebre bailarina que atou tanto na França quanto na Inglaterra. Sua forma de abordar a expressão pantomímica juntamente à dança 'pura' a colocou como uma das precursoras das reformas na dança. Para um estudo mais aprofundado, ver *Marie Sallé, danseuse du XVIIIe siècle. Esquisses pour un nouveau portrait.* Annales de l' Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Juin 2008 – N. 3. Atelier-rencontre et recherche. Nantes, 19 e 20 juin 2007.

[91] Cahusac, *op. cit.*, p.221: "[...] la danse en particulier, qui est, dès son origine, une expression naïve des sensations de l'homme [...]". A tradução é de minha autoria.

dança unida ao espetáculo operístico, não como um ornamento, mas ligada à ação principal por entender que o ideal seria harmonizar todas as artes envolvidas no espetáculo, passando também pela arte da cenografia, do figurino, da maquinaria, entre outros [92]. Mas por outro lado, se posiciona contra a visão comum sobre a dança, que valoriza apenas a boa proporção do corpo, a execução de passos precisos e a beleza do movimento de braços e pernas, e conclama o bailarino a primeiro sentir: "Habitue sua alma a sentir, seus gestos serão em breve coerentes com o ela para se expressar. Mergulhe, entusiasticamente, no tema que você deverá representar" [93].

Nesse sentido Cahusac opõe-se à ideia de imitação através do artifício, defendida por Batteux como visto, e antecipa o sensualismo na dança e a rejeição pelo uso de máscaras, aspectos que farão parte do foco de discussão apresentado por Noverre em suas cartas. A ideia de gênio, do fogo e do prazer sensorial perpassam suas apreciações sobre a dança teatral, evidenciando novos parâmetros que foram ao encontro das reformas nas artes cênicas, como será visto a seguir, e que foram absorvidas no campo da dança teatral.

[92] Este posicionamento também foi confirmado posteriormente por Compan em seu *Dictionnaire de Danse*, 1787, pp.29 e 30.
[93] Cahusac, *La Danse Ancienne, op. cit*, p. 242: "Habituez votre âme à sentir, vos gestes seront bientôt d'accord avec elle pour exprimer. Pénétrez-vous alors, jusqu'à l'enthousiasme, du sujet que vous aurez à representer".

2.3 A reforma das artes cênicas na primeira metade do século XVIII: ensaios sobre nova atuação corporal.

Três foram os pilares que impactaram a representação cênica na primeira metade do século XVIII [94]. No campo teórico, as obras *Dell'Arte rappresentativa* (Luigi Riccoboni, 1728) e *Le Comédien* (Pierre Rémond de Sainte-Albine, 1749 [95]); e no prático, a figura icônica de David Garrick (1717 – 1779), considerado um divisor de águas na arte de atuar. As obras teóricas e seus desdobramentos serão tratados a seguir [96].

A primeira obra, apresentada em seis capítulos e escrita em versos, revela em diversos trechos observações e críticas do autor quanto à atuação cênica do comediante [97]. Este, ainda que dominasse o gestual estudado diante do espelho, como ditava a tradição, não emocionava e não atingia a alma do espectador, segundo L. Riccoboni. A prática corrente de codificação dos gestos regrava os movimentos do ator, congelando sua possibilidade interpretativa: "Já sei que para calçar coturno ou soco tens, por um longo uso, recurso ao espelho, para dar ao gesto o último retoque." [98].

Contrapondo-se à prática corrente, L. Riccoboni preconizou uma ideia inaudita para a época, a de que para representar e convencer os espectadores era preciso antes sentir, estar imerso na emoção. Aí estaria o impulso necessário para atuar, e não no gestual decorado pelo comediante:

> Para seguir o instinto natural e mover-se sem arte, o que se deve fazer? esquecer os quatro membros e talvez até mesmo o quinto que é a cabeça; e procurar sentir tão bem aquilo que expões, que acreditem serem teus os interesses de outrem (*apud* PORTICH, 2008, p. 86).

---

[94] A atuação cênica que interessa ao presente estudo diz respeito à relacionada ao gênero da tragédia e da comédia.

[95] A primeira edição é de 1747, mas usarei a referência da reedição de 1749, pois foi corrigida e ampliada por Saint-Albine.

[96] Para a influência de Garrick ver p. 67, no subccapítulo 2.4.

[97] A palavra comediante, do francês *comédien*, é usada como termo genérico à profissão de atuar cenicamente. Não diz respeito ao gênero cômico.

[98] L. Riccoboni, *op.cit*, Capítulo II, p. 82-84: "Già so che per calzar coturno o socco /hai per lung'uso ricorso a lo specchio, / per dare al gesto l'ultimo ritocco." Tradução de Paulo Khül.

A nova abordagem passava pela capacidade do ator em experimentar a emoção antes de atuar. Evocava a máxima de Horácio, dirigida aos poetas na *Ars Poetica*, que diz sobre a necessidade de estar antes tocado pela aflição para provocar as lágrimas. Transferido para o comediante, esse pensamento horaciano será novamente emprestado na obra *Le Comédien* de Saint-Albine. Distadas em vinte anos, encontramos nesta obra as mesmas referências preconizadas por Luigi Riccoboni, porém elaboradas de forma ampliada. Dividida em duas partes, a primeira dedica alguns capítulos para definir as "qualidades interiores" desejáveis no ator. Aí estão as temáticas do sentimento, do *esprit* e do *feu naturel* do comediante. Na segunda parte são abordados temas como a verdade, a variedade, o *jeu naturel* e os *jeux de théâtre.*

Na última obra que encerra a temática das reformas teatrais na primeira metade do século XVIII, encontramos *L' Art du Theâtre a Madame* ***, de Antoine-François Riccoboni (Paris, 1750). Filho de Luigi Riccoboni, o autor também explora, em forma de verbetes, temas como expressão, sentimento, ilusão, imitação, verdade, *le feu* e *jeu de théâtre*. Todos esses conceitos mencionados serão percorridos nas cartas de Noverre. Como se vê, entre a obra do início dos setecentos (de L. Riccoboni), e as da metade do século (de Saint-Albine e F. Riccoboni), houve um ganho de complexidade revelado pelos diversos temas abordados. É importante nos aproximarmos desses conceitos, para entendermos como eles dimensionaram a qualidade interpretativa do bailarino ator na obra de Noverre.

Abordarei esses temas de forma correlacionada. O objetivo é destrinchar o emaranhado conceitual apresentado pelos autores, e o ponto de partida são as obras referenciadas das artes teatrais. Mas também visitarei outras fontes (da poética da pintura, e da estética), quando estas complementarem os mesmos conceitos.

2.3.1 O conceito de sentimento associado à expressão.

Dentre as fontes investigadas, a primeira obra das artes cênicas a conceituar sentimento é *Le Comédien* (op. cit), de Saint-Albine. O autor assim apresenta [99]:

> O significado dessa palavra [sentimento] é mais extenso e designa entre os comediantes a facilidade de fazer suceder na sua alma as diversas paixões às quais o homem é suscetível. [...], é preciso que o espírito [intelecto] e o coração de alguém de teatro sejam propícios a receber todas as alterações que o autor lhes deseja dar. [...] No Teatro, se não experimentamos os movimentos que desejamos fazer aparecer, apenas se nos apresenta uma imagem imperfeita, e a arte nunca substitui o *sentimento*. [100]

Nesta reflexão, Saint-Albine demonstra como a ideia de paixão está incluída no conceito de sentimento entendido como capacidade e qualidade do ator, e não um estado de espírito como o termo pode sugerir. Para o autor, é através do sentimento que as mais variadas paixões fluem [101] via duas dimensões importantes na elaboração da atuação: a do coração (sensibilidade) e a do intelecto (*esprit*), associados no processo de evocar, imergir e evidenciar, por fim, as emoções para o espectador. Como dito, experimentar primeiramente os movimentos (emoções) evidentemente ecoa o princípio horaciano, emprestado primeiramente por L. Riccoboni.

Conceituando de forma ligeiramente distinta, A.F.Riccoboni (op. cit) apresenta sua interpretação para sentimento, associando-o ao conceito de expressão. O autor descreve no verbete sentimento (*Le Sentiment*), e expressão (*L' Expression*), respectivamente:

---

[99] L. Riccoboni e Saint-Albine apresentam em suas obras os primeiros ensaios sobre a temática do sentimento e sua expressão, via imersão do artista. Lançaram o germe do que constituiu e definiu posteriormente a teoria emocionalista, como teoria estética e crítica da arte. Esta vê o foco do trabalho artístico na experiência íntima do artista, nos aspectos psicológicos e emocionais envolvidos na comunicação com o espectador.

[100] Saint-Albine, *op. cit.*, Premiere Partie, Chapitre II, p. 31-32: "La signification de ce mot a beaucoup plus d'étendue, & il designe dans les Comédiens la facilité de faire succéder dans leur ame les diverses passions, dont l'homme est suscetible. [...], il faut que l'esprit & le coeur d'une personne de Théâtre soient propres à recevoir toutes les modifications que l'Auteur veut leur donner.[...] Au Théâtre, lorsqu'on n'éprouve pas les mouvemens qu'on a dessein de faire paroître, on ne nous en presente qu'une imparfaite image, & l'art ne tient jamais lieu du *Sentiment*" (grifo original). A tradução é de minha autoria.

[101] O autor faz referências às paixões próprias da tragédia (amor, cólera e ambição), e todas as outras que devem ser representadas na comédia.

> Os movimentos que nascem na alma com mais prontidão, sem o auxílio da reflexão, e que desde o primeiro instante nos determinam [...] são os únicos que deveriam ser chamados de sentimentos. Há dois que predominam e que podemos tomar como fonte de todos os outros: o amor e a cólera. [102]
>
> Chamamos de expressão o meio pelo qual fazemos sentir no espectador todos os movimentos [da alma] pelos quais pretendemos parecer estar tomados. Digo que queremos parecer, e não que estamos verdadeiramente tomados. [...] Logo que um ator demonstra com a força [dramática] necessária os sentimentos do seu papel, o espectador vê nele a mais perfeita imagem da verdade. [...] e é até esse ponto que se deve trabalhar a ilusão para bem representar. Maravilhados por uma tão perfeita imitação da verdade, alguns a tomaram como a própria verdade, acreditando que o ator estava afetado pelo sentimento que ele representava [103].

Aqui estamos diante de outra concepção. Para F. Riccoboni, sentimento confunde-se com paixão, e expressão é o termo usado pelo autor para identificar a capacidade (o meio) de exteriorizar e fazer sentir no espectador as emoções evocadas na atuação. Também observamos como o autor se contrapõe em dois momentos aos enunciados de Saint-Albine. Primeiramente, ao negar que a reflexão (o componente intelectual) esteja associada ao sentimento (ou paixões). E depois, em rejeitar a ideia de que é preciso experimentar as emoções, estar tomados por elas. Segundo seu ponto de vista, deve-se lançar mão do recurso da ilusão para convencer o espectador, e não da realidade da emoção. O aspecto intelectual será observado com maior profundidade no tópico *gênio*. No que toca a experiência da emoção, podemos dizer que as duas interpretações expostas (sobre se o comediante de fato é tomado ou não pela emoção) definiram tendências chamadas de emocionalista [104] (que segue a ideia de Saint-Albine) e anti-emocionalista [105] (que corresponde ao que defende F. Riccoboni). De qualquer modo, para este estudo importa que a busca pela imagem perfeita, ou perfeita imitação da verdade, continua a ser o alicerce para a representação. O que interessa é

[102] A. F. Riccoboni, *op.cit.*, p. 45-46: "Les mouvemens qui naissent dans l'ame avec le plus de promptitude, sans le secours de la réflexion, & qui dès le premier instant nous déterminent [...], sont les seuls qui devroient porter le nom de sentimens. Il y en a deux qui sont dominans, & que l'on peut regarder comme les sources de tous les autres, je veux dire l'amour & la colere". A tradução é de minha autoria.

[103] *Ibidem*, p. 36-37: "L'on appelle expression, l'adresse par laquelle on fait sentir au Spectateur tous les mouvements dont on veut paroître pénétré. Je dis que l'on veut le paroître, & non pas que l'on est pénétré véritablement. [...] Lorsqu'um Acteur rend avec la force nécessaire les sentimens de son role, le Spectateur voit en lui la plus parfaite image de la vérité. [...] & c'est jusqu'à ce point qu'il faut porter l'illusion pour bien joüer. Etonnés d'une si parfaite imitation du vrai, quelques-uns l'ont prise pour la vérité même, & ont cru l'Acteur affecté du sentiment qu'il représentoit". A tradução é de minha autoria.

[104] Para um estudo recente sobre a teoria emocionalista ver Claudio Vicentini, *Theory of Acting V – The Birth of Emotionalism*, e *Theory of Acting VI – The critique of acting and the development of emotionalism*. In *Acting Archives Essays*, *Acting Archives Review Supplement*, April 2011 e February 2012 respectivamente.

[105] Para um estudo recente sobre a teoria anti-emocionalista ver Claudio Vicentini, *Theory of Acting VII – Antiemotionalism*. In *Acting Archives Essays*, *Acting Archives Review Supplement*, May 2012.

a forma com a qual propunham que esse processo deveria ser conduzido, sendo que a abordagem da verdade dramática nos revela com maior propriedade esse caminho.

2.3.2 Os conceitos de Verdade, *Jeu naturel*, *Jeux de théâtre*, Variedade e *Feu.*

O princípio da verdade apoia-se na verossimilhança, ou capacidade de imitar a realidade pelo artifício da ilusão: "[...] a perfeição que mais desejamos na representação é o que chamamos no teatro de Verdade" [106], comenta Saint-Albine. Ele a classifica em dois grupos, em função da origem da ilusão provocada: um interno ao ator (o *jeu des acteurs*, ou jogo de emoções) e outro externo a ele (*jeu des traits*, ou efeitos produzidos pela caracterização do personagem, pela decoração da cena e movimentação de cena). Ambos devem estar combinados e fazem parte da essência da expressão. Esta, para cumprir com a verdade da representação, depende da verdade da ação e da verdade da recitação. Particularmente a este estudo interessa a ação, pois independe diretamente da palavra. E por isso me aprofundarei mais nesse domínio. A ação diz respeito tanto às nuances de emoções que a imersão no papel permite experimentar (*jeu des acteurs*), quanto aos aspectos externos ao ator (*jeu des traits*).

O *jeu des acteurs* nasce do íntimo do comediante, e é exteriorizado por movimentos corporais, incluindo os gestos. O autor pontua que o ator não deve apenas se aplicar à ação, acompanhando o discurso verbal [107], mas que é preciso agregar vida à atuação, até mesmo no silêncio (também ele eloquente). Exagerar expressões fisionômicas também contribuiria para a atuação, mas devem ser empregadas sem desfigurar o comediante, sem perder de vista a possibilidade de reconhecimento do que se vê. O limite é dado pelo *jeu naturel*, ou a capacidade de atuar com "naturalidade" sem que se perceba o esforço por trás da ação. A mesma observação Saint-Albine aplica ao gesto, ao considerar que estes agregam alma à ação. Pelo gesto é possível exteriorizar as paixões que agitam o personagem, inspirando o espectador com o sentimento que está sendo evocado. Porém não trata de gestos

[106] Saint-Albine, *op.cit*, p. 135: "[...] la perfection que nous desirons le plus dans la Repésentation est ce qu'au Théâtre on nomme *Verité*." A tradução é de minha autoria.

[107] Esta é uma referência à gestualidade codificada que acompanha o discurso verbal na tradição da *Actio*, proveniente da retórica ligada à oratória. Recitar ou declamar é próprio dos gêneros dramáticos em que a construção textual está organizada em versos. Seria mais aceita no gênero trágico que na comédia.

codificados, mas daqueles que têm origem na natureza de todos os homens. O autor acredita que se trata de uma linguagem universal e inata. Também defende que a educação pode refinar o gesto, e que este deve representar adequadamente os diferentes tipos de personagens encontrados nos gêneros nobres ou baixos.

O aspecto visual, *jeu des traits*, tem igual importância para gerar impacto cênico e alcançar a verdade na representação. Saint-Albine dedica um capítulo para esclarecer de que forma a movimentação cênica pode ser feita por um personagem ou mais de um. O posicionamento e o deslocamento dos personagens devem ser observados e contribuir para tornar a cena mais agradável. Trata-se do *jeux de théâtre*. Ao comparar a cena com um quadro, o autor declara que à figura principal deve se dirigir o olhar do espectador, de maneira que o personagem terá um uso privilegiado do espaço cênico. Na ação, não é só desejável, mas necessário, apresentar variações quando se representa o mesmo papel. O autor recusa o mesmo tipo de movimento, de atitude corporal, de gesto e de deslocamento aplicados nos mesmos instantes. A previsibilidade da atuação causa tédio no espectador e anula o impacto cênico. Por outro lado, Saint-Albine defende que, ainda que haja uma semelhança entre os tipos de personagens representados (nos gêneros da tragédia e da comédia), há sempre uma nuance que deve ser pesquisada pelo intérprete. Aponta para o que considera um erro recorrente dos comediantes em atuar pela memória e não pelo sentimento. De forma que ainda que haja um *jeux de théâtre* esperado em algumas cenas (especialmente na comédia), é preciso que não seja apresentado da mesma maneira.

Para Saint-Albine (op. cit), o ator precisa ter o *feu*, um dom natural que diz respeito à capacidade de sentir. Esta estaria conectada com a habilidade do ator em imergir no estado anímico do seu personagem, ao ponto de se distanciar de sua própria personalidade. Esse virtuosismo teve no ator inglês David Garrick [108] o seu maior representante. O comediante foi o modelo de ator pantomimo, capaz de atuar em qualquer gênero (trágico ou cômico), representando diferentes idades (do jovem ao ancião), tipos físicos, e classes. Por sua sensibilidade versatilidade e inventividade, era capaz de assumir corporalmente o

[108] Segundo Daniel Heartz, *From Garrick to Gluck: the Reform of Theater and Opera in the Mid-Eighteenth Century*, 2004, David Garrick representou seu primeiro papel aos 23 anos de idade, como Richard III. Sua atuação mais natural o projetou tanto como unanimidade, quanto como devastador do estilo de atuação em voga. Quebrou várias regras da tradição cênica ao usar várias partes do espaço cênico, ao variar o traje ainda que estivesse representando o mesmo papel, entre outros. Para uma fonte primária sobre a vida de Garrick ver Arthur Murphy, *Vie de David Garrik, suivie de deux lettres de M. Noverre à Voltaire sur ce célèbre acteur et de l'histoire abrégée du théâtre anglais, depuis son origine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, 1800-1801.

personagem evocado, convencendo o espectador de estar diante de um ser real, de identidade própria, distinta da do ator. Garrick se dedicou à elaboração da pantomima que o aproximasse da verdade, tendo a natureza (humana) como modelo. A expressão fisionômica correta, as nuances do olhar, os gestos exatos, a forma de caminhar, a indumentária, as reações emocionais do personagem, todos eram atributos essenciais para estabelecer a verdade dramática da cena. E a aproximação do real, do cotidiano, permitiu que o público pudesse se identificar com o personagem. O novo paradigma de atuação deu fôlego para que autores observassem o potencial criativo do ator, voltando o foco de suas reflexões para a elaboração do conceito de *esprit*, de gênio.

2.3.3 O conceito de *esprit*, de gênio, associado ao conceito de Gosto.

Em concordância com o pensamento racionalista que influenciou as artes no século XVIII, Saint-Albine (op. cit.) deixa claro que para o sucesso do comediante não era suficiente estar tocado pelas paixões. Era preciso também regrá-las pelo intelecto, pela reflexão e conhecimento da arte de representar. O intuito era atingir vários propósitos: evitar exageros, ou enfraquecimento da atuação; apresentar de forma convincente a caracterização do personagem; dominar as transições entre paixões sucessivas (e contrárias), apresentando-as com fluidez e nuance. E para se referir ao crivo intelectual, Saint-Albine remete ao termo *esprit*. Observa-se que em sua obra, *esprit* englobaria tanto a presença do juízo (que serviria de bússola para a expressão do sentimento), quanto à habilidade em criar, pois não bastava que o comediante soubesse bem o seu papel:

> Ele [ator] não deve se contentar em seguir fielmente o Autor [...] É preciso que ele se torne também Autor; que ele saiba não apenas exprimir todas as nuances de um papel, mas também acrescentar novidades; não apenas executar, mas criar. [109]

Nesses termos o autor amplia a atuação do ator que passa de executante para intérprete e coautor. Portanto, esperava do comediante sensibilidade para evocar e sentir

[109] Saint-Albine, *op. cit*., Premiere Partie, Chapitre I, p. 22: "Il ne doit pas se contenter de suivre fidélement son Auteur [...] Il faut qu'il devienne Auteur lui-même; qu'il sache non seulement exprimer toutes les finesses d'un rôle, mais encore en ajoûter de nouvelles; non seulement exécuter, mais créer". A tradução é de minha autoria.

emoções, conhecimento para refiná-las e expressá-las corretamente de acordo com o papel e circunstâncias, e capacidade de criar. Delineava-se o conceito de gênio criativo, e suas habilidades diferenciadas em transmitir ao público as emoções manifestadas em cena, resultantes de um processo íntimo de elaboração. O desejável potencial criativo (associado ao crivo do intelecto) refletia o gosto pela variedade. Esta temática foi amplamente desenvolvida no conceito de gênio inventivo, e sensível, regrado pelo gosto. O gosto seria o moderador dessas potencialidades artísticas do indivíduo criador, seja ele o autor da obra ou seu intérprete. Aqui será entendido como o gosto racional (discernimento e juízo sobre algo que foi absorvido), em contraposição ao sensorial (percepção de algo através dos sentidos) [110]. Analisando a relação entre gênio e gosto, retomo as reflexões de Charles Batteux, como uma das principiais referências teóricas para o aprofundamento da questão estética emergente.

Batteux (op. cit), num esforço em estabelecer uma unidade que contemplasse as teorias sobre o belo e o bom (gosto), dedica a primeira parte do seu tratado à noção de gênio e a relação inventiva que este estabelece ao determinar a natureza das artes. As belas artes, concebidas pelo gênio humano – "Música, Poesia, Pintura, Escultura e Arte do gesto ou Dança" [111] – têm, para o autor, por objeto o prazer do homem. Entretanto postula que o gênio criador não é livre, mas regrado pelo Gosto (juízo de todas as belas artes), definido como um sentimento ou a "facilidade de sentir o bom, o mau, o medíocre, e distingui-los com precisão" [112] quando se analisa uma imitação boa ou má da *belle nature*. Nessa questão o autor explora, especialmente na segunda parte do seu tratado, as leis do gosto que regem os princípios de imitação de maneira a agir em concordância com o gênio, para preservar as regras aplicadas a todas as artes (em geral, e para cada uma, em particular). A intenção (do gênio) era buscar o aperfeiçoamento da natureza através de sua imitação artificial. A partir de uma observação atenta, o gênio – ou espírito criativo – poderia imergir num estado de criação ("*état de créer*") a partir do qual daria identidade a um modelo copiado da natureza (onde está o germe de sua criação), aproximando-se dela não pela verdade, mas pela verossimilhança poética. E para

[110] Segundo Noara Paoliello, *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*, 2011, p. 18, "os autores setecentistas dividem o gosto em sensorial (percepção de algo através dos sentidos) e racional (discernimento e juízo sobre algo que foi absorvido)", os quais estariam relacionados de forma potencializadora e interdependente. A autora cita Robert Klein para quem a origem semântica quinhentista do Gosto está relacionada a *giudizio*, e aí estaria a origem da bagagem qualitativa e moderadora que compõe o conceito de Gosto no século XVIII. No presente estudo, abordo predominantemente o Gosto racional, como moderador da atividade artística criadora e da recepção.

[111] Batteux, *op. cit*., Premiere Partie, Chapitre I, p. 6: "[...] Musique, la Poesie, la Peinture, la Sculpture, & l'Art du geste ou la Danse". A tradução é de minha autoria.

[112] *Ibidem*, p. 57: "[...] le Goût: la facilité de sentir le Bon, le mauvais, le medíocre, & les distinguer avec certitude". A tradução é de minha autoria.

alcançar este objetivo, seria necessário lançar mão do artifício de retratar as paixões humanas, ou de exprimir os sentimentos adequados [113]. Assim a verdade artificial, alcançada pela perfeita imitação da natureza, seria um mérito do gênio e do gosto, intimamente associados.

2.4 Em busca do corpo expressivo: o ator-bailarino-pintor.

Ao examinarmos as cartas de Noverre percorremos inúmeras vezes suas considerações sobre o gosto, o engenho, o espírito, a expressão, a verdade, a verossimilhança, o instante natural, as paixões, insistindo que todos esses são elementos fundamentais na criação e realização da dança em ação. Não se ocupando necessariamente em definir esses conceitos, o autor recorre a estes quando estabelece comparações entre a prática corrente da dança – tomada mais como divertimentos na ópera – e suas propostas de reformas na dança teatral. E na construção do seu discurso fica claramente exposto que Noverre compartilha dos enunciados vistos de L. Riccoboni, Saint-Albine , Batteux e Cahusac, estendendo as reflexões desses autores à dança teatral. Apesar de não citá-los textualmente, percebemos como as mesmas ideias fazem parte da progressão do pensamento de Noverre, que é o primeiro autor no século XVIII a propor uma análise crítica da dança teatral, sob o ponto de vista de quem está inserido profissionalmente na arte da dança. Vejamos os principais pontos em que se apoia Noverre para aproximar a atuação do bailarino à do ator.

A primeira sentença, que abre a série de quinze cartas, corrobora imediatamente a dança como irmã de outras artes imitativas: "A poesia, a pintura e a dança são, e devem ser [...], uma cópia fiel da bela natureza" (MONTEIRO, op. cit, p.185). Este tópico terá um desfecho interessante na última carta. Nesta, Noverre declara que "é mais difícil criar do que copiar" [114], afirmando a imitação corrente como um empecilho à criatividade. O objetivo de sua proposta de dança não era a de copiar, mas sobretudo de criar para atingir a verdade na representação. Mas antes de chegar ao ponto final, trata várias vezes o tema da imitação, em

[113] Os dois termos – paixões e sentimentos –, usados como sinônimos pelo autor ao longo de sua obra, revelam como naquele momento as distinções entre a poética da imitação e a estética da expressão ainda estavam num estado de latência.
[114] Monteiro, *op.cit.*, Carta 15, p. 385.

torno do qual Noverre tece suas opiniões sobre a "cena de ação", na qual a dança deve ser expressiva, interessante e variada. A abordagem da 'bela natureza', compreendida e elaborada via gosto, engenho, variedade, naturalidade e simplicidade, se afasta da cópia fiel e servil, ou da simples reprodução de um padrão [115], e se desloca em direção à dança realizada por um artista que sente e atua através da representação totalmente divorciada da palavra. E nesse contexto algumas referências da tradição da *belle danse* [116], como a simetria coreográfica, o uso de máscaras, a vestimenta alegórica, e a própria música que acompanhava as danças, serão fortemente questionadas.

O desafio de transmitir ao público o enredo encenado, apenas pelo gesto, seria ultrapassado pelo domínio da pantomima. E aqui Noverre também tem como referência o ator Garrick – "nada mais belo nem mais perfeito ou digno de admiração" [117]–, com o qual trabalhou em Londres, em 1755. Noverre insiste no aspecto natural, na eloquência do olhar, e no domínio dos diversos gêneros [118], habilidades que reconhecia no ator inglês. Transferindo essas qualidades para o bailarino, este é considerado também um ator. Assim, Noverre propõe o "ator dançante" [119] que, sem o aparato da máscara (contra a qual o autor se posiciona), teria que dominar as expressões faciais das inúmeras paixões representadas, bem como as atitudes, gestos e inflexões corporais adequadas ao gênero, caráter, idade e circunstância representados. Teria que ter espírito e engenho para saber criar, com verdade e variedade. Precisaria ter gosto para promover a elegância no balé. Deveria subordinar a técnica (da execução dos movimentos acadêmicos) à expressão, e acima de tudo, precisaria primeiro sentir para poder expressar. Estas qualidades essenciais ao bailarino o permitiam atuar na composição das "cenas de ação", uma sucessão dinâmica de quadros em que diferentes paixões são representadas numa alternância entre dança acadêmica e pantomima.

Essa ambivalência do artista da dança é evidenciada, primeiramente, na terceira carta em que Noverre, ao relatar a dinâmica dos personagens no balé pantomímico, considerou sinônimos o bailarino e o ator:

---

[115] *Ibidem*, Carta 1, p.186: "[...] a maioria dos compositores [coreógrafos] sacrifica as belezas da dança [...] para se dedicar a copiar servilmente um certo número de figuras que o público já há um século vê repetirem-se" .

[116] Como visto no subcapítulo 1.2, p.13, a *belle danse* se refere à dança acadêmica, ou dança séria (*grave*) que marcou o estilo teatral de dança durante o reinado de Luis XIV, estabelecendo os parâmetros para a formação do bailarino profissional.

[117] Monteiro, *op. cit*, Carta 9, p.276.

[118] Noverre cita o patético, o cômico nobre e o gênero baixo, que podem ser traduzidos como o trágico (heróico), o de meio caráter e o grotesco.

[119] Monteiro, *op. cit.* Carta 3, p. 203: "Um mestre de balé deve propor-se dar a todos os atores dançantes uma ação, uma expressão e um caráter próprio".

> É fácil conceber [...] que o balé pantomímico deve conter uma ação e que os figurantes [bailarinos secundários], por sua vez, só devem ocupar o lugar do ator [bailarino principal] que sai de cena se for para preenchê-la não com figuras simétricas e passos regulares [da dança acadêmica], mas com uma expressão viva e animada, mantendo o espectador sempre atento ao assunto exposto pelos atores que os precederam. (MONTEIRO, op. cit, Carta 3, p. 202).

Noverre partiu do termo ator para se referir ao bailarino. Da mesma forma, o termo "ator dançante" evidencia a ênfase que o autor pretendia dar à qualidade em atuar. Como visto, Noverre teve Garrick como um modelo para definir no bailarino suas qualidades expressivas e corporais. Reconhecido como referência em atuação, essa escolha legitimou a concepção que Noverre fez projetar sobre o bailarino que atua em cena. Quanto ao aspecto teórico do seu discurso, que sublinha a busca da expressão, via simplicidade e naturalidade, Noverre se apoiou em Diderot [120]. "Amigo da natureza, do verdadeiro e do belo simples", o filósofo-dramaturgo desenvolveu em suas obras *Le neveu de Rameau* (1762-1773), *Entretiens sur le Fils Naturel* (1757), *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751), *Essais sur la peinture* (1795) e *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777) sua teoria sobre a verdade, estabelecendo a importância da função do gesto na comunicação [121]. Se afastando do maravilhoso e fantasioso, propôs uma aproximação do humano [122], e Noverre fez ecoar diretamente a proposta do filósofo quando declarou:

> Menos magia, menos maravilha, mais verdade e naturalidade fariam a dança aparecer num ângulo bem mais favorável (MONTEIRO, op. cit., Carta 8, p. 268).
>
> Os quadros da humanidade são os únicos que falam à alma, afetam, abalam e transportam (*Ibidem*, p. 269).

Percebe-se que estes preceitos estão diluídos em vários outros momentos das cartas, assim como a concepção de Diderot sobre o homem de gênio, que sabe "combinar

[120] Noverre também declarou se inspirar em obras de Moliére e Regnard (para os gêneros menores, ou comédia), Racine, Corneille, Voltaire e Crébillon (para o gênero nobre, ou tragédia) para construir suas cenas de ação. Ver Monetiro, *op. cit*, Cartas 6 e 15, p. 226 e p. 380- 381, respectivamente.

[121] Roland Mortier, *Diderot et la Fonction du geste* (1997), discute como a abordagem de Diderot sobre o gesto, como linguagem primitiva, sustenta o discurso do teatro.

[122] Mário Vieira de Carvalho, *op. cit*, pp. 95-146, discute com propriedade as teorias de Diderot e de outros filósofos que se dedicaram à temática da verdade, da imitação, de natureza, do natural, do simples.

pantomima e discurso, alternando uma cena falada com uma cena muda" [123]. Esse revezamento também é reforçado por Diderot ao comparar a dança a um poema, e a cena de dança a uma cena de ópera:

> [...] uma dança é um poema [...]. É uma imitação pelos movimentos, que supõe o trabalho conjunto do poeta, do pintor, do músico e do pantomimo. Ela tem seus temas; esse tema pode ser organizado por atos e por cenas. A cena possui um recitativo livre ou obrigado e uma ária [124].

Novamente Noverre fez ecoar o enunciado de Diderot quando declarou que a dança em ação estaria mais próxima do drama dançado – ou "poema em dança" [125] –, que da dança no drama. Este aspecto fica exposto quando discutiu o deslocamento da dança no contexto da ópera, cujas intervenções apenas no fim de cada ato muitas vezes não condiziam com a temática do drama. Noverre defendeu uma maior integração ao drama, uma continuidade com este, pois a dança seria concebida como poema "concorrendo para a exposição, a intriga e o desenlace" [126].

Quanto à alternância entre pantomima e discurso, entre recitativo e ária, Noverre se manifestou apontando que esse entrelaçamento correspondia em dança à sequência entre um "monólogo" ou "diálogo" (respectivamente o retrato das paixões representado nas *Entrées* [127] e nos *pas de deux* [128]), e as cenas mudas (realizadas nas pantomimas ou cenas de ação). Nos dois primeiros casos predominavam a dança acadêmica, coreográfica, e no terceiro, o *jeu des acteurs.* De maneira que Noverre, como visto, constantemente visitou as ideias de Diderot, ainda que não o citasse diretamente. Essa junção entre prática e teoria das artes encenadas, ofereceu um dos suportes para enquadrar as reformas de Noverre.

Tomando outro alicerce, Noverre citou Petrarca para quem o balé "é uma conversa muda, uma pintura falante e animada que se exprime através de movimentos, figuras

---

[123] Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*, *apud* Mortier, *op. cit*., p.82 e 83: "L'homme de génie sera celui quis aura "combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette" ". A tradução é de minha autoria.
[124] Diderot, *Le paradoxe sur le comédien, apud* Monteiro, *op.cit*, p.96.
[125] *Ibidem*, Carta 7, p. 243.
[126] *Ibidem*, Carta 8, p. 248.
[127] *Ibidem*, Carta 14, p. 359: "Numa *entrée* geral, faz com que retratem todas as paixões que ele [cupido] inspira". Também na Carta 9, p.286 : "[...] como dar valor e expressão a tudo isso [à dança acadêmica] por meio da fisionomia. Para consegui-lo é necessário apenas preparar *entrées*, nas quais eles [atores bailarinos] tenham várias paixões a transmitir".
[128] Segundo Noverre, estariam representados no *pas des deux* o diálogo espiritual, e nos solos os pensamentos agradáveis, cabendo aos figurantes as argumentações. Ver Monteiro, *op. cit*, Carta 7, p. 237.

e gestos" [129]. Essa ponte, estabelecida entre a pantomima e a pintura, é também uma tônica nas afirmações de Noverre. Por vezes comparou o mestre de balé ao pintor, e a cena vista como uma sucessão rápida de quadros em que a distribuição dos personagens, a perspectiva, as cores, e a movimentação cênica poderiam ser parte de uma pintura feita com engenho pelos mestres da arte pictórica. Assim advogou Noverre que o mestre de balé e o bailarino deveriam reunir as qualidades de grandes pintores, e estudar suas obras [130] para saber como compor, numa cena em ação, através da combinação de cores, do claro-escuro, e da distribuição de figuras em cena. O drama pintado em dança e pantomima para a plateia, sem o recurso da palavra, se inspira na temática que serve à pintura. Dessa forma Noverre justifica a combinação, como num quadro, de várias paixões simultâneas. Os atores bailarinos em cena comporiam uma pintura móvel e complexa de paixões que poderiam ser visualizadas no detalhe da atitude corporal, da posição da cabeça, do gesto, mas sobretudo na expressão viva e fiel do sentimento através da fisionomia. E nesse sentido, pode-se dizer que a obra teórica de Diderot foi a que mais influenciou e estruturou o pensamento de Noverre. Não por coincidência, como visto, o autor passa a tratar os bailarinos como *acteurs dansants*, ou *personnages dansants*, respectivamente em seu manifesto teórico e em seus libretos.

Diderot, ao ampliar o foco sobre a verdade da atuação cênica, elaborou um novo conceito de ação que passava pelo corpo, mais que pelo intelecto, e Noverre sublinhou constantemente esse mecanismo, como libertador para a criação em dança.

[129] *Ibidem*, Carta 7, p. 241.

[130] Noverre cita as batalhas pintadas por Le Brun e Van der Meulen, na Carta 3, como referência de obras perfeitas e belas e atitudes , em que os detalhes de cada personagem pintado, retratam expressões, caráter distintas. Na Carta 9, cita a obra de Vanloo (como imagem da dança séria, *grave* ou heroica), Boucher (como imagem da dança *demi-caractère*) e Teniers (como imagem da dança cômica ou grotesca).

Capítulo 3 – O balé-pantomimo *Apelles et Campaspe.*

3.1 A história de *Apelles et Campaspe.*

A história de amor entre o pintor Apeles de Cos e Campaspe, a concubina preferida do Rei Alexandre – o Grande, foi contada pela primeira vez por Plínio – o Velho, em seu tratado *Naturalis historiae* (publicado entre 77 e 79 D.C):

> [...] Alexandre, aliás, deu prova claríssima de seu respeito por ele [Apeles]. De fato, ordenou que sua amante preferida, de nome Pancáspen [Campaspe], fosse pintada por Apeles nua, por admirar-lhe as formas, e, sentindo que este, obedecendo, se apaixonara, deu-lha de presente: rei magnânimo, maior ainda pelo domínio de si próprio, e não menos grandioso por este feito do que por algumas de suas vitórias. Realmente, venceu a si próprio e deu ao artista não apenas um objeto de prazer, mas também de sua afeição, e até sem respeito para com a preferida, que fora há pouco de um rei e agora era de um pintor. [131]

A figura 10 representa a cena alegórica, gravada no século XVIII, em que Campaspe é pintada por Apeles sob observação de Alexandre:

[131] Plinio, História natural, Livro 35, p. 80. Tradução: Magnólia Costa (coord.).

Figura 10 – *L'Amour Indiscret*, gravura de Louis Surugue [c. 1735].
Fonte: BNF, Richelieu DB-18 FOL [132].

[132] O texto abaixo da imagem diz: Alexandre apaixonado, fez pintar a beleza da qual seu coração estava encantado, e escolhe rapidamente a mão sábia de Apeles. Este homem era sensível, e Campaspe muito bela. O amor soube no seu coração gravar o original, e do Pintor fez um rival. *Alexandre amoureux fit peindre la Beauté /Dont son coeur êtoit enchanté / Et choisit tout exprès la docte main d'Apelle / Cet homme êtoit sensible, et Campaspe très belle / L' Amour sût dans son coeur graver l'original / Et du Peintre fit un rival.* A tradução é de minha autoria.

O Rei generoso que sacrifica seus sentimentos em nome do amor genuíno entre seu rival e sua amante revela o sentimento de admiração evocado em favor da força e virtude de caráter, associadas à imagem do soberano. Noverre escolheu esta temática para a criação do balé que ganhou diferentes versões[133]: *Alexandre et Campaspe de Larisse, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime* (Viena, 1773), *Apelle et Campaspe, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime* (Milão, 1774), *Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre – Ballet Pantomime* (Paris, 1776), *Apelles et Campaspe ou la Generosité d'Alexandre – Ballet Pantomime* (Fontainebleau, 1776), *Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre – Ballet-Héroï-Pantomime* (Lyon, 1787), e *Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre – Ballet Pantomime* (São Petesburgo, 1803).

Fabbricatore (2012) faz um estudo detalhado da escolha dessa temática por Noverre apontando-a como parte de um corpus literário-mitológico em que o objetivo não é necessariamente seguir à risca a fonte literária original – e portanto pode ser tratada com licenças –, mas promover o prazer visual do público que conhece a história (*a priori*). De fato, na segunda carta de Noverre o autor declarou que "Ao grande talento é permitido inovar, sair das regras ordinárias, abrir novos caminhos, desde que levem à perfeição da arte" [134]. Como será visto, as mudanças nas diferentes versões das reprises do balé mostram como o coreógrafo tomou liberdade para alterar o texto de diversas formas (incluindo ou excluindo personagens, ou alterando a intriga, ou modificando a descrição das cenas).

O tema abordado, de caráter sério, por sua vez também serviu para atribuir à dança teatral um peso enquanto arte imitativa, status esse defendido nas premissas teóricas lançadas anteriormente por Du Bos[135], Cahusac[136], Batteux[137] e Diderot[138], como visto. Como Noverre afirma, "os balés partilharão com as melhores peças de teatro a glória de tocar, enternecer, fazer correr lágrimas" [139], e essa é a proposta do balé *Apelles et Campaspe* que explora a temática nobre.

[133] Para manter a fidelidade às fontes, os títulos foram transcritos *ipsis litteris* ainda que tenham grafias diferentes para o personagem Apeles. Quando me referir à temática do balé, usarei a forma mais frequente tomada por Noverre: *Apelles et Campaspe*.
[134] Cf. Monteiro, *op. cit.*, p. 196.
[135] Du Bos, *op. cit.*
[136] Cahusac, *op. cit.*.
[137] Batteux, *op. cit.*
[138] Diderot, *Paradoxe*, *op. cit.*
[139] Cf. Monteiro, *op. cit.*, p.198.

Interessante é o ponto de vista de Fabbricatore que observa que Noverre, ao escolher a história de Apeles e Campaspe, estabelece uma relação evidente entre as artes da dança e da pintura: o balé que é uma sucessão de quadros; a ação da pintura dentro da dança, ou como a autora diz, a *mise en scêne dans la mise en scène* [140]. Para Noverre, a relação entre pintura e dança fundamenta a sua criação de *tableaux vivants* e aproxima a dança da teoria estética da pintura. Portanto Noverre utilizou Apeles, um artista ícone da tradição de imitação da natureza pela pintura, para se projetar como autor de sua própria pintura em dança-poema, em balé-pantomimo. Conforme Fabbricatore (op.cit.), Apeles é tomado como um autorretrato de Noverre, ou sua meta-representação, o que confirma a auto-promoção de Noverre quando este diz "o compositor [coreógrafo] é o pintor" [141]. Também se perceberá, via descrição da atividade criativa de Apeles ao pintar o retrato de Campaspe, o espelho da atuação de Noverre enquanto gênio criador que terá "êxito nas composições [...] se o coração se inquieta, se a alma com vivacidade se emociona, se a imaginação se incendeia, se as paixões trovejam e o gênio clareia" [142]. Dito isto, passemos às versões propostas por Noverre para o balé *Apelles et Campaspe* situadas entre 1773 e 1804.

[140] Arianna Fabbricatore, *J. G. Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène*, 2012, pp.209-232.
[141] Na abertura da sua primeira carta Noverre postula: "Um balé é um quadro, a cena é a tela, os movimentos mecânicos dos figurantes são as cores [...], o compositor é o pintor". Cf Monteiro, *op. cit*., p. 185.
[142] Fabbricatore, *op. cit*., p. 213.

3.2 O balé *Apelles et Campaspe*: libretos e reprises.

O balé *Apelles et Campaspe* foi um marco na carreira parisiense de Noverre [143] pois inaugurou o início de sua atuação como mestre de balé na *Académie Royale de Musique* [144]. Tendo sido apresentado pela primeira vez em Viena (em 1773), com música de Franz Aspelmayer, foi retomado para esse *début* tão importante, para o qual Noverre solicitou uma nova composição musical através da colaboração de Jean-Joseph Rodolphe.

A parceria com este compositor já havia garantido grande sucesso quando da estreia do balé *Médée et Jason* em 1763 [145], em Stuttgart, e esta obra poderia ter sido, naturalmente, a escolha de Noverre para estrear sua nova carreira em Paris. Entretanto, a importância do significado do mito evocado para a ocasião do seu *début* certamente definiu a opção do coreógrafo por *Apelles et Campaspe*, como será visto. O libreto do balé, de sua própria autoria, foi adaptado consecutivamente por Noverre em mais de uma ocasião, e me interessa particularmente analisar de que forma as alterações textuais feitas pelo autor indicam uma escolha intencional para dar maior detalhe a certos 'quadros-vivos', ou maior ênfase a momentos cruciais no desenvolvimento da trama, aqui incluindo alterações no desfecho e na participação de alguns personagens. Para analisar as diferentes versões considerei tomar como base o libreto original (de Viena), e compará-la às suas variações conseguintes da Itália (Milão), da França (uma versão publicada em Paris, uma em Fontainebleau e uma em Lyon) e de São Petersburgo. Há também uma versão transcrita no *Mercure France* de 1776, e um manuscrito sem data, que serão discutidos posteriormente. A transcrição completa dos documentos [146] permitiu extrair as informações pertinentes ao conteúdo do argumento, aos personagens e artistas envolvidos em cada representação, bem como às cenas descritas que servirão de material de comparação entre as diversas versões abaixo elencadas, e que foram ilsutradas em quadros.

---

[143] De 1776 a 1781, Cf. Pappacena, *Jean-Georges Noverre, Programmi dei balletti*, 2009, p.128.
[144] Fundada em 28 de junho de 1669, posteriormente denominada *Opéra de Paris*.
[145] Cf. Pappacena, *op. cit.*, p. 19, sua estreia se deu em Sttutgart em 11 de fevrereiro de 1763, com reprises em 1767 em Viena, em 1780 em Paris (música reescrita por Rodolphe), e em 1782 e 1804 em Londres.
[146] Ver Anexos 1 a 7, páginas 276 a 299. Manterei a grafia para títulos e personagens tal qual encontrados em cada versão de libreto, ainda que haja incoerências entre termos que se repetem mesmo em cada documento. Nos trechos traduzidos adotarei a grafia Apeles, Campaspe, Alexandre, Roxane, Heféstion, Hebe, Palas e Endimião. E quando é preciso manter a grafia em francês, indicarei em itálico.

Os quadros – que são apresentados após a análise de todas as versões – permitem acompanhar, progressivamnete, as alterações dos libretos em questão, e foram organizados de forma a apresentar lado a lado a transcrição dos textos originais, para evidenciar como os textos (e/ou títulos, e/ou personagens) se mantiveram, ou foram alterados, ao longo das reprises sequenciais. O uso de cores diferentes ajudou nessa figuração, e a legenda para cada quadro é colocada abaixo destes.

As sete versões publicadas de libretos de Noverre sobre o mito de Apeles e Campaspe, e que fundamentam a análise a seguir, são (Quadro 2):

Quadro 2 – Título, ano de publicação, indicação de compositores e fonte das versões de libretos de Noverre sobre o mito de Apeles e Campaspe, entre 1773 e 1804.

Título	**Local e data**	**Fonte**
Alexandre et Campaspe de Larisse, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime.	Viena, 1773 [Música de Aspelmayer]*	gallica.bnf.fr
Apelle et Campaspe, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime.	Milão, 1774 [Música de Aspelmayer]	BNF Op. LIV IT 3531-9
Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre – Ballet-Pantomime.	Paris/Académie Royale de Musique, 1. 10. 1776 Música de Rodolphe	BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9824
Apelles et Campaspe ou la Generosité d'Alexandre – Ballet-Pantomime.	Fontainebleau, 30.10. 1776 Música de Rodolphe	BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RA3-267 (7)
Apelles & Campaspe ou la Générosité d'Alexandre, ballet pantomime.	Paris, 1776 Música de Rodolphe	BNF Op. PI 1776 Octobre Vol.2, Mercure de France
Apelles et Campaspe ou la Generosité d'Alexandre – Ballet-Héroï-Pantomime.	Lyon,1787 [Compositor não indicado]	BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9825
Apelles et Campaspe, ou la Générosité d' Alexandre – Ballet Pantomime.	São Petesburgo, 1804 [Compositor não indicado]	Google books

* Entre [ ] as informações que não constam nos libretos originais, mas que são resultantes de pesquisas complementares.

3.2.1 Versão de Viena, 1773. [147]

O primeiro libreto de Noverre sobre o mito de Apeles e Campaspe foi publicado em Viena, em 1773, sob o título *Alexandre et Campaspe de Larisse, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime* (Figura 11):

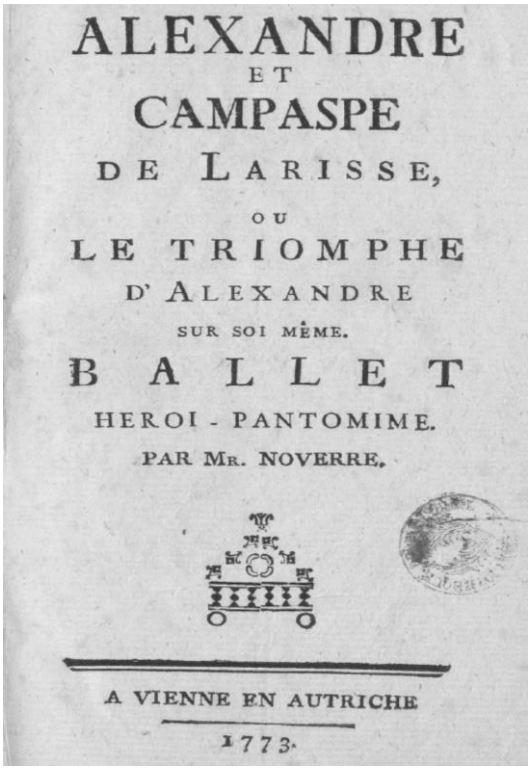

ALEXANDRE
ET
CAMPASPE
DE LARISSE,
OU
LE TRIOMPHE
D' ALEXANDRE
SUR SOI MÊME.
BALLET
HEROI - PANTOMIME.
PAR Mr. NOVERRE.
A VIENNE EN AUTRICHE
1773.

Figura 11 – *Alexandre et Campaspe de Larisse,* Viena 1773.
Fonte: http://gallica.bnf.fr. Capa.

O libreto está dividido em cinco cenas, sendo que a primeira e a última estão antecedidas por uma didascália que descreve o cenário [148]. Após a apresentação do argumento, não estão elencados os bailarinos (*Personnages*) que representaram o drama, bem

[147] Para transcrição completa ver Anexo 1, p. 276.
[148] *Loc. cit.*: "Le THÉATRE represente un Cabinet orné de tableaux, de bustes & de statuës. Une vaste galerie de peinture termine cette décoration. L' oëil s'y promène par le moyen de trois Portiques ouverts."
"O teatro representa um ateliê ornado de quadros, bustos e estátuas. Uma vasta galeria de pintura finaliza a decoração. O olhar passeia por três pórticos abertos." Tradução de minha autoria.

como não foi precisado o nome do compositor do balé [149]. Contam-se um número mínimo de 5 participantes fixos (Quadro 3):

Quadro 3 – Elenco de personagens de *Alexandre et Campaspe* – versão de Viena, 1773.

Personnages[150]
Alexandre Ephestion Campaspe Apelle Femmes d'Alexandre Les Graces, des Amours, des Zéphirs, La Renommée: representés par les Eleves & les Modèles d'Apelle. Officiers Gardes

Segundo Mourey (2011), Noverre a esta altura era mestre de balé, diretor de festas da corte de Viena e mestre de dança da imperatriz Maria-Teresa e da família real. Lá viveu o período mais favorável à produção dos seus balés-pantomimos, tendo usufruído de inúmeros favores da família real, além de contar com um público aberto às reformas que propunha na dança. Também em Viena suas cartas sobre a dança foram reeditadas (em 1767), além de traduzidas para o alemão em 1769 [151] por dois co-autores entre os quais está Gotthold Ephraim Lessing [152], grande teórico do Iluminismo germânico.

Voltando ao libreto, o drama evoca o mito do herói virtuoso personificado pelo príncipe Alexandre, capaz de dominar o apelo à beleza mais rara em nome da generosidade que sacrifica e sobrepuja as suas paixões. A grandeza de sua alma e a força de seu caráter submetem os homens e triunfam sobre as fraquezas. No lado oposto a este virtuosismo estão os amantes que, menos nobres, são mais fiéis às suas paixões que à lealdade para com o

[149] Franz Aspelmayer é indicado como o compositor da versão de Viena, datada de 1774, segundo Pappacena, *op. cit*, p. 19, e também conforme por Lynham, *The Father of Modern Ballet*, *The Chevalier Noverre*, 1972, p.169.

[150] Muitos dos personagens dos balés de Noverre foram pintados por Louis-René de Boquet, figurinista que trabalhou juntamente com o coreógrafo na elaboração de seus balés. Deixou inúmeros e belíssimos croquis pintados à mão em alguns volumes na obra *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Grande parte destas imagens está disponível no site https://archive.org. Usarei algumas dessas imagens para ilustrar possíveis representações dos personagens do balé *Apelles et Campaspe*.

[151] Cf. Mourey, *op. cit*., pp. 119 a 130.

[152] Autor de *Laocoonte*, 1766.

soberano. E apesar disto, ainda serão unidos pela benevolência máxima do rei que reconhece e protege o amor entre Apeles e Campaspe. Essa é a tônica que circunda a realização do balé. Passo a descrever, em linhas gerais, a composição dos "quadros animados" que podem ser compostos a cada cena, os quais envolvem a ação pantomímica, ou uma mescla de pantomima e dança pelos personagens. Trata-se de uma proposição, na qual o critério tomado por mim para definí-los é a ação principal dos personagens (descrita textualmente) na qual predomina um estado anímico, seguida da conclusão da ação que estes mesmos protagonistas lideram, abrindo espaço para um novo quadro, ou para uma nova composição cênica se formar. Quando interpreto que há quadros menores dentro de uma ação maior, os indico entre parênteses.

Cena I – Ambientada no gabinete de pintura de Apeles, onde se veem vários quadros, bustos e estátuas, e três pórticos. Quadro [1]: Apeles aguarda a visita do príncipe Alexandre, e dá os últimos retoques no seu retrato. Seus alunos estão fantasiados de Cupidos [153], e Zéfiros[154]. As modelos estão metamorfoseadas em Graças[155]. Quadro [2]: Apeles quer contextualizar o ateliê como o dos *Jeux et Plaisirs* [156]. Distribui engenhosamente no ateliê os seus alunos fantasiados de cupido, zéfiros e graças, e cada qual se ocupa com um objeto que evoca a atividade do pintor (palheta de cores, pincéis, lápis). [2a]: As Graças preparam a palheta e pincéis de Apeles enquanto o personagem *La Renommée* prepara uma coroa de louros para presenteá-la a Alexandre.

Cena II – Quadro [1]: A chegada de Alexandre é anunciada pelo som de instrumentos de guerra. O soberano está acompanhado de suas mulheres, seus favoritos, de Heféstion, além da bela Campaspe[157] que tem o rosto coberto por um véu. Quadro [2]: Apeles se ajoelha diante do príncipe que o oferece proteção. [2a]: Alexandre observa seu retrato apresentado pelas Graças. [2b]: Alexandre é coroado pela *Renommée*, e os cupidos se agrupam de diferentes maneiras para compor a cena. Quadro [3]: Alexandre tocado pelo mérito do pintor e pela maneira engenhosa com que apresenta sua obra, aprova o seu gosto e sua genialidade, e solicita ver um quadro de figura feminina. [3a]: Apeles mostra uma pintura de Vênus[158] que se ocupa em procurar a flecha que vai ferir Adônis. Quadro [4]: O príncipe satisfeito com a

[153] Boquet, *op. cit*., Anexo 27, p. 324.
[154] *Ibidem*, Anexos 17, 18 e 19, pp. 314, 315, 316, respectivamente.
[155] *Ibidem*, Anexos 30, 31 e 32, pp. 327, 328, 329, respectivamente.
[156] *Ibidem*, Anexos 25 e 26, pp. 322 e 323, respectivamente.
[157] *Ibidem*, Anexo 16, p. 313.
[158] *Ibidem*, Anexo 29, p. 326.

beleza do quadro, as expressões das figuras e a composição de cores, decide fazer o retrato de Campaspe, [4a]: e a faz se aproximar. Retira o véu que eclipsava seus traços, e sua beleza é revelada. Apeles é tomado de grande surpresa e admiração. Quadro [5]: Alexandre quer estimular o entusiasmo de Apeles e, através de pinturas-vivas, faz posar Campaspe em diversas atitudes, com diferentes expressões e múltiplos sentimentos. Essa sequência de poses e expressões constitui um *pas de deux* entre Alexandre e Campaspe. [5a]: Apeles se sente perturbado pela graça e energia com que Campaspe se expressa nos quadros-vivos. Quadro [6]: Alexandre para dar uma nova prova de sua bondade, ordena a algumas de suas mulheres tocar diversos instrumentos, e a outras a formar danças características. Compõe-se um ambiente festivo, e Campaspe se une às mulheres na dança de *Couronnes* (coroas) que evoca as conquistas de Alexandre. Quadro [7]: Após esta festa, Alexandre solicita aos seus seguidores que avancem, [7a]: ordena Apeles a pintar o retrato fiel de Campaspe, [7b]: da qual se despede de forma terna, e [7c]: passa a examinar as obras-primas na galeria de Apeles.

Cena III – Quadro [1]: Apeles, tomado por amor, imagina várias formas de representar Campaspe, fazendo-a posar com diferentes atitudes, posições da cabeça e com expressões variadas. [1a]: Alguns cupidos se ocupam em desenhar Campaspe, outros em imitar suas poses, enquanto outros preparam a palheta de cores. Quadro [2]: Apeles completamente apaixonado demonstra euforia, entusiasmo e indecisão ao rabiscar e apagar repetidamente vários traços, e ao variar diversas formas para representar Campaspe. Depois de refletir decide pintá-la como deusa. Quadro [3]: Dá ordens a seus alunos que desaparecem e voltam com uma lança, um elmo, um escudo, e um brasão de armas. [3a]: Ornamenta Campaspe com esses acessórios de guerra e a posiciona com atitude nobre e orgulhosa, como Palas. Quadro [4]: Faz uns esboços, mas concebe outra ideia. [4a]: Trazem guirlandas de flores, Campaspe é coroada, os zéfiros são dispostos em torno da nova deusa, a Flora[159]. Quadro [5]: Não satisfeito, veste Campaspe com uma pele de tigre, prende um estojo com flechas, e orna suas belas mãos de um arco e de uma flecha, atribuindo a ela uma atitude pitoresca para pintá-la como Diana, deusa da caça. Quadro [6]: Insatisfeito despreza seu esboço e decide representá-la como a Mãe dos cupidos (Vênus). Satisfaz-se com essa ideia por considerar Campaspe cem vezes mais bela que Vênus. Quadro [7]: faz Campaspe se sentar num trono de flores. Os cupidos estão em torno dela, [7a]: e as Graças cuidam do seu banho. Todos os acessórios estão postos ao lado da bela *Cypris*. Quadro [8]: Apeles sob encantamento volta à obra, mas demonstra nervosismo e excitação; derruba os pincéis, quebra sua palheta, afasta a todos e se

[159] *Ibidem*, Anexo 28, p. 325.

declara, tremendo, para Campaspe. Quadro [9]: Campaspe longe de se ofender, também confirma seu amor por Apeles, ao "fazê-lo entender que ela prefere a liberdade que a grandeza, que os prazeres nascem da igualdade e que ela não tem outro desejo que cativar o coração de Apeles, oferecendo a ele o seu". [9a]: Apeles encantado se joga nos joelhos de Campaspe.

Cena IV – Quadro [1]: Alexandre aparece com Heféstion. Sua surpresa é extrema. Quadro [2]: Se ressente pela traição causada pela infidelidade e abuso da sua confiança, [2a]: Heféstion modera os ânimos de Alexandre, [2b]: Campaspe desmaia, e [2c]: Apeles demonstra se afligir por Campaspe. Quadro [3]: Alexandre sacrifica seu sentimento de vingança justa, e vence seu conflito passional cedendo à generosidade, num ato de heroísmo. [3a]: Não somente perdoa o casal como os quer unir e proteger, [3b] e ordena aos amantes que o sigam. Quadro [4]: Os dois amantes tombam a seus pés em reconhecimento ao soberano. [4a]: Heféstion encantado pela grandesa da alma de seu soberano, se lança aos braços do príncipe e demonstra sua admiração por ele.

Cena V e última – Ambientada numa grande galeria do palácio de Alexandre. Quadro [1]: O príncipe conduz os dois amantes, e é seguido por um brilhante cortejo. Quadro [2]: Apresenta o casal e os une. Quadro [3]: E depois da cerimônia lhes oferece presentes magníficos. [3a]: Os amantes exprimem reconhecimento e felicidade. Quadro [3b]: Alexandre não despreza a possibilidade de se unir à festa. Esta atitude de benfeitoria, uma nova vitória do príncipe, toca a todos com amor, respeito e admiração. Quadro [4]: O balé termina com uma dança geral rápida e alegre que representa a felicidade do casal, a satisfação de Alexandre, e a alegria pura pela sua generosidade e vitória sobre suas paixões.

O Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas (e a temática principal envolvida) está a seguir (Quadro 4):

Quadro 4 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – versão de Viena, 1773.

Cena	Quadros e Subquadros
I: Ateliê de Apeles	1; 2 / 2a
II: Alexandre e Campaspe / revelação da beleza	1; 2 / 2a / 2b; 3 / 3a; 4 / 4a; 5 / 5a; 6; 7/ 7a/ 7b / 7c
III: Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe	1 /1a; 2; 3 / 3a; 4 / 4a; 5; 6; 7 / 7a; 8; 9 / 9a
IV: Conflito de Alexandre e perdão do herói	1; 2 / 2a / 2b / 2c; 3 / 3a / 3b; 4 / 4a
V: União dos amantes e dança festiva	1 ; 2; 3 / 3a / 3b ; 4

Observamos que na primeira cena ocorre uma introdução à temática ambientada num ateliê de pintura. O pintor que *engenhosamente* prepara a cena, as modelos que estão *metamorfoseadas* de Graças, tudo sugere a plasticidade e a efemeridade de uma composição pictórica. Nesta cena ocorre também a evocação à virtude na alegoria da *Renommée*, que prepara a coroa do reconhecimento para Alexandre. A exposição da temática tem seu o maior número de quadros nas cenas II e III, nas quais Noverre explora a paixão do amor (respectivamente de Alexandre por Campaspe, e de Apeles por Campaspe). Quanto à cena II, o coreógrafo faz a primeira menção a elementos musicais na cena ao descrever os sons (militares) que anunciam a chegada de Alexandre. E em oposição ao cortejo brilhante, introduz a ideia de mistério ao apresentar Campaspe coberta de um véu. Aqui já temos claramente uma contraposição de elementos 'claros' e 'escuros', numa mesma cena. A efusão do som brilhante e a imagem difusa de um véu dividem o mesmo quadro. E durante toda a cena as qualidades de um soberano (Alexandre é bondoso, encantado, entusiasta e terno), e as de um mestre em pintura (Apeles é genial, tem bom gosto), são reforçadas. Então um crescendo é estabelecido através de sequências de quadros, até o momento da retirada do véu de Campaspe ([4a]) que, com a revelação de sua beleza, desperta a paixão em Apeles. Noverre utiliza palavras como *encanto, surpresa, admiração, entusiasmo, imaginação, perturbação, bondade* e *ternura* para compor a dinâmica descritiva do estado anímico dos personagens nesta cena. E usa outros termos como *gosto, gênio, expressão de figuras, precisão do desenho, tintas harmoniosas, pinturas vivas, diversas atitutes, múltiplos sentimentos, ação, quadros animados* e *imitação fiel* para reforçar e ecoar textualmente sua teoria poético-conceitual defendida em suas cartas. Acredito que nesta cena o primeiro quadro que envolve ação pantomímica, ou seja, aquela em que há uma ação complexificada pelas emoções que são expressas em cena, ocorre no subquadro [4a] em que o pintor, completamente estasiado diante da beleza de Campaspe, recua de surpresa e de admiração.

Em direção ao fim da cena ocorrem então as danças, e aqui podemos também extrair aspectos musicais, uma vez que danças são tipificadas e assim reconhecidas por padrões de métrica, fraseado, fórmula de compasso, entre outros. Apesar de se tratar de um balé, pouca menção é feita (ao menos até então no libreto) sobre a realização de danças. Há apenas a menção ao *pas de deux* [160] – que é a primeira ação dançada, realizada como duo – e à dança de *Couronnes*, que exalta os feitos do soberano. De forma que, se tomarmos a leitura do

[160] Noverre, em sua carta de número 7, define *pas de deux* como diálogo espiritual. Ver Monteiro, *op. cit.*, p. 237.

libreto como referência estrita para o que é realizado em cena, podemos supor que praticamente o balé até então gira em torno apenas de ação pantomímica (ou *jeu des acteurs*) pontuada ocasionalmente por momentos de dança [161].

A cena seguinte, cena III, explora em nove quadros a agitação do pintor que hesita inúmeras vezes em escolher a melhor forma de retratar a sua amada. Noverre utiliza também uma dinâmica de ações agitadas (Campaspe posando em diferentes atitudes e expressões, em representações sequenciais de deusas diferentes, com artefatos variados; Apeles rascunhando traços e os apagando em seguida, derrubando os pincéis, quebrando a palheta) pontuadas também por descrições anímicas de Apeles (apaixonado, indeciso, insatisfeito, encantado) que levam ao desfecho da cena: o momento em que Apeles confessa seu amor.

Interpreto que os quadros [1], [2], [4], [5], [6], [8] e o subquadro [9a] são aqueles em que há uma atuação pantomímica de Apeles, permeada de diversos estados anímicos que gerenciam as ações do personagem. E, da mesma forma, o quadro [9] representa o momento de atuação pantomímica de Campaspe. Neste ponto nos deparamos com uma questão crucial que diz respeito a imaginar de que forma, e se é possível, fazer a transposição da complexidade do texto presente no libreto em ação pantomímica. Como colocar em ação e expressão, por exemplo, a preferência de Campaspe pela liberdade e pela igualdade sugerida no quadro [9]. Noverre defende em sua poética a capacidade narrativa do corpo através do balé que é uma arte imitativa, e que "traça com as tintas exatas os sentimentos, as paixões e as afecções da alma" pela capacidade de imprimir na face e nos gestos os "movimentos interiores" [162]. Para o coreógrafo, e ecoando as diretrizes de Diderot, a pantomima é o veículo corporal que traduz o texto em expressão via fisionomia e gestos. Entretanto, o próprio autor defende a necessidade do libreto "para a inteligibilidade do Balé" [163].

Fica claro que o libreto tem um papel importante aqui para fundamentar a compreensão da cena, porque traz uma sugestão mais detalhada do que se passa "interiormente" com o personagem e que não é necessariamente representado em toda a sua complexidade via pantomima. De forma que a junção entre texto (libreto) e ação (dança e/ou

[161] Arianna Fabbricatore explora a questão do uso do libreto e sua função quando aponta as diferentes abordagens de Angiolini e Noverre na concepção de um ballet-pantomime. Ver Fabbricatore, *Ecrire l'éphémère*, In *Angiolini, Noverre et la "Querelle des Pantomimes"*, 2015, pp. 239-271.
[162] Noverre, *Introduction au ballet des Horaces ou Petite Réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini*, 1774, p. 5. A tradução é minha.
[163] *Ibidem*, p.14.

pantomima) é fundamental para a concepção e realização dos balés de ação de Noverre. Há, como se vê, um peso sobre a ferramenta textual quando este evidencia aspectos dos conflitos intrapersonificados que não podem ser demonstrados totalmente em ação pantomímica. Noverre, como grande defensor dos libretos (de sua própria autoria), se apoia não só na ação representada pelo bailarino-ator, mas também no conteúdo e na riqueza textual:

> [Com] um libreto, à mão, o público pode julgar as partes e o conjunto que forma o quadro; ele avalia a distribuição e a organização; ele combina as dimensões, ele aprecia os caráteres e os contrastes, ele analisa os episódios, ele examina as situações, as mudanças bruscas do drama e os grupos, ele decide sobre a variedade da dança, sobre a beleza do desenho, sobre a ação pantomímica, sobre a expressão dos gestos, sobre a linguagem dos olhos e da fisionomia. [164]

É uma forma de conduzir, cativar e seduzir a atenção do espectador não apenas para os aspectos pictóricos e dinâmicos dos quadros vivos que compõem as cenas, mas também para prepará-lo para as nuances anímicas e dinâmicas conflitivas que compõem a ação complexa do personagem.

Analisando a cena IV, percebemos o quanto Alexandre está no centro das ações pantomímicas que envolvem surpresa (quadro [1]), ressentimento (quadro [2]), conflito, sacrifício, e vitória da sua generosidade (todos presentes no quadro [3]), e finalmente o perdão (subquadro [3a]). E dialogando com esse processo de "purificação das paixões" estão de um lado Heféstion, que atua como moderador (subquadro [2a]), e de outro Campaspe e Apeles que demonstram fraqueza de caráter. Ela ao desmaiar diante da reação de Alexandre (subquadro [2b]), e ele temente do futuro da amante (subquadro [2c]). Finalizando a cena os amantes atuam pantomimicamente demonstrando o reconhecimento da generosidade de Alexandre (quadro [4]), assim como Heféstion atua testemunhando sua admiração pelo príncipe (subquadro [4a]). Vemos que é apenas na cena IV que Heféstion tem espaço para atuar pantomimicamente.

---

[164] *Ibidem*, pp. 15 e 16: "Un programe, à la main, le Public juge des parties & de l'ensemble du tableau; il en mesure la distribution & l'ordonnance; il en combine les dimensions, il en apprécie les caractères & les contrastes, il en analyse les épisodes il en examine les situations, les coups de Theatre & les grouppes, il décide sur les variétés de la Danse, sur la beauté des dessins, sur l'action Pantomime, sur l'expression des gestes, sur le langage des yeux & de la Phisionomie". A tradução é de minha autoria.

Em direção à última cena V, notamos que os quadros sucessivos confirmam a importância central da figura de Alexandre que realiza várias ações generosas (quadros [2], [3] e subquadro [3b]), acompanhadas por uma pequena atuação dos amantes que expressam reconhecimento e felicidade (subquadro [3a]). E como era a tradição, uma dança geral finaliza o drama, na qual podemos extrair também algumas indicações do caráter musical pela referência aos movimentos alegres e rápidos que caracterizam essa dança.

Veremos a seguir como o binômio texto-ação é uma ferramenta crucial que foi utilizada por Noverre para enfatizar, intensificar ou mesmo transformar alguns episódios da realização do mito, nas diversas versões e edições subsequentes.

3.2.2 Versão de Milão, 1774. [165]

A segunda versão do balé de Apeles e Campaspe foi realizada em Milão, no ano de 1774, com o novo título *Apelle et Campaspe, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même*. *Ballet Heroi-Pantomime* [166] (Figura 12):

[165] Para transcrição completa ver Anexo 2, p. 279.
[166] Cf. Fabbricatore , 2015, *op. cit*, p. 350, foi apresentado como entreato da ópera *La Pescatrice* de Piccinni.

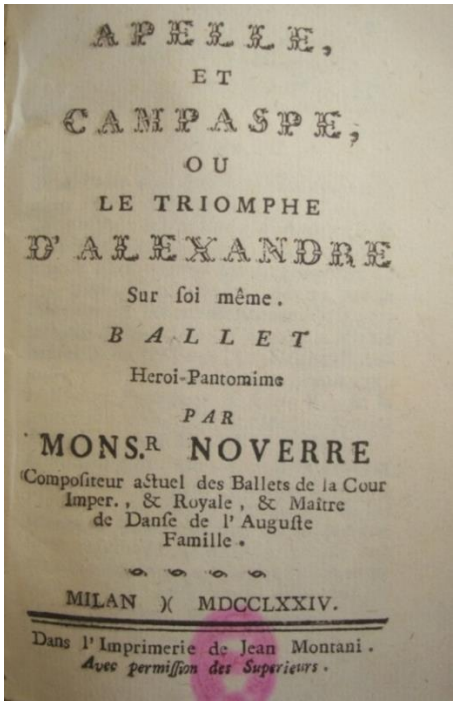

APELLE,
ET
CAMPASPE,
OU
LE TRIOMPHE
D'ALEXANDRE
Sur soi même.
BALLET
Heroi-Pantomime
PAR
MONS.R NOVERRE
(Compositeur actuel des Ballets de la Cour Imper., & Royale, & Maître de Danse de l'Auguste Famille.
MILAN)(MDCCLXXIV.
Dans l'Imprimerie de Jean Montani.
Avec permission des Superieurs.

Figura 12 – *Apelle et Campaspe*, Milão 1774.
Fonte: BNF Op. LIV IT 3531(9). Capa.

Em relação à versão anterior, observamos que a primeira parte do título agora apresenta o personagem Apeles ao lado de Campaspe (o subtítulo se manteve, em que figura o triunfo de Alexandre sobre suas paixões). Vê-se uma diferença importante quando se considera trazer lado a lado ou personagens de diferentes escalões, ou iguais hierarquicamente. Na versão de Viena o herói está colocado ao lado de Campaspe, sua concubina. Na versão de Milão, Apeles é quem divide o mesmo lugar de Campaspe no título, e o que se refere ao herói está como aposto, o que estabelece uma oposição estratégica entre os personagens baixos e altos. Interpreto que o autor intencionalmente fez esta "correção" para enfatizar o contraste entre o que se relaciona ao vício e o que se refere à virtude.

Antes da apresentação do argumento há uma longa dedicatória ao público milanês na qual Noverre usa um tom de justificativa para explicar o seu estilo de balé. Vale lembrar que o coreógrafo veio a substituir Gasparo Angiolini, também reformador da dança teatral, com quem divergia em relação a vários preceitos da concepção de um balé pantomimo. É

nesse contexto que devemos entender esse prefácio. Em seguida há a apresentação dos personagens e dos bailarinos atuantes, sem definir a autoria da música do balé [167] (Quadro 5):

Quadro 5 – Elenco de personagens de *Apelle et Campaspe* – versão de Milão, 1774.

Personnages	
Apelle – Mons. Gallet.	
Campaspe – Madem. Dupré.	
Alexandre – Mons. Franchi.	
Roxanne – Madem. Villeneuve.	
Eleve cheri d'Apelle – Mons. Terades.	
Ephestion – Mons. Marliani.	
Trois Femmes sous la forme des Graces –	Madem. Dupetit.
	Madem. Dupetit.
	Mad. Gallet.
La Renommée.	
Femmes d'Alexandre.	
Officiers de ce Prince.	
Des Amours. }	Representés par des petits Eleves d'Apelle.
Des Zéphirs. }	
Gardes.	

Mantiveram-se os personagens principais (Apeles, Campaspe, Alexandre e Heféstion) e acrescentou-se *Roxanne*, que terá um papel na intriga; os secundários são os mesmos (as Graças, os Cupidos, os Zéfiros, a *Renommée*, os oficiais e os guardas, as mulheres de Alexandre), e há o acréscimo do aluno preferido de Apeles, totalizando um número mínimo de 10 participantes fixos.

Está dividido em cinco cenas, como na versão anterior, sendo as cenas I, IV e V idênticas às da versão de Viena, e a cena II praticamente idêntica. As maiores alterações ocorrem na cena III a partir do quadro [5], como demonstro a seguir (apresentadas em itálico para melhor visualização):

Cena III – Quadro [5]: Não satisfeito, *chama as Graças e os Cupidos para vestir* Campaspe com uma pele de tigre e *colocar nos seus ombros* e mãos o estojo com flechas, o arco e flechas do *cupido* para pintá-la como Diana. *O artista sob encantamento faz a nova Diana ter todas as atitudes que podem caracterizar a* deusa da caça. Quadro [6]: Tem uma nova ideia. *É o cupido que o inspira. Ele coloca seu aluno nos pés de Campaspe, as Graças ao seu redor,*

[167] *Ibidem*, p. 370, Aspelmayer é indicado como o compositor da versão de Milão datada em 1774.

coloca o Cupido ao seu lado, [6a]: *e este a fere com uma flecha. Campaspe reage com a mesma atitude de Diana quando ficou apaixonada por Endimião.* Quadro [7]: *Apeles pleno de amor e entusiasmado traça rapidamente os primeiros traços desse quadro,* mas os apaga com um certo desprezo por imaginar que deveria representar Campaspe como Vênus. Quadro [8]: faz Campaspe se sentar num trono de flores. Os cupidos estão em torno dela [8a]: e as Graças cuidam do seu banho. [8b]: *Um pequeno cupido traz uma pomba, outros trazem cestos, vasos e perfume*. [8c]: *Os zéfiros a coroam e oferecem presentes de Flora.* Quadro [9]*: Apeles para homenagear a beleza que o encanta, ascende um incenso*, tenta desenhar e demonstra nervosismo e excitação; derruba os pincéis, quebra sua palheta, afasta a todos e se declara, tremendo, para Campaspe. Quadro [10]: Campaspe confirma seu amor por Apeles, ao fazê-lo entender que ela prefere a liberdade que a grandeza, que os prazeres nascem da igualdade e que ela não tem outro desejo que cativar o coração de Apeles, oferecendo a ele o seu. [10a]: Apeles encantado se joga nos joelhos de Campaspe. [10b]: *Roxanne possuída de inveja entra no ateliê de Apeles durante essa cena e testemunha a infidelidade de Campaspe; demonstra alegria pela possibilidade de vencer sua rival*. Quadro [11]: *Sai da cena expressando que vai denunciar a Alexandre a traição do pintor e a falsidade de Campaspe*.

O resumo da nova distribuição de quadros e subquadros por cenas (e a temática principal envolvida) está abaixo (Quadro 6):

Quadro 6 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – versão de Milão, 1774.

Cena	Quadros e Subquadros
I: Ateliê de Apeles	1; 2 / 2a
II: Alexandre e Campaspe / revelação da beleza	1; 2 / 2a / 2b; 3 / 3a; 4 / 4a; 5 / 5a; 6; 7/ 7a/ 7b / 7c
III: Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe	1 / 1a; 2; 3 / 3a; 4 / 4a; 5; 6 / 6a; 7; 8 / 8a / 8b / 8c; 9; 10 / 10a / 10b; 11
IV: Conflito de Alexandre e perdão do herói	1; 2 / 2a / 2b / 2c; 3 / 3a /3b ; 4 / 4a
V: União dos amantes e dança festiva	1; 2; 3 / 3a / 3b; 4

Há uma maior descrição da cena III (dedicada à pintura de Campaspe) a partir do Quadro [5], com o enriquecimento de detalhes das ações dos personagens que trazem novos objetos ao cenário (subquadros [6a], [8a], [8b], [8c] e quadro [9]). Nota-se que a presença de

cupidos e/ou graças é evocada mais vezes em cena (quadros [5], [6], subquadros [6a], [8b]) e que Noverre amplia a comparação que faz entre Campaspe e Diana (quadro [6] e subquadro [6a]) o que provoca um retardo na conclusão de finalmente representá-la como Vênus, no quadro [8]. É notório como Noverre inclui o uso do incenso (no quadro [9]) para preparar o momento da declaração do amor de Apeles por Campaspe. Uma imagem mais difusa, opaca e misteriosa (associada ao uso do incenso) cria um paralelo com o momento anímico interno de Apeles. Seu sentimento, oculto, será revelado e Noverre explora essa ponte criando uma imagem externa, visível, que pinta o instante da alma de Apeles. Observa-se também que o autor enriquece a apresentação do estado emocional do personagem ao usar descrições como "pleno de amor e entusiasmado". Mas a principal alteração está no subquadro [10b] em que ocorre a inserção do personagem *Roxanne*, promotora da intriga e catalisadora do conflito de Alexandre. Subentende-se, pelo texto, que ela revelou a traição dos amantes a Alexandre (quadro [11]), diferentemente da versão de Viena em que a personagem não existia, e a descoberta da traição é feita pelo próprio Alexandre. De uma forma geral, Noverre estendeu a cena III possibilitando a criação de mais quadros (e subquadros), explorou mais o estado emocional de Apeles, e potencializou a tensão ao fim da cena com o acréscimo de um personagem feminino conflituoso. Essa tensão é diluída da mesma forma na cena IV, pela vitória de Alexandre sobre seu sentimento de vingança.

A seguir apresento os quadros comparativos (Quadros 7 a 11) entre as diferenças textuais[168] das cenas das versões de Apeles e Campaspe, publicadas em Viena e em Milão.

[168] Mantive o texto original em francês.

Quadro 7 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene I.*

Viena 1773	**Milão 1774**
Le Théatre represente un Cabinet orné de tableaux, de bustes & de statuës. Une vaste galerie de peinture termine cette décoration. L'oëil s'y promène par le moyen de trois Portiques ouverts.	Le Théatre represente un Cabinet orné de Tableaux, de Bustes & de Statues. Une vaste Galerie de Peinture termine cette décoration. L'Oëil s'y promene par le moyen de trois Portiques ouverts.
Scene I	Scene I
[1] Apelle est instruit de la visite d'Alexandre; il donne les dernierès touches au portrait de ce Prince; il a tout préparé pour recevoir son Maître: ses élèves sont déguisés en Amours & en Zéphirs. Les femmes, qui lui servent de modèles, sont métamorphoséss en Graces.	[1] Apelle est instruit de la visite d'Alexandre; il donne les dernierês touches au portrait de ce Prince; il a tout preparè pour recevoir son Maitre: Ses êlèves sont déguisés en Amours & en Zéphirs. Les femmes, qui lui servent de modéles, sont métamorphoséss en Graces.
[2] Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux & des Plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l'Artiste. Des Amours broyent les Couleurs, d'autres essayent leurs Crayons, des Zéphirs chargés des Présens de Flore, les offrent pour modèle. [2a] Les Graces préparent la Palette & les pinceaux d'Apelle; tandis qu'une femme, sous la figure de la Renommée, forme une Couronne de lauriers pour la présenter à Alexandre.	[2] Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux, & des Plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l'Artiste. Des Amours broyent les couleurs, d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore, les offrent pour modéle. [2a] Les Graces préparent la palette & les pinceaux d'Apelle; tandis qu'une femme, sous la figure de la Renommée, forme une Couronne de lauriers pour la présenter á Alexandre.

[x] = o número do quadro principal na cena.
[xa], [xb], [xc] = os subquadros dentro de um quadro.

Legenda de cores:

No texto
preto = texto idêntico (ou praticamente idêntico).
azul = comparando os mesmos trechos, indica a diferença no texto de Viena.
rosa = comparando os mesmos trechos, indica a diferença no texto de Milão.

Nos números
A cor preta indica a correspondência idêntica entre os mesmos quadros e subquadros nas duas versões.
A cor roxa indica a semelhança textual entre o quadros deslocados nas duas versões.
A cor verde clara indica os novos quadros que aparecem na versão de Milão.

Quadro 8 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene II.*

Viena 1773	**Mião 1774**
Scene II	Scene II
[1] Un bruit d'Instruments consacrés à la guerre annonce l'arrivée d'Alexandre. Ce Prince paroit: il est accompagné par Ephestion & par ses favoris. Ses femmes le suivent, & la belle Campaspe, seule voilée, paroit au milieu d'elles.	[1] Un bruit d'Instruments consacrés á la guerre annonce l'arrivée d'Alexandre. Ce Prince paroît: il est accompagné par Ephestion, & par ses favoris. Ses femmes le suivent, & la belle Campaspe, seule voilée, paroit au milieu d'elles.
[2] Apelle se prosterne aux pieds d'Alexandre. Ce Prince, qui lui accorde la protection la plus distinguée, le comble de bontés. [2a] Il examine son portrait. Les Graces le lui présentent. [2b] La Renommée le couronne, & les Amours se grouppent de différentes maniéres, & servent, pour ainsi dire, de supports à ce Chef-d oeuvre de l'Art.	[2] Apelle se prosterne aux pieds d'Alexandre. Ce Prince, qui lui accorde la protection la plus distinguée, le comble de bontés. [2a] Il examine son portrait. Les Graces le lui presentent. [2b] La Renommée le couronne, & les Amours se grouppent de différentes maniéres, & servent, pour ainsi dire, de supports á ce Chef d' oeuvre de l'Art.
[3] Alexandre frappé du mérite du Peintre, & de la maniére ingénieuse qu Il employe pour lui présenter son ouvrage, applaudit à son goût & à son génie. Il demande à Apelle s'il n'a point quelques tableaux de femme à lui faire voir. [3a] Le Peintre lui montre celui de Vénus: elle est occupée à choisir dans le Carquois de l'Amour, la flêche, qui doit blesser Adonis.	[3] Alexandre frappè du merite du Peintre, & de la maniére ingénieuse qu' il employe pour lui présenter son ouvrage, applaudit à son goût, & à son génie. Il demande à Apelle s'il n'a point quelques tableaux de femme a lui faire voir. [3a] Le Peintre lui montre celui de Vénus: elle est occupée á choisir dans le Carquois de l'Amour, la flêche, qui doit blesser Adonis.
[4] Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein & des teintes harmonieuses, qui en forment le coloris prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe. [4a] Il la fait avancer; il lui ôte le voile, qui éclipsoit ses attraits: Apelle, qui n'a jamais rien vû de si beau, recule de surprise & d'admiration.	[4] Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses, qui en forment le coloris prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe. [4a] Il la fait avancer; il lui ôte le voile, qui eclipsoit ses attraits: Apelle, qui n'a jamais rien vû de si beau, recule de surprise & d'admiration.
[5] Alexandre veut favoriser l'enthousiasme de l'Artiste en échauffant son imagination par des peintures vivantes. Il fait marcher Campaspe: il la pose dans diverses attitudes: il lui fait exprimer successivement, une foule de sentimens; ce qui forme un pas de deux plein d'action. [5a] Apelle frappé par les tableaux animés, que Campaspe trace avec autant de grace que d'énergie, se sent vivement troublé.	[5] Alexandre veut favoriser l'enthousiasme de l'Artiste en échauffant son imagination par des peintures vivantes. Il fait marcher Campaspe: il la pose dans diverses attitudes: il lui fait exprimer successivement, une foule de sentimens; ce qui forme un pas de deux plein d'action. [5a] Apelle frappé par les tableaux animés, que Campaspe trace avec autant de grace, que d'énergie, se sent vivement troublé.
[6] Alexandre, qui veut donner à Apelle une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talents: les unes jouent de divers Instruments, tandis que d'autres forment des danses caractéristiques. Campaspe embellit cette fête, & execute avec les femmes la danse des Couronnes. Cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux Lauriers, que ses victoires lui ont mérités.	[6] Alexandre, qui veut donner á Apelle une nouvelle marque de sa bonté, ordonne a ses femmes de déployer leurs talents: Elles forment des danses caractéristiques. Campaspe embellit cette fête, & execute avec Elles la danse des Couronnes. Cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux Lauriers, que ses victoires lui ont merités.
[7] Après cette fête Alexandre ordonne à sa suite de devancer ses pas: [7a] il engage Apelle à commencer, & à deployer tous les trésors de son Art, pour reproduire par une imitation fidelle un objet, qui lui est cher. [7b] Il part en faisant à Campaspe le plus tendres adieux, [7c] & il va pendant cette séance, examiner les Chefs-d'oeuvre, qui composent la Galerie d'Apelle.	[7] Aprés cette fête Alexandre ordonne á sa suite de devancer ses pas: [7a] il engage Apelle a commencer, & á déployer tous les trésors de son Art, pour reproduire par une imitation fidelle un objet, qui lui est cher. [7b] Il part en faisant á Campaspe le plus tendres adieux, [7c] il va pendant cette séance, examiner les Chefs d'oeuvre, qui composent la Galerie d'Apelle.

Quadro 9 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene III.*

Viena 1773	**Milão 1774**
Scene III	Scene III
[1] L' Amour qu'Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses éléves pour rendre á cette beauté la séance plus variée & moins ennuyante. Il examine son modéle: il place Campaspe dans plusieurs attitudes; il en varie les aîrs de tête &l'expression des traits; [1a] pendant cette Scene, des Amours s'occupent à dessiner Campaspe, d'autres préparent la Palette, tandis que ceux-lá cherchent á imiter toutes les attitudes de cette beauté.	[1] L' Amour qu' Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses éléves pour rendre á cette Beauté la séance plus variée, & moins ennuyante. Il examine son modéle: il place Campaspe dans plusieurs attitudes; il en varie les aîrs de tête &l'expression des traits; [1a] pendant cette Scene, des Amours s'occupent a dessiner Campaspe, d'autres préparent la Palette, tandis que ceux-lá cherchent á imiter toutes les attitudes de cette beauté.
[2] Apelle éperdûment épris ne sait plus faire un choix: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits; il les efface encore; & après un instant de réflexion, il veut la peindre en Déesse:	[2] Apelle éperdûment épris ne sait plus faire un choix: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits; il les efface encore; & aprés un instant de réflexion, il veut la peindre en Déesse:
[3] il donne ses ordres; les élèves disparoissent: ils apportent un moment après une Lance, un Casque, un Bouclier, des Trophées d'armes. [3a] Apelle pare Campaspe de ces ornemens guerriers: il la pose dans une attittude noble & fiére. Elle est debout & appuyée sur une base de colonne: elle a l'air de Pallas.	[3] il donne ses ordres; les éléves disparoissent: ils apportent un moment aprés une Lance, un Casque, un Bouclier, des Trophées d'Armes. [3a] Apelle pare Campaspe de ces ornemens guerriers: il la pose dans une attittude noble, & fiére. Elle est debout & appuyée sur un faisceau: elle a l'air de Pallas.
[4] Apelle commence à esquisser: mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. [4a] On apporte des guirlandes de fleurs; il en couronne Campaspe; il la fait asseoir; il grouppe des Zéphirs autour de cette nouvelle Flore;	[4] Apelle commence à esquisser: mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. [4a] On apporte des guirlandes de fleurs: il en couronne Campaspe; il la fait asseoir; il grouppe des Zéphirs autour de cette nouvelle Flôre;
[5] il vole à l'ouvrage; ce tableau ne le satisfait pas encore: il retourne á Campaspe; il la drappe d'une peau de tigre; il lui attache un Carquois; il orne ses belles mains d'un arc & d'une flêche; il lui donne une attitude pittoresque, & court á la toile; il trace avec vivacité le premier trait de la Déesse de la Chasse:	[5] il vole á l'ouvrage; ce tableau ne le satisfait pas encore: il appelle les Graces, & l'Amour: il leurs ordonne de passer á Campaspe une peau de Tigre, d'orner ses epaules, & ses mains du Carquois, de l'Arc & des fleches de l'Amour. L' Artiste enchanté fait prendre á la nouvelle Diane toutes les attitudes, qui peuvent caracteriser la Deesse de la Chasse; [6] cependant il lui vient une nouvelle idée: C'est l'Amour qui la lui inspire, il pose son Eleve aux pieds de Campaspe, il grouppe les Graces autour d'elle, il place l'Amour á ses cotéz; [6a] Le petit Dieu blesse Campaspe d'une des ses fleches: Campaspe se prête á cette fiction, & saisit l'attitude, que Diane devoit avoir elle même, quand elle fut blessée par le trait, qui la rendit sensible pour Endimion.
[6] mais il l'efface avec une sorte de dépit, s'imaginant que le tableau deviendra plus interesessant s'il fait de Campaspe la Mére des Amours. Cette idée lui plait d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus.	[7] Apelle plein d'Amour, & d'enthousiasme court á la toile, il trace avec vivacité les premiers traits de ce tableau, mais il les efface avec une sorte de depit, s'imaginant que le sujet deviendrâ plus interessant s'il fait de Campaspe la Mére des Amours. Cette idée lui plait d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus.
[7] Il l'assied sur un trône de fleurs. Des Amours sont grouppés autour d'elle; [7a] les Graces sont occuppées du soin de sa toilette; tous les accessoires, qui peuvent faire richesse, sont placés autour de la belle Cypris.	[8] Il l'assied sur un trône de fleurs. Des Amours sont grouppés autour d'elle; [8a] les Graces sont occuppées du soin de sa toilette; tous les accessoires, qui peuvent faire richesse, sont placés autour de la belle Cypris. [8b] Un petit amour lui presente une Tourterelle, d'autres amours tiennent des corbeilles, des vases, & des perfumes: [8c] des Zephirs la couronnent, & lui offrent les presents de Flore.
[8] Apelle enchanté revole á l'ouvrage; mais les pinceaux lui échapent de la main; il brise sa Palette & eloigne tout le monde: il profite de cet instant pour declarer á Campaspe la passion, qu'elle lui a inspirée. Ce n'est qu'en tremblant qu'il lui en fait l'aveu.	[9] Apelle pour repandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage á la beauté, qui l'enchante fait bruler l'encens: il vole á la toile, il veut esquisse, mais ses crayons lui echappent de la main; il brise sa Palette, & eloigne tout le monde: il profite de cet instant pour declarer á Campaspe la passion, qu'elle lui a inspirée. Ce n'est qu'en tremblant qu'il lui en fait l'aveu.
[9] Campaspe loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté á la grandeur, que les plaisirs naissent de l'égalité, & qu'elle n'a d'autre desir que celui de captiver son coeur & de lui donner le sien. Apelle enchanté de son bonheur, se jette avec transport aux genoux de Campaspe.	[10] Campaspe loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté á la grandeur, que les plaisirs naissent de l'égalité, & qu'elle n'a d'autre desir, que celui de captiver son coeur, & de lui donner le sien. Apelle enchantè de son bonheur, se jette avéc transport aux genoux de Campaspe. (A.) [10a] (A.) Roxane devorée par la jalousie s'est introduite pendant cette Scene dans l'attelier d'Apelle: elle est temoi de l'infedelité de Campaspe: elle fait éclater sa joye; L'esperance de perdre sa rivale met le comble á sa felicité; Elle quitte la Scene en exprimant, qu'elle va devoiler á Alexandre la trahison du Peintre, & la perfidie de Campaspe.

Quadro 10 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene IV.*

Viena 1773	**Milão 1774**
Scene IV	Scene IV
[1] Alexandre paroît avec Ephestion. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte, dont Apelle & Campaspe sont pénétrés. [2] Alexandre se livre à tout le ressentiment que peut inspirer l'infidélité &l'abus de la confiance. [2a] Ephestion modère l'emportement d'Alexandre. [2b] Campaspe tombe evanouïe. [2c] Apelle paroît moins craindre pour lui, que pour les jours de Campaspe. [3] Alexandre combattu par les differens mouvements, qui agitent son ame, se livre à celui de la générosité. Il sacrifie, par un effort peu commun, les sentiments d'une vengeance juste à une Bienfaisance vraîment Heroïque. [3a] Non seulement il pardonne à Campaspe & à Apelle; mais il veut encore les unir, comme deux personnes qu'il protège, & qu'il chérit: [3b] il leur ordonne de le suivre. [4] Les deux Amants tombent à ses pieds, & lui témoignent leur reconnoissance. [4a] Ephestion enchanté de ce trait de grandeur d'ame, se precipite avec transport dans les bras de son Maitre & lui temoigne son admiration.	[1] Alexandre paroît avéc Ephestion. La surprise de ce Prince est extrême; elle ègale la crainte, dont Apelle, & Campaspe sont pènétrés. [2] Alexandre se livre á tout le ressentiment, que peut inspirer l'infidélite, &l'abus de la confiance. [2a] Ephestion modère l'emportement d'Alexandre. [2b] Campaspe tombe evanovie. [2c] Apelle paroît moins craindre pour lui, que pour les jours de Campaspe. [3] Alexandre combattu par les differens mouvements, qui agitent son âme, se livre á celui de la générosité. Il sacrifie, par un effort peu commun, les sentiments d'une vengeance juste á une bienfaisance vraîment heroïque. [3a] Non seulement il pardonne á Campaspe, & á Apelle; mais il veut encore les unir, comme deux personnes qu'il protége, & qu'il chérit: [3b] il leur ordonne de le suivre. [4] Les deux Amants tombent á ses pieds, & lui témoignent leur reconnoissance. [4a] Ephestion enchantè de ce trait de grandeur d'Ame, se precipite avéc transport dans les bras de son Maître, & lui temoigne son admiration.

Quadro 11 – Comparativo entre diferenças textuais das versões de *Apelles et Campaspe* publicadas em Viena e em Milão. *Scene V.*

Viena 1773	**Milão 1774**
Scene V et Derniere	Scene V. et Derniere
La Décoration représente une superbe Galerie du Palais d'Alexandre.	*La Decoration represente une superbe Galerie du Palais d'Alexandre.*
[1] Ce Prince, suivi par un brillant cortège, conduit les deux Epoux. [2] Il leur fait presenter la Coupe nuptiale & les unit. [3] Après cette cérémonie, on leur offre les magnifiques presens, que sa générosité leur prodigue. [3a] Ils expriment leur reconnoissance & leur bonheur. [3b] Alexandre ne dédaigne pas de s'associer à cette fête. Cet Acte de bienfaisance est une nouvelle victoire, qu'il ajoûte à ses Triomphes, & qui pénètre tous ceux qui l'entourent, d'amour, de respect & d'admiration. [4] Le Ballet est terminé par une danse generale, qui retrace par ses mouvemens gais & rapides, la félicité des Epoux, la satisfaction d'Alexandre, & la joye pure de sa générosité & de la victoire qu'il a remportée sur ses passions.	[1] Ce Prince, suivi par un brillant cortége, conduit les deux Epoux. [2] Il leur fait presenter la Coupe nuptiale, & les unit. [3] Aprés cette cérémonie, on leurs offre les magnifiques presens, que sa generositè leur prodigue. [3a] Ils expriment leurs reconnoissance, & leur bonheur. [3b] Alexandre ne dédaigne pas de s'associer á cette fête. Cet Acte de bienfaisance est une nouvelle victoire, qu'il ajoûte á ses Triomphes, & qui pénétre tous ceux qui l'entourent, d'amour, de respect & d'admiration. [4] Le Ballet est terminè par une danse generale, qui retrace par ses mouvemens gays, & rapides, la felicitè des Epoux, la satisfaction d'Alexandre le bonheur de Roxanne, & la joye pure de sa generosité, & de la victoire, qu'il a remportée sur ses passions.

3.2.3 Versão de Paris, 1776. [169]

Vejamos como esse mito foi então retomado na versão parisiense de 1 de outubro de 1776 (Figura 13), data de estreia de Noverre na *Académie Royale de Musique* [170]:

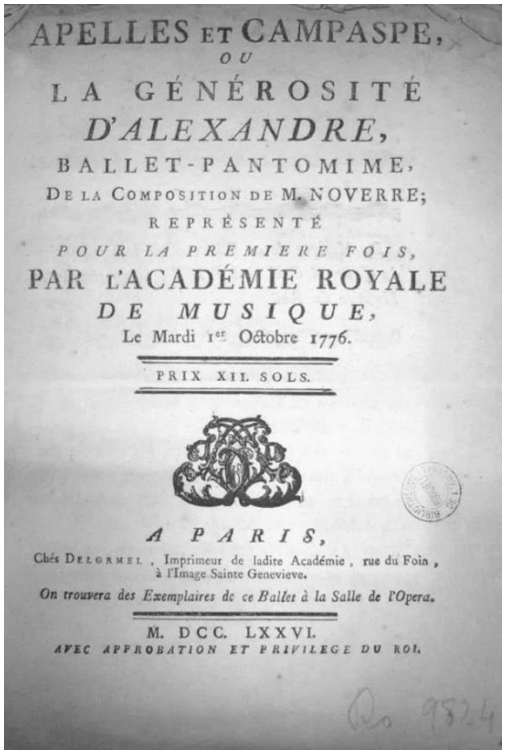

APELLES ET CAMPASPE,
OU
LA GÉNÉROSITÉ
D'ALEXANDRE,
BALLET-PANTOMIME,
DE LA COMPOSITION DE M. NOVERRE;
REPRÉSENTÉ
POUR LA PREMIERE FOIS,
PAR L'ACADÉMIE ROYALE
DE MUSIQUE,
Le Mardi 1er Octobre 1776.
PRIX XII. SOLS.
A PARIS,
Chés DELORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte Genevieve.
On trouvera des Exemplaires de ce Ballet à la Salle de l'Opera.
M. DCC. LXXVI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Figura 13 – *Apelles et Campaspe*, Paris 1776.
Fonte: BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9824. Capa.

Esta versão apresenta uma nova modificação no título, que passou a ser *Apelles et Campaspe ou la Génerosité d'Alexandre – Ballet-Pantomime*. Notamos que gradativamente o autor foi alterando o título e subtítulo, de forma a dar diferentes focos (e pesos) em cada caso. Na versão de Viena, o herói Alexandre e sua concubina Campaspe dividem a primeira parte do titulo, e o triunfo do soberano sobre suas paixões vem a seguir. Na versão de Milão, os personagens envolvidos na intriga amorosa (Apeles, o pintor do rei, e a concubina) é quem dividem o mesmo plano, como visto, seguido pelo triunfo do rei sobre ele mesmo. E nesta versão parisiense, a generosidade de Alexandre é colocada subsequentemente no lugar do

[169] Para transcrição completa ver Anexo 3, p. 283.
[170] Passo a referir como *ARM*.

"triunfo" do rei. Assim observamos que há uma progressão no sentido de equilibrar a primeira parte do título com personagens de igual importância, de dar maior ênfase à virtude da generosidade do herói, e menos à vitória como fim triunfal. Há também a supressão do termo *heroi* da descrição do balé que passa a se chamar apenas *Ballet-Pantomime* [171].

A versão de Paris possui elencados os bailarinos [172] envolvidos (*personnages dansants*), o compositor da obra (Rodolphe, *Ordinaire de la Musique du Roi*), e também apresenta uma dedicatória à rainha. Está dividido em dois atos. O primeiro possui cinco cenas, e o segundo ato encerra o drama. Antes da primeira cena, e também antes do último ato, há uma didascália que descreve o cenário (e são diferentes das versões anteriores) como será visto. Há a supressão dos personagens *La Renommée, Oficiers, Gardes,* e a manutenção da personagem *Roxane* que ganha ainda maior peso, além da inclusão de personagens secundários (*Dame de la Cour, Guerriers, Coriphées* e *Suite d'Alexandre*), totalizando um número mínimo de participantes fixos de 39 [173] (Quadro 12):

Quadro 12 – Elenco de personagens e bailarinos de *Apelles et Campaspe* – versão de Paris, 1.10.1776.

Personnages Dansants
Apelles – M. Vestris Roxane – Mlle. Heinel Alexandre – M. Gardel Campaspe – Mlle. Guimard Ephestion – M. Gardel, c. Dame de la cour d'Alexandre – Mlle. Dorival 1er Éleve d'Apelles – M. Vestris, f. Éleves d'Apelles déguisés en Amours & Zéphirs. Femmes esclaves d'Apelles, déguisées en Grâces. Guerriers. Coriphées[174]: Mrs. Leger, Abraham, Le Doux, Le Breton. Mlles. Lafond, Delfevre, Dubois, Lemaire. Suite D'Alexandre: Mrs. Dossion, Barré, Caster, Giguet, Guillet, Le Roi 2., Hennequin, Duchêne, le Bel, Henri, Petit; Simonet. Mlles. Muller, Duval, Esther, Durville, Tiste, Auberre, Dauvilier, Thevenet, Saulnier, Jonveau, Auguste, Richer.

[171] As terminologias que especificam os balés (heroico, pantomimo, heroico-pantomimo) são abordadas no subcapítulo 1.3, na p. 40. Mas vale lembrar que *heroico* adjetiva características de situações e/ou de personagens e, no caso presente, a supressão do termo heroico do título não representou uma alteração do enredo.
[172] Vestris, Mlle. Guimard e Dorival foram três dos maiores bailarinos da *ARM*.
[173] Não está preciso o número de participantes das *femmes esclaves*, dos *guerriers* e dos *eleves d'Apelles*.
[174] Cf. Youri Carbonier, *Le personnel musical de l' Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI*, 2003, p. 182, a partir de 1776 aparece no coro os *coryphées* que podem representar as pessoas que estão na multidão, nas cenas de povo.

Segundo Bouchon (2011), Noverre foi convidado pela rainha Maria Antonieta, por influência de sua mãe (a imperatriz Maria Teresa), a ocupar o cargo de mestre de balé da *ARM*, o que não ocorreu sem provocar conflitos com os mestres de dança da *Académie* e os bailarinos do corpo de balé [175]. Noverre tinha sido mestre de dança da então princesa, na corte austríaca, e trazia uma grande reputação como coreógrafo no período de sua atuação germânica (Berlim, de 1744-1747, Stuttgart, de 1760-1766 e Viena, de 1767-1774). Para a recém coroada rainha, familiarizada com o estilo e gosto germânico, Noverre era um artista já conhecido por ela, e que fazia parte do rol de artistas que promoviam as reformas nos espetáculos de ópera, tal como Gluck [176] (com quem inclusive Noverre trabalhou em Viena). De forma que trazer Noverre para Paris (assim como fez com Gluck) foi uma clara escolha da soberana frente à resistência da corte, e dos partidários das tradições francesas [177]. Foi uma forma de confirmar e de impor a preferência da rainha pelo tipo de espetáculo que seguia as transformações do gosto pela experiência germânica.

A partir deste convite Noverre elegeu o tema do amor entre Apeles e Campaspe, e passou a reelaborar o balé que ofereceu como *début* de sua carreira na *ARM*. Esta nova versão contou com algumas alterações importantes no libreto, mas principalmente com uma nova parceria musical: *Apelles et Campaspe* apresentou sua versão parisiense em colaboração com Jean-Joseph Rodolphe [178]. Já na dedicatória o coreógrafo fez inúmeros elogios à rainha que elegeu como protetora das artes, e por quem nutria profunda admiração e reconhecimento. E lançou uma comparação interessante quando disse que "para pintar um Alexandre é preciso ser um Apeles, e para cantar as virtudes, graças e perfeições da rainha, é preciso ser Voltaire" [179]. Sutilmente Noverre sugeriu o paralelo entre Campaspe e a rainha Maria Antonieta, e entre ele e o pintor Apeles. Nas suas cartas sobre a dança, Noverre atribuiu inúmeras vezes ao coreógrafo as habilidades dos grandes mestres de pintura, por possuírem também a maestria de pintar quadros eloquentes. E quando citou Voltaire, não deixou de evocar a voz do filósofo

[175] Segundo Flávia Pappacena, *La danza classica,* 2009, p.103, Noverre substituiu Gaetano Vestris, e quebrou a tradição dos assitentes assumirem como sucessores que no caso seriam Maximilien Gardel e Jean Dauberval. Ver também Marie-Françoise Bouchon, *op. cit*., pp. 85 a 94.

[176] Cf. Paul F. Rice, as cartas de Maria Antoinieta à sua família demonstram a sua predileção pela música de Gluck, em relação à música francesa. Ver *Musique à Fontainebleau 1750-1786,* 2005, p.116.

[177] A querela entre os partidários da tradição francesa (que defendiam a música de Rameau) e os que se posicionavam pelo gosto italino (Rousseau e Diderot) já antecedia esse posicionamento da rainha que encontrou um debate estético já acalorado. Nesse mesmo panorama se insere o debate das reformas propostas por Gluck, e as consequentes tensões entre partidários e críticos desse movimento.

[178] Ver subcapítulo 4.2, p. 158.

[179] *Pour peindre un Alexandre, Il faut être un Appelles; pour chanter les vertus, les grâces & les perfections de VOTRE MAJESTÉ, Il faut être Voltaire.* In: Dedicatória à Rainha, pp. 1 e 2. A tradução é de minha autoria.

que escreveu numa carta a Noverre, o testemunho da sua aprovação e admiração pela obra teórica do coreógrafo [180]. Assim, Noverre realizou com perspicácia um elogio duplo que agregou ao seu balé uma respeitabilidade que certamente foi fundamental tanto para sustentar seu status como o novo mestre de balé (blindando-o frente à crise decorrente de sua nomeação), bem como para ampliar a chance de ser bem recebido enquanto autor das reformas na dança teatral junto à corte, à crítica e ao público que frequentavam a *ARM* [181].

Em comparação com as versões anteriores, o atual libreto tem mais semelhanças com a versão de Milão, e está dividido em cinco cenas no primeiro Ato, e mais a última cena que compõe o segundo Ato. A cena I é praticamente idêntica às anteriores, a cena II é diminuída em quadros, mas há a inserção de uma cena III nova, de forma a deslocar para a cena IV o que corresponde à cena III das versões anteriores, e para a cena V o que era da cena IV. Passo a transcrever as diferenças nas cenas apresentadas por Noverre nessa nova versão de *Apelles et Campaspe* [182]:

Ato primeiro / Cena I – [2a]: supressão da personagem *Renommée*.

Cena II – Quadro [1]: A chegada de Alexandre é anunciada pelo som de instrumentos de guerra. O soberano está acompanhado de suas mulheres, *dos guerreiros*, de Heféstion, além da bela Campaspe que tem o rosto coberto por um véu. Quadro [2]: Apeles se ajoelha diante do príncipe que o oferece proteção. [2a]: Alexandre observa seu retrato apresentado pelas Graças. [2b]: Os cupidos se agrupam de diferentes maneiras para compor a cena, *os outros coroam Alexandre*. Quadro [3]: Alexandre tocado pelo mérito do pintor e pela maneira engenhosa com que apresenta sua obra aprova o seu gosto e sua genialidade, e solicita ver um quadro de figura feminina. [3a]: Apeles mostra uma pintura de Vênus que se ocupa em procurar a flecha que vai ferir Adonis. Quadro [4]: O príncipe encantado com a beleza do quadro, as expressões das figuras e a composição de cores, decide fazer o retrato de Campaspe, [4a]: e a faz se aproximar. Retira o véu que eclipsava seus traços, e sua beleza é revelada. Apeles é tomado de grande surpresa e admiração. Quadro [5]: Alexandre quer estimular o entusiasmo de Apeles e, através de pinturas-vivas, faz posar Campaspe em

[180] Ver a transcrição que o próprio Noverre fez da carta de Voltaire de 1763, na *Introduction au ballet des Horaces, op. cit.*

[181] Para um estudo detalhado do público que frequentava a *Académie Royale de Musique* ver Solveig Serre, *L' Opéra de Paris 1749-1790, Politique culturelle au temps des Lumières*, 2011. Capítulo 8, pp.235 a 260.

[182] As diferenças em relação à versão de Viena e Milão serão colocadas em itálico para dar destaque e facilitar a observação das alterações. Este procedimento também valerá para as comparações das outras versões. Os quadros e subquadros idênticos não foram novamente transcritos.

diversas atitudes, com diferentes expressões e múltiplos sentimentos. [5a]: Apeles se sente perturbado pela graça e energia com que Campaspe se expressa nos quadros-vivos (supressão do *Pas de deux*). Quadro [6]: Alexandre para dar uma nova prova de sua bondade, ordena a algumas de suas mulheres a demonstrar seus talentos. Compõe-se um ambiente festivo, e Campaspe se une às mulheres na dança de *Couronnes* (coroas) que evoca as conquistas de Alexandre. Quadro [7], e subquadros [7a], [7b] e [7c] das versões anteriores são suprimidos dessa cena.

Cena III – Quadro [1]: *Roxane aparece ansiosa com as suspeitas que agitam sua alma* e *observa inquieta e curiosa a rival, Campaspe, lançando sobre ela olhares que exprimem todos os sentimentos que a inspiram de inveja.* Quadro [2]: *Alexandre modera a sua ira, tranquiliza Campaspe e dissimula para evitar o conflito.* Quadro [3]: *Ordena aos seus seguidores a se retirar* e [3a]: *apressa Apeles a pintar o retrato fiel de Campaspe, através de uma imitação fiel, e dela se despede de forma terna.* [3b]: *Passa a examinar as obras-primas na galeria de Apeles.*

Cena IV (em comparação à Cena III da versão de Milão) – Quadro [1]: supressão de posar Campaspe com diferentes posições da cabeça e expressões variadas. [1a]: supressão de imitação de Campaspe pelos cupidos. Subquadro [3a]: Ornamenta Campaspe com esses acessórios de guerra e a posiciona *de pé sobre uma coluna de ruína* com atitude nobre e orgulhosa, como Palas. Subquadro [4a]: não faz Campaspe se sentar. Quadro [8]: Não faz Campaspe se sentar sobre um trono de flores. Subquadro [8b]: as Graças que cuidam do banho de Campaspe estão aqui inseridas. Quadro [10]: Campaspe confirma seu amor por Apeles, ao fazê-lo entender que ela prefere a liberdade que a grandeza, e *que o dom de sua mão será mais caro a ela que o trono de Alexandre*. Quadro [11]: Roxane sai da cena *fazendo entender* (ao invés de *exprimindo* da versão anterior) que vai denunciar a Alexandre a traição do pintor e a falsidade de Campaspe.

Cena V – Quadro [1]: Alexandre aparece com Heféstion *no momento que Apeles e Campaspe fazem juras de amor*. Quadro [3]: Alexandre *esquece* seu sentimento de vingança, *e de amor*, e vence seu conflito passional cedendo à generosidade, e *abençoando* os traidores. Supressão de sacrifício e heroísmo. Quadro [4]: *Roxane aparece e se precipita nos braços de Alexandre, os dois amantes tombam a seus pés* e [4a]: Heféstion *testemunha a sua grandiosidade*. Quadro [5]: Alexandre além de perdoar o casal, quer uni-los, e ordena aos amantes que o sigam.

Ato segundo – Ambientado no palácio de Alexandre, onde *no fundo se vê um trono elevado após vários degraus.* Quadro [3]: a *Suite de Alexandre* oferta os presentes ao casal. Quadro [4]: *Após a cerimônia, Alexandre dá a mão a Roxane, a leva até o trono, e todos a homenageiam.* Quadro [5]: O balé termina com uma dança geral, Alexandre não despreza a possibilidade de se unir à festa. Os movimentos rápidos e alegres representam a felicidade do casal, da *Roxane*, a satisfação de Alexandre por ter vencido suas paixões, e a *alegria de todos que testemunharam* a vitória do herói sobre ele mesmo.

O resumo da nova distribuição de quadros e subquadros por cenas (e a temática principal envolvida) está abaixo (Quadro 13):

Quadro 13 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão de Paris, 1776.

Ato I	
Cena	Quadros e Subquadros
I: Ateliê de Apeles	1; 2 / 2a
II: Alexandre e Campaspe / revelação da beleza	1; 2 / 2a / 2b; 3 / 3a; 4 / 4a; 5 / 5a; 6
III: Roxane e o ciúmes; Alexandre conciliador	1; 2; 3 / 3a / 3b
IV: Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja	1 / 1a; 2; 3 / 3a; 4 / 4a; 5; 6 / 6a; 7; 8 / 8a / 8b; 9 ; 10 / 10a / 10b; 11
V: Conflito de Alexandre e perdão do herói	1; 2 / 2a / 2b / 2c; 3; 4 / 4a; 5
Ato II	
União dos amantes e dança festiva	1; 2; 3; 4; 5

De uma forma geral, há poucas mudanças textuais mas se nota uma reorganização do libreto de Paris. A primeira alteração notória é a supressão de *bustos, estátuas e pórticos* na didascália. A segunda é a supressão da personagem *La Renommée* da cena I. Trata-se de uma divindade grega, uma alegoria ao reconhecimento. Noverre preferiu retirar a alegoria (e acredito que seja por uma questão de mudança de gosto [183]) e distribuir a ação do coroamento de Alexandre para os vários personagens que compunham o ateliê de Apeles. A próxima mudança, mais interessante, suprimiu o *Pas de deux* que existia nas versões anteriores entre Campaspe e Alexandre (fim da cena II). Um rei que dança com sua concubina. Poderia ser este um motivo potencial para gerar algum desconforto e má recepção no público da *Académie* na altura? teria sido uma afronta à temática séria ver um "alto-personagem" dançar

[183] Na nona carta Noverre critica o uso, nos balés, de alegorias que considerava grosseiras, como os ventos, as fúrias e os demôios, representados em formas humanas. Mas não fez menção ao uso de alegorias "nobres", como é o caso da personagem *La Renommée*.

ao lado de uma "personagem-menor"? seriam esses os prováveis motivos que fizeram Noverre retirar esse número de dança do libreto de Paris? até o momento não foram encontradas evidências que expliquem essa escolha do coreógrafo.

Mais adiante notamos a alteração mais contundente desta versão, que diz respeito à inserção de uma cena em que Roxane se torna protagonista (cena III nesta versão), um personagem que agrega à trama uma tensão em função de sua personalidade ciumenta, como visto. A cena acrescida dá maior foco ao conflito entre esposa e soberano, entre inveja e generosidade. A forma como Alexandre supera sua própria raiva e contorna o conflito com Roxane, mantendo um ambiente de cordialidade, reforça o traço de virtude do soberano. Noverre realoca aqui os quadros [7], e subquadros [7a] e [7b] da cena II das versões anteriores, e a calma e ternura com que trata Campaspe tem maior impacto nessa versão. Diante de um panorama tão mais conflituoso, instaurado pela inveja e ciúmes de sua esposa, é o equilíbrio e controle de Alexandre que prevalece.

Interessante também é perceber a solução que Noverre deu para o momento em que Campaspe recebe a declaração de Apeles e retribui o seu amor (cena IV). Aqui, o coreógrafo abandonou a complexidade do texto original (visto na cena III da versão anterior), substituindo-o por "fazê-lo entender que ela prefere a liberdade que a grandeza, *que o dom de sua mão será mais caro a ela que o trono de Alexandre*". Essa proposta é muito mais objetiva para uma representação gestual. Teria sido essa alteração uma decorrência de ter provocado também questionamentos na recepção do libreto? Uma resposta objetiva aos questionamentos levantados não é possível, e deixa no ar reflexões ainda em aberto face à compreensão de um espetáculo efêmero e complexo como foi o balé de ação de Noverre. Mas desta versão de Paris podemos concluir que Noverre encontrou um novo equilíbrio ao explorar os vícios e virtudes, ao dilatar a intriga (através do papel de Roxane) que é contrabalançada com um maior papel apaziguador, e virtuoso, de Alexandre.

3.2.4 Versão de Fontainebleau, 1776. [184]

A versão de 30 de outubro do mesmo ano de 1776 foi realizada no palácio de Fontainebleau, diante da corte e da rainha (Figura 15):

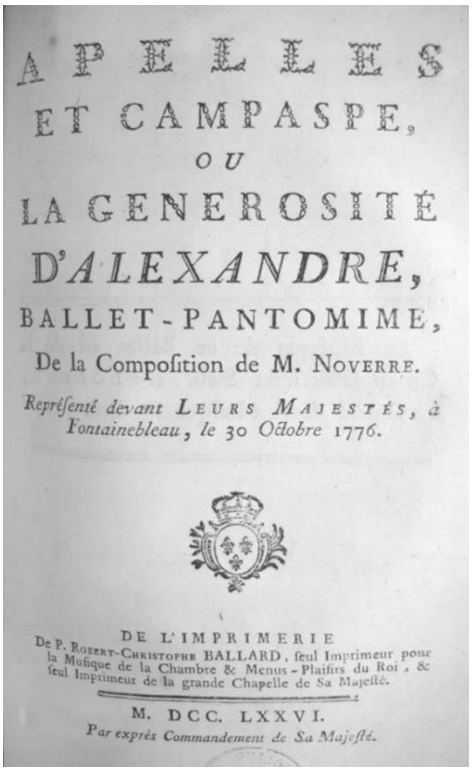

APELLES
ET CAMPASPE,
OU
LA GENEROSITÉ
D'ALEXANDRE,
BALLET-PANTOMIME,
De la Compoſition de M. NOVERRE.
Repréſenté devant LEURS MAJESTÉS, à Fontainebleau, le 30 Octobre 1776.
DE L'IMPRIMERIE
De P. ROBERT-CHRISTOPHE BALLARD, ſeul Imprimeur pour la Muſique de la Chambre & Menus-Plaiſirs du Roi, & ſeul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majeſté.
M. DCC. LXXVI.
Par exprès Commandement de Sa Majeſté.

Figura 15 – *Apelles et Campaspe*, Fontainebleau, 1776.
Fonte: BNF Richilieu Dep. Arts Sp. 8-RA3-267 (7). Capa.

Também possui elencados os bailarinos [185] envolvidos (*personnages dansans*), indica o mesmo compositor da obra (Rodolphe, *Ordinaire de la Musique du Roi*), e da mesma forma apresenta uma dedicatória à rainha. Está dividido em seis cenas (não há a indicação de Ato), e apenas antes da primeira cena possui uma didascália (exatamente igual à da versão de Paris). Manteve-se a supressão do personagem *La Renommée*, e em relação à versão de Paris

[184] Para transcrição completa ver Anexo 4, p. 287.
[185] Mantêm-se exatamente os mesmos personagens e bailarinos principais, mas reduz-se à metade o número de figurantes na *Suite d'Alexandre* que cai pra 12.

há uma redução do número de participantes dos súditos do soberano, totalizando em 28 o número mínimo de participantes [186] (Quadro 14):

Quadro 14 – Elenco de personagens e bailarinos de *Apelles et Campaspe* – versão de Fontainebleau, 30.10.1776.

Personnages Dansans
Apelles – Le S^{r}. Vestris Roxane – La D^{lle}. Heinel Alexandre – Le $^{Sr.}$ Gardel Campaspe – La D^{lle}. Guimard Ephestion – Le S^{r}.Gardel, c. Dame de la Cour d'Alexandre – La D^{lle}. Dorival 1er Éleve d'Apelles – Le Sr. Vestris, f. Éleves d'Apelles, déguisés en Amours & Zéphirs. Femmes esclaves d'Apelles, déguisées en Grâces. Guerriers. Coriphées: Les S^{rs}. Leger, Abraham, Le Doux, Le Breton. Les D^{lles} Lafond, Delfevre, Dubois, Lemaire. Suite D'Alexandre: Les S^{rs}. Dossion, Barré, Caster, Giguet, Guillet, Hennequin, Duchêne, Henri, Simonet. Les D^{lles} Muller, Duval, Thevenet, Saulnier.

Os personagens principais e secundários são representados pelos mesmos bailarinos. A supressão de alguns nomes que compunham a primeira versão da *Suite d'Alexandre* a princípio pode ter diminuído o impacto visual quando da entrada e saída do séquito do soberano, nos quadros em que o cortejo ou a festividade são a tônica [187].

As cenas de I a III, e o quadro [1] da Cena V, são idênticos textualmente à versão de Paris. Passo então a identificar abaixo apenas as alterações:

Cena IV – Subquadro [10b]: Roxane possuída de inveja entra no ateliê de Apeles durante essa cena e testemunha a infidelidade de Campaspe; demonstra a *alegria pela esperança de reinar sozinha no coração de Alexandre*. Quadro [11]: Sai de cena *exprimindo seu júbilo*.

[186] Novamente não está preciso o número de participantes das *femmes esclaves*, dos *guerrier*s e dos *éleves d'Apelles*.

[187] Cf. Vincent Droguet, o teatro real Fontainebleau teve sua última grande alteração entre os anos de 1753-54, e até o fim do século XVIII havia permanecido uma sala de espetáculos ultrapassada e reduzida. Talvez essa seja uma razão que explique a redução à metade dos figurantes. Ver Droguet, *La salle et son histoire: de la "Grande salle neufve" à l'Ancienne Comédie*, 2005, p. 45.

Cena V – Quadro [3]: Alexandre em conflito *cede enfim à vingança, e* [3a]: *ordena aos seus guardas que prendam os amantes*. [3b]: *Resiste aos apelos de Campaspe e* [3c]: *se retira pintando todos os sentimentos que agitam seu coração.*

Cena VI – Quadro [1]: O príncipe conduz *Roxane ao trono*, e é seguido por um brilhante cortejo. [1a]: *Ele a coloca diante da bandeira real e* [1b]: *ordena ao povo de homenageá-la.* Quadro [2]: *Roxane feliz de sua sorte se joga nos braços de Alexandre e* [2a]: *lhe implora o perdão para os amantes.* Quadro [3]: *Alexandre quer ver os amantes felizes, apresenta o casal nupcial e os une.* Quadro [4]: Todos dançam, mas há a supressão da descrição da dança com movimentos alegres e rápidos. [4a]: Roxane está feliz com sua sorte, [4b]: *Apeles e Campaspe exprimem felicidade*, [4c]: e *os súditos de Alexandre reconhecem a glória do príncipe*, e a vitória que ele conquistou sobre ele mesmo.

O resumo da nova distribuição de quadros e subquadros por cenas (e a temática principal envolvida) está abaixo (Quadro 15):

Quadro 15 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão de Fontainebleau, 1776.

Cena	Quadros e Subquadros
I: Ateliê de Apeles	1; 2 / 2a
II: Alexandre e Campaspe / revelação da beleza	1; 2 / 2a / 2b; 3 / 3a; 4 / 4a; 5 / 5a; 6
III: Roxane e o ciúmes; Alexandre conciliador	1; 2; 3 / 3a / 3b
IV: Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja	1 / 1a; 2; 3 / 3a; 4 / 4a; 5; 6 / 6a; 7; 8 / 8a / 8b; 9; 10 / 10a / 10b; 11
V: Conflito de Alexandre e vingança do herói	1; 2 / 2a / 2b / 2c; 3 / 3a/ 3b / 3c
VI: Perdão e união dos amantes, dança festiva	1 /1a / 1b ; 2 / 2a; 3; 4 / 4a / 4b / 4c

Como visto, a cena V é a que marca uma nova condução da trama, ao explorar o conflito passional do rei Alexandre que, nesta versão, não se resolve em favor da generosidade e do heroísmo do personagem, mas pelo contrário, reforça a paixão que o domina. A cena tem menos quadros, e interessante é perceber que essa tensão só será diluída na cena seguinte (cena VI) pela atuação da personagem feminina que será homenageada com honras. Roxane passa de ciumenta para a responsável por abrandar o rei, e convencê-lo a perdoar os amantes. Só então, e a partir de seus apelos, é que Alexandre cede à virtude. Portanto, nessa versão, o foco do desfecho recai principalmente sobre a generosidade de Roxane, que realiza o papel de catalisadora do final feliz do drama. Para Fabbricatore (2012, p.220) as alterações teriam sido tomadas por Noverre apenas para variar a versão anterior, realizada com menos de um mês de distância. Acredito que Noverre intencionalmente alterou

o libreto para enfatizar a importância da atuação feminina no desfecho da obra, dando grande foco à transformação surpreendente da personagem que vence sobre as paixões que a dominavam. Assim, na minha avaliação, Noverre homenageou diretamente a rainha Maria Antonieta, "humana e afável", responsável por "acelerar o progresso da arte", a quem dedicou o balé (o grifo é meu):

> Foi reservado à Vossa Majestade encorajar as Artes, acelerar seus progressos, e ampliar seus domínios; é Ela ainda que devia aliar ao brilho do Trono, esta bondade, esta humanidade e esta afabilidade preciosa que a conecta a todos os corações.[188]

3.2.5 Versão de Lyon, 1787. [189]

A versão de Lyon foi realizada no dia 28 de Março de 1787 numa noite realizada em benefício de Noverre [190] (Figura 16):

[188] "A la Reine", dedicatória. Sem numeração de página: "Il étoit réservé à *Votre Majesté*, d'encourager les Arts, d'*accélérer* leurs progrès, & d'étendre leur empire; c'est Elle encore qui devoit allier à l'éclat du Trône, cette bienfaisance, cette *humanité* & cette *affabilité* précieuse qui lui enchaîne tous les coeurs". A tradução é de minha autoria.
[189] Para transcrição completa ver Anexo 5, p. 291.
[190] Cf. Fabbricatore 2015, *op. cit*, p. 370.

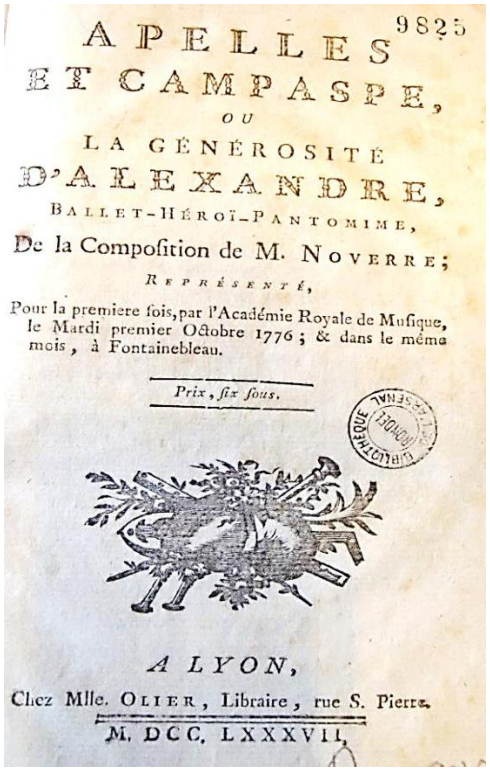


Figura 16 – *Apelles et Campaspe*, Lyon, 1787.
Fonte: BNF Richilieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9825. Capa.

Esta versão apresenta uma mudança na especificação do balé que volta a ser *Ballet-Héroï-Pantomime* (como na versão de Viena). Também possui elencados os bailarinos envolvidos[191] (*personnages*), não há indicação sobre o compositor da obra, e apresenta uma dedicatória à Mme La Marquise D'Ambert. Em relação às versões anteriores há a inserção dos personagens *Signeur Persan* e *Dame Persanne*, *Nymphes*, e supressão dos *Coriphées* e *Suite d'Alexandre*. Como na versão de Paris, está dividido em dois Atos, o primeiro com 5 cenas e o segundo com cena única, e antes da primeira e da última cena possui as mesmas didascálias da versão de Paris. Manteve-se a supressão do personagem *La Renommée*, e em relação às versões anteriores há uma redução do número de participantes perfazendo um número mínimo de 10 [192] (Quadro 16):

[191] Nesta versão não há sequer um bailarino listado que tenha feito parte das versões anteriores. Pode-se tratar de elenco específico da companhia de dança de Lyon.
[192] Não está preciso o número de participantes das *Dames de la Cour d'Alexandre,* e nem da *troupes de Guerriers, d'Amours,de Zéphirs & de Nymphes*.

Quadro 16 – Elenco de personagens e bailarinos de *Apelles et Campaspe* – versão de Lyon, 1787.

Personnages
Apelles – M. Favier Campaspe – Mlle. Durand cad. Roxane princesse Persanne – Mlle. Durand l'ain Alexandre – M. Fleury Signeur Persan. – M. Beaupré Dame Persanne. – Mlle. Spinagoute Ephestion, favori d'Alexandre – M. Lêne Femmes sous la forme des Grâces – Mlle. Vedy, Mlles. Talensy & Adeline Dames de la Cour d'Alexandre. Troupes de Guerriers, d'Amours, de Zéphirs & de Nymphes.

Passo a identificar abaixo apenas as alterações observadas em relação às versões anteriores:

Cena I – quadros [1] e [2] são idênticos às versões de Viena e Milão. Subquadro [2a] é idêntico às versões de Paris e Fontainebleau.

Cena II – praticamente idêntica às versões de Paris e Fontainebleau. Há apenas uma pequena alteração textual no quadro [3] que não muda em nada o do quadro.

Cena III – Quadro [2]: Alexandre modera a sua raiva, acalma Campaspe *e tenta reconciliar Campaspe e Roxane*. Quadro [3]: *Roxane implora pela liberdade de um Persa e de uma Persa da família de Darius. Ela consegue* [3a]: *e as correntes são soltas. Esse ato de generosidade é celebrado com danças características que exprimem a alegria e o reconhecimento.* Quadro [4] e subquadro [4a] correspondem aos subquadros [3a] e [3b] das versões de Paris e Fontainebleau.

Cena IV – Os cupidos que se ocupavam em desenhar e arranjar as cores para a pintura do retrato de Campaspe são suprimidos (subquadro [1a] nas versões anteriores). Quadro [2]: Apeles demonstra euforia e não consegue fazer uma escolha; determina pintar Campaspe como *Hebe, presenteando o néctar aos Deuses.* [2a]: *Ele agrupa em torno dela as Ninfas* [193]*, os jeux & os plaisirs, mas desiste repentinamente e imagina que Campaspe terá o ar mais nobre sob a forma de Palas.* Quadro [3]: Dá ordens a seus alunos que aparecem com atributos de guerra (*couraça*, lança, escudo, brasão de armas). [3a]: Ornamenta Campaspe com esses acessórios e a posiciona *sobre uma base alta e apoiada* sobre uma coluna de ruína como

[193] Para Nymphes ver Anexos 20, 21 e 22, pp. 317, 318 e 319.

Palas. *Em torno dela se agrupam pequenos gênios com os atributos de guerra.* Quadros [4] a [11] são idênticos à versão de Paris.

Cenas V e Ato segundo – idênticos à versão de Paris.

O resumo da nova distribuição de quadros e subquadros por cenas (e a temática principal envolvida) está abaixo (Quadro 17):

Quadro 17 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão Lyon, 1787.

Ato I	
Cena	Quadros e Subquadros
I: Ateliê de Apeles	1; 2 / 2a
II: Alexandre e Campaspe / revelação da beleza	1; 2 / 2a / 2b; 3 / 3a; 4 / 4a; 5 / 5a; 6
III: Roxane, o ciúmes e sua benevolência; Alexandre conciliador	1; 2; 3 / 3a; 4 / 4a
IV: Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja	1; 2 / 2a; 3 / 3a; 4 / 4a; 5; 6 / 6a; 7; 8 / 8a / 8b; 9 ; 10 / 10a / 10b ; 11
V: Conflito de Alexandre e perdão do herói	1; 2 / 2a / 2b / 2c; 3; 4 / 4a; 5
Ato II	
União dos amantes e dança festiva	1; 2; 3; 4; 5

Assim como nas versões de Paris e Fontainebleau, Noverre explorou o papel apaziguador de Alexandre na cena III. E novamente enfatizou a atuação benevolente do personagem Roxane (como na versão de Fontainebleau) ao acrescentar um quadro em que ela implora a liberdade de prisioneiros persas. Vê-se que nessa versão de Lyon Noverre antecipou o quadro que explora a virtude de Roxane (que está na cena III, e não na última cena, como na versão de Fontainebleau). A esta ação o coreógrafo associou também um momento de danças características em [3a] (uma das poucas menções à realização de dança no libreto).

Noverre dedicou o balé à Mme La Marquise D'Ambert, a quem declaradamente quis retratar e "multiplicar a sua imagem" através das diferentes formas de representar Campaspe (grifo meu):

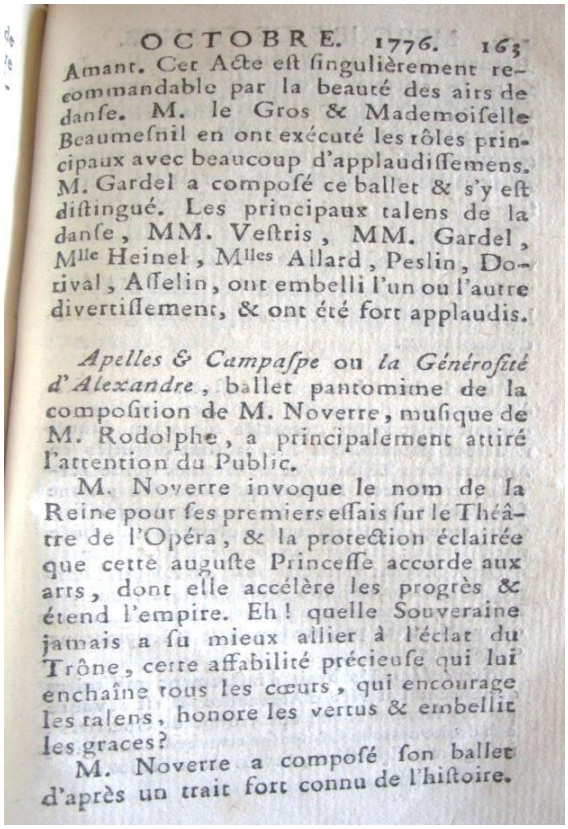
> Ao me permitir fazer-vos uma homenagem de meus talentos, é como anunciar vosso gosto pelas Artes. Quem faz melhor que vós, Madame, como seriam fracos e lânguidos se as Graças cessassem de inspirar o desejo e o prazer*? Dedicar-vos Apeles e Campaspe é multiplicar vossa imagem, é oferecer, por assim dizer, vosso retrato a seus cidadãos. Eles vos reconhecerão,* Madame, mesmo que meus pincéis sejam mais fracos que o charme sedutor de Hebe, que o ar sábio e imponente de Palas, que os atrativos encantos de Flora, ao porte nobre e orgulhoso de Diana, enfim, que a graciosidade ingênua e sensível de Vênus: eles não se surpreenderiam pelo desinteresse de Alexandre, que ao vos olhar, Madame, eles concordariam que esse herói teria deixado de ser generoso, se ele tivesse tido a felicidade de vos ver. [194]

Acredito que nessa versão Noverre também explorou o elogio à marquesa através da atuação de Roxane, pois é via este personagem que a generosidade feminina ganha ênfase já na cena III. E esta é a primeira versão que associou dança festiva ao reconhecimento da virtude de Roxane. Vê-se como a trajetória do personagem mudou ao longo das versões, e como a representação da esposa traída, ciumenta e invejosa foi pouco a pouco também pontuada com gestos de virtuosismo. Em relação aos outros personagens, Roxane foi quem ganhou maior complexidade anímica nas versões subsequentes.

[194] "A Madame La Marquise D' Ambert", dedicatória. Sem indicação de página: "En me donnant la permission de vous faire l'hommage de mes talens, c'est annoncer votre goût pour les Arts. Qui fait mieux que vous, MADAME, qu'ils seroient foibles & languissans, si les Grâces cessoient de leur inspirer le desir de plaire? *Vous dédier Apelles & Campaspe, c'est multiplier votre image, c'est offrir* (pour ansi dire) *votre portrait* à vos Concitoyens. *Ils vous reconnoîtront,* MADAME, quelques foibles que soient mes pinceaux, aux charmes séduisans d'Hébé, à l'air sage & imposant de Pallas, aux attrais enchanteurs de Flore, au maintien noble & fier de Diane, enfin, aux graces naives & touchants de Venus: s'ils sont étonnés du désintéressement d'Alexandre, en vous regardant, MADAME, ils conviendront que ce héros eût cessé d'être généreux, s'il eût eu le bonheur de vous voir". A tradução é de minha autoria.

3.2.6 Versão da *Mercure de France*, 1776.[195]

A versão da *Mercure de France* se encontra no segundo volume do ano de 1776, publicado em Paris. Trata-se de um documento que se enquadra no gênero informativo e de crítica da época, através do qual eram registradas (entre outros) a descrição e a opinião sobre vários eventos artísticos organizados em sequência de datas por mês (Figura 17):



OCTOBRE. 1776. 163

Amant. Cet Acte eſt ſingulièrement recommandable par la beauté des airs de danſe. M. le Gros & Mademoiſelle Beaumeſnil en ont exécuté les rôles principaux avec beaucoup d'applaudiſſemens. M. Gardel a compoſé ce ballet & s'y eſt diſtingué. Les principaux talens de la danſe, MM. Veſtris, MM. Gardel, Mlle Heinel, Mlles Allard, Peslin, Dorival, Aſſelin, ont embelli l'un ou l'autre divertiſſement, & ont été fort applaudis.

Apelles & Campaſpe ou *la Généroſité d'Alexandre*, ballet pantomime de la compoſition de M. Noverre, muſique de M. Rodolphe, a principalement attiré l'attention du Public.

M. Noverre invoque le nom de la Reine pour ſes premiers eſſais ſur le Théâtre de l'Opéra, & la protection éclairée que cette auguſte Princeſſe accorde aux arts, dont elle accélère les progrès & étend l'empire. Eh! quelle Souveraine jamais a ſu mieux allier à l'éclat du Trône, cette affabilité précieuſe qui lui enchaîne tous les cœurs, qui encourage les talens, honore les vertus & embellit les graces?

M. Noverre a compoſé ſon ballet d'après un trait fort connu de l'hiſtoire.

Figura 17 – *Apelles et Campaspe*, Mercure France, Outubro 1776.
Fonte: BNF Op. PI 1776. V.2 p.163.

A crítica se inicia de forma positiva, ao dizer que o balé *Apelles et Campaspe* prendeu a atenção do público. Em seguida faz elogios à rainha, a quem considera também protetora das artes, e quem soube unir o poder à afabilidade que "[...] prende os corações,

[195] Para transcrição completa ver Anexo 6, p. 295.

encoraja os talentos, honra as virtudes e embeleza as graças" [196], e por fim confirma que Noverre compôs o balé a partir de uma história bem conhecida.

Segundo Serre (2011), *Mercure France* era o periódico mais difundido e também era o que fazia a cronologia para a *Académie Royale de Musique.* Garantia a cobertura dos espetáculos e se tornou a principal fonte de informação sobre as representações teatrais a partir da segunda metade do século XVIII. Segundo o autor, era um meio eficaz para atrair o espectador a frequentar o teatro. Tomando como base essa informação, *a priori* entendo que a descrição textual do balé, presente na crítica, se tratou efetivamente de uma transcrição do libreto de Paris. Vejamos mais de perto as informações contidas no periódico.

Não estão elencados nem os personagens, nem os bailarinos, mas há a confirmação de que a música é de Rodolphe. O texto que segue está entre duas aspas, o que confirma o caráter de transcrição fiel a partir de outra fonte. Contém dois Atos, o primeiro com cinco cenas, e o último com uma cena final (com as didascálias antes da cena I e última cena, tal qual o libreto de Paris). Comparando as descrições textuais entre essa versão, e a de Paris e de Fontainebleau, observamos que as cenas I, III e IV são idênticas entre si (há uma pequena nuance textual no quadro 3 da cena II, em que na versão atual Alexandre *sinaliza* pra Apeles se não há alguns retratos de mulheres para ver). E as alterações mais contundentes que se fazem notar estão nas cenas V, e na última cena da obra, cujas mudanças são sinalizadas a seguir:

Cena V – os subquadros que mostram a moderação de Heféstion, o desmaio de Campaspe, o receio de Apeles e o conflito de Alexandre são suprimidos nessa cena (correspondem respectivamente aos subquadros [2a], [2b] e [2c] da Cena IV que se mantiveram desde a versão de Viena). Quadro [3]: *Ordena prender Apeles que é conduzido à prisão.*

Ato segundo – Quadro [1]: O príncipe seguido por um brilhante cortejo *dá a mão a Roxane, a conduz ao trono* [1a]: *e faz o povo reconhecê-la como rainha, aos pés da qual se prosternam*. Quadro [2]: *Apeles e Campaspe aproveitam deste instante para pedir o perdão, o qual é obtido*.

[196] Mercure France, *op. cit*. p. 163: "[...] enchaîne tous les coeurs, qui encourage les talens, honore les vertus & embellit les graces".

O resumo da nova distribuição de quadros e subquadros por cenas (e a temática principal envolvida) está abaixo (Quadro 18):

Quadro 18 – Resumo da distribuição de quadros e subquadros por cenas – Versão Mercure France, 1776.

Ato I	
Cena	Quadros e Subquadros
I: Ateliê de Apeles	1; 2 / 2a
II: Alexandre e Campaspe / revelação da beleza	1; 2 / 2a / 2b; 3 / 3a; 4/ 4a; 5 / 5a; 6
III: Roxane e o ciúmes; Alexandre conciliador	1; 2; 3 / 3a / 3b
IV: Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja	1 / 1a; 2, 3 / 3a; 4 / 4a; 5; 6 / 6a; 7; 8 / 8a / 8b; 9; 10 / 10a / 10b; 11
V: Conflito de Alexandre e vingança do herói	1; 2; 3
Ato II	
União dos amantes e dança festiva	1 / 1a; 2; 3; 4; 5

As modificações textuais encontradas não confirmam a ideia inicial de que se trata de uma transcrição *ipsis litteris* do libreto de Paris. De uma forma geral está mais próximo da versão parisiense, mas a intriga levantada na cena V está em acordo com a versão de Fontainebleau, em que Alexandre também se entrega a seus ressentimentos e manda prender Apeles. Da mesma forma, o primeiro quadro da última cena da atual versão se aproxima mais do quadro [1] da cena VI de Fontainebleau, em que a cena é aberta com a ação de Alexandre conduzir Roxane ao trono. Entretanto em seguida há uma inserção textual que não está presente em nenhuma das outras versões anteriores: o quadro [2] relata Apeles e Campaspe solicitando o perdão, e sendo então agraciados.

Portanto o documento seria possivelmente uma mescla dos libretos de Paris e de Fontainebleau, além de apresentar algumas nuances particulares. As semelhanças com as versões em questão levantam algumas perguntas: se considerarmos que as informações são coerentes com o que foi visto no palco, necessariamente o crítico se baseou numa terceira versão do libreto (que desconhecemos); ou então podemos também considerar que o conteúdo do *Mercure France* se trata de um relato, muito mais como um exercício de memória do crítico, e por isso identificamos partes que se aproximam mais de uma ou de outra versão. Mas o que explicaria nesse caso a particularidade do quadro [2] da cena VI que é notável?

Não sendo possível responder objetivamente a essas questões, passo a tratar do documento do manuscrito no próximo item [197].

3.2.7 Manuscrito de libreto: *Apelles et Campaspe.*[198]

O manuscrito do libreto de *Apelles et Campaspe ou La générosité d'Alexandre, Ballet-pantomime* [s.l.; s.d.] não é autografado, e se encontra no Departamento de Música da BNF. Sua localização só foi possível via pesquisa em catálogo manual [199], e está identificado pela cota ThB 2012 (Figura 18):

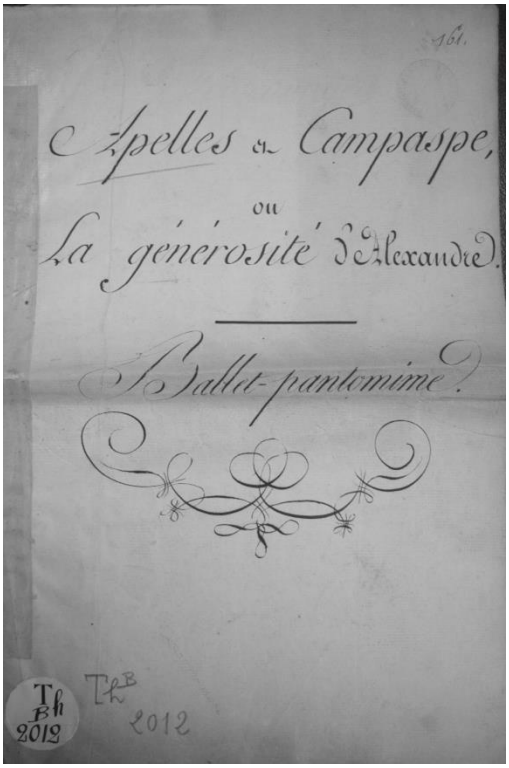


Figura 18 – *Apelles et Campaspe*, manuscrito [s.l; s.d.].
Fonte: BNF Dep. Mus. ThB 2012. Capa.

[197] A continuação da crítica do *Mercure France* é abordada no subcapítulo 4.4.2, na p.188.
[198] Ver transcrição completa em Anexo 7, p. 299.
[199] Agradeço a gentileza de Guillaume Jablonka por ter chamado a atenção para a existência dessa versão em manuscrito no catálogo manual do Dep. Música da BNF.

Trata-se de um documento bem preservado, de legibilidade bastante fluida, no qual estão elencados os personagens mas não estão especificados o elenco. Também não há indicação do compositor da música (Quadro 19):

Quadro 19 – Elenco de personagens de *Apelles et Campaspe* – versão manuscrita [s.l; s.d.]

Personnages
Apelles Campaspe Alexandre Roxane Ephestion Dame de la Cour d'Alexandre Guerriers, 1er Elève d'Apelle, Jeunes Elèves d'Apelle, déguisés en Amours, Zephirs, lutteurs, et gladiateurs. Femmes, esclaves d'Apelle, déguisées en Grâces et en Nymphes.

Essa versão apresenta o título *Apelles et Campaspe ou la générosité d'Alexandre – Ballet-pantomime*, e contém um Ato com cinco cenas e a *Dernière partie* encerra o libreto. As didascálias presentes antes da primeira cena, e anterior à útima cena, correspondem exatamente às presentes nas versões de Paris, Fontainebleau, Mercure France e Lyon. Em relação aos personagens, vemos que *Roxane* está elencada, ao contrário de *La Renommée*. Os personagens secundários se aproximam bastante das versões de Paris e de Fontainebleau, com exceção para *lutteurs*, *gladiateurs* (que não ocorrem em nenhuma das outras versões anteriores) e *Nymphes* (que apenas aparece na versão de Lyon). Nesta versão manuscrita também não estão incluídos os *Coriphées* e *Suite d'Alexandre* (presentes nas versões de Paris e Fontainebleau).

Chama particularmente a atenção o fato de que, de uma forma geral, as cenas são mais detalhadas, principalmente a cena IV que é bem mais extensa textualmente, apresentando mais quadros e maior complexidade também quanto a descrever o estado anímico de Apeles. Surgiu naturalmente a dúvida quanto a posicionar cronologicamente essa versão perante as outras analisadas, e a resposta veio pela leitura de um artigo de Fabbricatore (2012). A autora aborda a construção da ideia de gênio no balé de *Apelles et Campaspe*, e analisa a cena IV segundo a versão publicada do libreto em edição de São Petesburgo [200], na qual Alexandre não ousa interromper o gênio criativo de Apeles, sendo esta uma inserção textual que correspondia exatamente ao que constava no manuscrito, também na cena IV.

[200] Cf. Fabbricatore 2012, *op. cit*., p. 216, o libreto foi publicado em 1803.

Após uma comparação linha a linha entre esses dois documentos, comprovei que o manuscrito é idêntico à versão do libreto em questão [201], que se encontra numa edição das *Lettres sur la Danse* dividida em quatro volumes. É no terceiro volume – sob o título de *Observations sur la construction d'une salle d'opéra et programmes de ballets* – que se encontra o libreto de *Apelles et Campaspe ou La Générosité d'Alexandre. Ballet-Pantomime* [202]. Tomei então essa publicação do libreto de 1804 como documento que encerra cronologicamente as comparações às versões anteriores, analisando a evolução textual que se deu nesta última publicação abordada.

A última cena (*Dernière partie*) é idêntica às versões de Paris e Lyon. Quanto às outras, passo a mostrar as diferenças e as semelhanças observadas na edição de S. Petesburgo:

Ato I / Cena I – Quadro [1]: inserção dos personagens *gladiadores* [203] e *Nymphes*. Subquadro [2a]: as Graças se agrupam em torno de pequeno cupido e *levantam misteriosamente* o véu que cobre o aro onde dorme.
Cena II – Quadro [3]: Alexandre tocado pelo mérito do pintor e pela maneira agradável com que aparesenta sua obra *(1.)* aprova a sua genialidade. *(1.)* no rodapé diz: *o artista havia pintado o príncipe sob a forma de Jupiter que segura um raio.* Quadro [5]: Alexandre quer estimular o entusiasmo de Apeles e, através de pinturas-vivas, faz Campaspe andar, *usar sua graciosidade*, a pousa em atitudes as mais *variadas e pitorescas. Cada movimento exprime um sentimento; ela reúne a graciosidade à volúpia; os traços da fisionomia e o fogo dos seus olhares emprestam alma e vida às posições de seu corpo.* [5a]: *Todas essas posturas deliciosas encantam Apeles, e trazem a seu coração a desordem e a emoção.* Quadro [6]: como nas versões publicadas na França.
Cena III – Quadro [2]: *um gesto de Alexandre modera sua raiva* e tranquiliza Campaspe. Quadro [3] e subquadros [3a] e [3b] são praticamente idênticos às versões de Paris, Fontainebleau e *Mercure France*.
Cena IV – Quadro [1], subquadro [1a], quadros [2] e [3] são idênticos às versões de Paris, Fontainebleau e *Mercure France*. Subquadro [3a]: *As mulheres que servem de modelo têm tudo o que é necessário para o costume de Palas; elas atam a couraça; uma apresenta a lança, outra a égide, Apeles coloca o capacete na cabeça de Campaspe, e a coloca num pedestal pouco elevado sob o qual há uma coluna de ruína*, *e dá a ela* a atitude nobre e

[201] Entretanto a datação encontrada para o libreto de S. Petesburgo é de 1804.
[202] Noverre, 1804, pp.177 a 189.
[203] Ver Anexo 15, p. 312.

orgulhosa de Palas; [3b]: *distribue em torno do pedestal os pequenos gênios da guerra que portam tambores, trompetes, estandartes e diversos instrumentos militares.* Quadro [4]: *Com o grupo assim distribuído, Apeles esboça, apaga, e pouco satisfeito de sua ideia decide pintar Campaspe como Flora.* [4a]: *Seus alunos trazem uma cesta grande cheia de flores e de fundo duplo. As ninfas ornam a roupa de Flora de buquês; elas a coroam de rosas; e o pintor a coloca na cesta;* [4b]: *a atitude que ele a dá é esbelta, ela tem uma perna no ar e reproduz a ação de uma mulher que voa aos braços do seu amado. Zéfiro, que a recebe nos seus braços, a sustenta nessa atitude passageira.* [4c]: *Os cupidos, os zéfiros e as jovens ninfas portam as cestas de flores, as coroas e as guirlandas; unem esse grupo que é logo coberto por um dossel de flores sustentado pelas ninfas.* Quadro [5]: *Apeles volta à obra, traça, esboça, examina e recomeça a desenhar. Pouco contente de sua obra se deixa cair numa cadeira e se abandona a refletir sobre uma nova ideia. Convence-se de que seria muito melhor representar Campaspe como Diana: ela possui o orgulho, a nobreza e a majestosidade. Essa ideia lhe pareceu superior a todas as outras, ele ordena e as Ninfas que acompanham Diana cobrem seus ombros de um manto de pele de tigre; atam a couraça, coroam-na de folhagens. Apeles inspirado pelo cupido oferece o arco dessa divindade, e uma flecha.* Quadro [6]: *No início de uma ária de caça, a nova Diana e suas ninfas correm ligeiramente e rapidamente, e esta dança viva e brilhante oferece momentos de grupos pitorescos.* [6a]: *O cupido aparece, Diana o quer seguir e se coloca nos braços de Adônis. O cupido a fere; um pastor* [204] *está ajoelhado; ela se deixa levar e se apoia nos braços das ninfas, exprimindo a dor que a causa a lesão.* Quadro [7]: *É neste instante que o Artista se serve de seus lápis para rabiscar, traçar novamente, apagar, recomeçar, e seus lápis rebeldemente caem de sua mão que treme. Ele faz um gesto e o grupo desaparece.* Quadro [8]: *Ele não se contém e extravasa a perturbação e a emoção que inspira o amor; ele suplica o perdão por sua lentidão e indecisão. Campaspe o encoraja*; [8a]: *ele gostaria de declarar seus sentimentos, mas não ousa fazê-lo*; [8b]: *Campaspe da mesma forma gostaria de dizer como ela é sensível às emoções pelas quais ele passa, das quais ela compartilha*. Quadro [9]: *Apeles a olha fixamente e ternamente, e percebe que Vênus se assemelha à Campaspe*, mas que esta é a ainda mais bela; *ela a ultrapassa em graciosidade e atrativos*. Este pensamento o determina a pintar Campaspe como a mãe dos cupidos (Vênus). [9a]: *Dá ordens a seu aluno preferido, e rapidamente está tudo o que é necessário para a composição desse grande quadro.* Quadro [10]: *Apeles coloca sua modelo num leito de flores. O cupido está atrás dela, um pouco mais elevado, e coroa a*

[204] Ver Anexos 23 e 24, pp. 320 e 321, respectivamente.

Vênus. [10a]: *Ao entorno do leito, mas em planos desiguais de altura, estão vários cupidos e zéfiros que trazem cestas, guirlandas, vasos; dois dentre eles carregam as pombas de Vênus.* [10b]: *Esse grupo parece desorganizado e não diz nada, mas basta um gesto de Apeles e eles se agrupam e oferecem na sua forma piramidal a imagem mais amável e voluptuosa.* Quadro [11]: Apeles para homenagear a beleza que o encanta, acende um incenso, *e se prosterna aos pés da sua Vênus.* Quadro [12]: Roxane possuída de inveja entra no ateliê de Apeles e testemunha a *homenagem que ele oferece à Campaspe*; demonstra a alegria pela possibilidade de vencer sua rival. Quadro [13]: Sai da cena expressando que vai denunciar a Alexandre a traição do pintor e a falsidade de Campaspe. [13a]: *Apeles retorna à obra, mergulhado em seu entusiasmo e rendido à beleza que inflama o tributo que seu coração devota.* Quadro [14]: *Alexandre prevenido por Roxane entra sem fazer barulho; se aproxima; à vista do grupo que parece celestial, aplaude a imaginação brilhante do artista; e vê que ele se equivocou e sai para não distrair Apeles do seu trabalho.* Quadro [15]: *Completamente seduzido, ele não vê senão a Campaspe; traça, apaga, todos seus traços são imperfeitos*. *O amor amorteceu os lápis, amoleceu seus pincéis, enfraqueceu suas cores. Sua imaginação, seu gosto e seu gênio o abandonaram para dar lugar ao amor. Envergonhado dele mesmo, quebra seus lápis, joga longe sua palheta e seus pincéis, vira de costas o seu cavalete, e caminha agitado; tudo demonstra nele a desordem dos seus sentidos.* [15a]: *Durante esta cena Campaspe participa da ação; ela exprime sua inquietude terna e, ao ver Apeles apoiado num pedaço de coluna com uma atitude de um homem abatido pelo desespero, corre até ele com o desejo de suspender seus males.* Quadro [16]: *Apeles se vira e a vê; se põe de joelhos e declara seu amor; e pressiona Campaspe a responder a seu apelo.* Quadro [17]: *Campaspe emocionada e muito perturbada anuncia que seu coração é compartilhado com ele*. Quadro [18]: *Ele agarra sua mão e a beija efusivamente*. Quadro [19]: *Alexandre aparece*.

Cena V – Quadro [1]: O príncipe está acompanhado de Heféstion. *Roxane o segue de longe.* Sua surpresa é extrema. Quadro [2] e subquadro [2a] são idênticos às versões de Paris e Lyon, [2b]: Campaspe *tomba nos pés de seu mestre* e desmaia. Quadro [3] é idêntico à versão de Paris e Lyon em que Alexandre cede à generosidade. Quadro [4]: Roxane se precipita nos braços de Alexandre; *ela corre a socorrer a rival que ela não teme mais.* [4a]: *Campaspe volta a enxergar e abraça os joelhos de Alexandre. Apeles se joga aos seus pés.* [4b]: O favorito do prínipe testemunha toda a admiração que o inspira esse traço de grandesa, *de*

clemência e de generosidade. Quadro [5]: Alexandre não contente de perdoar os amantes, quer uní-los e ordena que o sigam: *eles o seguem exprimindo felicidade e reconhecimento*. Dernière partie – todos os quadros são idênticos às versões de Paris e Lyon.

O resumo da nova distribuição de quadros e subquadros por cenas (e a temática principal envolvida) está abaixo (Quadro 20):

Quadro 20 – Resumo da distribuição de quadros por e subquadros por cenas – Versão Manuscrito e S. Petesburgo.

Ato I	
Cena	Quadros e Subquadros
I: Ateliê de Apeles	1; 2 / 2a
II: Alexandre e Campaspe / revelação da beleza	1; 2 / 2a / 2b; 3 / 3a; 4 / 4a; 5 / 5a; 6
III: Roxane e o ciúmes; Alexandre conciliador	1; 2; 3 / 3a / 3b
IV: Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja	1 / 1a; 2; 3 / 3a / 3b; 4 / 4a / 4b / 4c; 5; 6 / 6a; 7; 8 / 8a / 8b; 9 / 9a; 10 / 10a / 10b; 11; 12; 13/ 13a; 14; 15 / 15a ; 16; 17; 18 ; 19
V: Conflito de Alexandre e perdão do herói	1; 2 / 2a / 2b / 2c; 3; 4 / 4a / 4b; 5
Dernière Partie	
União dos amantes e dança festiva	1 ; 2; 3; 4; 5

De uma forma geral percebemos uma ampliação na descrição textual das cenas, mas especialmente da cena IV que abrange maior detalhamento: da forma de representar Alexandre (como em sua ação ao abordar Apeles de forma cuidadosa, em [14]); da ação de Campaspe (que ganha maior detalhamento das posturas, atitudes do corpo e movimentos, além de ganhar mais subquadros pantomímicos, como em [8b], [15a]); do estado anímico de Apeles (maior ênfase no processo criativo do pintor, na descrição de suas emoções, como em [5], [15]); da ação dos personagens secundários (que nessa versão ganham mais adereços, além de se movimentarem de forma peculiar, como no subquadro [10b]).

Nessa versão Noverre abandonou a generosidade de Roxane (das versões anteriores de Fontainebleau e Lyon), e novamente a benevolência, o virtuosismo e o heroísmo estão centralizados na figura do monarca que, nessa versão, é imageticamente representado como Júpiter que segura um raio (quadro [3] da cena II). Júpiter, Deus romano, é associado

com os raios e com as abelhas que o nutriram[205], e possui a águia como animal emblema dessa divindade [206]. E não por acaso esses elementos alegóricos estão representados no brasão de armas de Napoleão, no qual há uma águia apoiada sobre um raio estilizado, e abelhas no manto que circunda o brasão, como mostra a gravura abaixo (Figura 19):

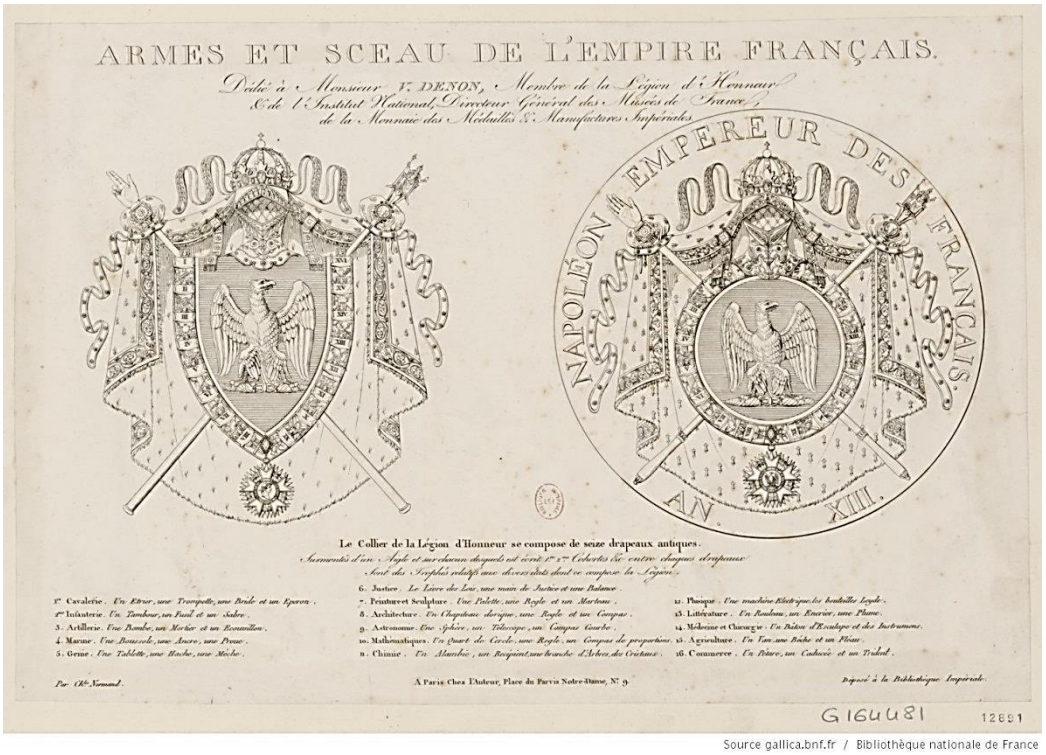


Figura 19 – *Armes et sceau de l'empire français*.
Fonte: Normand [1804]. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41509701x

É preciso lembrar que em 1804 se instaura o período do primeiro império de Napoleão, e a associação da figura do imperador com Júpiter era emblemática. Noverre utiliza desse conhecimento para evocar e homenagear a figura do novo imperador associando-o a Alexandre, pintado como Júpiter. Alexandre passa a ser uma meta-representação de Napoleão nessa versão de *Apelles et Campaspe*.

Para encerrar esta seção, acrescento a seguir um resumo geral das diferenças entre todas as versões aqui analisadas, considerando os títulos e personagens (Quadro 21), e as cenas (Quadros 22 a 27). Quando as versões possuem cenas textualmente idênticas, foram

[205] Ver Antoine Mongez, *Abeilles*, In: *Encyclopédie Méthodique – Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres et Chronologie*, Paris, 1786.
[206] Cf. Hugou de Bassville, *Élémens de Mythologie*, Genebra 1797, p. 55.

colocadas numa mesma célula. Usaram-se cores para identificar diferentes funções, que ajudam na visualização das variações analisadas.

Quadro 21 – Comparativo entre títulos e personagens de todas as versões de *Apelles et Campaspe*.

Viena 1773	**Milão 1774**	**Paris 01.10.1776**	**Fontainebleau 30.10.1776**	**Lyon 1787**	**São Petesburgo 1804 / Manuscrito**
Alexandre et Campaspe de Larisse, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même Ballet Heroi-Pantomime	*Apelle et Campaspe ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même Ballet Heroi-Pantomime*	*Apelles et Campaspe, ou la Générosité d'Alexandre Ballet -Pantomime*	*Apelles et Campaspe ou la Generosité d'Alexandre Ballet-Pantomime*	*Apelles et Campaspe, ou La Générosité d'Alexandre Ballet- Héroï-Pantomime*	*Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre Ballet Pantomime*
Alexandre. Ephestion. Campaspe. Apelle. Femmes d'Alexandre. Les Graces. } Representés par les Eleves & les Modèles d'Apelle. Des Amours. Des Zéphirs. La Renommée. Officiers. Gardes.	Alexandre – Mons. Franchi. Ephestion – Mons. Marliani. Campaspe – Madem. Dupré. Apelle – Mons. Gallet. Roxanne – Madem. Villeneuve. Eleve cheri d'Apelle – Mons. Terades. Femmes d'Alexandre. Trois Femmes sovs la forme des Graces – Madem. Dupetit. Madem. Dupetit. Mad. Gallet. Des Amours. } Representés par des petis Eleves d'Apelle. Des Zéphirs. La Renommée. Officiers de ce Prince. Gardes.	Alexandre – M. Gardel. Ephestion – M. Gardel, c. Campaspe – M^lle^. Guimard. Apelles – M. Vestris. Roxane – M^lle^. Heinel. 1^er^ Éleve d'Apelles – M. Vestris, f. Dame de la Cour d'Alexandre – M^lle^. Dorival. Femmes esclaves d'Apelles, déguisées en Grâces. Eleves d'Apelles, déguisés en Amours & Zéphirs. Guerriers. CORIPHÉES. M^rs^ Leger, Abraham, Le Doux, Le Breton. M^lles^ Lafond, Delfevre, Dubois, Lemaire. SUITE D'ALEXANDRE. M^rs^. Dossion, Barré, Caster, Giguet, Guillet, Le Roi 2., Hennequin, Duchêne, le Bel, Henri, Petit; Simonet. M^lles^ Muller, Duval, Esther, Durville, Tiste, Auberte, Dauvilier, Thevenet, Saulnier, Jonveau, Auguste, Richer.	Alexandre – Le S^r^. Gardel. Ephestion – Le S^r^.Gardel, c. Campaspe – La D^lle^. Guimard. Apelles – Le S^r^. Vestris. Roxane – La D^lle^. Heinel. 1^er^ Éleve d'Apelles – Le Sr. Vestris, f. Dame de la Cour d'Alexandre – La D^lle^. Dorival. Femmes esclaves d'Apelles, déguisées en Grâces. Éleves d'Apelles, déguisés en Amours & Zéphirs. Guerriers. CORIPHÉES. Les S^rs^. Leger, Abraham, Le Doux, Le Breton. Les D^lles^ Lafond, Delfevre, Dubois, Lemaire. SUITE D'ALEXANDRE. Les S^rs^. Dossion, Barré, Caster, Giguet, Hennequin, Duchêne, Henri, Simonet. Les D^lles^ Muller, Duval, Thevenet, Saulnier.	Alexandre – M. Fleury Ephestion, favori d'Alexandre – M. Lêne Campaspe – Mlle. Durand cad. Apelles – M. Favier Roxane princesse Persanne – Mlle. Durand l'ain Dames de la Cour d'Alexandre. Femmes sous la forme des Grâces – Mlle. Vedy, Mlles. Talensy & Adeline Troupes de Guerriers, d'Amours, de Zéphirs & de Nymphes. Signeur Persan. – M. Beaupré Dame Persanne. – Mlle. Spinagoute	Alexandre, Ephestion, Campaspe, Apelles, Roxane, 1er. Elève d'Apelle, Dame de la cour d' Allexandre. Fêmmes, esclaves d'Appelle, déguisées en Graces et en Nymphes. Jeunes Eléves d'Appelle, déguises en Amour, Zephirs lutteurs et gladiateurs. Guerriers.

No título: o uso de uma mesma cor indica elementos que se repetem nas versões; cores diferentes indicam alterações; cor vermelha indica uma particularidade que ocorre uma única vez.
Nos personagens secundários: cada personagem foi identificado com uma cor, mantida a cada versão em que o personagem consta; cor vermelha indica uma particularidade que ocorre uma única vez.

Quadro 22 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas I: versões de Viena/ Milão; Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon , S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773 / Milão 1774	Paris / Fontainebleau / Mercure France: 1776	Lyon 1787	S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]
-	ACTE PREMIER		
Le Théatre represente un Cabinet orné de tableaux, de bustes & de statuës. Une vaste galerie de peinture termine cette décoration. L'oëil s'y promène par le moyen de trois Portiques ouverts.	Le Théâtre représente l'Attelier d'Apelles, terminé dans le fond par une Gallerie de Tableaux.		Le Théâtre représente l'atelier d'Apelles, terminé dans le fond par une gallerie de Tableaux.
Scene I	SCÊNE PREMIERE		Scene première
[1] Apelle est instruit de la visite d'Alexandre; il donne les dernierès touches au portrait de ce Prince; il a tout préparé pour recevoir son Maître: ses élèves sont déguisés en Amours & en Zéphirs.	[1] Apelles instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernieres touches au Portrait de ce Prince, pour la réception duquel il a tout préparé. Ses Eléves sont déguisés en Amours & en Zéphirs, &	[1] Apelles instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernieres touches au portrait de ce héros, pour la reception duquel il a tout préparé. Ses Eleves sont déguisés en Amours & en Zéphirs;	[1] Apelles instruit de la visite d'Alexandre donne les dernières touches au portrait de ce Prince, pour la réception du quel il a tout préparé. Ses Elèves sont déguisés en Amours et en Zéphirs; d'autres en lutters et en gladiateurs, grouppés comme l'antique.
Les femmes, qui lui servent de modèles, sont métamorphosées en Graces.	les femmes qui le servent, en Grâces.	les femmes qui lui servent de modeles, sont métamorphosées en Grâces;	Les femmes qui lui servens de modèles, paroisent sous la forme des Graces et des Nymphes.
[2] Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux & des Plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste. Des Amours broyent les Couleurs, d'autres essayent leurs Crayons, des Zéphirs chargés des Présens de Flore, les offrent pour modèle.	[2] Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux, & des Plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste: des Amours broyent les couleurs, d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore, s'offrent pour modéles;	[2] il veut qu'Alexandre prenne son attelier pour celui des jeux, & des plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste: des Amours broient les couleurs, d'autres essaient leurs crayons, des petites Nimphes & des Zéphirs chargés des présens de Flore, s'offrent pour modeles;	[2] Apelles veut qu' Alexandre prenne son Atelier pour celui des jeux et des plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste: des Amours broyent les couleurs; d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore s'offrent pour modèles;
[2a] Les Graces préparent la Palette & les pinceaux d'Apelle; tandis qu'	[2a] les Grâces forment grouppe avec l' Amour, tandis qu'	[2a] les Grâces forment grouppe avec l' Amour, tandis qu'	[2a] les Graces forment grouppe avec l' Amour enfant; elles lèvent mystérieusement le voile qui couvre son Cerceau; ce Petit Dieu est endormi.
une femme, sous la figure de la Renommée, forme une Couronne de lauriers pour la présenter à Alexandre.	une Nymphe prépare la palette, & les pinceaux d'Apelles.	une Nimphe prépare la palette & les pinceaux d'Apelles.	Une Nymphe prépare la palette et une autre les pinceaux d'Appelles.

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 23 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas II: versões de Viena; Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773 */ Milão 1774	**Paris / Fontainebleau / Mercure*: 1776**	**Lyon 1787**	**S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]**
Scene II	SCÊNE II		Scène II
[1] Un bruit d'Instruments consacrés à la guerre annonce l'arrivée 'Alexandre. Ce Prince paroit: il est accompagné par Ephestion & par ses favoris. Ses femmes le suivent, & la belle Campaspe, seule voilée, paroit au milieu d'elles.	[1] Un bruit d'instrumens militaires annonce l' arrivée d'Alexandre. Il est devancé par ses femmes, & par une troupe de Guerriers: à sa droite marche Campaspe couverte d'un voile; à sa gauche Ephestion, favori de ce Prince.	[1] Un bruit d'instrumens militaires annonce l' arrivée d'Alexandre; il est dévancé par une troupe de guerriers & par les femmes de sa Cour; à sa droite marche Campaspe couverte d'un voile; à sa gauche Ephestion, favori de ce Prince.	[1] Un bruit d'instrumens militaires annonce l' arrivée d'Alexandre. Il est dévancé par ses principaux officiers; Campaspe marche à sa droite; elle est voilée; ses femmes la suivent. Ephestion, favori de ce Prince, marche à sa gauche.
[2] Apelle se prosterne aux pieds d'Alexandre. Ce Prince, qui lui accorde la protection la plus distinguée, le comble de bontés.	[2] Apelles se prosterne aux pieds d'Alexandre qui le comble de bontés.	[2] Apelles se prosterne aux pieds d'Alexandre qui le comble de bontés;	[2] Apelles s'incline aux pieds d'Alexandre, qui le comble de bontés.
[2a] Il examine son portrait. Les Graces le lui présentent. [2b] La Renommée le couronne, & les Amours se grouppent de différentes maniéres, & servent, pour ainsi dire, de supports à ce Chef-d' oeuvre de l'Art.	[2a] Il examine son portrait, les Grâces le lui présentent; [2b] des Amours se grouppent de différentes manieres, & servent, pour ainsi-dire, de support à ce chef-d'oeuvre de l'art: d'autres le couronnent.	[2a] il examine son portrait; les Grâces le lui présentent; [2b] des Amours se grouppent de différentes manieres, & servent, pour ainsi dire, de support à ce chef-d'oeuvre; d'autres enfin le couronnent.	[2a] Il examine son portrait, les grâces le lui présentent; [2b] des Amours se grouppent de différentes manières, et servent, pour ainsi dire, de support à ce chef-d'oeuvre de l'art, que la Gloire couronne.
[3] Alexandre frappé du mérite du Peintre, & de la maniére ingénieuse qu Il employe pour lui présenter son ouvrage, applaudit à son goût & à son génie. Il demande à Apelle s'il n'a point quelques tableaux de femme à lui faire voir.	[3] Alexandre frappé du mérite du Peintre, & de la maniere agréable dont il lui présente son ouvrage, applaudit à son goût, & à son génie. Il lui demande s'il n'a point quelques portraits de femme à lui faire voir. * Il lui fait signes'il n'a point quelques portraits de...	[3] Alexandre frappé du mérite du Peintre & de la maniere agréable dont-il lui présente son ouvrage, applaudit à son goût & à son génie. Ce Prince voulant faire faire un portrait de femme,	[3] Alexandre frappé du mérite du Peintre et de la manière agréable dont il lui présente son ouvrage (1.) applaudit à son génie. Il lui demande s'il n'a point quelques portraits de femmes à lui montrer.
[3a] Le Peintre lui montre celui de Vénus: elle est occupée à choisir dans le Carquois de l'Amour, la flêche, qui doit blesser Adonis.	[3a] Le Peintre lui montre celui de Vénus, occupée à choisir dans le carquois de l'Amour, la fléche qui doit blesser Adonis.	[3a] l' Artiste lui présente de Venus, occupée à choisir dans le carquois de l'Amour la fleche qui doit blesser Adonis:	[3a] Le Peintre lui presente celui de Vénus, occupée à choisir dans le carquois de l'Amour, la fléche, qui doit blesser Adonis.
[4] Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein & des teintes harmonieuses, qui en forment le coloris prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe. [4a] Il la fait avancer; il lui ôte le voile, qui éclipsoit ses attraits: Apelle, qui n'a jamais rien vû de si beau, recule de surprise & d'admiration.	[4] Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe, [4a] il la fait avancer, & lui ôte son voile: Apelles, qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise, comme d'admiration.	[4] Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des têtes, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe; [4a] il lui ôte son voile. Apelles qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise & d'admiration.	[4] Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du Dessein, et des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe; [4a] il la fait avancer et lui ôte son voile: Apelles, qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise, et d'admiration.

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 23 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas II: versões de Viena; Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773 */ Milão 1774	**Paris / Fontainebleau / Mercure*: 1776**	**Lyon 1787**	**S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]**
Scene II	SCÈNE II		Scène II
[5] Alexandre veut favoriser l'enthousiasme de l' Artiste en échauffant son imagination par des peintures vivantes. Il fait marcher Campaspe: il la pose dans diverses attitudes: il lui fait exprimer successivement, une foule de sentimens; ce qui forme un pas de deux plein d'action. [5a] Apelle frappé par les tableaux animés, que Campaspe trace avec autant de grace que d'énergie, se sent vivement troublé.	[5] Alexandre qui par des peintures vivantes, veut augmenter l'enthousiasme de l' Artiste, fait marcher Campaspe, la pose dans diverses attitudes, & lui fait exprimer successivement, une foule de sentimens qui échauffent de plus en plus l'imagination d'Apelles. [5a] Il se sent vivement troublé,	[5] Alexandre, qui, par des peintures vivantes, veut augmenter l'enthousiasme de l' Artiste, fait marcher Campaspe, la pose dans diverses attitudes, & lui fait exprimer successivement une foule de sentimens qui échauffent l' imagination d'Apelles: [5a] il se sent vivement troublé,	[5] Alexandre par des peintures vivantes, veut augmenter l'enthousiasme de l'Artiste, il ordonne à Campaspe de marcher et de déployer ses Graces, elle se pose dans les attitudes les plus variees et les plus pittoresques: chaque mouvement exprime un sentiment, elle réunis les graces à la volupté, les traits de la figure et le feu de ses regards prêtent l'ame et la vie aux positions de son corps, [5a] toutes ces postures délicieuses enchantent Apelles, et portent à son coeur le trouble et l'émotion.
[6] Alexandre, qui veut donner à Apelle une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talents: (*les unes jouent de divers Instruments, tandis que d'autres) elles forment des danses caractéristiques. Campaspe embellit cette fête, & execute avec les femmes la danse des Couronnes. Cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux Lauriers, que ses victoires lui ont mérités.	[6] lorsqu' Alexandre qui désire lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talens. Campaspe embellit cette fête, & exécute avec elles, la danse des couronnes; (cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux lauriers que ses victoires lui ont mérités.)	[6] lorsqu' Alexandre, qui desire lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talens. Campaspe embellit cette fête, & exécute avec elles la danse des couronnes; (cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées de ce héros, & aux lauriers que ses victoires lui ont mérités.)	[6] Alexandre voulant lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de se réunir à Campaspe et d'exécuter avec elle la danse des Couronnes; (cette Danse fait allusion aux conquêttes multipliées du Héros, et aux lauriers que ses victoires lui ont mérités.)
[7] Après cette fête Alexandre ordonne à sa suite de devancer ses pas: [7a] il engage Apelle à commencer, & à deployer tous les trésors de son Art, pour reproduire par une imitation fidelle un objet, qui lui est cher. [7b] Il part en faisant à Campaspe le plus tendres adieux, [7c] & il va pendant cette séance, examiner les Chefs-d'oeuvre, qui composent la Galerie d'Apelle.			(1.) L'Artiste avoit peint ce Prince sous la forme de Jupiter toussus ses foudres.

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 24 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas III: versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito.

Paris/Fontainebleau/Mercure France: 1776	**Lyon 1787**	**S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]**
SCÊNE III		Scène III
[1] Roxane qui a des droits sur le coeur d'Alexandre, paroît avec l'empressement que lui donnent les soupçons dont son âme est agitée: elle oublie ce qu'elle doit à son maître, cherche d'un oeil inquiet & curieux, la rivale qu'elle redoute, l'apperçoit, & lance sur elle des regards qui expriment tous les sentimens que lui inspire sa jalousie.	[1] Roxane, qui a des droits sur le coeur d'Alexandre, paroît avec l'empressement que lui donnent les soupçons dont son ame est agitée: elle oublie ce qu'elle doit à son maître; elle cherche d'un oeil inquiet & curieux la rivale qu'elle redoute; elle l'apperçoit, & lance sur elle des regards qui expriment les sentimens de sa jalousie.	[1] Roxane qui a des droits sur le coeur d'Alexandre, paroît avec l'empressement que lui donnent les soupçons dont son âme est agitée, prête à oublier ce qu'elle doit à son Maître, elle cherche d'un oeil inquiet et curieux, la rivale qu'elle redoute; elle l'apperçoit et lance sur elle des regards qui expriment tous les sentimens que lui inspire la jalousie.
[2] Alexandre modere son emportement, rassure Campaspe, & dissimule pour éviter un éclat. En même-tems,	[2] Alexandre modere ses emportemens, rassure Campaspe & fait ses efforts pour les réconcilier.	[2] Un geste d'Alexandre modère son emportement et rassure Campaspe;
[3] il ordonne à sa Suite de se retirer, on lui obéit; il profite de cet instant,	[3] Roxane implore pour la liberté d'un Persan & d'une Persanne de la famille de Darius; elle lui est accordée; [3a] on détache leurs fers. Cet acte de bienfaisance est célébré par des danses caractéristiques qui expriment la joie & la reconnoissance.	[3] il ordonne à sa suite de se retirer
[3a] presse Apelles de commencer, & l'engage à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire, par une imitation fidéle, un objet qui lui est cher. Il sort, en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, & pendant cette séance, [3b] il va examiner les chefs-d'oeuvres qui composent la Gallerie d'Apelles.	[4] Alexandre presse Apelles de commencer sa séance, & l'engage à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire par une imitation fidelle, un objet qui lui est cher. Il sort en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, [4a] & passe dans la galerie de l'Artiste pour y examiner les chefs-d'oeuvres qui la composent.	[3a] et engage Apelles à commencer le Portrait de Campaspe, et à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire, par une imitation fidèle, un objet qui lui est cher. Il sort en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, & pendant cette scène, [3b] il va examiner les chefs d'oeuvres qui composent la Galerie d'Apelles.

Legenda de cores:

rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 25 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon , S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773	Milão 1774	Paris / Fontainebleau * / M.France: 1776	Lyon 1787	S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]
Scene IIII		SCENE IV		Scene IV
[1] L' Amour qu' Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses éléves pour rendre à cette beauté la séance plus variée & moins ennuyante. Il examine son modéle: il place Campaspe dans plusieurs attitudes; il en varie les aîrs de tête &l'expression des traits; [1a] pendant cette Scene, des Amours s'occupent à dessiner Campaspe, d'autres préparent la Palette, tandis que ceux-là cherchent à imiter toutes les attitudes de cette beauté.	[1] L' Amour qu' Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses éléves pour rendre à cette Beauté la séance plus variée, & moins ennuyante. Il examine son modéle: il place Campaspe dans plusieurs attitudes; il en varie les aîrs de tête &l'expression des traits; [1a] pendant cette Scene, des Amours s'occupent a dessiner Campaspe, d'autres préparent la Palette, tandis que ceux-lá cherchent á imiter toutes les attitudes de cette beauté.	[1] L' Amour qu' Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Eléves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuieuse. Il examine son modéle, & le place dans plusieurs attitudes, [1a] des Amours cherchent à les saisir, & à les dessiner, d'autres arrangent les couleurs qui doivent servir à peindre les traits de Campaspe:	[1] L' Amour qu' Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Eleves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuyeuse. Il examine son modele, & le place dans plusieurs attitudes;	[1] L' Amour qu' Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses élèves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuyeuse. Il examine son modèle, et le place dans plusieurs attitudes; [1a] des Amours cherchent à les saisir et à les dessiner, d'autres arrangent les couleurs qui doivent servir à reproduire les traits de Campaspe:
[2] Apelle éperdûment épris ne sait plus faire un choix: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits; il les efface encore; & aprés un instant de réflexion, il veut la peindre en Déesse:	[2] Apelle éperdûment épris ne sait plus faire un choix: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits; il les efface encore; & aprés un instant de réflexion, il veut la peindre en Déesse:	[2] Apelles éperdu, troublé, ne sait plus quel choix il doit faire: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits, il les efface encore, & aprés un instant de réflexion, il veut la peindre en Déésse.	[2] mais la passion qui l'agite ne lui permet pas de faire un choix; toutes les situations lui paroissent également belles; cependant il se détermine à peindre Campaspe en Hébée, présentant le nectar aux Dieux. [2a] Il grouppe autour d'elle de jeunes Nimphes, des jeux & des plaisirs; content de cette idée, il vole à l'ouvrage; mais elle est subitement détruite: il imagine que Campaspe aura l'air plus noble sous la forme de Pallas;	[2] Apelles éperdu, troublé, ne sait plus quel choix il doit faire: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits, il les efface encore, et après un instant de réflexion il veut la peindre en Déésse.
[3] il donne ses ordres; les éléves disparoissent: ils apportent un moment après une Lance, un Casque, un Bouclier, des Trophées d'armes. [3a] Apelle pare Campaspe de ces ornemens guerriers: il la pose dans une attittude noble & fiére. Elle est debout & appuyée sur une base de colonne: elle a l'air de Pallas.	[3] il donne ses ordres; les éléves disparoissent: ils apportent un moment aprés une Lance, un Casque, un Bouclier, des Trophées d'Armes. [3a] Apelle pare Campaspe de ces ornemens guerriers: il la pose dans une attittude noble, & fiére. Elle est debout & appuyée sur un faisceau: elle a l'air de Pallas.	[3] Il donne ses ordres, les Eléves disparoissent, & un moment après, ils apportent une lance, un casque, un bouclier, des trophées d'armes. [3a] Apelles pare Campaspe de ces ornemens guerriers, la pose de bout appuyée sur une colonne tronquée, dans l'attitude noble & fiere de Pallas.	[3] ils donne les ordres; ses Eleves paroissent; ils apportent un casque, une cuirasse, une lance, un bouclier & des trophées d'armes. [3a] Apelles pare Campaspe de ses ornemens guerriers, la pose sur un socle élevé; elle est appuyée sur une colonne tronquée, dans l'attitude fiere & noble de Pallas, & autour d'elle sont grouppés de petits génies portant tous quelques attributs de guerre.	[3] Il donne ses ordres; les Elèves disparoissent, et un moment après, ils apportent une lance, un casque, un bouclier et des trophées d'armes. [3a] Les femmes qui servent de modéles à Apelles tiennent tout ce qui est nécessaire au costume de Pallas, elles attachents la cuirasse; l'une lui présente sa lance, l'autre son égide, et Apelles lui met le casque en tête, il la place sur un piedestal peu élevé surmonté d'une colonne tronquée, et lui donne l'attitude noble et fière de Pallas; [3b] il distribue à l'entour du piedestal les petits génies de la guerre tenant des timbales, des trompettes, des étendards et divers instruments Militaires.

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon e, S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773	**Milão 1774**	**Paris / Fontainebleau * / M.France: 1776**	**Lyon 1787**	**S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]**
Scene IIII		SCENE IV		Scene IV
[4] Apelle commence à esquisser: mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. [4a] On apporte des guirlandes de fleurs; il en couronne Campaspe; il la fait asseoir; il grouppe des Zéphirs autour de cette nouvelle Flore;	[4] Apelle commence à esquisser: mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. [4a] On apporte des guirlandes de fleurs: il en couronne Campaspe; il la fait asseoir; il grouppe des Zéphirs autour de cette nouvelle Flôre;	[4] Il commence à esquisser, mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. [4a] On apporte des guirlandes de fleurs, il en couronne son modéle, grouppe les Zéphirs autour de cette nouvelle Flore,	[4 Il commence à esquisser, mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. [4a] On apporte des guirlandes de fleurs; il en couronne son modele, grouppe les Zéphirs autour de cette nouvelle Flore,	[4] Ce grouppe ainsi distribué, Appelles esquisse, il efface, et peu content de son idée il veut peindre Campaspe en Flore. [4a] Ses Elèves apportent une grande corbeille remplie de fleurs et à double fond. Les Nymphes ornent l'habit de Flore de bouquets; elles la couronnent de Roses; le Peintre la pose dans la corbeille; [4b] l'attitude qu'il lui donne est svelte, elle a une jambé en l'air et elle est dans l'action d'une femme qui vole dans les bras de son amant. Zéphir qui la reçoit dans les siens, la soutient dans cette atitude passagère. [4c] Des petits Amours, de Zéphirs et de jeunes Nymphes portant des corbeilles de fleurs, tenant les couronnes et des guirlandes, lient et enchainent ce grouppe, qui est bientôt surmonte et couvert par un baldaquin de fleurs supporté par quatre Nymphes.
[5] il vole à l'ouvrage; ce tableau ne le satisfait pas encore: il retourne à Campaspe;	[5] il vole á l'ouvrage; ce tableau ne le satisfait pas encore: il appelle les Graces, & l'Amour:	[5] & vole á l'ouvrage: ce tableau ne le satisfait pas davantage, il appelle les Grâces & l'Amour,	[5] & vole à la toile. Ce tableau ne le satisfait pas davantage: il appelle les Grâces & l'Amour;	[5] Apelles vole vers la toile, il trace, il crayonne, il examine et recommence à dessiner. Peu content de son ouvrage il tombe sur son siège et s'abandone à une nouvelle pensée. Il se persuade que Campaspe seroit beaucoup mieux, s'il la peignoit en Diane: elle en a la fierté, la noblesse et la majesté. Cette nouvelle idée lui paroit supérieure à toutes les autres, il donne ses ordres, les Nymphes compagnes de Diane couvrent l'épaule de Campaspe d'une mante de peau de Tigre; elle y attachent en Carquois; on la couronne de feuillage. Apelles inspiré par l'Amour lui présente l'arc de ce Dieu, et une de ses flèches.
il la drappe d'une peau de tigre; il lui attache un Carquois; il orne ses belles mains d'un arc & d'une flêche; il lui donne une attitude pittoresque, & court à la toile; il trace avec vivacité le premier trait de la Déesse de la Chasse:	il leurs ordonne de passer á Campaspe une peau de Tigre, d'orner ses epaules, & ses mains du Carquois, de l'Arc & des fleches de l'Amour. L' Artiste enchanté fait prendre á la nouvelle Diane toutes les attitudes, qui peuvent caracteriser la Deesse de la Chasse,	il couvre les épaules de Campaspe d'une peau de tigre, & d'un carquois, enfin, il lui remet dans les mains l'arc & les fléches de l'Amour. L' Artiste enchanté, fait prendre à la nouvelle Diane toutes les attitudes qui peuvent caractériser la Déésse de la Chasse.	il couvre les épaules de Campaspe d'une peau de tigre & d'un carquois, enfin, il lui remet dans les mains l'arc & les fleches de l'Amour. L' Artiste enchanté, fait prendre à la nouvelle Diane toutes les attitudes qui peuvent caractériser la Déésse de la Chasse.	

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo Geral entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon, S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773	Milão 1774	Paris / Fontainebleau */ M. France: 1776	Lyon 1787	S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]
Scene IIII		SCENE IV		Scene IV
	[6] cependant il lui vient une nouvelle idée: C'est l'Amour qui la lui inspire, il pose son Eleve aux pieds de Campaspe, il grouppe les Graces autour d'elle, il place l'Amour à ses cotéz; [6a] Le petit Dieu blesse Campaspe d'une des ses fleches: Campaspe se prête á cette fiction, & saisit l'attitude, que Diane devoit avoir elle même, quand elle fut blessée par le trait, qui la rendit sensible pour Endimion.	[6] Cependant il lui vient une nouvelle idée: c'est l'Amour qui la lui inspire: il pose son Eléve aux pieds de Campaspe, il grouppe les Grâces autour d'elle, & place l'Amour à ses côtés. [6a] Le petit Dieu blesse Campaspe d'une de ses fléches, elle se prête à cette fiction, & saisit l'attitude que Diane devoit avoir quand elle fut percée du trait qui la rendit sensible pour Endimion.	[6] Cepandant il lui vient une nouvelle idée; c'est l'Amour qui la lui inspire: il pose son Eleve aux pieds de Campaspe; il grouppe les Grâces autour d'elle, & place l'Amour à ses côtés. [6a] Le petit Dieu blesse Campaspe d'une de ses fleches; elle se prête à cette fiction, & saisit l'attitude que Diane devoit avoir quand elle fut percée du trait qui la rendit sensible pour Endimion.	[6] Au bout d'un air de Chasse, la Nouvelle Diane et ses Nymphes prenent une course legère et rapide, et cette danse vive et brillante offre d'instants en instans des groupes pittoresques. [6a] L'Amour paroît, Diane, en voulant le suiv, se trouve dans les bras de Adonis. L'Amour la blesse; le Berger est à ses genoux; elle se laisse aller et se penche dans les bras des Nymphes, en exprimant la douleur que lui cause la blessure.
[6] mais il l'efface avec une sorte de dépit, s'imaginant que le tableau deviendra plus interesessant s'il fait de Campaspe la Mére des Amours.	[7] Apelle plein d'Amour, & d'enthousiasme court á la toile, il trace avec vivacité les premiers traits de ce tableau, mais il les efface avec une sorte de depit, s'imaginant que le sujet deviendrá plus interessant s'il fait de Campaspe la Mére des Amours.	[7] Apelles, plein d'amour, & guidé par son enthousiasme, court à la toile, & trace avec vivacité les premiers traits de son tableau; mais il les efface aussi-tôt, persuadé que le sujet deviendra plus intéressant, s'il fait de Campaspe la mere des Amours.	[7] Apelles, plein d'amour, & guidé par son enthousiasme, court à la toile, & trace avec vivacité les premiers traits de son tableau; mais il les efface aussi-tôt, persuadé que le sujet deviendra plus intéressant, s'il fait de Campaspe la mere des Amours.	[7] C'est dans cet instant que l'Artiste se saisit de ses crayons, quil trace et retrace encore, quil efface, quil recommence, et que ses crayons indociles s'échappent de sa tremblante main. Il fait un geste et le grouppe disparoit. [8] Il abonde Campaspe avec le trouble et l'émotion qu'inspire l'Amour; il la supplie de pardonner à sa lenteur et à son indésicion. Campaspe l'encourage; [8a] il voudroit lui faire l'aveu de ses sentiments, il n'ose s'y determiner; [8b] Campaspe blessée du même trait que lui desiroit lui dire combien elle est sensible aux émotions qu'il éprouve et qu'elle partage. [9] Apelles en la fixant tendrement trouve que Venus lui ressemble, mais qu'elle est plus belle que Vénus; qu'elle la surpasse en graces et en attraits. Cette pensée le détermine à peindre Campaspe sous la forme de la Mére des amours.
Cette idée lui plait d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus.	Cette idée lui plait d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus.	Cette idée lui plaît, d'autant plus qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus.	Cette idée lui plaît d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus.	

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon e, S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773	Milão 1774	Paris / Fontainebleau * / M.France: 1776	Lyon 1787	S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]
Scene IIII		SCENE IV		Scene IV
				[9a] Il donne ses ordres à son elève chéri, et dans l'instant on apporte tout ce qui est necessaire à la composition de ce vaste tableau.
[7] Il l'assied sur un trône de fleurs. Des Amours sont grouppés autour d'elle; [7a] les Graces sont occuppées du soin de sa toilette; tous les accessoires, qui peuvent faire richesse, sont placés autour de la belle Cypris.	[8] Il l'assied sur un trône de fleurs. Des Amours sont grouppés autour d'elle; [8a] les Graces sont occuppées du soin de sa toilette; tous les accessoires, qui peuvent faire richesse, sont placés autour de la belle Cypris. [8b] Un petit amour lui presente une Tourterelle, d'autres amours tiennent des corbeilles, des vases, & des perfumes: [8c] des Zephirs la couronnent, & lui offrent les presents de Flore.	[8] Il pôse son modéle sur un trône de fleurs, autour duquel sont grouppés les Amours. [8a] L'un d'eux lui présente une tourterelle, d'autres tiennent des corbeilles, des vases, des parfums, [8b] des Zéphirs la couronnent, & lui offrent des fleurs, tandis que les Grâces s'occupent du soin de sa toilette.	[8] Il pose son mondele sur un trône de fleurs, autour duquel sont grouppés les Amours. [8a] L'un d'eux lui présente une tourterelle; d'autres tiennent des corbeilles, des vases, des parfums; [8b] des Zéphirs la couronnent, & lui offrent des fleurs, tandis que les Grâces s'occupent du soin de sa toilette.	[10] Apelles pose son modèle sur un lit de fleurs. L'Amour derrière elle mais plus élevé couronne Vénus. [10a] A l'entour de ce lit, mais sur des plans inégaux en hauteur, se place une foule d'amours et de Zéphirs tenant des corbeilles, des guirlandes, des cassolettes, des vases; deux d'entre eux portent les tourterelles de Vénus. [10b] Ce groupe paroît informe et ne dit rien, mais par un geste d'Apelles, il se dessine d'un trait et offre dans sa forme pyramidale l'ensemble le plus aimable et le plus voluptueux.
[8] Apelle enchanté revole à l'ouvrage; mais les pinceaux lui échapent de la main; il brise sa Palette & eloigne tout le monde: il profite de cet instant pour declarer à Campaspe la passion, qu'elle lui a inspirée. Ce n'est qu'en tremblant qu'il lui en fait l'aveu.	[9] Apelle pour repandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage á la beauté, qui l'enchante fait bruler l'encens: il vole à la toile, il veut esquisse, mais ses crayons lui echappent de la main; il brise sa Palette, & eloigne tout le monde: il profite de cet instant pour declarer á Campaspe la passion, qu'elle lui a inspirée. Ce n'est qu'en tremblant qu'il lui en fait l'aveu.	[9] Apelles, pour répandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage à la beauté qui l'enchante, fait brûler l'encens; il vole à la toile, & veut esquisser, mais ses crayons lui échapent de la main. Il brise sa palette, éloigne tous le monde, s'approche de Campaspe, & lui fait en tremblant, l'aveu de la passion que ses attraits lui ont inspirée:	[9] Apelles, pour répandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage à la beauté qui l'enchante, fait brûler l'encens; il vole à la toile, & veut esquisser, mais ses crayons lui échappent de la main. Il brise sa palette, éloigne tous le monde, s'approche de Campaspe, & lui fait en tremblant, l'aveu de la passion que ses attraits lui ont inspirée.	[11] Apelles, voulant répandre une vapeur légere sur ce tableau et rendre hommage à la beauté qui l'enchante, fait brûler l'encens, et se prosterne aux pieds de sa Vénus.
[9] Campaspe loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté à la grandeur, que les plaisirs naissent de l'égalité, & qu'elle n'a d'autre desir que celui de captiver son coeur & de lui donner le sien. [9a] Apelle enchanté de son bonheur, se jette avec transport aux genoux de Campaspe.	[10] Campaspe loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté á la grandeur, que les plaisirs naissent de l'égalité, & qu'elle n'a d'autre desir, que celui de captiver son coeur, & de lui donner le sien. [10a] Apelle enchanté de son bonheur, se jette avéc transport aux genoux de Campaspe.	[10] Campaspe, loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté à la grandeur, & que le don de sa main lui sera plus cher que le trône d'Alexandre. [10a] Apelles enchanté de son bonheur, se jette, avec transport, aux genoux de Campaspe.	[10] Campaspe, loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté à la grandeur, & que le don de sa main lui sera plus cher que le trône d'Alexandre. [10 a] Apelles enchanté de son bonheur, se jette, avec transport, aux genoux de Campaspe.	

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 25 – *Cont.*: *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre Cenas III das versões de Viena; Milão; e Cena IV das versões de Paris/ Fontainebleau/Mercure France; Lyon , S. Petesburgo / Manuscrito.

Viena 1773	Milão 1774	Paris / Fontainebleau * / M.France: 1776	Lyon 1787	S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]
Scene IIII		SCENE IV		Scene IV
	[10b] (A.) Roxane devorée par la jalousie s'est introduite pendant cette Scene dans l'attelier d'Apelle: elle est temoi de l'infedelité de Campaspe: elle fait éclater sa joye; L'esperance de perdre sa rivale met le comble á sa felicité;	[10b] Roxane dévorée par la jalousie, s'est introduite pendant cette Scéne dans l'attelier d'Apelles. Elle est témoin de l'infidélité de Campaspe, & fait éclater la joie que lui donne l' espérance qu' elle conçoit de perdre sa rivale. *de regner seule sur le coeur d'Alexandre.	[10b] Roxane, dévorée par la jalousie, s'est introduite pendant cette Scene dans l'attelier d'Apelles. Elle est témoin de l'infidélité de Campaspe, & fait éclater la joie que lui donne l' espérance de perdre sa rivale.	[12] Roxane dévorée par la jalousie, s'est introduite dans l'atelier d'Apelles; Elle est témoin de l'hommage qu'il rend à Campaspe; elle fait éclater la joie que lui donne l'espoir de perdre sa rivale,
	[11] Elle quitte la Scene en exprimant, qu' elle va devoiler á Alexandre la trahison du Peintre, & la perfidie de Campaspe.	[11] Elle sort en faisant entendre *en exprimant l'excès de sa félicité. qu' elle va dévoiler à Alexandre la trahison du Peintre, & la perfidie de Campaspe.	[11] Elle sort en faisant entendre qu 'elleva dévoiler à Alexandre la trahison du Peintre, & la perfidie de Campaspe.	[13] et sort en faisant entendre qu' elle va dévoiler à Alexandre la trahison du Peintre et la perfidie de Campaspe. [13a] Apelles s'étant livré à son enthousiasme et ayant rendu à la beauté qui l'enflame l'hommage que son coeur lui devoit, retourne à l'ouvrage. [14] Alexandre prévenu par Roxane entre sans bruit; il approche; à la vue du groupe qui lui semble céleste Il applaudit à l'imagination brillante de l'Artiste; il voit qu'il a été trompé et il sort pour ne point disttraire Apelles de son travail. [15] Eperduement épris il ne voit que la belle Campaspe; il trace, il efface, tous ses traits sont imparfaits. L'amour a amorti des crayons, émoussé ses pinceaux, affaibli ses couleurs. Son imagination, son gout et son génie l'ont abandoné pour faire place à l'amour. Honteux de lui-même il brisa ses crayons, il jette loin de lui sa palette et ses pinceaux et renverse son chevalet, il marche, il s'agite; tout annonce en lui le desordre de ses sens. [15a] Pendant cette scène, Campaspe participe à l'action; elle exprime sa tendre inquietude et voyant Apelles appuyé sur un bout de Colonne, dans l'attitude d'un homme accablé sous le poids du desespoir, elle vole vers lui dans le dessein de suspendre ses maux. [16] Apelles se retourne et la voit; il tombe à ses genoux, il lui fait l'aveu de sa passion; il la presse et la conjure de répondre à sa tendresse: [17] Campaspe emue et vivement tromblée lui anonce que son coeur la partage. [18] Il se saisit de sa main, la baise avec transport. [19] Alexandre paroît.

Legenda de cores: rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 26 – *Apelles et Campaspe* – Quadro Geral comparativo entre diferenças textuais da Cena IV nas versões de Viena/ Milão, e Cena V nas versões de Paris/Lyon, Fontainebleau, Mercure France, S. Petersburgo/Manuscrito.

Viena 1773 / Milão 1774	Paris 1776 /Lyon 1787	Fontainebleau 1776	Mercure France 1776	S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]
Scene IV	SCÊNE V	SCÊNE CINQUIÈME	Scene V	Scène V
[1] Alexandre paroît avec Ephestion. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte, dont Apelle & Campaspe sont pénétrés.	[1] Alexandre paroît avec Ephestion, dans le moment même où Apelle & Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte dont les deux amans sont pénétrés.	[1] Alexandre paroît avec Ephestion, dans le moment même où Apelle & Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte dont les deux amans sont pénétrés.	[1] "Alexandre paroît avec Ephestion dans le moment même où Apelles & Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte dont les deux Amans sont pénétrés.	[1] Ce Prince est accompagné d'Ephestion. Roxane le suit de loin. La surprise d'Alexandre est extrême; elle égale la crainte dont les deux Amans sont saisis.
[2] Alexandre se livre à tout le ressentiment que peut inspirer l'infidélité &l'abus de la confiance.	[2] Alexandre se livre à tout son ressentiment,	[2] Alexandre se livre à tout son ressentiment,	[2] Alexandre se livre à son ressentiment;	[2] Ce Prince se livre à tout son ressentiment,
[2a] Ephestion modère l'emportement d'Alexandre.	[2a] Ephestion le modére,	[2a] Ephestion le modére,		[2a] Ephestion le modére;
[2b] Campaspe tombe evanouïe.	[2b] Campaspe tombe évanouie,	[2b] Campaspe tombe évanouie,		[2b] Campaspe tombe aux pieds de son maître et s'y evanoit.
[2c] Apelle paroît moins craindre pour lui, que pour les jours de Campaspe.	[2c] & Apelle paroît moins trembler pour lui, que pour le jours de sa maîtresse.	[2c] & Apelle paroît moins trembler pour lui, que pour le jours de sa maîtresse.		[2c] Apelles paroît moins trembler pour lui que pour le jours de sa maîtresse.
[3] Alexandre combattu par les differens mouvements, qui agitent son ame, se livre à celui de la générosité. Il sacrifie, par un effort peu commun, les sentiments d'une vengeance juste à une Bienfaisance vraîment Heroïque.	[3] Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son âme, céde enfin à celui de la générosité, oublie, tout-à-la-fois, sa vengeance, son amour, & fait grâces aux perfides qui ont abusé de ses bontés, & de sa confiance.	[3] Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son âme, céde enfin à celui de la vengeance;		[3] Alexandre combattu par les differens mouvemens qui agitent son âme, céde enfin à celui de la générosité, oublie, tout à la fois, sa vengeance, son amour et fait grace aux perfides qui ont abusé de ses bontés et de sa confiance.
[3a] Non seulement il pardonne à Campaspe & à Apelle; mais il veut encore les unir, comme deux personnes qu'il protége, & qu'il chérit:		[3a] il ordonne à ses gardes d'enchaîner le coupable:	[3] il fait enchaîner Apelles: on le conduit en prison".	
[3b] il leur ordonne de le suivre.		[3b] il résiste aux prieres de Campaspe,		
		[3c] & il se retire en peignant tous les sentimens qui agitent son coeur.		
[4] Les deux Amants tombent à ses pieds, & lui témoignent leur reconnoissance.	[4] Roxane arrive, & se précipite dans les bras d'Alexandre: les deux amans tombent à ses pieds,			[4] Roxane se précipite dans les bras d'Alexandre; elle vole au secours d'une rivale qu'elle ne craint plus.
				[4a] Campaspe revoit la lumiére et embrasse les genoux d'Alexandre. Apelle se jette à ses pieds.
[4a] Ephestion enchanté de ce trait de grandeur d'ame, se precipite avec transport dans les bras de son Maitre & lui temoigne son admiration.	[4a] & son favori lui témoigne toute l'admiration que lui inspire ce nouveau trait de grandeur.			[4b] Le favori de ce Prince lui témoigne toute l'admiration que lui inspire ce nouveau trait de grandeur, de clémence et de générosité.
	[5] Alexandre non content d'avoir pardonné à Campaspe & à l' Artiste, veut encore les unir, & leur ordonne de le suivre; ils obéissent, & sortent avec lui.			[5] Alexandre non content d'avoir pardonné à Campaspe et à l'Artiste, veut encore les unir et leur ordonne de le suivre: ils sortent avec lui, en exprimant leur felicité et leur reconaissance.

Legenda de cores:
rôxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

Quadro 27 – *Apelles et Campaspe* – Quadro comparativo entre diferenças textuais da Cena V nas versões de Viena/ Milão, e Última Cena nas versões de Paris/Lyon, Fontainebleau, Mercure France, S. Petersburgo/ Manuscrito.

Viena 1773	**Paris 1776 / Lyon 1787**	**Fontainebleau 1776**	**Mercur France 1776**	**S. Petesburgo 1804 / Manuscrito [s.d.]**
Scene V et Derniere	ACTE SECOND	SCÈNE SIXIEME	ACTE II	Dernière partie
La Décoration représente une superbe Galerie du Palais d'Alexandre.	Le Théâtre représente le Palais d'Alexandre: dans le fond paroît un trône élevé sur plusieurs marches.	-	Le Théâtre représente le Palais d'Alexandre: dans le fond paroît un Trône élevé sur plusieurs marches.	Le Théâtre représente<une galerie> du Palais d'Alexandre; dans le fond paroît un Trône élevé sur plusieurs Marches.
[1] Ce Prince, suivi par un brillant cortège, conduit les deux Epoux.	[1] Alexandre suivi d'un brillant cortége, conduit les deux Epoux,	[1] Alexandre suivi d'um brillant cortege paroît avec Roxane, il l'éleve au trône; [1a] il lui pôse sur le front le Bandeau Royal: [1b] il ordonne à son peuple de lui rendre l'hommage le plus respectueux. [2] Roxane enchantée de son bonheur se jette dans les bras d'Alexandre, [2a] elle y implore le pardon d'Apelles & de Campaspe; elle l'obtient;	[1] "Alexandre, suivi d'um brillant cortége, donne la main à Roxane, l'élève au Trône, [1a] & la fait reconnoître pour Reine par le Peuple prosterné à ses pieds. [2] Apelles & Campaspe profitent de ce moment favorable pour demander leur grace, & l'obtiennent;	[1] Alexandre suivi d'um brillant cortège, conduit les deux epoux,
[2] Il leur fait presenter la Coupe nuptiale & les unit.	[2] leur fait présenter la coupe nuptiale, les unit	[3] Alexandre toujours animé par un sentiment de grandeur, veut encore rendre ces amants heureux; il leur fait présenter la coupe nuptiale, il les unit, & cet Acte de clémence en excitant l'admiration fait naître la joye;	[3] Alexandre a même la générosité de leur faire présenter la coupe nuptiale, de les unir	[2] leur fait présenter la couple nuptiale, les unit
[3] Après cette cérémonie, on leur offre les magnifiques presens, que sa génerosité leur prodigue. [3a] Ils expriment leur reconnoissance & leur bonheur.	[3] & les comble de présens, qui leur sont offerts par la Suite de ce Prince. [4] Après cette cérémonie, Alexandre donne la main à Roxane, & l'éleve au Trône, au pied duquel on lui rend tous les honneurs qui lui sont dûs.		[4] & de les combler de présens.	[3] et les comble de présens, qui leur sont offerts par la suite de ce Prince. [4] Après cette cérémonie, Alexandre donne la main à Roxane, et l'élève au Trône, au pied duquel on lui rend tous les honneurs qui lui sont dûs.
[3b] Alexandre ne dédaigne pas de s'associer à cette fête. Cet Acte de bienfaisance est une nouvelle victoire, qu'il ajoûte à ses Triomphes, & qui pénètre tous ceux qui l'entourent, d'amour, de respect & d'admiration.				
[4] Le Ballet est terminé par une danse generale, qui retrace par ses mouvemens gais & rapides, la félicité des Epoux, la satisfaction d'Alexandre, & la joye pure de sa génerosité & de la victoire qu'il a remportée sur ses passions.	[5] Ce couronnement est terminé par une danse générale, à laquelle Alexandre daigne se mêler. Les mouvemens gais & rapides de cette derniere Fête, caractérisent la félicité des Epoux, le bonheur de Roxane, la satisfaction d'Alexandre, & la joie de tous ceux qui ont été témoins de la victoire que ce Héros a remportée sur lui-même.	[4] on se livre à des Danses. [4a] Roxane peint son bonheur. [4b] Campaspe & Apelles expriment leur félicité, [4c] & la suite d'Alexande trace par ses jeux l'intérêt qu'elle prend à la gloire de ce Prince, & à la Victoire qu'il vient de remporter sur lui-même.	[5] Le couronnement est terminé par une danse générale, à laquelle Alexandredaigne se mêler. Les mouvemens gais & rapides de cette derniere fête, caractérisent la félicité des époux, le bonheur de Roxane, la satisfaction d'Alexandre, & la joie de tous ceux qui ont été témoins de la victoire que ce Héros a remportée sur lui-même."	[5] Ce Couronnement est terminé par une Danse générale, à laquelle Alexandre daigne se mêler. Les mouvemens nobles et vifs de cette dernière fête, caractérisent la félicite des Epoux, le bonheur de Roxane, la satisfaction d'Alexandre, et la joie de tous ceux qui ont été témoins de la victoire que ce Heros a remportée sur lui-même.

Legenda de cores:
roxo = referência à teoria conceitual presente nas *Lettres* / laranja = alterações que ocorrem apenas em uma das versões / vermelho = ação pantomímica / verde = ação pantomímica mesclada com dança / azul = referência à aspectos musicais / rosa = referência ao estado anímico dos personagens.

3.3 Autoria do Manuscrito.

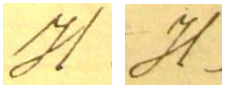
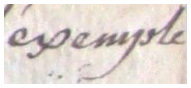
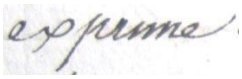
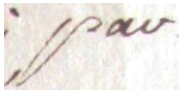
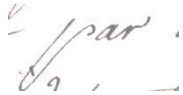
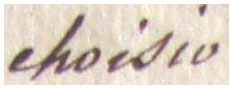
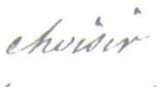
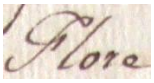
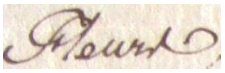
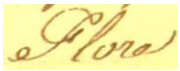
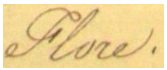
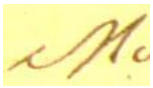
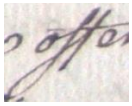
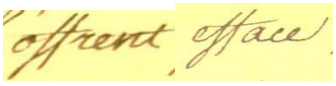
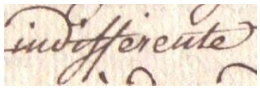
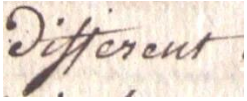
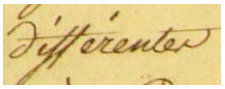
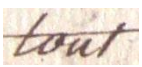
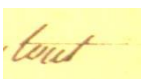
Uma questão que naturalmente surgiu em relação ao manuscrito foi sobre sua autoria. Seria de Noverre? em caso positivo, seria possível abrir mais um campo investigativo sobre a produção criativa de Noverre, via crítica genética. Outra pergunta também levantada diz respeito à função desse documento. Dada a sua correspondência literal com o libreto de S. Petesburgo de 1804, teria sido o manuscrito a matriz que serviu para a impressão do libreto? O catálogo de Sibylle Dahms, *Der konservative Revolutionär* (2010, ficha 15 p.369), traz a menção ao documento como fonte manuscrita ThB2012 de autoria não atribuída.

Parti então para investigar a caligrafia de Noverre. Nos arquivos da BNF estão preservadas várias cartas assinadas por Noverre com caligrafias diferentes, o que faz supor que algumas seriam de seu próprio punho, e outras escritas por outra pessoa, mas assinada por ele ao fim. E uma das cartas me chamou mais a atenção pela semelhança da caligrafia com a vista no manuscrito ThB2012. Trata-se da carta sob cota BNF – Opéra LAS Noverre, cujo cabeçalho indica: *S. Germain en Haye le 13 floréal, jeudi sois an 12.* Esta data, do calendário republicano, corresponde a 3 de Maio de 1804.

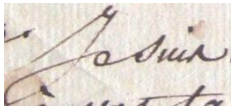
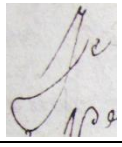
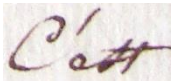
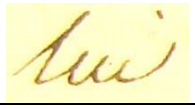
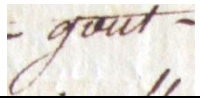
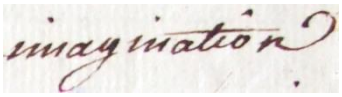
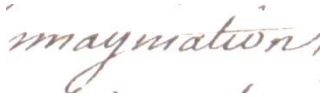
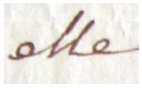
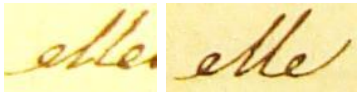
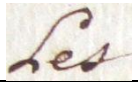
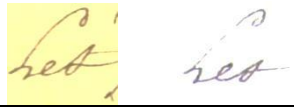
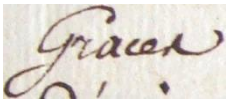
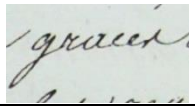
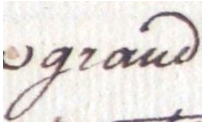
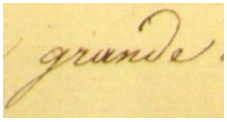
O quadro a seguir (Quadro 28) pretende comparar lado a lado alguns aspectos das caligrafias encontradas nos dois documentos (LAS Noverre e ThB2012), para buscar padrões de escrita entre eles. Tomo como base a minha formação em estudos de caligrafia realizados durante o estágio de doutorado em Paris (nos *Archives Nationales*) e os critérios elencados por Cambraia (2005) [207] como importantes para uma observação paleográfica: a morfolofia das letras (sua forma), o traçado (*ductus*, ou ordem de sucessão e sentido dos traços de uma letra), o ângulo (relação entre os traços verticais das letras e a pauta horizontal da escrita), o módulo (dimensão das letras em termos de pauta) e o peso (relação entre traços finos e grossos das letras):

[207] César Nardelli Cambraia, *Introdução à Crítica Textual*, 2005, p.24.

Quadro 28 – Comparação entre palavras e caracteres semelhantes de dois manuscritos de Noverre.

Caractere	BNF – Opéra LAS Noverre / [3.05.1804]	BNF – Dep. Mus. ThB2012
Il		
ex		
par		
choisir		
F	 	 
M	 	
ff		
different	 	
tout		

Quadro 28 – *Cont*.: Comparação entre palavras e caracteres semelhantes de dois manuscritos de Noverre.

Caractere	BNF – Opéra LAS Noverre / 3.05.1804	BNF – Dep. Musique / ThB2012
Je		
est		
lui		
gout		
imagination		
elle		
Les		
graces		
grand		

Sem a pretensão de selar uma certificação paleográfica, o que demandaria um estudo ainda mais aprofundado dos dois documentos a ser realizado por especialistas, ainda assim é possível reconhecer a grande semelhança (e por vezes exatidão) nos padrões de caligrafias destacados acima. Observa-se como a forma de escrever alguns caracteres como “I”, “x”, “p”, “F”, “ff”, “t”, “d”, “J”, “L”, “s” e o “g” (quando no meio da palavra) são bem peculiares e exatos nos dois documentos. Da mesma forma vê-se exatidão na angulação, na proporção e espaçamento entre as letras, e na forma de continuar (ou interromper) o traço

entre certas letras (contínuo nas palavras *elle*, *est*, *lui*; interrompido depois do "x", nas palavras *exemple*, *exprime*; do "p" na palavra *par*; do "g" nas palavras *imagination* e *gout*; do "d" nas palavras *indifferente* e *different*).

Ao meu ver esses dois documentos foram escritos pela mesma mão, e se considerarmos que a carta sob cota LAS Noverre, de 3 de Maio de 1804, é de fato um autógrafo de Noverre, então o manuscrito ThB2012 também seria de autoria do coreógrafo. Essa comprovação ajudaria a definir a caligrafia de Noverre, uma vez que, como apontado, há várias cartas assinadas por ele, mas escritas com caligrafias bem diversas. E esses dois documentos são os únicos que guardam uma grande semelhança caligráfica que pode ser aferida ao longo dos dois documentos.

Quanto à questão cronológica dos dois textos, podemos levantar a hipótese de que o manuscrito ThB2012 se situa em torno do ano da publicação do libreto de S. Petesburgo (1804). E vimos que a carta LAS Noverre tem a data precisa de 3 de Maio de 1804. O ano de 1804 é mais um fator que pode contribuir para aproximar cronologicamente os dois documentos.

Trata-se evidentemente de um primeiro esforço para suprir uma das lacunas identificadas no estudo documental sobre o coreógrafo. Não foi feito até o momento qualquer estudo paleográfico comparativo entre as cartas assinadas por Noverre, de forma a elucidar com maior propriedade a autoria de documentos já atribuídos a ele. Este processo permitiria atribuir, ou descartar, sua autoria em documentos anônimos relacionados que seguem em estado de latência.

Capítulo 4 – A música de *Apelles et Campaspe.*

4.1 O manuscrito musical *Apelles et Campaspe*.

O único documento musical encontrado com o título *Apelles et Campaspe* faz parte do acervo da BNF Bibliothèque-musée de l'Opéra, e se trata de um manuscrito [s.l.; s.d.] identificado sob a cota Rés. A 240 do catálogo manual.

O documento, uma partitura orquestral, se constitui de um conjunto de fólios (de dimensões de 23 cm de largura por 31 cm de altura, aproximadamente) encadernados com capa em pergaminho, perfazendo um total de 44 páginas. Não possui assinatura, mas é atribuído a Jean-Joseph Rodolphe, uma vez que este trabalhou com Noverre na criação do balé *Apelles et Campaspe*, representado no dia 1 de Outubro de 1776 na *Académie Royale de Musique*, quando da estreia de Noverre como coreógrafo [208]. A primeira página da obra vem a seguir (Figura 20):

[208] Ver subcapítulo 3.2, p. 75.

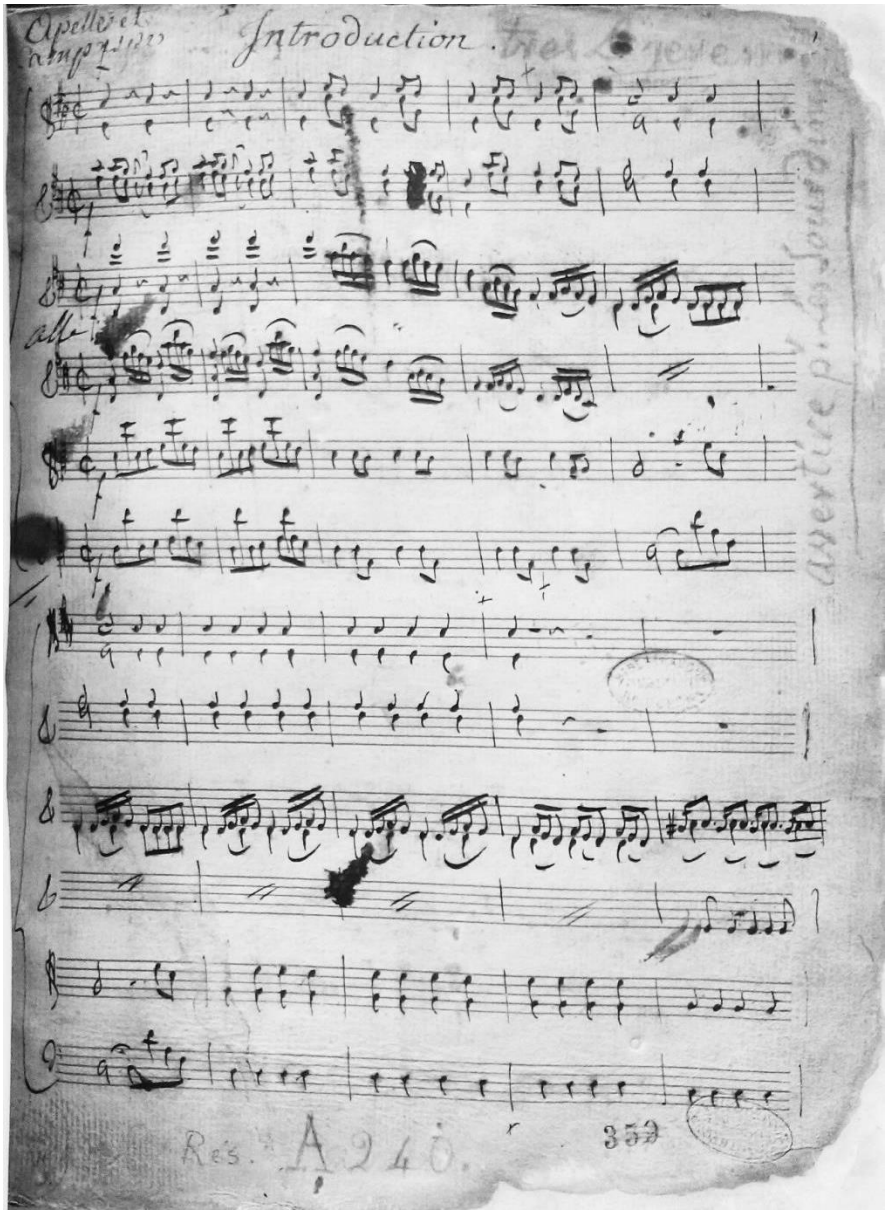


Figura 20 – *Apelles et Campaspe / Introduction.*
Fonte: BNF Rès A 240. Primeira página.

Trata-se de um documento incompleto, mas bastante bem preservado, com poucas rasuras, e no qual notamos duas caligrafias presentes: uma à tinta preta, bastante limpa, com a qual a obra musical foi escrita, e uma segunda em giz de cera vermelho (na foto acima aparece em tom de cinza claro na lateral direita e no topo da página), localizada em diferentes pontos da obra. Mostram caligrafias e notações completamente distintas, o que indica que correspondem a diferentes mãos.

Quanto à estrutura da obra, a composição está escrita em forma de partitura orquestral (não há partes cavadas), e contém uma introdução e nove movimentos sequenciais identificados por números cardinais no topo da página (com exceção do primeiro movimento identificado com um número romano). São eles: *Introduction*, *Acte I r I And:*, *Nº 2 Marche*, *Nº 3*, *Nº 4 Gavotte*, *Nº 5 Adagio*, *Nº 6 Mouvement de Chaconne*, *Nº 7 And:*, *Nº 8 Allegretto*, *Nº 9 Marche*.

Há duas numerações de páginas encontradas na obra. Uma geral, totalizando 44 páginas, que corresponde à numeração do caderno, e uma outra que se inicia a partir do *Acte I r* e que finaliza com 32 páginas. O fato da *Introduction* não incluir a sequência numérica encontrada a partir do primeiro ato, e também a existência de duas folhas em branco após o fim da abertura e início do primeiro ato, pode ser um indício de que a *Introduction* foi escrita num outro conjunto de fólios (talvez posteriormente), e que possivelmente foi acrescentada à obra.

O quadro a seguir mostra a organização do manuscrito musical segundo os movimentos, andamentos, tonalidades, fórmula de compasso, a instrumentação e a quantidade de compassos (Quadro 29):

Quadro 29 – Detalhamento do Manuscrito musical de *Apelles et Campaspe* - BNF Rés. A 240

Apelles et Campaspe		**ACTO I**								
Movimentos	*Introduction*	I. *Andante*	2. *Marche*	3. [Lent]	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *Andante*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
Indicações de Andamento	*Alle*	[andante sans lenteur]	[fivement sans lenteur]		[un peu légere]	[lent fort et soutenus]	[sans vitesse]	[un peu lentement] [avec expression] [andante retenu]	[gavotte un peu animé]	[marqué sans lenteur]
Tonalidade	Ré M	Lá M	Ré M	Fá M	Sib M	Mib M	Mib M	Do m	Sol m	Ré M
Compasso	₡	2	2	3	2	2	3	2	2	2/4
N. de compassos	107	56	34	52	20	50	78	16	18	8
INSTRUMENTAÇÃO										
Trompete	[indicação de clave de Dó na 3a. linha]		x							x
Trompa	[indicação de clave de Dó na 3a. linha]		x			x	x			x
Oboé	[indicação de clave de Sol na 2a. linha]		x				x			x
Traverso	[indicação de clave de Sol na 2a. linha]	x		x		x				
Fagote	[indicação de clave de Fá na 4a. linha]		x	x			x			
Clarinete	[indicação de clave de Sol na 2a. linha]		x							
Violino	[indicação de clave de Sol na 2a. linha]	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Viola	[indicação de clave de dó na 3a.linha]	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Baixo	[indicação de clave de Fá na 4a. linha]	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Timbales			x							x

Entre [ ] as informações escritas em giz vermelho.

Observa-se a formação instrumental de uma orquestra tipicamente clássica, em que os sopros são compostos por oboés, traversos, fagotes e também clarinetes (sessão das madeiras, em *divisi*), trompetes e trompas (sessão de metais, também com divise), além dos violinos, violas, violoncelos e baixos (formação de quarteto de cordas, com divise entre os violinos e as violas também). A única percussão que consta na obra é indicada pela presença de tímpanos.

Quanto à distribuição da instrumentação, nota-se que o compositor associa os movimentos a diferentes agrupações instrumentais, explorando tonalidades, andamentos e caráteres distintos que resultam em variados timbres orquestrais. Com exceção da *Introduction*, em que há apenas as indicações das claves (e podemos pensar num *tutti* orquestral), vemos que em cada movimento há a participação seletiva dos sopros e metais que se associam às cordas. Os movimentos executados apenas pelas cordas são a dança *Nº 4 Gavotte*, o *Nº 7 Andante* e o *Nº 8 Allegretto*, que correspondem às tonalidades que aparecem apenas uma vez na obra, respectivamente Si bemol maior, Dó menor e Sol menor.

Os traversos se prestam aos movimentos de caráter mais brando como o I. *Andante* (em Lá maior), o *3. Lent* (em Fá maior) e o *5. Adagio* (Mi bemol maior). Já os oboés se restringem aos movimentos mais brilhantes como as marchas de *Nº 2* e *Nº 9* (ambas em Ré maior), e a *Chaconne* de *Nº 6* (em Mi bemol maior). Trompetes e tímpanos estão associados estritamente àqueles de caráter militar (movimentos de número 2 e 9, em Ré maior). Trompas estão também presentes nestes movimentos, mas também executam o de caráter mais expressivo (*Nº 5 Adagio* em Mi bemol maior), e o de caráter brilhante que corresponde à chacona de *Nº 6* (*Mouvement de Chaconne*, Mi bemol maior, como visto). Me parece interessante que o compositor, ele mesmo um exímio trompista [209], tenha explorado o timbre do instrumento em movimentos que exigem expressão, ampliando o uso da trompa que (assim como o trompete) esteve durante muito tempo associado às intervenções de caráter militar, ou à temática bucólica e campestre.

O fagote parece sempre estar associado aos movimentos em que o traverso participa, além de tomar parte na chacona. Não se pode dizer que o fagote não esteja também nas outras peças, porque como parte do naipe de baixos, poderia estar presente ao longo de

[209] Ver subcapítulo 4.2, p. 158.

toda a obra. Entretanto, observamos o uso expresso desse instrumento nos movimentos que o identifica na partitura, inclusive apontando os divises para a linha de "bassons".

Quanto ao clarinete, pouca participação foi delegada ao instrumento (estaria presente a princípio apenas na marcha de *Nº 2*), mas considerando-se que a obra está incompleta, talvez houvesse uma maior participação do instrumento na obra.

4.1.1 A função do manuscrito.

A diferença entre as caligrafias envolve questões que passam pela autoria do documento musical (discutida em detalhe no item 4.3 do presente capítulo), e pelo uso funcional deste documento por outro tipo de profissional que trabalhou sobre a obra, acrescentando a esta diversas observações. Vejamos primeiramente as diferentes informações que se podem coletar da obra, organizadas nos quadros a seguir que detalham o documento em função das indicações de andamento, instrumentação, fórmula de compasso, indicações de dinâmica, sinais de articulação (além de outras sinalizações). O único quadro que não contém informações extraídas diretamente do documento, mas que são observações resultantes do estudo da obra, é o de *Nº 4* (sobre a tonalidade de cada movimento). Para todos os outros foram transcritas de cada página as principais informações anotadas em tinta preta [210], e em giz de cera vermelho (entre colchetes) (Quadros 30 a 36):

[210] A grafia original foi mantida.

Quadros 30 a 36 – Detalhamento da partitura *Apelles et Campaspe* - BNF - Rès. A 240 [1]

Quadro 30 – INDICAÇÃO DE ANDAMENTO									
Introduction	*Acte I*								
	I. *And:*	2. *Marche*	3.	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *And:*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
Alle [trés Legerem[t].]	And. consordini [andante sans lenteur]	Marche [fievem[t] sans lenteur]	[Lent]	Gavotte [gavotte un peu légere]	Adagio [Lent fort et soutenus] [Lent. et Soutenus.]	Mouvement de Chaconne [Sans vitesse] [Chaconne un peu Retenus.]	And. [un peu Lentem[t].] [avec Expression.] [andante Retenu]	Allegretto [Mouv[t] de gavotte] [gavotte un peu animé]	Marche [Marqué Sans lenteur.]

Quadro 31 - INSTRUMENTAÇÃO									
Introduction	*Acte I*								
	I. *And:*	2. *Marche*	3.	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *And:*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
Clave Dó 3ª. (divise) Clave Sol 2ª. (divise) 2x Clave Sol 2ª. Clave Dó 3ª. Clave Fá 4ª. *Basson*	flute flute V. V. alto (divise) Basso	T.p. Cor Basson Clar. Haub. V. V. alto B. Tb.	flute (divise) Bassons (divise) V. V. alto B.	2x Clave Sol 2ª. Clave Dó 3ª. Clave Fá 4ª.	flute flute Cor Cor V. V. alto B. *Violoncello*	Cor Cor Basson Basson Haub Haub 2x Clave Sol 2ª. Clave Dó 3ª. Clave Fá 4ª.	*Tacet* 2x Clave Sol 2ª. Clave Dó 3ª. Clave Fá 4ª.	2x Clave Sol 2ª. Clave Dó 3ª. Clave Fá 4ª.	T.p. Cors Haub. V. V. Clave Dó 3ª. Clave Fá 4ª. Tb.

[1] As informações foram transcritas, tal qual no original, a partir da primeira página de cada movimento da obra. Entre colchetes as anotações em giz de cera vermelho.

Quadro 32 - FÓRMULA DE COMPASSO									
Introduction	*Acte I*								
	I. *And:*	2. *Marche*	3.	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *And:*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
¢	2	2	3	2	2	3	2	2	2 4

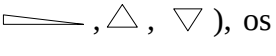
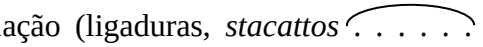
Quadro 33 - TONALIDADE									
Introduction	*Acte I*								
	I. *And:*	2. *Marche*	3.	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *And:*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
Ré M	Lá M	Ré M	Fá M	Sib M	Mib M	Mib M	Do m	Sol m	Ré M

Quadro 34 - INDICAÇÕES DE DINÂMICA									
Introduction	*Acte I*								
	I. *And:*	2. *Marche*	3.	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *And:*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
f for forte Rf mf p: cres 	f for Rf mf / mfor p: [Doux]	f [fort.]	f for [fort.] Rf p: [Doux] [piano] pp: fp: cres	f for p: cres	f for [fort.] Rf mf p: pp: cres 	f for [fort.] Rf mf p: cres 	f for p: cres 	 for Rf mf p: pp: fp: cres	-

Quadro 35 - SINAIS DE ARTICULAÇÃO									
Introduction	*Acte I*								
	I. *And:*	2. *Marche*	3.	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *And:*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
					-	-	-	-	-

Quadro 36 - OUTRAS INDICAÇÕES									
Introduction	*Acte I*								
	I. And:	2. *Marche*	3.	4. *Gavotte*	5. *Adagio*	6. *Mouvement de Chaconne*	7. *And:*	8. *Allegretto*	9. *Marche* (incompleta)
50 / 100/ 107 * + (trilo) *Solo* *Basson* (divise) [avertire p. les sourdines] [Lever la toille] [au N°.I] [Les Sourdines] apojaturas ligaduras alterações: # / bequadro como escrito acima: // sinal de *dal segno* para indicar correção sinal de *dal segno ré* barra dupla	56* consordini [Des sourdines] [De Suitte] [D] [fair oter Les Sourdines] [une (2) fin (s)]: em parênteses o que está hachurado [oter Les Sourdines] [ata Marche] apojaturas 𝄐 como escrito acima: // barra de repetição para próxima sessão barra de repetição de sessão	34* + (trilo) [2 Com^{t}] [2 fins.] 𝄐 [tout L'orchestre bruit de guere en Re. De 8 a 10.] [L'air Lent Doux.] ligaduras barras duplas	52* + (trilo) *Solo* (divise flutes e bassons) [une fin.] barra dupla	19 (rasurado) / 20* + (trilo) [2 fois Entiere] [2 C^{t}./2 fois cette gavotte] [2 fins.] [vivement.] 1ª. barra de repetição 2ª. barra de repetição 3ª. parte ("casa 2") barra dupla [a L'air Lent a 2 temps. *N°*. 5]	50* [De Suitte] *Violoncello* *tutti* [*une fin / I fin.*] [au *N°*. 6 Mouv^{t}. de Chaconne] barra dupla	78 * [𝄐] [un petit silence.] após rasura, clave de Dó na 4ª. para *Bassons*, e retorna clave de Fá na 4ª. para *Bassons.* barra dupla	16* [2 Com^{t}] [2 fins.] [N.8 Mouv^{t} de gavotte un peu animé.] 1ª.barra dupla 2ª.barra dupla	 [une fin.] Col B: (na Clave de Dó 3ª.) [a la Marche 2/4] barra dupla	-

*numeração de compassos

Se partirmos do princípio que a caligrafia em preto é a do autor da obra (ou a de um copista), observamos que esta indica com precisão as fórmulas de compasso (𝔠, 2, 3 e 2/4) as diferentes dinâmicas (f. for, forte, Rf, mf, mfor, fp:, p:, pp:, cresc.,  , ,), os diversos tipos de articulação (ligaduras, *stacattos* ), a instrumentação (incluindo indicações para os momentos de *solo, tutti*, e momento de *tacet*), a numeração de compasso ao fim do movimento, a ornamentação (trilos, e apojaturas), as alterações de acidentes (bequadros e sustenidos), as barras de repetição, a alteração de figuras rítmicas (tercinas), o uso de efeitos de timbre (*consordini*), além de sinalizar para fermata ( ) e para o *dal segno* (indicando o trecho corrigido após rasura).

Por outro lado, a caligrafia em preto não traz claramente as indicações de andamento para cada movimento. Vê-se que o de *Nº 3* não tem qualquer indicação de andamento (ou caráter), o de *Nº 4* apenas traz o título de *Gavotte*, assim como o de *Nº 6* que traz *Mouvement de Chaconne*, e o de *Nº 9 Marche*. Ao que percebo, as anotações em vermelho complementam essas informações ao detalhar e chamar mais a atenção sobre alguns aspectos envolvidos na execução musical (e cênica do balé), acrescentando informações que são ou qualitativas ou descritivas.

Chamo de qualitativas (ou descritivas) quando acrescem maior precisão quanto: a) ao caráter e andamento de cada movimento (*Alle* [*trés Legerem*^{t}.], *And.* [*andante sans lenteur*], *Marche* [*fievem*^{t} *sans lenteur*], [*Lent*], [*vivement*], *Adagio* [*Lent fort et soutenus*] / [*Lent. et Soutenus*], *Mouvement de Chaconne* [*Sans vitesse*] / [*Chaconne un peu Retenus*], *And.* [*un peu Lentem*^{t}] / [*andante Retenu*], *Allegretto* [*Mouv*^{t} *de gavotte*] / [*gavotte un peu animé*], *Marche* [*Marqué Sans lenteur*]); b) à dinâmica da execução ([D], [*Doux*], [*fort.*],[ ], [*piano*]; c) à expressividade do movimento ([*avec Expression*]).

São prescritivas quando: d) detalham aspectos técnicos da execução instrumental pela orquestra ([*avertire p. les sordines*], [*Des Sourdines*], [*fair oter Les Sourdines*]); e) indicam momentos precisos da realização da *mise en scène* ([*Lever la toille*], [*tout L'orchestre bruit de guere en Re*. De 8 a 10.], [*un petit silence*]); f) advertem no fim de cada movimento sobre o que se segue ([*Au N.I*], [*ata Marche*], [*L'air Lent Doux*], [*a L'air Lent a 2 temps*. *N*^{o}. *5*], [*au N*^{o}. *6 Mouv*^{t}. *De Chaconne*], [*Nº 8 Mouv*^{t} *de gavotte un peu animé*], [*a la Marche*]); g) indicam repetições de seção, ou a não repetição destas ([*2 Com*^{t}], [*2 fois Entiere*], [*2 C*^{t}*./2 fois*

cette gavotte], [*2 fins*], [*une fin*], [*2 fins*], [*De Suitte*], [*une fin / I fin*], [*2 fins*]).

As anotações em giz nos permitem supor que este documento foi usado por um profissional tanto para ensaiar a orquestra, quanto para executar a obra no momento do espetáculo. Por exemplo, as alterações acrescentadas sobre as repetições das seções evidenciam que a obra foi adaptada. Se pensarmos que de fato estamos tratando com obra escrita por Rodolphe, essas modificações foram feitas posteriormente para unir a música às danças ou pantomimas proposta por Noverre. No documento (N.I *And:*) vê-se que a caligrafia em vermelho rasura uma barra de repetição original ao fim do movimento, e acrescenta o termo *une fin* também rasurado. Ao que parece, a repetição foi primeiramente respeitada (porque há a palavra 2 fins rasurada) e depois definiu-se pela versão sem repetição, com *une fin* (Figura 21):

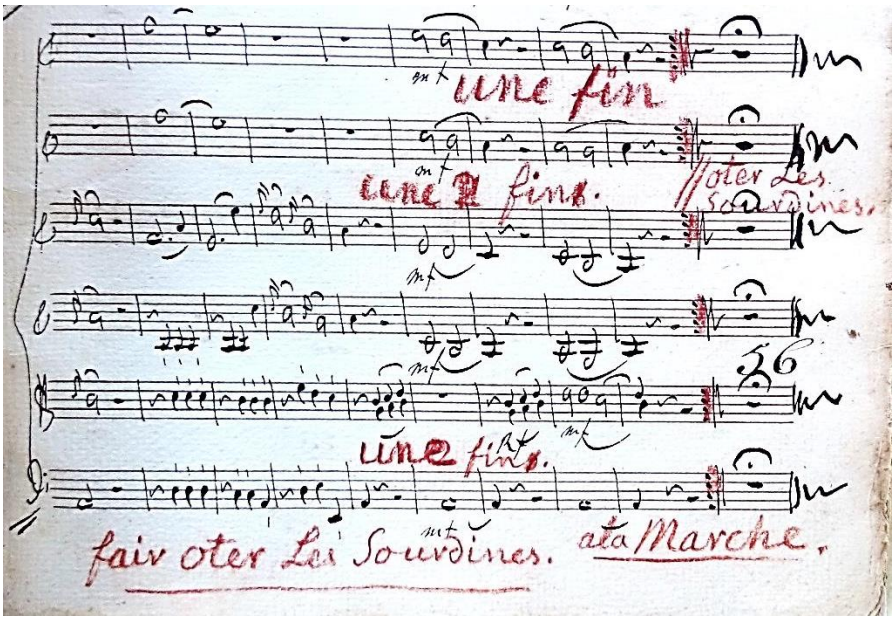


Figura 21 – Detalhe da página final do primeiro movimento I. *And.*
Fonte: BNF Rès A 240.

O termo *une fin* ocorre isoladamente em alguns movimentos – I *And.*; *Nº 3 Lent*; *Nº 5 Adagio* e *Nº 8 Allegretto* – os quais não apresentam sinais de repetição.

Por outro lado, encontram-se o termo *2 Com*^{t}, também abreviado como *2 C*^{t}, associado à repetição de seção (Figura 22):

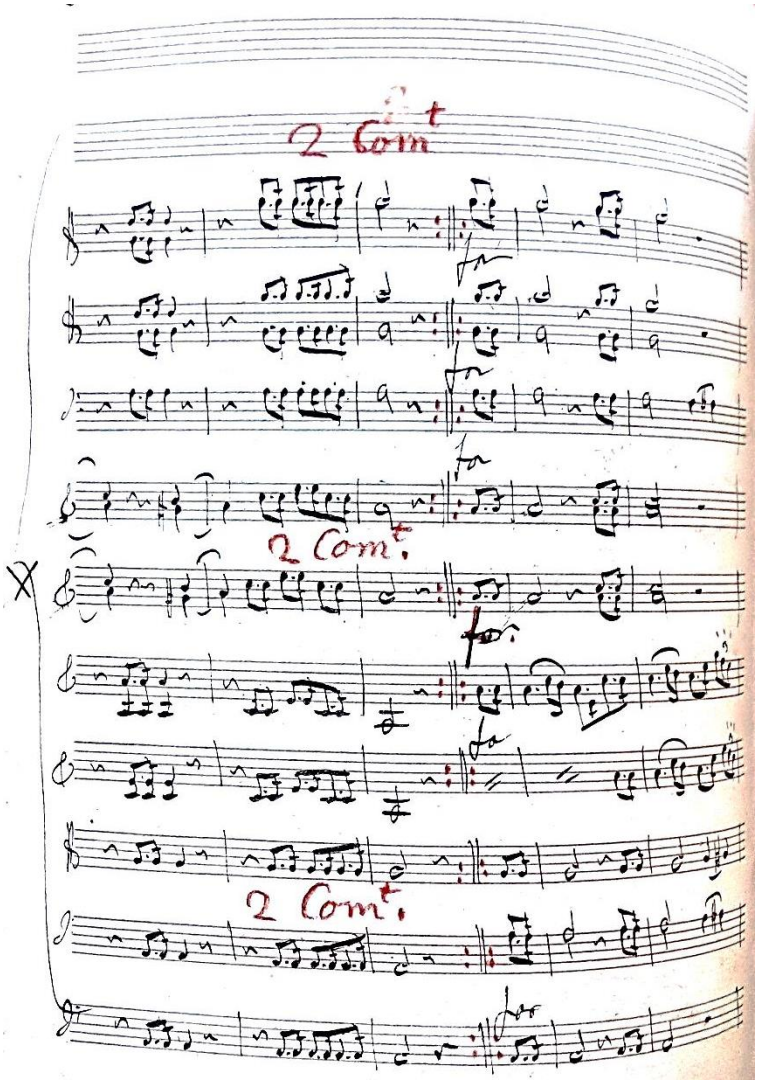


Figura 22 – Detalhe da página do movimento N.2 *Marche*: notar o termo *2 Com*^{t} e os pontos de repetição acrescentados antes e depois da barra dupla original.
Fonte: BNF Rès A 240

E mais, *Com*^{t} (ou *C*^{t}) e *fin* ocorrem associados em alguns movimentos do manuscrito, a saber: 2. Marche (*2 Com*^{t} , *2 fins*); 4. Gavotte (*2 C*^{t} , *2 fins*) e 7. And. (*2 Com*^{t} , *2 fins*).

Para o entendimento desses termos foi realisada intensa pesquisa em biografia de teoria musical, na qual não foram encontrados quaisquer traços que pudessem explicá-los. Entretanto, foi na *Encyclopédie*, no verbete *Entrée* de autoria de Cahusac, que a resposta veio à tona. Cahusac relaciona o termo *commencement* às *entrées* de divertimentos na ópera, como também às intervenções da dança, propriamente. Explica que, para este caso, o coro de dança,

ou os figurantes de dança (*corps d'entrée*) realizam a coreografia de um *commencement.* Da mesma forma, um solista dança um *commencement* e um *fin*, e o coro retoma o último *fin*:

> *Entrée* (Dança). Ária do violino sobre a qual os divertimentos de um ato de ópera entram no [espetáculo de] teatro. Também chamamos a própria dança que é executada. São comumente os coros de dança que aparecem nestas melodias; é por esta razão que os chamamos de *corpos de entrada*. Eles dançam um *commencement*; um bailarino ou uma bailarina dançam um *commencement* e um *fin*, e os coros retomam o último *fin*. Cada dança que um bailarino ou uma bailarina executa, chama-se também *entrée*. [211]

Esta é uma explicação mais técnica, e prática. Já no seu tratado *La Danse Ancienne et Moderne* (op. cit.), na seção que encerra a obra – *Règles Générales à observer dans les actions de danse* –, Cahusac também abordou os mesmos termos, mas relacionando-os às três partes de uma ação em dança. A exposição (*exposition /commencement*), o nó (*le noeud / le milieu*) e o desenlace (*le dénouement / la fin*).

Essas informações se complementam e são a chave para o entendimento da realização coreográfica do balé *Apelles et Campaspe*. Partindo das definições de Cahusac, um solista dança necessariamente um *commencement* (exposição) e um *fin* (desfecho). O coro de dança pode dançar um *commencement*, e pode também dançar o segundo *fin* (o primeiro é realizado pelo solista). Podemos então deduzir que os movimentos I *And*. (*une fin*), *Nº 3 Lent* (*une fin*), *Nº 5 Adagio* (*une fin*) e *Nº 8 Allegretto* (*une fin*) contaram com uma entrada (*entrée*) e um *fin* solista; e *Nº 2 Marche* (*2 Com^t , 2 fins*), *Nº 4 Gavotte* (*2 C^t , 2 fins*), e *Nº 7 And* (*2 Com^t , 2 fins*), tiveram ao menos um *commencement* com solo, e um *fin* com solo; o outro *commencement* e *fin* podem ter sido feitos com solo, ou com coro. Resta saber se quando há duas exposições, e consequentemente dois desfechos, se estão relacionados à mesma ação (ao mesmo tema, ao mesmo quadro) ou a ações distintas (quadros distintos). Se mantivermos a coerência que Noverre postula entre música e dança, necessariamente se trata de refoçar a temática, até porque a segunda ação é feita sobre a mesma música.

---

[211] Cahusac, *Entrée*, In: *Encyclopédie*, *op. cit*, V. 5, p. 730: "Entrée (*Danse*). Air de violon sur lequel les divertissemens d'un acte d'opéra entrent sur le théatre. On donne aussi ce nom à la danse même qu'on exécute. Ce sont ordinairement les choeurs de danse qui paroissent sur cet air; c'est pour cette raison qu'on les nomme *corps d'entrée*. Ils en dansent un commencement; un danseur ou une danseuse danse un commencement & une fin, & les choeurs reprennent la derniere fin. Chaque danse qu'un danseur ou une danseuse exécute, s'appelle aussi *entrée*". Ver ARTFL Encyclopédie Project, disponível em http://encyclopedie.uchicago.edu/. A tradução é de minha autoria.

Voltando às anotações em giz vermelho, é interessante a indicação sobre o momento, na *Introduction*, em que as cortinas foram elevadas (Figura 23):

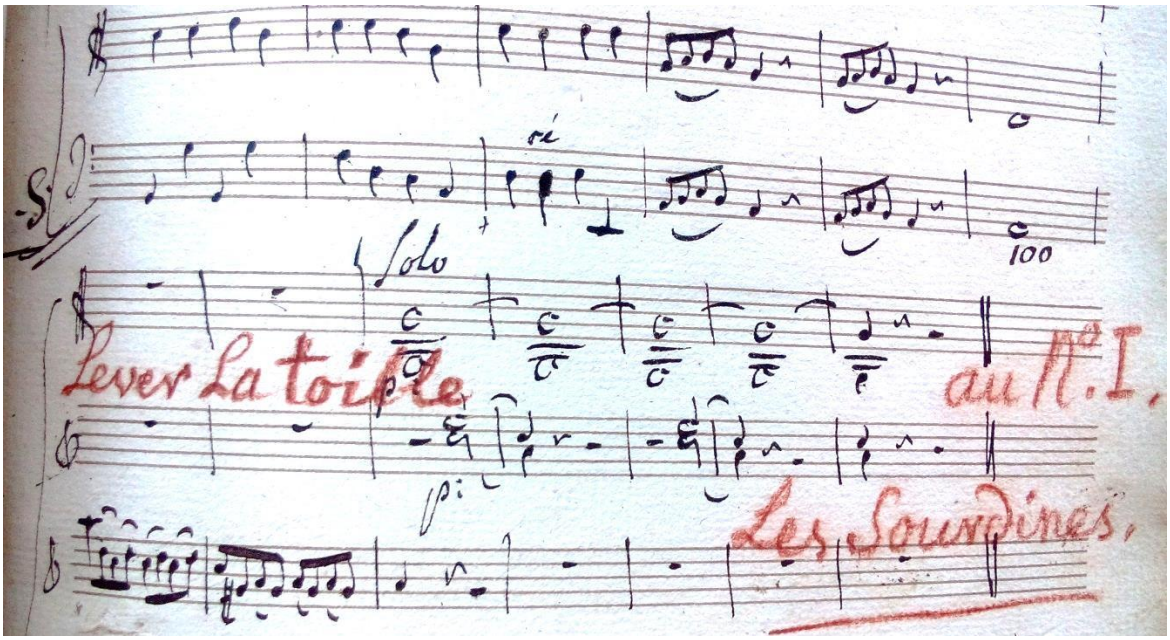


Figura 23 - Detalhe da página final da *Introduction*: notar a observação *Lever la toille* e a indicação para o uso das surdinas (*Les Sourdines*) no próximo movimento (N.I).
Fonte: BNF Rès A 240

Essas observações podem ter servido tanto aos ensaios da obra, quanto à sua estreia. Já o lembrete que vem logo na primeira página da *Introduction* para advertir a orquestra de que é preciso usar a surdina, nos permite imaginar que o chefe da orquestra precisava antecipar e garantir que, no concerto oficial, os músicos preparassem o objeto que é utilizado posteriormente no primeiro movimento do ato I, o *Andante* (Figura 24):

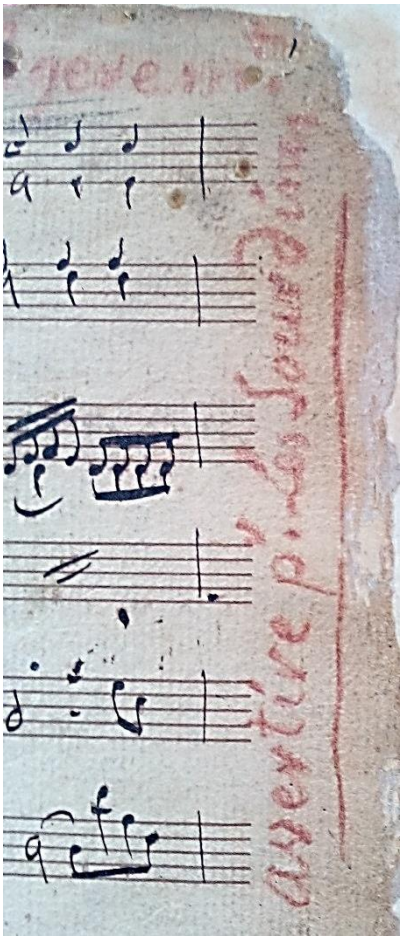


Figura 24 – Detalhe da primeira página da *Introduction*: notar a observação *avertire p. Les Sourdines.*
Fonte: BNF Rès A 240

Nota-se que algumas nuances na grafia em giz vermelho não correspondem ao francês atual (como exemplo, a palavra *guere*, ao invés de *guerre*; *oter les sourdines*, ao invés de *otez les sourdines*; *fair oter les sourdines*, ao invés de *faire ôter les sourdines*). Este fato evidencia "erros" de grafia que podem ser indicativos de que as anotações em giz não foram feitas por um nativo na língua francesa.

Então surge aqui uma outra questão importante sobre o papel do ensaiador da orquestra, e do "regente" que provavelmente utilizou essa partitura na condução do espetáculo. Naturalmente a pergunta surge sobre quem teriam sido esses músicos. Esse aspecto, bem como um maior detalhamento sobre as características da orquestra da *ARM* na altura, será abordado no próximo item.

4.1.2 A orquestra e o corpo de dança da *Académie Royale de Musique* em 1776.

Segundo Serre (op. cit.) em 1776 a *Académie Royale de Musique*, que funcionava no Palácio Real desde 1770, era gerenciada por Pierre-Montan Berton, e enfrentava fortes problemas econômicos [212]. Apesar disto, mantinha um grande número de instrumentistas na orquestra[213] (os "symphonistes") distribuídos na seguinte instrumentação: 2 cravos, 4 contrabaixos, 12 violoncelos, 24 violinos (mais 4 violinos extra), 6 flautas / oboés [214], 6 fagotes[215], 6 violas, 4 trompas, 2 clarinetes, 2 trompetes, 1 tímpano, 1 tambourim, 1 musette. E segundo o autor, a orquestra se separava em dois grupos distintos, com funções específicas: o *petit choeur* e o *grand choeur*. O primeiro reunia os melhores instrumentistas que, juntamente com o cravo, acompanham as árias e os recitativos. O segundo, que interessa particularmente a esse estudo, corresponde ao grupo completo que, entre outras atividades, acompanhava o balé.

Se tomarmos por base a instrumentação de *Apelles et Campaspe* (Quadro 31, p. 121), podemos distribuir os músicos da orquestra na seguinte proporção (considerando a capacidade máxima da orquestra): 3 flautas I / 3 flautas II; 3 fagotes I / 3 fagotes II; 1 Trompete I / 1 Trompete II; 2 Trompas I / 2 Trompas II; 3 Fagotes I / 3 Fagotes II; 1 Clarinete I / 1 Clarinete II; 2 Oboés I / 3 Oboés II; 4 contrabaixos; 12 violoncelos; 14 Violinos I / 14 Violinos II; 3 Violas I / 3 Violas II; 1 Tímpano. A indicação de que havia cravistas na orquestra não pode ser comprovada a princípio apenas pela partitura do balé, uma vez que nesta já não consta a realização de baixo contínuo. Por outro lado, essa informação importante que nos traz Serre pode indicar que o cravo (apesar de que já caía em desuso) pode ter sido utilizado na realização do balé em questão. De qualquer forma, podemos imaginar a densidade sonora desta orquestra na execução do balé *Apelles et Campaspe*, no caso de que todos os instrumentistas da orquestra tenham participado do espetáculo.

Essa formação orquestral se enquadra no que Lajarte (1878) organiza como o terceiro período da composição da orquestra da *ARM*, ou época de Rameau (de 1733 a 1774),

[212] Este teria sido o motivo para a monarquia decidir administrar a *Académie Royale de Musique* junto ao *Menus Plaisirs*.
[213] Cf. Carbonier, *op. cit*., p.197, em 1775, 38% dos instrumentistas do *Concert Spirituel* eram músicos da *Académie Royal de Musique* que assim encontravam formas de acrescentar receita ao seu salário.
[214] Era comum flautas e oboés serem tocados pelo mesmo instrumentista, por isso a menção a apenas 6 músicos.
[215] Carbonier, *op. cit*, p.183, cita 8 fagotes.

como alcunha. Segundo o autor, foi a partir de Rameau que as flautas e oboés deixaram de realizar a função de dobrar as vozes do violino, e os fagotes de dobrar a dos baixos. E foi também com Rameau que as trompas, trompetes e tímpanos ganharam partes mais elaboradas. Em relação ao clarinete, aponta que a primeira aparição do instrumento na orquetsra da *ARM* foi na obra *Célinie* (música de Herbain e texto de Chennevières, de 1766), e também na primeira e terceira entrada de *Festes lyriques, Lindor et Isménie* (L.J. Francoeur) et *Érosine* (P. M. Berton), também de 1766. Já os tímpanos teriam sido usados desde 1758, na obra *Les Festes d'Euterpe* (Dauvergne). Segundo Lajarte, teria sido Gluck o modernizador da orquestra da *ARM* (dentro do período compreendido entre 1774 e 1807) ao introduzir trombones, além de completar toda a percusssão (prato, caixa, tímpano) e de usar as trompas. Dessa forma o balé aqui em questão abordou uma orquestração que contou com recursos sonoros já explorados desde Rameau, além de incorporar inovações trazidas por Gluck no estilo clássico de composição.

Voltando a Serre (op. cit.), este chama a atenção para a figura do *maître de musique* ou *batteur de mesure* que em 1776 era Jean-Baptiste Rey, responsável por dirigir os instrumentistas durante os ensaios e as representações. Não acredito que as anotações em giz vermelho no manuscrito de *Apelles et Campaspe* possam ser de sua autoria, uma vez que um nativo na língua francesa não cometeria os erros de grafia que foram apontados anteriormente. Portanto a questão sobre quem teria sido o ensaiador do balé permanece em aberto. Por outro lado, é possível conhecermos os "symphonistes" e os bailarinos que faziam parte do *corpus* de artistas da *ARM*, os quais podem ter participado na noite do estreia de *Apelles et Campaspe*. A publicação anual *Les spectacles de Paris* nos traz uma lista completa do *État des personnes* da *ARM* de 1776 (publicado em 1777) a qual transcrevo a seguir (Quadro 37 e 38):

Quadro 37 – Composição da orquestra da *ARM* em 1776. [216]

ORCHESTRE	
Maître de Musique	Francoeur
Aide (ajudante)	Rey
Violons	Despréaux, 1º violon; Bornet, *l'aîné*, Granier, Dehar, Lemaire, Bornet, *cadet*, Michault, Imbault, Bonnay, De Pâris, Allard, Glachan, Berthéaume, Bayon, Caune, Lancel, Benoist, Lambert, Rousseau *l'aîné*, Devaux, Sallantin, Froment, Chalon, Pergnon
Violon Surnuméraire	Maze
Basses du Grand Choeur	Desplanques, Moreau, Louis, Rochefort, Lobri, Boutard, Doublet, Dessé, Miel, Rousseau C., Gleist
Contre-basses	Hanot, Moreau, Louis, Rochefort, Glesl
Alto ou Quinte	Coppeaux, Tissier, Poussint, Fontaine, Lumière
Flûtes & Hautbois	Sallantin, *premier acompagnateur*; Palliou, Pillet, Dubois, Sallantin, Andre, Garnier
Bassons	Bralle, Dard, Cugnier, Richard, Lemarchand, Garnier, Félix, Parisot
Cors de Chasse	Mozer, Sieber
Trompettes	Carasse, *cadet*, Braun L., Braun *cadet*
Clarinette	Ernest, Scharff
Timballes	Carrasse L., Coppeaux
Tambourin	Lemarchand
Copiste de Musique	Lefevre
Marchande de Musique de l'Opera	Mme Lemarchand
Luthier de l'Opera	Socquet
Accordeur de Clavecin	Chartier

Corroborando Serre, é interessante confirmar o uso do cravo na orquestra na altura. Entretanto é curioso que o músico cravista não tenha sido especificado na lista publicada.

[216] Cf. Lajarte, *Les Spectacles de Paris*, 1777, p. 21.

Quadro 38 – Composição dos bailarinos da *ARM* em 1776. [217]

DANSE	
Compositeur & Maître des Ballets	Noverre
En survivance	Gardel / Dauberval
Danseurs seuls	**Vestrirs**, **Gardel**, d'Auberval
Danseurs seuls et en double	**Gardel**, **Vestris**, Malter, Despréaux, Marcadet, **Abraham**, Favre
Danseurs en double & coryphées	**Léger**, **Ledoux**, **Le Breton**
Danseurs Figurans	Trupti, **Dossion**, Liesse, Delarue, Aubri, **Caster**, **Henri**, **Hennequin** *l'aîné*, Hennequin *cadet*, **Duchesne**, Leroi I., **Leroi 2.**, Rivet, **Guillet**, Des Bordes, Dangui, **Barré**, Pladix, **Petit**, Largilliere, Dupré, Ducel, Laval, **Simonet**, Olivier, **Lebel**, Balderoni
Surnuméraires	Revilly, Fontaine
Danseuses seules	Allard, Peslin, **Guimard**, **Heinel**, **Dorival**
Danseuses seules et en double	Vernier, Hidoux, Asselin, Delisle, **Le Maire**
Danseuses en double & coryphées	**Delfevre**, **Lafond**, **Dubois**, Cl[?]ophile
Danseuses figurantes	**Auberte**, Lehoux, Martin, Dumenil, **Jouveau**, Gertude, **Durville**, Duparc, Michelot, Dupin, Belletour, Bigotini, **Thevenet**, **Richer**, **Saulnier**, **Duval**, **Esther**, **Mulier**, Crepaux, **Auguste**
Surnuméraires	Huet, Felmé, **Tiste**, Duolan, Baudoin, Renard, Lablotierre, Courtois, Neuville, Camille, Villette, Dorse, Imbert, Leblanc, **D'Auvilliers**, Lory, Dessincourt, Viallet, Lenormand, Carteron, Dufresnois, Violette, Lilia, Deshayes, Lemonnier

Comparando os nomes dos bailarinos acima listados com aqueles discriminados no libreto de *Apelles et Campaspe* (versão de Paris) [218], observamos que praticamente todo o elenco do balé pode ser acima identificado [219]. Também é notório que a estreia de Noverre como coreógrafo contou com uma participação reduzida do corpo principal de balé da *ARM* na altura, além de ter realocado dois bailarinos principais (M. Abraham e Mlle. Le Maire) para funções secundárias (no *coriphée*).

[217] *Ibidem*, p. 17. Em negrito destaco os nomes que se encontram também no libreto de *Apelles et Campaspe*, versão de Paris, 1 de Outubro de 1776. Alguns dos nomes foram notados com grafias ligeiramente diferentes nas duas fontes, mas se tratam dos mesmos profissionais.
[218] Ver Quadro 12, p. 96.
[219] Há apenas alguns nomes que não constam também na lista do corpo de balé da *ARM*: M. Gardel c., M. Vestris f., M. Leger e M. Giguet.

4.1.3 Terminologia em discussão: *Introduction.*

Ainda que sirva de abertura para o balé-pantomimo *Apelles et Campaspe*, o compositor não usa o termo usual, a essa altura, que era *ouverture.* Esse fato curioso não é facilmente explicado quando tomamos por base a tratadística da época que aborda a música instrumental ou a composição musical.

Segundo Taiëb (2007) a menção oficial ao termo *introduction* ocorre apenas no século XIX, pelos autores Choron (1808) e Castil-Blaze (1820), e dentro do contexto da ópera italiana, ou da tragédia lírica francesa. Vejamos como Taiëb aponta a visão de cada um desses autores ao interpretar o termo *introduction*:

> Choron serve-se [do termo] exclusivamente para criticar a preguiça de compositores, a quem acusa de se contentarem com uma composição curta que precede o momento de elevar as cortinas. Para Choron, não fazer uma *ouverture* é afastar-se de uma convenção cuja função primeira é de anunciar uma obra lírica. [...] Castil-Blaze [...] distingue entre a *introduction*, compreendida como um episódio instrumental [de uma ópera] encadeado com a primeira cena, da *introduction* no sentido italiano de "primeiras cenas da ópera", equivalendo à função de exposição na terminologia dramática. [220]

Mais adiante Taiëb afirma que, se tomarmos as partituras como exemplo, o termo *introduction* só aparece por volta dos anos 1790 quando o compositor Deshayes faz uso do termo, numa ópera-cômica, em que *Introduction* aparece ao lado de *Ouverture*. O autor também defende que a *introduction* pode se prestar a preparar o público para a primeira cena, servindo para predispor ao drama, ou também como um anúncio triunfal do drama. Este seria um recurso associado à figura de retórica peroração, em que o apoio dramático está no fim da abertura, indicado via de regra pela informação "on lève la toile". Essas são possibilidades cabíveis em relação à *Introduction* do balé *Apelles et Campaspe*.

[220] Taiëb, *op. cit*, p. 73: "Choron s'en sert exclusivement pour critiquer la paresse de compositeurs, auxquels il reproche de se contenter d'un morceau bref précédant le lever du rideau. Pour Choron, ne pas faire d'ouverture déroge à une convention dont la fonction premiére est d'annoncer un ouvrage lyrique. [...] Castil-Blaze [...] distingue l'introduction comprise comme un épisode instrumental enchaîné à la première scêne, de l'introduction au sens italien de "premières scènes de l'opéra", qui équivaut à la notion d'exposition dans la terminologie dramatique". A tradução é de minha autoria.

De qualquer forma o autor demonstra que há uma grande confusão na abordagem do uso da terminologia em questão, sempre relacionada à ópera. Portanto, e em se tratando de balé, não é possível nesse estudo elucidar o significado do termo usado pelo autor do manuscrito musical. De todo modo, é interessante notar que este é um aspecto importante que situa a obra musical nesse processo de transição em que vários conceitos estavam ainda por se definir, mas que já apontavam para algumas características que se contrapunham às do modelo francês de *Ouverture*.

4.2 Jean-Joseph Rodolphe: compositor de balés de Noverre.

Jean-Joseph Rodolphe [Johann Joseph Rudolph] (Estrasburgo, 1730 – Paris, 1812) é um compositor ainda pouco conhecido. Sua biografia, ainda incipiente, contém algumas informações sobre sua atuação como trompista, violinista, compositor e pedagogo [221] (Figura 25):

[221] A principal fonte sobre sua biografia ainda é a de Joseph Fétis, *Biographie universelle du musiciens*, Paris, 1877, no qual está baseado o dicionário Grove online. Há também duas cartas de Rodolphe transcritas por Marc Pincherle, In: *Musiciens peints par eux-mêmes* (Paris, 1939). E também uma pequena bibliografia editada pelo CMBV, disponível *on line* em:

http://www.cmbv.fr/content/download/1587/16555/file/Biographie%20de%20Rodolphe.pdf

Figura 25 – Retrato presumido de J.J Rodolphe.
Fonte: Blanchet (1759). Imagem da web.

Segundo Fétis (1877), estudou violino em Paris com Jean-Marie Leclair, foi primeiro violino de orquestras em Bordeaux, Montepellier e outras cidades do centro da França, e em 1754 entrou para o serviço na corte do duque de Parma onde foi aluno de Traetta em harmonia e contraponto. Em 1761 parte para a corte de Charles-Eugène Würtemberg [222], em Stuttgart, onde realizou suas primeiras composições como autor de música para balé em colaboração com Noverre, entre as quais estão *Médée et Jason*, *Psyché*, *La Mort d'Hércule* e *Armide.* Em 1765 consta que já estaria na corte do príncipe de Conti, em Paris, além de fazer parte da orquestra da *Opéra* (*Académie Royale de Musique* na altura) como violinista e trompista, onde estreou pela primeira vez um acompanhamento com solo de trompa. Em 1770 integrou os músicos do *petit appartements du roi* e posteriormente também a *Chapelle Royalle*. Há um registro interessante no *Mèmoires secrets* (*apud* PIERRE, 2000) que detalha as habilidades de Rodolphe como um instrumentista que causou grande impacto em Paris em 1764:

[222] O conde de Würtemberg foi chamado de "príncipe amigo das artes, dos talentos e da magnificência" por Noverre em sua carta número VI. E segundo biografia do CMBV, Rodolphe foi admitido em sua corte como violinista, e lá teria sido aluno de composição de Jommelli.

> Escutamos na semana passada uma trompa de caça que surpreendeu toda a Paris. É o senhor Rodolphe, da casa do Duque de Würtemberg. Jamais este instrumento tinha alcançado tão alto grau de execução; ele imita alternadamente a flauta mais doce, o trompete mais brilhante; suas articulações de língua são de uma velocidade, de uma vivacidade, de uma precisão incompreensível. Ele parece executar com ousadia a música mais difícil e a mais rápida. [223]
>
> .

Trata-se de um concerto para trompa realizado por Rodolphe no *Concert Spirituel* [224]. Esta obra foi por ele executada como uma das peças do programa que foi reprisada em diversas datas em 1764 e também 1765, segundo Pierre (op. cit.) [225]. Além desta informação, o autor acrescenta outras à bibliografia do instrumentista ao citar a participação de Rodolphe na *Opéra*, onde teria ensinado música aos pensionários, e onde teria participado da representação de várias obras líricas (de 1761 a 1773). Segundo o mesmo autor, Rodolphe também teria atuado na *Comédie italienne* durante o mesmo período, teria sido também compositor de ópera e de música religiosa, e como instrumentista do *Concert Spirituel* teve a chance de ver executada algumas de suas obras (entre 1779 e 1781) [226].

São nas duas cartas autografas do compositor (com datas de 7 de Abril de 1801, e 28 de Outubro de 1802), publicadas por Pincherle (1939), que encontramos mais algumas informações interessantes sobre essa personalidade musical. Carregadas de um sentimento de injustiça, Rodolphe apelou às autoridades para que revissem sua pensão drasticamente reduzida após ser admitido como professor no Conservatório de Paris (constituído após a revolução, e no qual atuou como professor entre 1799 e 1802). Segundo declara, aos dezoito anos tinha a reputação de ser o melhor trompista da França, tendo sido o primeiro a acompanhar, neste instrumento, arietas no teatro, e recitativos em igrejas da Alemanha, Itália, Paris e Versalhes. Também chamou a atenção para o fato de ter sido ele o idealizador da *École de Chant et Declamation* (estabelecida em 1784 e substituída pelo conservatório), onde ensinou composição, e para a qual escreveu o *Théorie d'accompagnement et de Composition*

[223] Pierre, *op. cit.,* pp. 150 – 151: "On a entendu la semaine dernière un cor de chasse qui étonne tout Paris. C'est le seigneur Rodolphe, de la maison du Duc de Wurtemberg. Jamais cet instrument n'avait été poussé à un point si accompli; il imite tour à tour la flûte la plus douce, la trompette la plus éclatante; ses coups de langue sont d'une rapidité, d'une vicavité, d'une précision incompréhensible. Il parait exécuter avec hardiesse la musique la plus difficile et la plus rapide". A tradução é de minha autoria.
[224] Passo a referenciar como *C. S.*
[225] Pierre, *op. cit*, pp. 285, 286, 288, 289.
[226] *Ibidem*, p. 181. As obras são um moteto e um concerto para trompa.

(c.1785) [227] e o *Solfège ou Nouvelle méthode de musique* (s.d.) (bases teórico-pedagógicas também para o ensino no conservatório). Rodolphe finalizou a carta intensificando ainda mais a precariedade da sua situação financeira, quando declara ter perdido todos seus móveis e manuscritos num incêndio.

Esta última informação esclarece em parte a limitação em encontrar material musical fruto da colaboração com Noverre, e reforça a certeza de que é preciso garimpar o que resta sobre a vida e obra deste compositor, violinista, trompista e pedagogo. Ainda assim, já é possível definir algum percurso para compreendermos a atuação desse compositor de música para balés. Como violinista, Rodolphe estudou em Paris com Jean-Marie Leclair que por sua vez também atuou como bailarino e coreógrafo.

Podemos imaginar que esse contato entre mestre e aprendiz pode ter exercido uma influência no aluno quanto a despertar uma afinidade pela arte da dança. Em todo caso, foi em Stuttgart, e colaborando com Noverre, que Rodolphe deu seu primeiro passo como compositor de balés. É interessante notar que a ele, então violinista da orquestra, foi confiado compor a música para a coreografia de Noverre sobre o mito de Medéa e Jason. Trata-se da confirmação de uma prática da época na qual, segundo Hansell (op. cit.), a música de dança (muitas vezes anônima) era escrita pelo primeiro violino da orquestra, ao passo que cabia ao principal compositor da corte (no caso Jommelli) a responsabilidade de escrever a música de ópera e a música instrumental.

Interessante também é notar que tanto Noverre quanto Rodolphe são contratados para trabalhar em Stuttgart no mesmo ano (1760), e que a parceria estabelecida entre os dois artistas se situa num primeiro apogeu da carreira de ambos. De um lado um promissor coreógrafo, cuja trajetória percorrida já incluía Berlin, Londres, Estrasburgo, Marselha e Lyon [228], e do outro um trompista virtuose, violinista, reconhecido por seus talentos musicais, e aluno de Traetta e Jommelli. Acredita-se que Noverre e Rodolphe tenham trabalhado na corte de Stuttgart pelo menos durante sete anos [229], e ao meu ver esse duo artístico foi imprescindível para o desenvolvimento dos balés reformados que puderam florescer num

[227] Ver Anexo 10, p. 305.
[228] Ver bibliografia resumida de Noverre em Flavia Pappacena, *Programmi, op. cit*., Apêndice, p. 126.
[229] Cf. Grove, *op. cit.*, em 1767 Rodolphe já fazia parte da corte do príncipe de Conti, em Paris, e também tocou no *Concert Spirituel*.

ambiente extremamente favorável à tradição de dança francesa [230], e a espetáculos suntuosos [231], além de ser reconhecidamente um grande centro cultural no império germânico, como foi na altura a corte de Würtemberg.

Certo é que Noverre trabalhou também com diversos outros compositores ao longo de sua carreira, como François Granier [232], Florian Johann Deller [233], além de Franz Aspelmayer e Joseph Starzer [234], e Louis de Baillou [235]. Entretanto a autoria musical de muitos dos balés de Noverre segue todavia imprecisa (a atribuição incerta a alguns desses compositores são frequentes nas fontes pesquisadas). O que podemos comprovar pelas pesquisas em fontes primárias, é que a colaboração entre Noverre e Rodolphe resultou num dos balés mais renomados do coreógrafo – *Médée et Jason* – fruto da parceria dos dois artistas na corte de Würtemberg, e cuja estreia se deu em Stuttgart em 1763 entre o primeiro e o segundo ato de *Didone abbandonata* de Jommelli (PAPPACENA, *Programmi*, op. cit.). Rodolphe, aluno de Jommelli, já havia colaborado com Noverre no balé *Rinaud et Armida* (1761), apresentado entre o segundo e terceiro ato de *Olimpiade*, obra também de seu mestre. Portanto, *Médée et Jason*, dois anos depois, foi a segunda realização musical de Rodolphe no parâmetro do balé inserido no contexto do espetáculo de ópera, e foi proclamada como uma das obras primas de Noverre em pareceria com Rodolphe.

É razoável pensar que essa colaboração entre os dois artistas também pesou na escolha de Noverre por trabalhar com Rodolphe sobre o mito de *Apelles et Campaspe*, para estrear seu posto como mestre de balé em Paris (em 1776) [236]. Este mesmo balé, realizado três anos anteriormente em Viena, sob música de Aspelmayer, foi refeito sob a invenção musical de Rodolphe. Acredito que a escolha intencional do coreógrafo pesou sobre o fato de que a música de Rodolphe atendia às expectativas de Noverre quanto à importância da música para

[230] Cf. Mourey, *op. cit.,* a corte de Stuttgart já acolhia a tradição de *ballets de cour* e de dança francesa desde 1616, e notadamente a partir de 1660 os mestres de dança franceses se instalam nas cortes germânicas. A autora também chama a atenção para o fato de que o príncipe de Würtemberg queria transformar sua corte numa das mais esplendorosas do império, e a ópera foi o veículo escolhido para abrilhantar sua figura de poder.
[231] *Idem.* Noverre dispunha de um corpo de balé numeroso (44 bailarinos e bailarinas, além de 14 solistas).
[232] Cf. Pappacena, *Programmi, op. cit*., p. 11, colaborou com Noverre principalmente no período de Lyon (de 1758-1760).
[233] *Ibidem*, p.13. Deller e Rodolphe colaboraram principalmente no período de Sttutgart (de 1760-1766).
[234] *Loc. cit.,* Aspelmayer e Starzer colaboraram principalmente no período de Viena (de 1767-1774).
[235] *Loc. cit.*, Baillou colaborou principalmente no período de Milão (de 1774-1776).
[236] Cf. Pierre, *op. cit*, p. 305, Rodolphe já estaria em Paris no início de 1776, quando teria se apresentado entre março e abril, no *Concert Spirituel*, fazendo parte dos instrumentistas que acompanharam várias obras sacras.

inspirar a atuação do bailarino-ator, um tema tão caro em suas cartas [237]. A análise que proponho em 5.3, entre o libreto de *Apelles et Campaspe* e o manuscrito musical deste balé atribuído a Rodolphe pretende esclarecer essa fusão entre as artes dos dois autores.

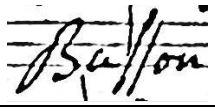
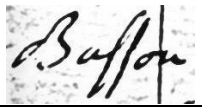
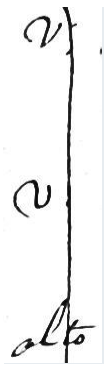
4.3 Autoria do manuscrito musical *Apelles et Campaspe*: análise comparativa entre grafias musicais de J.J. Rodolphe.

No intuito de chegar a uma conclusão mais precisa sobre a possível autoria de J.J. Rodolphe, parti para uma pesquisa comparativa entre a grafia de alguns caracteres presentes na partitura anônima *Apelles et Campaspe* (BNF Op. Rès 420)[238], e num manuscrito do compositor preservado no Departamento de Música da BNF. Trata-se da obra "Dominus illuminatio mea" (BNF Dep.Mus. H 539) [239], na qual Rodolphe é identificado como copista.

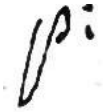
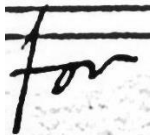
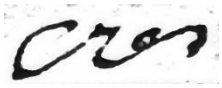
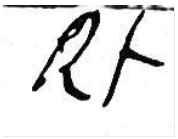
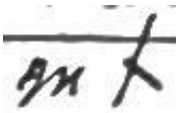
De uma forma geral, a primeira impressão que se tem ao olhar para as duas obras, é de que estamos diante de documentos realmente muito parecidos. Mas foi após fotografá-las que pude selecionar alguns elementos escolhidos para a análise, e organizar os quadros que os comparam, lado a lado, quanto às suas semelhanças. A intenção foi eleger caracteres significativos para a grafia composicional, tais quais a forma de identificar a instrumentação, e de grafar as diferentes claves, as fórmulas de compasso, as dinâmicas, as alterações sobre as notas, as pausas e sinais de silêncio. Sobretudo me interessou garimpar as imagens que praticamente são idênticas entre os dois documentos, uma vez que as diferenças encontradas entre esses não indicam necessariamente uma inconsistência quanto a uma mesma autoria dos dois manuscritos. Sabe-se que a notação, anterior ao século XIX, ainda era bastante flexível, mesmo quando se trata de obras de um mesmo autor. Por outro lado, características idênticas, repetidas com regularidade entre diferentes obras, são fortes indicadores (como assinaturas) para a comprovação da mesma autoria. Os quadros abaixo (Quadros 39 a 44) mostram a consistência verificada entre os caracteres comparados:

[237] Ver subcapítulo 5.1, p. 217.
[238] Ver anexo 8, p. 303.
[239] Ver anexo 9, p. 304.

Quadro 39 – Comparação entre as grafias de instrumentação em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.*

Instrumentação	
Apelles et Campaspe BNF Op.Rès A 240	*Dominus illuminatio mea* BNF Dep. Mus.H 539
	
	

Quadro 40 – Comparação entre as grafias de dinâmica em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.*

Sinais de Dinâmica	
Apelles et Campaspe BNF Op. Rès A 240	*Dominus illuminatio mea* BNF Dep. Mus.H 539
	
 	
	
	
	

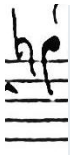
Quadro 41 – Comparação entre as grafias de fórmulas de compasso em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.*

Fórmulas de Compasso	
Apelles et Campaspe BNF Op. Rès A 240	*Dominus illuminatio mea* BNF Dep. Mus. H 539

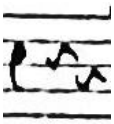
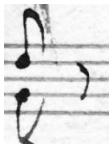
Quadro 42 – Comparação entre as grafias de claves em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.*

Claves	
Apelles et Campaspe BNF Op. Rès A 240	*Dominus illuminatio mea* BNF Dep. Mus.H 539

Quadro 43 – Comparação entre as grafias de sinais de alteração em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.*

Sinais de Alteração	
Apelles et Campaspe BNF Op.Rès A 240	*Dominus illuminatio mea* BNF Dep. Mus.H 539
	

Quadro 44 – Comparação entre as grafias de pausas em *Apelles et Campaspe* e *Dominus illuminatio mea.*

Pausas	
Apelles et Campaspe BNF Op. Rès A 240	*Dominus illuminatio mea* BNF Dep. Mus.H 539
	
	

A análise quadro a quadro nos mostra que a grafia para a instrumentação é praticamente idêntica nos dois documentos. Observa-se também a mesma maneira para indicar tanto o naipe de violinos 1 e 2 e viola (*V. V. alto*, em sequência vertical), como também o de oboé (*haub*), trompa (*Cor*), fagote (*Basson*), clarinete (*Clar*), flauta-transversal (*Flute*). Foi observada também a mesma caligrafia para a indicação de *violoncello*. Quanto aos sinais de dinâmica, observamos as formas idênticas para a notação do *piano* (*p*:), do *mezzo forte* (*mf*), do *riforzando* (*Rf*), bem como há consistência ao observar que nas duas obras são usadas mais de uma forma para a notação do forte (*forte* ou *f*), dentro da mesma obra. Também é curioso observar que o autor usou um sinal triangular, embaixo de notas longas, para identificar um *decrescendo*, ao passo que o *crescendo* é indicado através da palavra *cres.* Em relação às fórmulas de compassos binários e ternários, observa-se a exatidão quanto à mesma grafia destes nas duas obras, precisão esta também percebida na notação das pausas de semínima e de colcheia.

Os elementos que guardavam semelhança, mas que foram menos definitivos para a conclusão desta análise são: a notação de claves, e os sinais de alteração. As primeiras variam muito, mesmo dentro de uma mesma obra (o autor utilizou formas não coincidentes para notar a clave de Dó), assim não puderam ser tomadas como um padrão (ou assinatura) do compositor. E os segundos, por não necessitar de gestos muito elaborados para a sua notação (sustenidos, bemóis e bequadros são escritos com poucos traços), acabam por não terem muito peso numa análise de caligrafia.

Mas de uma forma geral, vê-se que há um padrão e uma consistência na grafia composicional dos dois documentos em questão. Este passo foi muito importante para garantir que a análise pretendida sobre a relação entre música e libreto do balé *Apelles et Campaspe* de fato fosse construída sobre um estudo das obras originais correspondentes. A partir da análise pude partir para os próximos passos da pesquisa tendo como foco o binômio autoral do balé: o manuscrito musical Rès 240 é de fato o autógrafo de J.J Rodolphe que selou sua parceria com J.G. Noverre na elaboração do balé *Apelles et Campaspe*.

4.4 O balé *Apelles et Campaspe* em contexto.

4.4.1 O programa da noite do espetáculo.

A versão do balé pantomimo *Apelles et Campaspe* apresentada em Paris no dia 1 de outubro de 1776, na *Académie Royale de Musique*, dividiu a noite de espetáculo com duas outras obras, como atesta uma importante fonte que trata dos eventos da *ARM*. O dicionário de Beffara (1785) – *Dictionnaire de l'Academie Royale de Musique* – contém, entre outras informações, as representações realizadas na *ARM* segundo o calendário de espetáculos anuais [240].

Na seção que organiza os títulos por ordem alfabética – *Dictionnaire alphabetique* – encontra-se o balé *Apelles et Campaspe* (Figura 26):

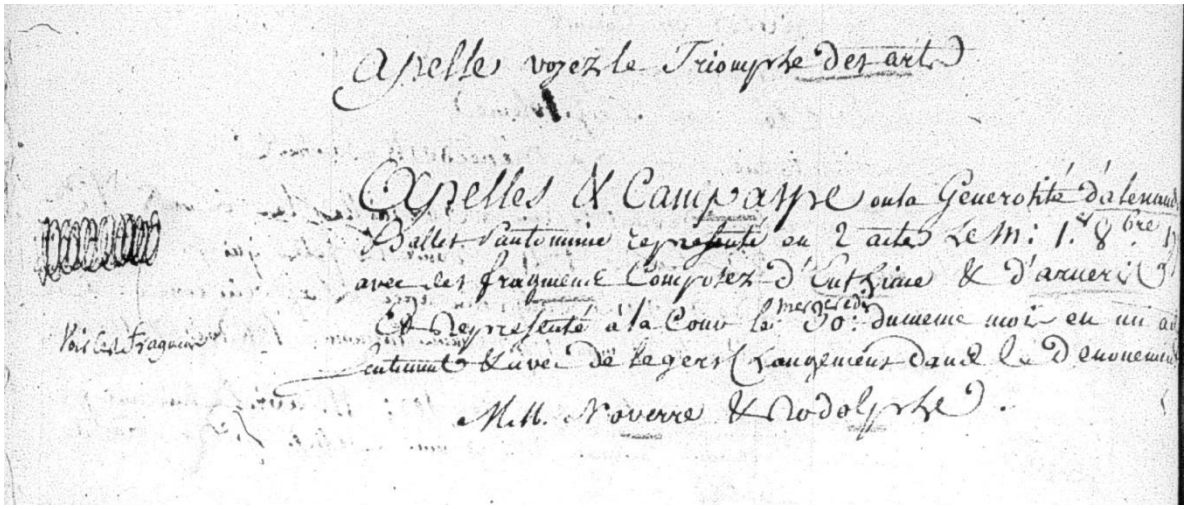


Figura 26 – *Dictionnaire alphabetique.*
Fonte: Beffara (1785, trecho da p. 116). BNF Op. Rès 602.

A transcrição completa do trecho traz as seguintes informações: "*Apelles & Campaspe ou la Generosité d'Alexandre. Ballet Pantomime* representé en 2 actes le M: 1er. Oct^{bre} avec les fragmens composés *d'Euthyme & d'Aruéris.* Et representé à la Cour le

[240] Ver Anexos 13 e 14, pp. 310 e 311, respectivamente.

mercredi 30: du meme moi [...] avec de legers changemens dans les enoncement. M. Noverre & Rodolphe." [241]. Vê-se que foram fragmentos das obras *Euthyme* e *Aruéris* que compuseram o espetáculo em 01 de outubro de 1776, um tipo de resumo dessas obras, apresentadas juntamente com o balé *Apelles et Campaspe.*

Da mesma forma o *Mercure France* de outubro de 1776 confirma a programação daquela noite, além de especificar os autores das obras resumidas em questão:

> A Academia Real de Música ofereceu na quarta-feira, 1 de Outubro de 1776, a primeira representação dos fragmentos, compostos do ato de *Euthyme & Lyris*, novo balé heroico em um ato; e do [ato] *Arueris* ou *les Isies*; seguidos de *Apelles & Campaspe*, ou *la Générosité d'Alexandre*, Balé pantomimo. O libreto de *Euthyme & Lyris* é do M. Boutellier, e a música de M. Désormeri. [242]

> [...] *Arueris* ou *les Isies*, segunda *entrée*, tem libreto de Cahusac, música de Rameau, e foi tirada do *Ballet des Fêtes de l' Hymen.* [243]

Euthyme & Lyris foi identificada numa base de dados atual muito importante para a pesquisa. Trata-se do website CHRONOPERA[244] do *Centre National de la Recherche Scientifique*. Nele encontramos a informação de que o balé *Apelles et Campaspe* foi representado 23 vezes na *ARM* ao lado de *Euthyme et Lyris* e de *Les Fêtes de l' Hymen et de l'Amour, ou les Dieux d'Egypte* [245]. Ao pesquisar no catálogo geral da BNF, foi possível encontrar o seguinte documento que muito acrescentou à esta pesquisa: *Fragmens, composés de l'acte d'Euthyme et Lyris, nouveau Ballet-Héroïque, en un acte; et celui d' Aruéris et Les Isies, des Fêtes de l' Himen. Représentés par l'académie royale de musique, le mardi 1er octobre 1776* (Figura 27):

---

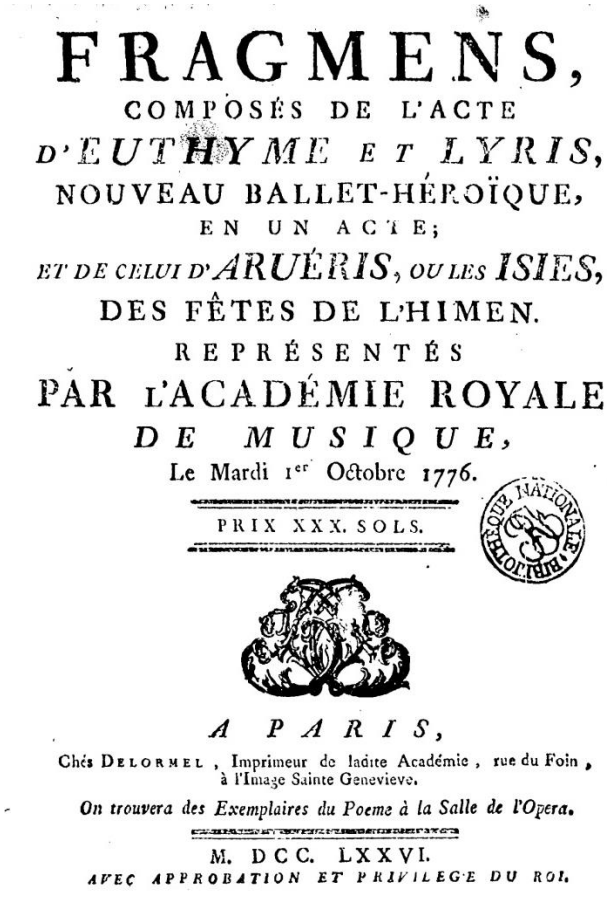
[241] As alterações sugeridas pelo autor foram estudadas nos subcapítulos 3.2.3 e 3.2.4, pp. 95 e 102, respectivamente.

[242] *Mercure de France, op. cit*, V. 2, pp. 159 a 160: "L' Académie Royale de Musique a donné le Mardi I[er] Octobre 1776, la première représentation des Fragmens, composés de l'Acte *d'Euthyme & Lyris*, nouveau Ballet héroïque en un acte; & de celui d'*Arueris* ou *les Isies*; suivis d'*Apelles & Campaspe*, ou *la Générosité d'Alexandre*, Ballet pantomime. Le poëme d'*Euthyme & Lyris* est de M. Boutellier, & la musique de M. Désormeri". A tradução é de minha autoria.

[243] *Ibidem*, p. 162: "[...] *Arueris* ou *les Isies*, deuxième entrée, dont les paroles sont de Cahusac, & la musique de Rameau, est tiré du Ballet des Fêtes de l' Hymen". A tradução é de minha autoria.

[244] http://chronopera.free.fr

[245] Esta informação pôde ser confirmada através do documento *Relevé des Recettes de l' Opéra*, 1735 a 1840. Ver Anexo 37, p. 334.



FRAGMENS,
COMPOSÉS DE L'ACTE
D'EUTHYME ET LYRIS,
NOUVEAU BALLET-HÉROÏQUE,
EN UN ACTE;
ET DE CELUI D'ARUÉRIS, OU LES ISIES,
DES FÊTES DE L'HIMEN.
REPRÉSENTÉS
PAR L'ACADÉMIE ROYALE
DE MUSIQUE,
Le Mardi 1er Octobre 1776.
PRIX XXX. SOLS.
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
A PARIS,
Chés DELORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte Genevieve.
On trouvera des Exemplaires du Poeme à la Salle de l'Opera.
M. DCC. LXXVI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Figura 27 – *Fragmens composés.*
Fonte: [Anônimo] (1776). Capa. http://gallica.bnf.fr

Este documento agrupa dois libretos com paginação independente, em que constam os artistas envolvidos, os textos dos personagens, indicam os momentos onde a dança intervinha, e trazem a temática de cada obra. Segundo consta, *Euthyme et Lyris* foi escrita por Maximilien-Jean Boutellier (libretista) e musicada por Léopold Bastian Désormeri (compositor), e *Aruéris ou Les Isies* foi escrita por Cahusac, com música de Rameau.

Vejamos a temática abordada em cada uma das três obras supracitadas:

Euthyme et Lyris. *Lybas*, um guerreiro de Ulisses que insultou uma jovem de *Témesse*, foi assassinado pela população da cidade que acabou amaldiçoada. Para se livrar da maldição, edificaram um templo a *Lybas* e nele uma donzela deveria ser sacrificada anulamente. *Lyris* teria sido sacrificada se *Euthyme*, um bravo atleta que a ama, não tivesse intervindo e lutado

contra o fantasma de *Lybas*. *Lyris* revela seu sentimento por *Euthyme*, e o cupido aparece no momento do sacrifício para libertá-la e unir os amantes.

Arueris ou *les Isies*. *Arueris* é conhecido pelos egípcios como o deus das artes. Ele invoca o amor, e *Orie*, uma bela ninfa amada por ele, tem o dom do canto. Na festa de *Isis*, em que se celebra a arte, ela vence o concurso de canto. É coroada por *Arueris*, e *Hymen* une os amantes.

Apelles et Campaspe [246] também apresenta a temática do amor, do sacrifício, do heroísmo e da beleza.

Em relação à estrutura das obras, *Euthyme et Lyris* contem oito cenas. A leitura do documento mostra o texto em diálogo (ou monólogo) dos personagens, e permite a localização das danças em dois momentos da última cena da obra. A primeira se situa após o duo "Brûlons d'une flamme éternelle" de *Euthyme* e *Lyris*, na parte indicada como *Divertissement* [247], introduzida pelo coro "Eclatés bruyantes trompettes" e seguida da informação "On danse". A segunda intervenção de dança ocorre após o fim da obra que se encerra com uma *Ariette* "L'amour se plaît parmi les jeux", em que segue a informação "Un Ballet géneral termine l'acte"[248].

Já *Aruéris, ou Les Isises*, tem quatro cenas. Na terceira cena, após a intervenção do coro, aparece a indicação "Airs Parodiés du Ballet pour la dispute du prix de la voix" [249]. Em seguida há uma alternância entre a intervenção de personagens (uma camponesa, *Bergere*, um camponês, *Berger*) e o balé. Na última cena encontra-se a indicação "Second Ballet. Tous ceux qui ont disputé les différens Prix des Arts forment ce Ballet" [250]. A cena é encerrada com os personagens principais e o coro cantando, compondo o balé.

Vê-se que na concepção dessas duas obras a dança é tratada como divertimento, e mesclada com cenas onde há diálogo entre os personagens.

Passo a observar especificamente as informações pertinentes aos personagens e bailarinos que atuaram nas obras que compuseram o espetáculo na noite de 1 de outubro de 1776 (Quadro 45):

[246] Ver subcapítulo 3.1, p. 71.
[247] Ver Anexo 44, p. 341.
[248] *Loc. cit.*
[249] Ver Anexo 48, p. 345.
[250] Ver Anexo 50, p. 347.

Quadro 45 – Programa da noite de espetáculos da Académie Royale de Musique em 1.10.1776: informações extraídas de *Fragmens* (1776) e libreto de *Apelles et Campaspe* (1776).

Académie Royale de Musique Paris 01.10.1776		
Fragmens composés de l'acte d'Euthyme et Lyris. Nouveau Ballet-Héroïque, en un acte.	[Fragmens composés de] *Aruéris et les Isies, des Fêtes de l' Himen* [Ballet]	*Apelles et Campaspe, ou la Générosité d'Alexandre Ballet Pantomime*
PREMIÈRE ENTRÈE	DEUXIÈME ENTRÈE	-
Música: Désormeri	Música: Rameau	Música: J.J Rodolphe
Libreto: Boutellier	Libreto: Cahusac	Libreto: Noverre
Coreografia: Vestris	Coreografia: Gardel	Coreografia: Noverre
Personnages Dansants. GRACES. **M^lles^. Lafond, d'Elfevre, Dubois**. M^es^**. Dossion**, Olivier, **Barré, Caster, Giguet, Guillet.** M^lles^. Mulaire, **Duval, Esther, Durville, Thiste,** le Blanc. PLAISIRS. **M. Vestris, M^lle^. Heinel.** **M. Vestris f.**, M^lle^. Asselin. PEUPLES. M. Gardel, f. M^es^ . **le Doux, le Breton, Hennequin l., le Bel, Petit,** du Chaisne. M^lles^. l'Huillier, **Richer, Jonveau**, du Parc, **Auguste, Thevenet.**	Personnages Dansants. ÉGIPTIENS, ÉGIPTIENNES. M. Marcadet. M^lles^. Allard, Peslin. **M. Gardel c., M^lle^. Dorival.** M^lles^. Hidoux, Vernier. M^rs^. Trupti, Rivet, Desbordes, Dangui, le Roi I^re^. Balderoni, Liesse, **Le Roi 2**., Dupré, la Rue, Ducel, Radix. M^lles^. le Houx, la Blottiere, Felmée, Lory, Dagé, Dufresnoi, Belletour, Regnard, Camille, Courtori, Lilia, Neuville.	Personnages Dansants. Alexandre – M. Gardel. Ephestion – **M. Gardel, c.** Campaspe – M^lle^. Guimard. Apelles – **M. Vestris.** Roxane – **M^lle^. Heinel**. 1^er^ Éleve d'Apelles – **M. Vestris, f.** Dame de la Cour d'Alexandre – **M^lle^. Dorival**. Femmes esclaves d'Apelles, déguisées en Grâces. Éleves d'Apelles, déguisés en Amours & Zéphirs. Guerriers. CORIPHÉES. M^rs^ Leger, Abraham, **Le Doux, Le Breton.** **M^lle^s Lafond, Delfevre,** **Dubois**, Lemaire. SUITE D'ALEXANDRE. M^rs^. **Dossion, Barré, Caster, Giguet, Guillet, Le Roi 2., Hennequin**, Duchêne, **le Bel**, Henri, **Petit**; Simonet. M^lles^ Muller, **Duval, Esther, Durville, Tiste,** Auberte, Dauvilier, **Thevenet**, Saulnier, **Jonveau, Auguste,** **Richer.**
Scêne I, II, III, IV, V, VI, VII, Scêne Derniere.	Scêne I, II, III, Scêne Derniere.	Acte I – Scêne I, II, III, IV, V Acte II – Scêne Derniere.

Em negrito os nomes dos bailarinos que participaram em mais de uma obra.

Analisando o quadro precedente notamos que há muitos bailarinos que participaram da primeira e da terceira obra, e que *Apelles et Campaspe* contou com boa parte dos *personnages dansants* de *Euthyme*. Já *Aruéris* contou com bailarinos praticamente exclusivos. Vemos também que os bailarinos Gardel e Vestris, e as bailarinas Guimard, Heinel e Dorival (solistas principais da *ARM* [251]) só dançaram uma vez reunidos, no balé de Noverre, o que faz supor que *Apelles et Campaspe* tenha mesmo encerrado a noite de espetáculos, já que usualmente os bailarinos principais atuavam ao fim.

Então é razoável admitir que o espetáculo iniciou-se com a obra de Désormeri (*Première Entrée*), depois foi seguida pela de Rameau (*Deuxiéme Entrée*), e se encerrou com o balé-pantomimo de Noverre. Não há qualquer menção ao balé noverriano na publicação do *Fragmens*, mas sabemos pelas outras fontes citadas que de fato *Apelles et Campaspe* foi apresentada na mesma ocasião.

Tratou-se, como visto, de uma noite dedicada a obras com dança. Três peças independentes, em sequência, em que o fio condutor é a união de amantes, e a vitória da virtude. A primeira e a segunda usam a dança como divertimento ao colocá-la na última cena, ou no fim do ato. E a última, de Noverre, explora a temática do amor apenas com a dança, via narrativa através do balé pantomimo, sem o recurso da palavra. *Apelles et Campaspe*, uma obra autônoma, sem o apoio textual como nas outras duas obras líricas, foi um desvio das tradições. Fica evidente que foram abordadas num mesmo *momentum* a tradição e a inovação, e que o que era regra teve prioridade na dinâmica temporal naquela noite de espetáculo. A exceção, trazida por Noverre, colocada por último, trouxe elogios mas também incomodou a muitos [252]. Acredito que *Apelles et Campaspe* impactou de fato um público frequentador da *ARM* ainda pouco familizarizado com os balés de ação de Noverre [253].

Para dar mais um passo no detalhamento das obras que compuseram o espetáculo da noite, junto ao balé de Noverre, passei a pesquisar também as obras musicais de *Euthyme et Lyris* e de *Aruéris, ou Les Isises*. Foi possível localizar algumas árias (Dep. Musique VMBOB 32277 / D2685) e duos (Dep. Musique VMBOB 32277 / D2686) de *Euthyme et Lyris*, de Désormeri [254]. Não me foi permitido copiar todas as páginas da obra, assim elegi

[251] Ver Quadro 38, p. 156. *Danseurs seuls, Danseuses seules.*
[252] Ver críticas em 4.4.2, p. 184.
[253] Cf. Mercier 2005, *op. cit*., apenas o balé de ação *Medée et Jason* havia sido representado na *ARM* em 26 de janeiro de 1776, coreografado por Vestris sobre libreto de Noverre.
[254] O documento encontrado aponta o nome do compositor grafado como Désomery. Esta grafia será mantida nas figuras apresentadas a seguir.

aquelas em que havia o início de cada ária ou duo. A seguir relaciono alguns trechos presentes em *Euthyme et Lyris* (do *Fragmens*, op. cit) com as músicas supracitadas, cujo *incipit* textual confirma a correspondência:

Euthyme: "[...] Du Dieu de Cythère, quand on restent les feux, est-il d'asile ténébreux que son divin flambeau n'éclaire? C'est un guide charmant qui porte la lumière, sur les pas des amans heureux." – *Euthyme et Lyris, scêne II. Fragmens,* p. 7. (Figura 28):

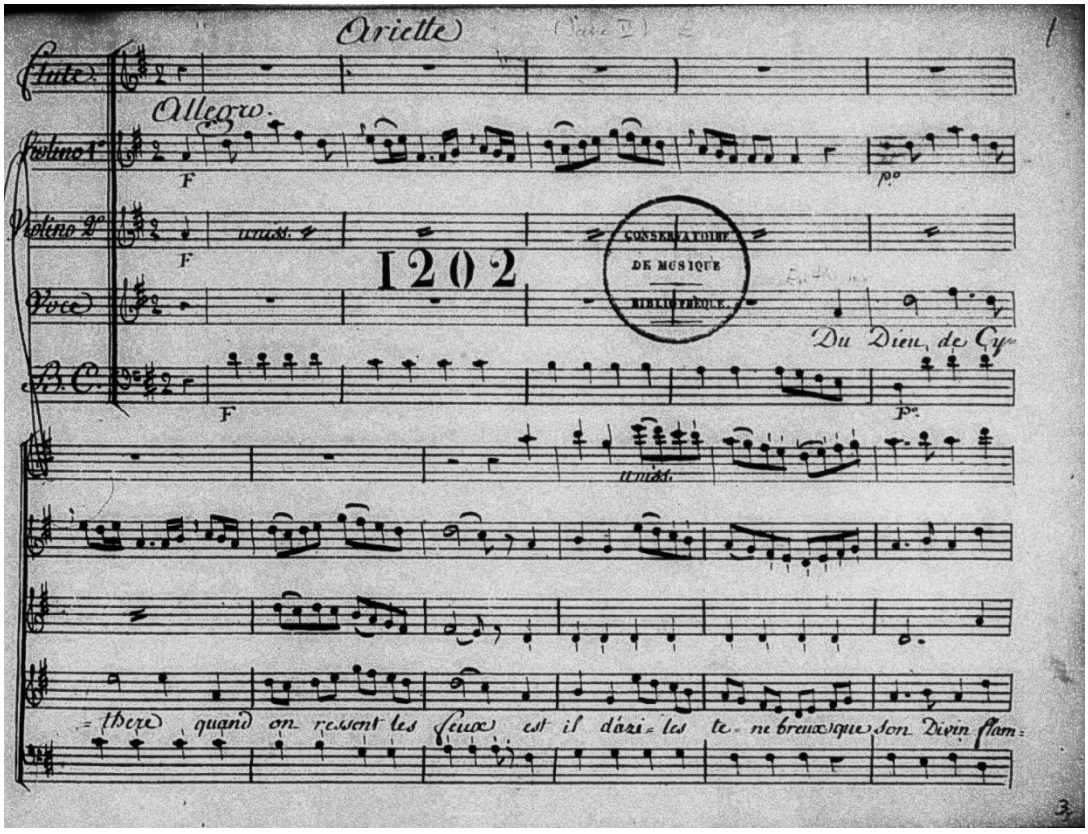


Figura 28 – *Ariette /Allegro*: Flutes, Violino 1 e 2, Voce e B.C.
Fonte: Désomery (s.d., p.3). BNF Dep. Mus. VMBOB 32277 / D2685.

Lyris: “Peut-on, dans l’esclavage, goûter quelque félicité? quel bien vaut l’avantage de conserver sa liberté!”– *Euthyme et Lyris, scêne II. Fragmens,* p. 7. (Figura 29):

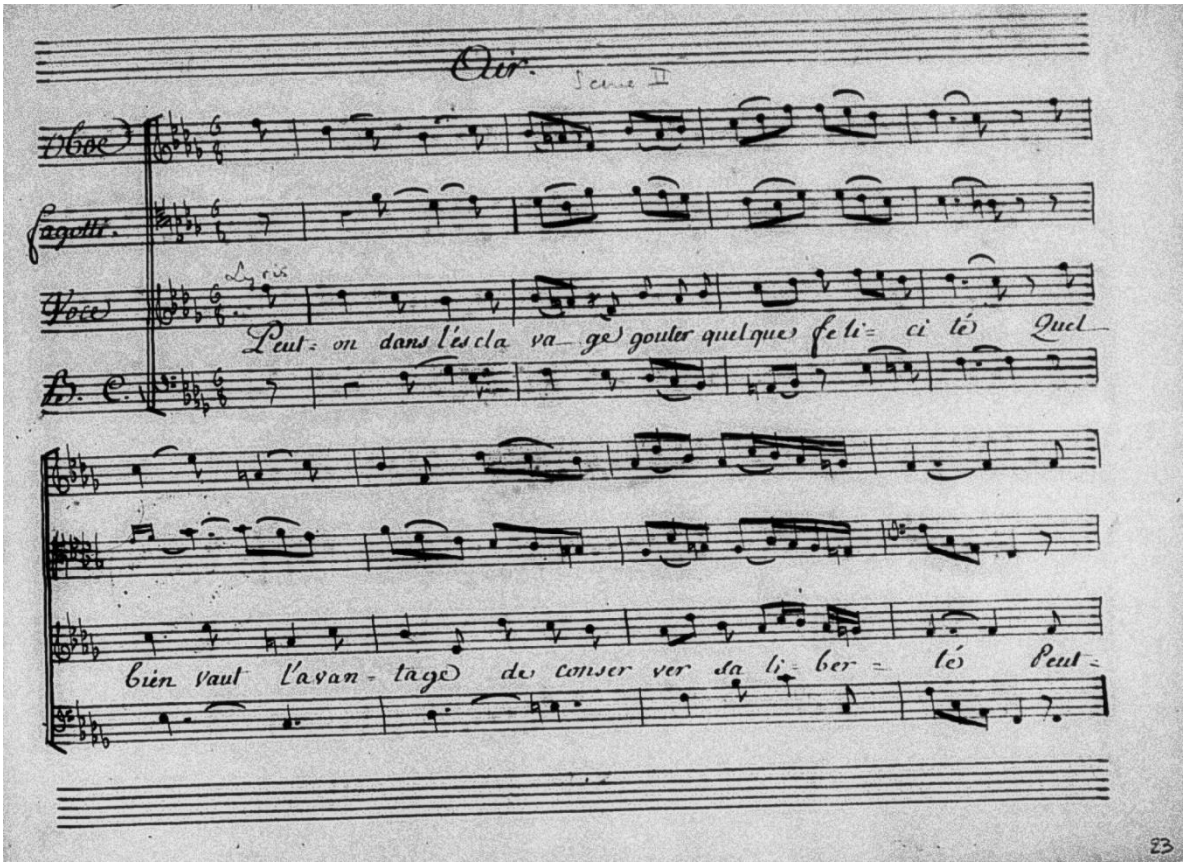


Figura 29 – *Air*: Oboe, fagott, Voce [Lyris], B.C.
Fonte: Désomery (s.d., p.23). BNF Dep. Mus. VMBOB 32277 / D2685.

Euthyme: “Enfant de la beauté, l’amour ne vôle qu’après elle; et ce n’est que par une belle qu’il veut être arrêté: enfant de la beauté, l’amour lui fut toujours fidèle” – *Euthyme et Lyris, scêne II. Fragmens,* p. 8. (Figura 30):

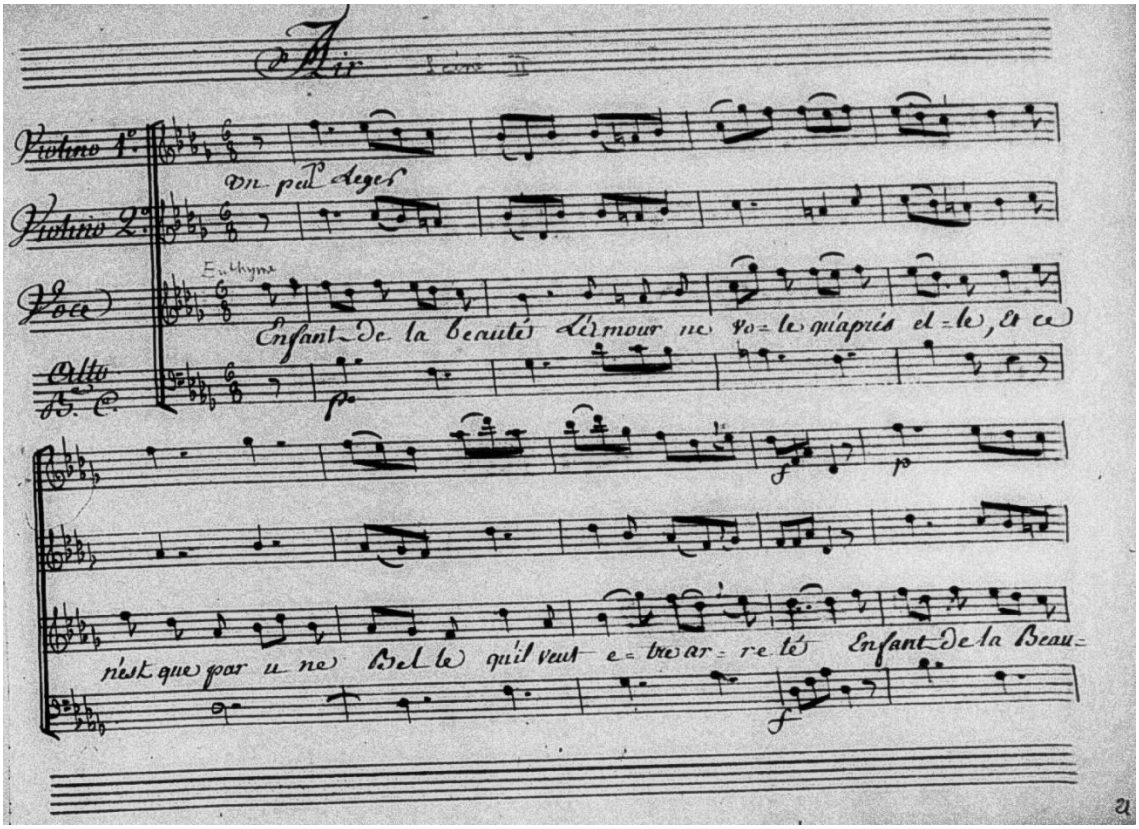


Figura 30 – *Air*: Violino 1 e 2, Voce [Euthyme] e alto B.C.
Fonte: Désomery (s.d., p.21). BNF Dep. Mus.VMBOB 32277 / D2685.

Lyris: “Pour n’être qu’un enfant, l’amour n’en est pas moins à caindre, et n’en fait pas moins feindre. A fuir son funeste penchant un coeur ne peut se contraindre. [...]” – *Euthyme et Lyris*, *scêne II*. *Fragmens*, p. 8. (Figura 31):

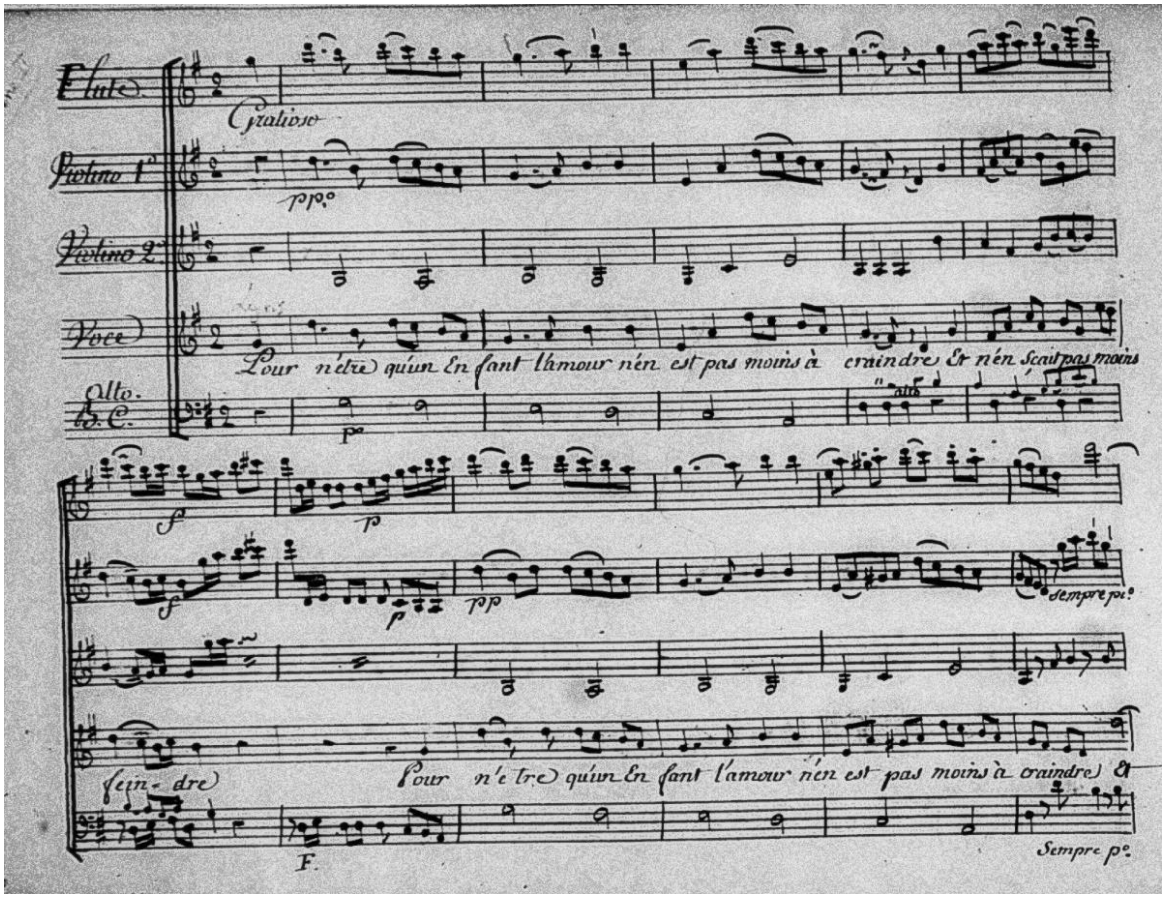


Figura 31 – *Gratioso*: Flute, Violino 1 e 2, Voce e alto B.C.
Fonte: Désomery (s.d., p. 6). BNF Dep. Mus.VMBOB 32277 / D2685.

Duo Euthyme, Lyris: “Brûlons d’une flamme éternelle, tendre amour, reçois nos sermens: Fidéles à tes loix, de plus parfaits amans nous serons le modéle.” *Euthyme et Lyris, scêne derniere. Fragmens,* p. 20. (Figuras 32 a 35):

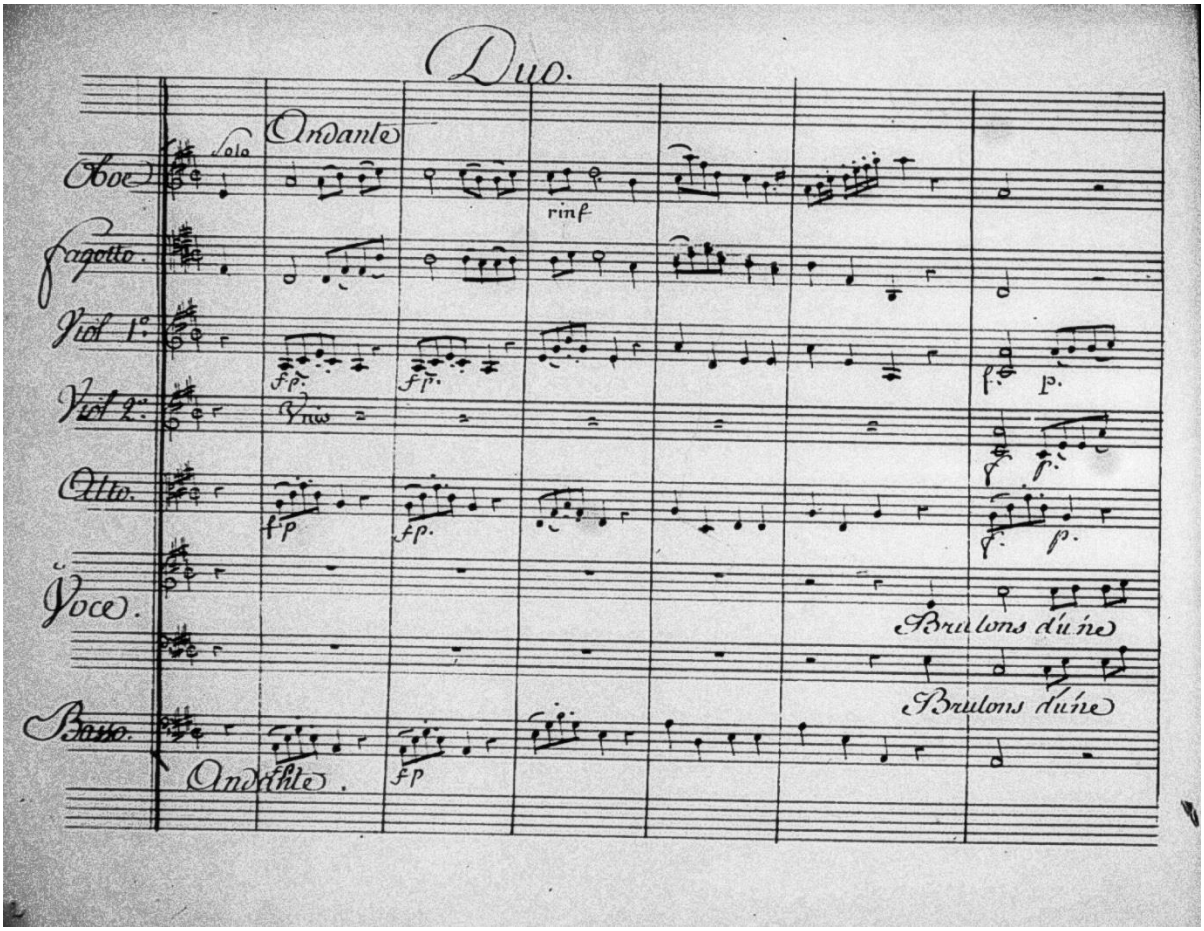


Figura 32 – *Duo,* Andante [em Lá Maior]: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce e Basso.
Fonte: Désomery (s.d., p.2). BNF Dep. Mus.VMBOB 32277 / D2685.

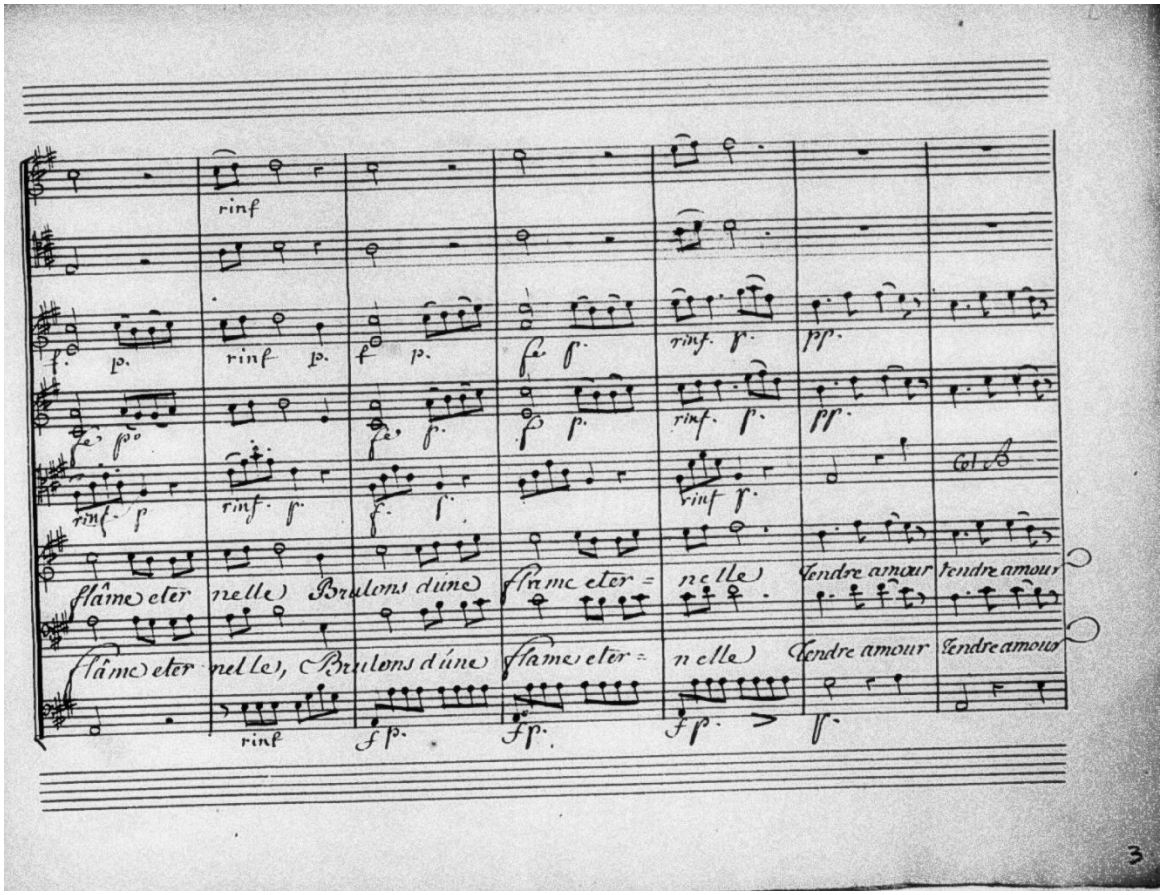


Figura 33 – *Cont.: Duo*, Andante [em Lá Maior]: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce, Voce e Basso.
Fonte: Désomery (s.d., p.3). BNF Dep. Mus.VMBOB 32277 / D2685.

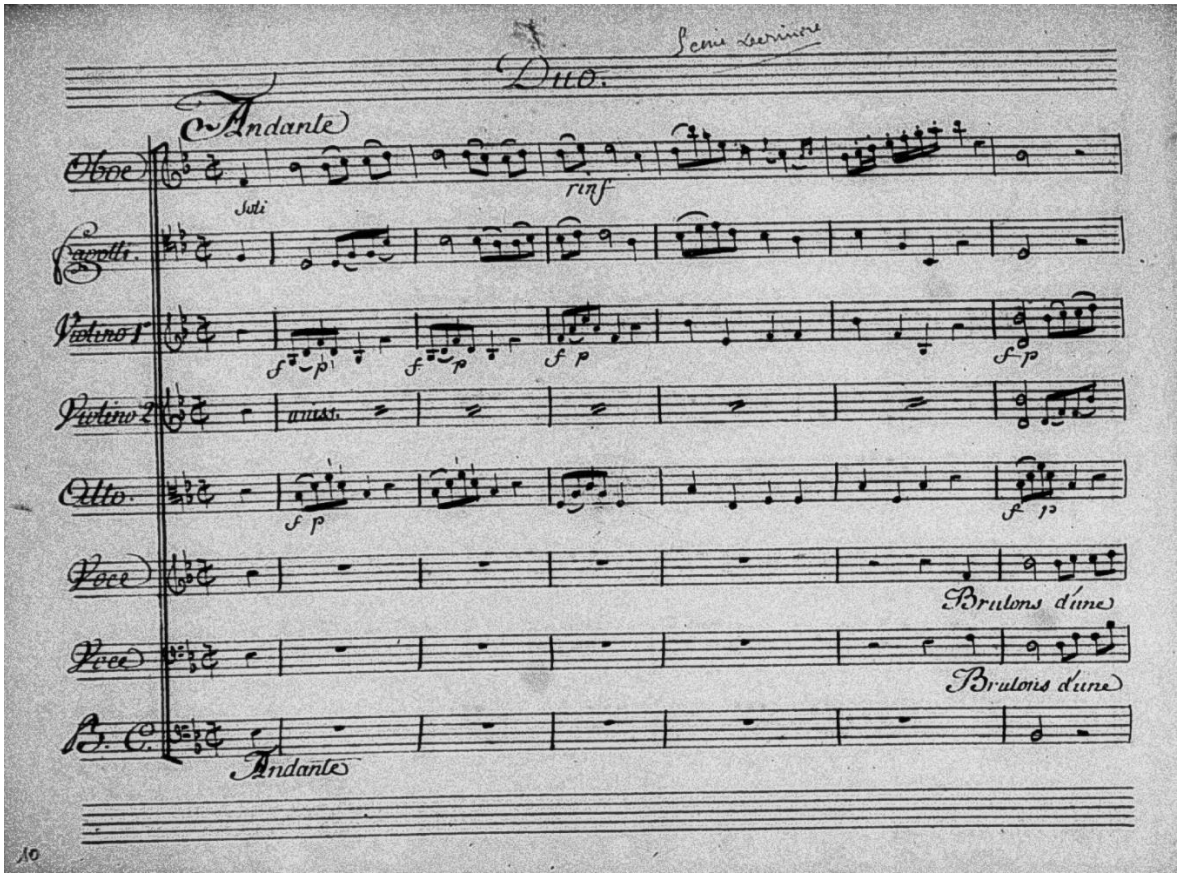


Figura 34 – *Duo*, Andante [em Sib Maior]: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce, Voce e B.C.
Fonte: Désomery (s.d., p.10). BNF Dep. Mus.VMBOB 32277 / D2685.

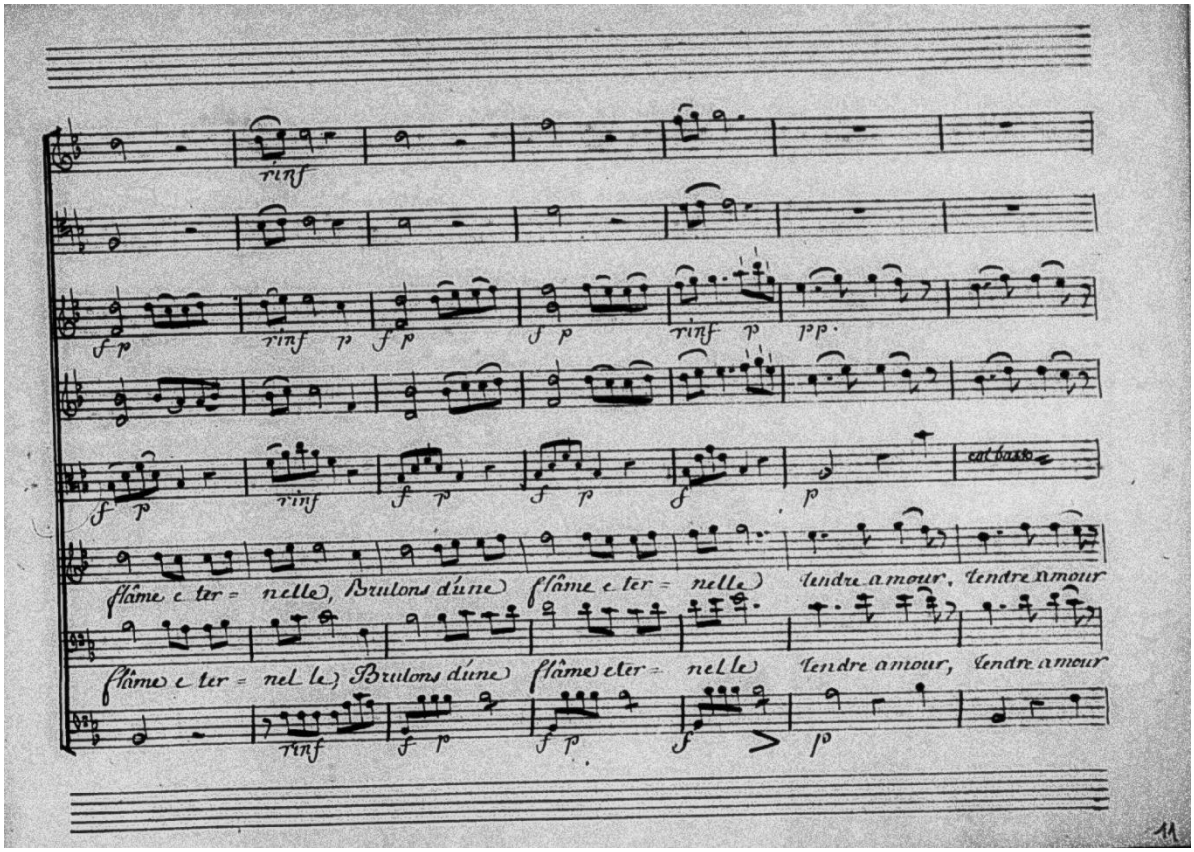


Figura 35 – *Cont.*: *Duo*, Andante [em Sib Maior]: Oboe, Fagotte, Violino 1 e 2, Alto, Voce, Voce e B.C.
Fonte: Désomery (s.d., p.11). BNF Dep. Mus.VMBOB 32277 / D2685.

Há duas versões musicais do Duo *Euthyme, Lyris* "Brûlons d'une flamme éternelle", uma em Lá Maior e outra em Sib Maior (esta tem umas anotações acrescidas com outra caligrafia). De acordo com o libreto presente no *Fragmens* essa ária é cantada apenas uma vez, na última cena. Portanto, as duas versões podem ter servido a cantores distintos, em ocasiões diversas, com tonalidades transpostas. De qualquer forma o importante para esse estudo é verificar que a dança, nesta obra, dividia o palco com árias e duos, e portanto se confirma o caráter de divertimento das intervenções da dança em *Euthyme & Lyris.*

É interessante observar a crítica presente no *Mercure de France* (op. cit.), sobre a qualidade agradável das músicas de dança da obra de Désormeri (as quais entretanto não foram localizadas). Mas mais importante é o elogio que se faz ao compositor por tentar se aproximar do novo gênero de música (para a dança), o que revela uma disposição positiva da

crítica às experimentações no gênero musical de balé pantomimo representadas pelas inovações de Rodolphe no balé *Apelles et Campaspe*:

> [...] Observamos também algumas árias de balé muito agradáveis [de *Euthyme et Lyris*]. Percebemos bem que o Compositor [Désormeri], formado no antigo estilo de composição, quis se aproximar do novo gênero, sem dele tomar as formas elegantes e naturais. O balé é de autoria de M. Vestris, e a ele faz honra. [255]

Quanto à obra musical de *Aruéris, ou Les Isises* (de Rameau), foi possível localizar a obra inteira de *Les Fêtes de l' Hymen et de l'Amour* no website *Gallica* da Biblioteca Nacional da França, que disponibiliza o arquivo para ser baixado em formato PDF. Entretanto a obra completa se constitui de mais de oitocentas páginas, e identificar as árias que correspondem aos *incipt* textuais presentes nos *Fragmens* tornou-se uma tarefa impossível de ser cumprida neste estudo. De qualquer forma, este estudo pode ser ainda realizado e poderá fechar o ciclo da pesquisa sobre o balé *Apelles et Campaspe,* especificamente.Acredito que um passo futuro, em direção à montagem atual e inédita do espetáculo da noite de 1 de Outubro de 1776, já se torna factível a partir das informações reunidas nesta pesquisa.

De todo modo, voltando à crítica do *Mercure de France* (op. cit), esta também elogia a música de dança escrita por Rameau (representante da tradição francesa pós Lully):

> Este ato é especialmente recomendável pela beleza das árias de dança. [...] M. Gardel compôs o balé e nele se destacou. Os principais talentos da dança, MM. Vestris, MM Gardel, Mlle Heinel, Mlles Allard, Peslin, Dorival, Asselin, embelezaram a um ou outro divertimento, e foram muito aplaudidos. [256]

---

[255] *Mercure de France, op. cit,* p. 162: "[...] On a remarqué aussi quelques airs de ballets fort agréables [de *Euthyme et Lyris*]. On sent bien que le Compositeur [Désormeri], formé à l'ancien genre de composition, a voulu se rapprocher du genre nouveau, sans en saisir les formes élégantes & naturelles. Le ballet est de la composition de M. Vestris, & lui fait honneur". A tradução é de mina autoria.

[256] *Ibidem*, p. 163: "Cet Acte est singulièrement recommandable par la beauté des airs de danse. [...] M. Gardel a composé ce ballet & s'y est distingué. Les principaux talens de la danse, MM. Vestris, MM Gardel, Mlle Heinel, Mlles Allard, Peslin, Dorival, Asselin, ont embelli l'un ou l'autre divertissement, & on été fort applaudis". A tradução é de minha autoria. É notório que o autor da crítica cita o nome de alguns dos bailarinos que não estão elencados no libreto de *Aruéris*. Gardel apenas dançou em *Apelles et Campaspe.* Vestris e Heinel dançaram em *Euthyme et Lyris*, e no balé de Noverre. Asselin dançou apenas em *Euthyme et Lyris*.

Vê-se como a crítica tanto apoia o aspecto inovador na música de dança, quanto valoriza a tradição francesa. Trata-se de um período complexo, de grandes mudanças de paradigmas nas artes, em que convivem o passado e as inovações.

4.4.2 A visão da crítica sobre o balé *Apelles et Campaspe.*

Um dos aspectos interessantes das obras renovadoras de Noverre está na recepção destas junto ao público. A crítica, em forma de cartas ou de publicações em periódicos da época, nos traz informações particulares, mas que por vezes tocam em vários aspectos do balé noverriano.

Uma das referências nesse sentido é a obra do crítico literário e musical Friedrich Melchior Grimm, a *Correspondance Littéraire, philosophique et critique* (escrita entre 1753 e 1773). Neste periódico há inúmeros relatos interessantes sobre espetáculos ocorridos na vida parisiense de então. Entre eles, está a publicação sobre o que foi visto em outubro de 1776 [257], do qual transcrevo a seguir alguns trechos mais significativos para essa pesquisa [258] (o grifo é meu). Comentarei a cada trecho para não perder o fio da crítica que se constrói aos poucos:

> Foi à cena, nesta terça-feira 1 de outubro, no teatro da Opéra, *Euthyme et Lyris*, balé heroico em um ato, juntamente com aquele do *Arueris* ou *les Isies.* O primeiro é absolutamente novo, e não é melhor. O poema é do senhor Boutillier, que trabalhou muito tempo para os *boulevards*; a música, do senhor Desormery, ligado de agora em diante à orquestra da *Comédie Italienne*. *Les Isies* foi retirada de *Fêtes de l' Hymen*, dos senhores Cahusac e Rameau. *Esses dois atos entediaram mortalmente, mas [mesmo que] tivessem sido melhores, a ansiedade que tínhamos para ver o balé-pantomimo do célebre Noverre, representado pela primeira vez no mesmo dia, não teria permitido prestar grande atenção a eles*. Para explicar o sucesso de *Apelles et Campaspe*, tentemos primeiramente indicar o programa em poucas palavras. Perdoe-nos por detalhar uma *obra que deve ser referência na história de nossas artes e de nossos prazeres*. [...] O teatro representa o ateliê de *Apeles*, delimitado ao fundo por uma galeria de quadros, ou é pelo menos o que *devia representar*: mas *a galeria de quadros não se parece com nada, e toda a decoração peca igualmente por falta de*

[257] Grimm, *op. cit*., V. 9, Páginas 214 a 220.
[258] Para a transcrição completa, ver Anexo 12, p. 307.

> *gosto e de verdade*. É um salão imenso, ricamente decorado, que não lembra em nada o ateliê de um pintor, e onde com dificuldade descobrimos dois quadros colocados mesquinhamente contra um dos lados dos bastidores. [259]

Nota-se na primeira observação o desinteresse que *Euthyme et Lyris*, e *Aruéris*, provocaram na plateia, segundo o autor, em contraposição à expectativa que o balé do célebre Noverre despertava como uma obra que representaria um marco na história da arte. Mas percebemos um tom de ironia no texto, evidenciado pelas críticas que o autor faz à cenografia que abre o balé *Apelles et Campaspe*: a galeria de quadros em nada condiz com um ateliê de pintura, concebido sem gosto, e faltando com a verdade. Prosseguindo:

> [...] ele [*Alexandre*] a fez avançar [*Campaspe*] e retira-lhe o véu. *Apeles* recua com surpresa e admiração. *Este momento foi feito com a expressão mais sublime e mais verdadeira.* [...] Roxane, a senhorita Heinel, tem direitos sobre o coração de Alexandre. Ela aparece com pressa que lhe dão as suspeitas por causa das quais está agitada. Quando esta *entrée* não é feita com o traje mais preciso, *produz uma pantomima de inquietude e de ciúmes que traz variedade para o assunto e dá à cena mais calor e vida*. Alexandre modera a fúria de Roxane, tranquiliza Campaspe, e dissimula para evitar um conflito. *Como esse Alexandre não cessa nenhum momento de ser o senhor Gardel, ou seja um dos primeiros bailarinos da Europa, mas um dos mais frios atores que jamais apareceu em um teatro, esta situação, ainda que muito sucetível de interesse, não fez que pouco impressionar*. *O que compensa é a cena de Apeles e Campaspe.* O pintor, ocupado pelo desejo de agradar sua modelo, imagina servir-se do disfarce dos seus aprendizes para proporcionar à bela um momento menos entediante. *É aqui que o senhor Noverre aplicou toda a riqueza de seu talento através de uma série de quadros dignos de Albane*. [...] O coroamento é terminado por uma dança geral à qual *Alexandre* se digna em participar: porque *Alexandre Gardel preferiria renunciar ao império do mundo a renunciar a seus entrechats* [260].

---

[259] Grimm, *op. cit.*, pp. 214 a 215: "On a donné, ce mardi I[er] octobre, sur le théâtre de l'Opéra, Euthyme et Lyris, ballet héroique en un acte, avec celui d'Arueris ou les Isies. Le premier est absolument neuf, et n'en vaut pas mieux. Le poëme est de M. Boutillier, qui travailla long-temps pour les boulevards; la musique, de M. Desormery, attaché ci-devant à l'orchestre de la Comédie Italienne. Le Isies sont tirées des Fêtes de l'Hymen, de MM. Cahusac et Rameau. *Ces deux actes ont ennuyé mortellement*; mais, eussent-ils été meilleurs, *l'empressement qu'on avait de voir le ballet-pantomime du célèbre Noverre, représenté pour la première fois le même jour, n'eût guère permis d'y faire une grande attention*. Pour rendre compte du succès d'Apelles et Camaspe, essayons d'abord d'en indiquer le programme en peu de mots. On nous pardonnera sans doute d'entrer dans quelques détails sur un *ouvrage qui doit faire époque dans l'histoire de nos arts et de nos plaisirs*. [...] Le théâtre représente l'atelier d'Apelles, terminé dans le fond par une galerie de tableaux, c'est du moins ce qu'il *devait représenter*: mais *la galerie de tableux ne ressemble à rien, et toute la décoration manque également de goût et de vérité.* C'est un salon immense, assez richement décoré, qui ne rappelle en rien l'atelier d'un peintre, et où l'on découvre à peine deux tableaux rangés mesquinement contre un côté des coulisses." A tradução e o grifo são de minha autoria.

[260] *Idem*, pp. 216 a 218: "[...] il [Alexandre] la fait avancer [Campaspe] et lui ôte son voile. Apelles recule de surprise et d'admiration. *Ce moment a été rendu avec l'expression la plus sublime et la plus vraie*.[...] Roxane, c'est mademoiselle Heinel, a des droits sur le coeur d'Alexandre. Elle paraît avec l'empressement que lui

Nos dois primeiros trechos o autor se debruçou sobre o aspecto da interpretação. Elogiou a qualidade da pantomima e dos quadros expressivos realizados por Vestris (*Apelles*) e Heinel (*Roxane*), apesar de criticar seu figurino. Aqui é muito importante a informação de que *Roxane* teve uma *entrée* (que corresponde ao início da cena III [261]) que portanto, foi realizada como solo de dança. Em contraposição, criticou duramente o bailarino Gardel (ironicamente chamado de *Alexandre Gardel*), cuja vaidade se sobrepôs à interpretação, e cujos atributos técnicos se restringiram à habilidade de executar saltos, em detrimento da expressão (a ação de Alexandre está também localizada na cena III). O crítico apontou que a compensação para a má atuação de Gardel está na qualidade pictórica e no encanto resultante da cena seguinte (cena IV) entre Apeles e Campaspe, quando comparou Noverre a Albani [262], aclamado pintor italiano. Aqui o crítico também reforça o binômio coreógrafo-pintor, evocado e defendido por Noverre em suas cartas. Continuando:

> [...] Este segundo ato pareceu muito frio, e com razão. Foi mudado o fim do primeiro, e o segundo não é melhor. *Em vez de perdoar, como na primeira representação, Alexandre começa mandando prender Apeles, e é apenas no terceiro ato, como consequência depois de reflexões maduras, que ele lhe concede sua graça e cede sua senhora*; isso tira todo o valor do sacrifício e peca ainda mais contra a dignidade do caráter do nosso herói. O sublime da ação de *Alexandre* não está em ceder uma amante que lhe podia ter sido infiel, mas em triunfar desde seu primeiro gesto, e em respeitar sem fraqueza um império mais poderoso que o seu, aquele das artes e do amor. *É de se acreditar que Noverre teria evitado grande parte das críticas que lhe foram feitas, se tivesse acelerado sua ação e se ele tivesse se contentado em fazer apenas um ato. É ainda de se presumir que ele teria evitado uma infinidade de críticas se tivesse tido menos cautela com a economia da administração atual e com o amor-próprio de alguns autores:* a decoração teria sido mais rica, os quadros mais claros, os trajes mais fiéis, haveria menos *entrées-seul*; e o vencedor da Ásia teria *feito menos piruetas e menos cambalhotas.* [263]

---

donnent les soupçons dont elle est agitée. Quand cette *entrée* ne serait pas du costume le plus exact, *elle produit une pantomime d'inquiétude et de jalousie qui jette de la variété dans le sujet, et donne à la scène plus de chaleur et de vie*. Alexandre modère l'emportement de Roxane, rassure Campaspe, et dissimule pour éviter un éclat. *Comme cet Alexandre ne cesse pas un moment d'être le sieur Gardel, c'est-à-dire un des premiers danseurs de l'Europe, mais un des plus froids acteurs qui aient jamais paru sur aucun théâtre, cette situation, quoique très-susceptible d'intérêt, ne fait que peu de sensation*. *On est dédommagé par la scène d'Apelles et de Campaspe*. Le peintre, occupé du désir de plaire à son modèle, imagine de se servir du déguisement de ses élèves pour rendre à cette beautté la séance moins ennuyeuse. *C'est ici que le sieur Noverre a déployé toute la richesse de son talent par une foule de tableaux dignes de l'Albane*. [...] Ce couronnement est terminé par une danse générale à laquelle Alexandre daigne se mêler: car *Alexandre Gardel aimerait mieux renoncer à l'empire du monde qu'à ses entrechats."* A tradução e o grifo são de minha autoria.

[261] Segundo libretos de 1776 das versões de Paris, Fontainebleau e Mercure France. Ver Scène III, Quadro 24, [1], p. 125.

[262] Francesco Albani (1578 – 1660), pintor do barroco italiano conhecido como o "pintor das Graças".

[263] Grimm, *op. cit.*, pp. 118 a 119: "[...] *Ce second acte a paru très-froid*, et avec raison. On a changé la fin du premier, et le second n'en est pas meilleur. *Au lieu de pardonner comme à la première représentation, Alexandre*

Aqui o autor fez referências a alterações que foram feitas no primeiro ato e que o tornaram desinteressante, se comparado à primeira representação. Sabe-se que a primeira apresentação do balé foi a realizada no dia 1 de outubro e, portanto, o autor está se referindo a uma segunda versão do balé, para a qual não menciona a data. De fato, ao analisar o texto dos libretos [264], conclui-se neste ponto que a versão considerada é a de Fontainebleau, do fim do mesmo mês (realizada no dia 30), e cujo desfecho da cena V corresponde à descrição que Grimm faz: ao invés de perdoar e se entregar à generosidade (como na versão de Paris), Alexandre se entrega à vingança e ordena que Apeles seja preso. Portanto a crítica de Grimm se dirige ao espetáculo do início de outubro, mas também reúne aspectos vistos das duas representações de *Apelles et Camapse* realizadas no mesmo mês (a da *Académie Royale de Musique*, e a de Fontainebleau). Torna-se difícil situar essas observações no sentido de saber, com exatidão, qual parte da crítica se relaciona a qual das representações do balé. De qualquer forma, o autor sublinhou que Noverre poderia ter sido menos criticado se não tivesse optado por modificações que enfraquecessem o desfecho do primeiro ato (pois Alexandre, um herói, não poderia ter se entregue às suas paixões, alimentando sua vingança). O autor do balé também recebeu críticas em função do cenário e do figurino, considerados menos ricos e adequados. Grimm também contundentemente criticou o fato de que houve várias "entradas-solos" dos personagens, o que para esta pesquisa é esclarecedor. Este aspecto tem um peso importante na definição da relação entre música e libreto de balé, que será abordado no subcapítulo 5.3. Prosseguindo:

> Ainda que o balé *Apelles et Campaspe* não tenha tido todo o sucesso que a reputação do senhor Noverre parecia prometer, as pessoas de gosto estão de acordo em dizer que jamais alguém conheceu melhor que ele os recursos e os efeitos de sua arte. Não se deixou de comparar o balé *Médée* a este aqui, e a maioria parece preferir o primeiro como mais interessante e mais patético; mas são *duas obras de gêneros completamente diferentes*, que não devem ser comparadas uma à outra. *Ainda que a dança pantomima pareça própria para fazer todos os tipos de temas, de caráteres e de paixões, há com certeza*

---

commence par faire enchaîner Apelles, et ce n'est qu'au troisième acte, par conséquent après de mûres réflexions, qu'il veut bien lui accorder sa grace et lui céder sa maîtresse; ce qui ôte tout le prix du sacrifice et ce qui pèche peut-être encore plus contre la dignité du caractère de notre héros. Le sublime de l'action d'Alexandre n'est pas de céder une maîtresse qui a pu lui être infidèle, c'est de triompher de son premier mouvement, et de respecter sans faiblesse un empire plus puissant que le sien, celui des arts et de l'amour. *Il est à croire que Noverre eût évité une grande partie des reproches qu'on lui a faits, s'il eût resserré davantage la marche de son action, et s'il se fût contenté d'en faire un seul acte. Il est à présumer encore qu'il eût évité une infinité de critiques, s'il eût eu moins de ménagemens à garder avec l'économie de l'administration actuelle, et l'amour-propre de quelques auteurs*: les décorations eussent été plus riches, les tableaux mieux éclairés, les costume plus fidèle; il eût eu moins d'*entrées-seul*; et le vainqueur de l'Asie eût fait *moins de pirouettes, moins de sauts périlleux.*" A tradução e o grifo são de minha autoria.

[264] Ver Scène Cinquième, Fontainebleau, Quadro 26, [3], p. 131.

> *alguns que são particularmente de seu domínio, e cabe ao gênio do artista escolhê-los.*
> Penso que em geral o gênero gracioso, o erótico e o pastoral podem oferecer à dança infinitamente mais temas felizes do que o gênero heroico, patético ou o choroso. *A pantomima não pode seguir totalmente o sublime trabalho do poeta; ela não pode admitir nem projetos tão complicados; nem uma intriga tão forte, nem desenvolvimentos tão finos, nem vistas com detalhes tão profundamente percebidos; ela se aproxima mais do fazer do pintor; ela precisa consequentemente de um fundo de onde possa fazer aparecer a sequência de quadros a mais natural e variada, carateres vivamente contrastados, situações marcantes, cenas com um desenho rico e brilhante, mas cuja conexão seja simples e sensível, e cuja caminhada fácil, ainda que rápida, jamais obrigue o espectador com esforços de uma atenção demasiado sofrida.* [265]

O autor mencionou a reputação sustentada sobre Noverre, enquanto maior conhecedor de sua arte, num tom de descrédito, já que o balé *Apelles et Campaspe* não resultou no sucesso esperado. Além disso fez a ressalva de que nem todo gênero de balé deveria se prestar à pantomima. Justamente considerou inadequados os de temática séria (e heroica, como é o caso de *Apelles et Campaspe*, e também de *Médée et Jason*, balé aclamado na época como obra-prima de Noverre) por defender que envolvem uma profundidade temática, e complicada, repleta de nuances, que não podem ser elaborados via pantomima, além de demandar um esforço de atenção por parte do espectador. De forma geral percebe-se que Grimm apresenta uma crítica negativa sobre a concepção e realização de uma balé-pantomimo de Noverre.

Voltando à análise de outro registro de crítica, retomo mais uma vez o *Mercure de France* (op. cit.) em que, logo a seguir da transcrição do libreto do balé *Apelles et Campaspe*,

---

[265] Grimm, *op. cit.*, pp. 119 a 120: "Quoique le ballet d'Apelles et Campaspe n'ait pas eu tout le succès que semblait promettre la réputation de M. Noverre, les gens de goût s'accordent à dire que jamais personne ne connut mieux que lui les ressources et les effets de sont art. On n'a pas manqué de comparer le ballet de *Médée* à celui-ci, et le plus grand nombre semble sonner la préférance au premier, comme plus intéressant et plus pahtétiqe; mais ce sont *deux ouvrages d'un genre absolument différent*, et qu'il ne faudrait point opposer l'un à l'autre. *Quoique la danse pantomime paraisse propre à rendre toutes sortes de sujets, de caractères et de passions, il en est sans doute qui sont plus particulièrement de son ressort, et c'est au génie de l'artiste qu'il appartient de les saisir*. Je pense qu'en général le genre gracieux, le genre érotique et le genre pastoral, peuvent fournir à la danse infinement plus de sujets heureux que le genre héroïque, pathétique ou larmoyant. *La pantomime ne peut pas suivre en tout la marche sublime du poète; elle ne peut admettre ni des plans aussi compliquès; ni une intrigue aussi forte, ni des développemens aussi fins, ni des vues de détail aussi profondément senties; elle se rapproche davantage de la manière du peintre; il lui faut en conséquence un fond d'où elle puisse faire sortir la suite des tableaux la plus naturelle et la plus variée, des caractères vivement contrastés, des situations frappantes, des scènes d'un dessin riche et brillant, mais dont la liaison soit simple et sensible, et dont la marche aisée, quoique rapide, n'obli[g]e jamais le spectateur aux efforts d'une attention trop pénible*." A tradução e o grifo são de minha autoria.

constam algumas observações interessantes sobre a realização do balé. Os pontos que servirão a um exame posterior estão destacados em itálico:

> Nada mais engenhoso do que este balé, nem melhor composto e mais adequado à dança pantomima. *As atitudes diferentes que Apeles faz conduzir Campaspe, os quadros sucessivos nos quais ele a dispõe para pintá-la; os grupos artisticamente arranjados dos cupidos e das ninfas em torno da modelo, em seguida a esta pantomima encantadora, as diferentes paixões e os diversos sentimentos dos personagens, apresnetados com tanta verdade, energia e elegância, fazem desta composição um conjunto admirável, interessante e sem dúvida pitoresco.* Entretanto, se quisermos apontar alguma coisa a desejar nesta magnífica composição; é que o pintor pantomimo encerrou um tema duplo no mesmo quadro; é que o coroamento de Roxane realiza uma segunda ação que, nobre e imponente, contrasta talvez demasiadamente com aquela, cheia de graça, dos amores de Apeles e Campaspe; é que ele fez ao mesmo tempo um quadro digno de Albani e de Correggio[266], com um quadro de Rafael ou de Michelangelo. Ousemos mesmo perguntar a esse grande Mestre se foi proposital que *Alexandre, Heféstion e Roxane figurassem na dança, e se não seria suficiente que eles aparecessem como personagens dramáticos plenos de paixões e interessados na ação, mas que fossem aí distinguidos por seu nível e pela sua compostura. É certo que vemos com desagrado Alexandre, Heféstion & Roxane dançarem cada um sua entrée, e figurar com Apeles, Campaspe, os aprendizes de Apeles e os guerreiros*. No mais não podemos enfatizar mais nossa admiração por esse gênero de dança, que se aproxima da boa poética e das *regras da pintura*. Não podia ser senão um *gênio superior* a apresentar desta forma a arte da dança e a lembrar seu verdadeiro propósito, que é o de *pintar e exprimir*. Quantos elogios não devemos fazer ao zelo, à inteligência, à magia dos senhores Vestris, Gardel, e das senhoritas Guimard, Heinel e Dorival, que são *mais atores do que bailarinos*, e cujos talentos tanto agradam e iludem? Podemos observar a partir de uma composição como esta que a dança pantomima é a arte que mais se aproxima da pintura. Elas falam uma e outra aos olhos, e formam igualmente quadros onde as paixões e os sentimentos dos personagens são apresentados pela ajuda dos gestos, das atitudes, das posições e dos grupos. A pintura fixa suas composições. A dança pantomima varia as suas. A pintura não pode captar mais do que um momento interessante de uma composição simples; a dança pantomima deve ao contrário procurar uma ação suscetível de uma sequência de quadros. A primeira emprega o coloridso, as sombras e as luzes para dar relevo e vida a suas figuras; a segunda empresta *a arte da música para dar inteligência a seus desenhos*. São todas essas relações principais que devem ser julgadas quanto ao mérito da dança pantomima, e é aproximando o máximo possível a dança da pintura, que o senhor Noverre alcançou uma arte nova, ou, ao menos, recordar a dança pantomima dos antigos, ou aperfeiçoar os rascunhos imperfeitos que tínhamos esboçado grosseiramente. Perguntemos, a partir dos princípios da dança, que sempre deve pintar e fazer parte de uma ação ou de uma composição fundamentada, *o que significam esses solos, esses duos, esses passos complicados, nos quais um ou mais bailarinos vêm desenvolver, com graça, se quisermos, suas pernas e seus braços, bater seus entre-chats, ir sucessivamente da esquerda para a direita, lançar-se para*

[266] Antonio Allegri da Correggio (1489 – 1534) foi um aclamado pintor do Renascimento italiano, da escola de Parma.

> *frente e para trás, girando em torno deles mesmos, e fazer evoluções como pessoas em delírio. Percebemos que todos esses diferentes movimentos são bons estudos para aplicá-los na ocasião [devida]; mas quando não são colocados numa ação principal, não pintam nada.* Que diríamos de um pintor que quisesse compor um quadro com os ensaios que chamamos de Academias? Cada figura separadamente poderia ser colorida maravilhosamente, e desenhada com muita precisão e elegância; mas não seria o conjunto dessas figuras ridículo e insustentável? [267]

A primeira análise que se pode fazer sobre esse texto diz respeito à diferença que o crítico sugere entre pantomima e sentimentos/paixões. O autor associou a pantomima a atitudes, ao movimento em diferentes posições que geram uma sequência de quadros – *As atitudes diferentes que Apeles faz conduzir Campaspe, os quadros sucessivos nos quais ele a*

[267] *Mercure de France*, *op. cit.*, pp. 169 a 171: "Rien de plus ingénieux que ce ballet, rien de mieux composé & de plus propre à la danse pantomime. *Les attitudes différentes qu'Apelles fait prendre à Campaspe, les tableaux successifs dans lesquels il la pose pour la peindre; les grouppes artistement arrangés des Amours & des Nymphes autor du modele; & dans la suite de cette pantomime charmante, les différentes passions & les divers sentiments des personnages, rendus avec tant de vérité, d'énergie & d'élégance, font de cette composition un ensemble admirable, intéressant & tout-à fait pittoresque.* Cependant si l'on veut trouver quelque chose à desirer dans cette magnifique composition; c'est que le Peintre pantomime ait renfermé un double sujet dans le même cadre; c'est que le couronnement de Roxane fasse une seconde action qui, noble & imposante, contraste peut être trop avec celle, pleine de graces, des amours d'Apelles & de Campaspe; c'est qu'il ai fait en même temps un tableau digne de l'Albane, du Corrége, avec un tableau de Raphael ou de Michel-Ange. Osons même demander à ce grand Maître, s'il étoit à propos qu'*Alexandre, Ephestion & Roxane figurassent dans la danse, & s'il ne suffisoit pas qu'ils parussent comme des personnages dramatiques pleins de passions & intéressés à l'action, mais qui y fuissent distingués par leur rang & par leur contenance. Il est certain que l'on voit avec peine Alexandre, Ephestion & Roxane danser chacun leur entrée, & figurer avec Apelles, Campaspe, les Elèves d'Apelles & les Guerriers.* Au reste nous ne pouvons pas assez marquer notre admiration pour ce genre de danse, qui s'approche de la bonne poëtique & des *régles de la peinture.* Il n'étoit dû qu'à un *génie supérieur* de présenter ainsi l'art de la danse & de le rappeler à son véritable but, qui est de *peindre & d'exprimer*. Que d'éloges ne doit-on pas donner au zèle, à l'intelligence, à la magie de MM. Vestris, Gardel, & de Mesdemoiselles Guimard, Heinel & Dorival, qui sont *plus Acteurs que Danseurs,* & dont les talens font autant de plaisir que d'illusion? On peut observer d'aprés une telle composition, que la danse pantomime est l'art qui s'approche le plus de la peinture. Elles parlent l'une & l'autre aux yeux, & elles forment pareillement des tableaux où les passions & les sentimens des personnages sont rendus par le secours des gestes, des attitudes, des positions & des grouppes. La peinture fixe ses compositions. La danse pantomine varie les siennes. La peinture ne peut saisir qu'un moment intéressant d'une composition simple; la danse pantomime doit au contraire chercher une action susceptible d'une suite de tableaux. La première emploie le coloris, les ombres & les clairs pour donner du relief & de la vie à ses figures; la seconde emprunte *l'art de la musique pour donner l'intelligence de ses dessins*. C'est tous ces rapports principaux qu'il faut juger du mérite de la danse pantomime, & c'est en rapprochant le plus qu'il est possible la danse de la peinture, que M. Noverre est parvenu à un art nouveau, ou, du moins, à rappeler la danse pantomime des Anciens, ou à perfectionner les ébauches imparfaites que l'on avoit esquissées grossièrement. Demandons, d'après les principes de la danse, qui doit toujours peindre & faire partie d'une action ou d'une composition raisonnée, *ce que signifient ces solo, ces duo, ces pas compliqués, dans lesquels un ou plusieurs Danseurs viennent développer, avec grace, si l'on veut, leurs jambes & leurs bras, battre des entre-chats, aller successivement de gauche à droite, s'élancer en avant & en arrière, tourbillonnet sur eux-mêmes, & faire des évolutions comme des gens dans le délire. On sent que tous ces divers mouvements sont de bonnes études pour les appliquer dans l'occasion; mais lorsqu'ils ne sont point placés dans une action principale, ils ne peignent rien*. Que diroit on d'un Peintre qui voudroit composer un tableau avec des essais qu'on appelle des *Académies*? Chaque figure séparément pourroit être coloriée merveilleusement, & dessinée avec beaucoup de précision & d'élégance; mais l'ensemble de ces figures ne seroit-il pas ridicule & insoutenable?" A tradução e o grifo são de minha autoria.

dispõe para ser pintada; os grupos artisticamente arranjados dos cupidos e das ninfas em torno da modelo –, e os sentimentos e paixões são relacionados à percepção do estado anímico dos personagens provocada no espectador – *as diferentes paixões e os diferentes sentimentos dos personagens, tomados com tanta verdade, energia e elegância, fazem desta composição um conjunto admirável, interessante e sem dúvida pitoresco.* É uma observação interessante que permite nos aproximarmos da compreensão conceitual de um balé pantomimo. Assim entendo que sentimentos e paixões não estão necessariamente associados a ações do personagem, mas à sua forma de se apresentar, sua atitude "anímica" que causa uma impressão e compreensão no (e pelo) espectador.

Frantz (op. cit.) chama a atenção para uma análise que faz A. F. Riccoboni (op. cit.), sobre o *jeu de théâtre* ou o gestual que substitui o discurso: "os atores se calam em certos momentos e fazem conhecer, através de seus movimentos, o que se passa dentro deles mesmos, ou também o propósito que os ocupa" [268]. É exatamente esse conceito que está presente acima na crítica do *Mercure de France*, o qual também foi tratado por Noverre nas cartas quando trata do discurso expressivo (e narrativo) do bailarino-ator.

O segundo ponto que chama a atenção é a crítica feita à insubordinação que Noverre cometeu por não respeitar – na visão do crítico – a hierarquia da ação dos personagens maiores e menores. Coroar Roxane e retratar o amor entre Apeles e Campaspe, num mesmo quadro, causou incômodo na recepcção do balé. Seguindo essa mesma percepção, criticou o fato de que Alexandre, Roxane e Heféstion dançam dividindo a composição com os personagens menores, contrariando o status e a descrição com a qual deveriam ser tratados os personagens maiores – que *Alexandre, Heféstion e Roxane figurassem na dança, e se não seria suficiente que eles aparecessem como personagens dramáticos plenos de paixões e de interesse à ação, mas que fossem aí disntinguidos por seu nível e por sua compostura.*

Mais adiante, o crítico trouxe uma informação preciosa para este estudo. A de que os personagens nobres dançam cada um a sua *entrée* (confirmando também o relato de Grimm quando criticou o número excessivo de "entradas-solo"), e também figuram ao lado dos personagens menores, ou *corps d'entrée* ou *choeurs de danse* (termos usados por Cahusac, como visto) – *É certo que vemos com desagrado Alexandre, Heféstion & Roxane dançarem*

[268] Cf. Frantz, *op. cit.*, p.118, "Quelquefois tous les acteurs se taisent pour un temps et font connaître par leurs mouvements ce qui se passe au dedans d'eux-mêmes, ou le dessein qui les occupe".

cada um sua entrée, e figurar com Apeles, Campaspe, os aprendizes de Apeles e os guerreiros. Portanto, há uma realização solista em dança, para cada personagem principal, e também uma abordagem coreográfica coletiva (em que estão misturados os personagens principais e secundários). Essas observações coadunam os conceitos de *commencemnet* e *fin* [269], e reforçam a constatação de que o número de intervenções com dança não está claramente indicado textualmente nas cenas. Assim, definitivamente se descontrói a responsabilidade que podemos depositar no libreto, no sentido de ser um guia para o que se vê em cena. Ou seja, pode-se refletir que é provável que o número de danças executadas em cena seja bem maior que o elencado textualmente.

Este crítico, ao contrário de Grimm, apoiou o modelo de balé pantomimo de Noverre, e o proclamou como o grande gênio que elevou a dança a uma arte que conjugava pintura e expressão, auxiliada pela música que dava inteligência aos desenhos dos *tableaux*. Também confirmou a importância da atuação cênica dos bailarinos enquanto atores, e criticou a técnica e virtuosismo vista na dança quando são empregados sem expressão. Portanto praticamente o crítico reforçou os pilares conceituais que Noverre defendeu em suas cartas, o colocando numa posição mais confortável frente à recepção de suas reformas. Essa postura, como defende Serre (op.cit.), pode ter influenciado positivamente o público da *Académie Royale de Musique* que, ao ler periódicos como o *Mercure de France*, poderiam ter optado por assistir a outras produções de Noverre.

[269] Ver subcapítulo 4.1.1, na p. 149.

4.5 Transcrição do balé *Apelles et Campaspe*.

A transcrição da partitura manuscrita foi feita através do programa Finale (versão 2006) com a colaboração preciosa do músico e amigo Ricardo Rapoport. Foram respeitadas ao máximo as indicações originais (as escritas com tinta preta – caligrafia de Rodolphe – foram mantidas tal qual no original, com alguma exceção; as escritas em giz vermelho – caligrafia possivelmente do ensaiador da orquestra – foram transcritas em itálico, ou colocadas entre colchetes quando as observações para o próximo movimeto foram feitas ao fim do movimento anterior). A grade resultante foi elaborada já em visualização de partitura moderna, tanto para uma melhor compreensão da obra por músicos que possam se interessar em realizá-la, quanto para a obtenção do registro sonoro que o programa permite simular. Não se trata de uma edição crítica, mas apenas uma facilitadora para a compreensão da obra de uma forma geral. Cada movimento pode ser escutado no CD que está anexado à tese.

Passo a explicar a escolha por certas alterações, na qual pesou a obviedade, tendo em conta que não fere a obra original.

Introduction [CD: faixa 01]

1. A instrumentação na *Introduction* foi indicada na transcrição, ainda que na original não houvesse, pelo fato de que a instrumentação passa a ser precisa nos movimentos consequentes.
2. A indicação *Alle* orignal foi transcrita como *Allegro.*
3. Para que o programa gerasse um arquivo sonoro de melhor qualidade, optou-se por: acrescentar alguns sinais de dinâmica que descem um pouco mais de nuance ao registro sonoro (indicados entre parênteses quando não estão no original)
4. Os poucos números de compasso foram suprimidos.
5. *Forte* ou *for* foi homogeneizado para *f* (que também consta no original).

N. I *Andante* [CD: faixa 02]

1. Optou-se pela fórmula de compasso 𝄵 ao invés da original 2.
2. Optou-se por manter a barra de repetição original, no fim do movimento, ao contrário da indicação em giz que rasura a repetição.

N. 2. *Marche* [CD: faixa 03]

1. Optou-se pela fórmula de compasso ₵ ao invés da original 2.
2. Optou-se por escrever a parte de Trompete (Trp) em clave moderna: Sol na segunda linha, ao invés da original: Dó na terceira linha.
3. Optou-se por repetir por extenso os trechos indicados com o sinal // (“como acima”)

N. 3 [*Air lent*] [CD: faixa 04]

1. Optou-se pela fórmula de compasso 3/4 ao invés da original 3.

N. 4 *Gavotte* [CD: faixa 05]

1. Optou-se pela fórmula de compasso 2/2 ao invés da original 2.

N. 5 *Adagio* [CD: faixa 06]

1. Optou-se pela fórmula de compasso 2/2 ao invés da original 2.
2. Também de acordo com a partitura moderna, a parte de flauta foi colocada acima da de trompa, ao contrário da original.

N. 6 *Mouvement de Chaconne* [CD: faixa 07]

1. Optou-se pela fórmula de compasso 3/4 ao invés da original 3.
2. Os divises nas partes de trompa, fagote e oboé foram transcritos na mesma pauta.

N. 7 *Andante* [CD: faixa 08]

1. Optou-se pela fórmula de compasso ₵ ao invés da original 2.

N. 8 *Gavotte* [CD: faixa 08, a partir de 33’’]

1. O trecho da parte de viola com indicação *Col B.* foi escrita por extenso.

N. 9 *Marche* (incompleta) [CD: faixa 08, a partir de 57’’]

1. Acrescentou-se uma barra de finalização apenas para indicar que se trata de um movimento incompleto.

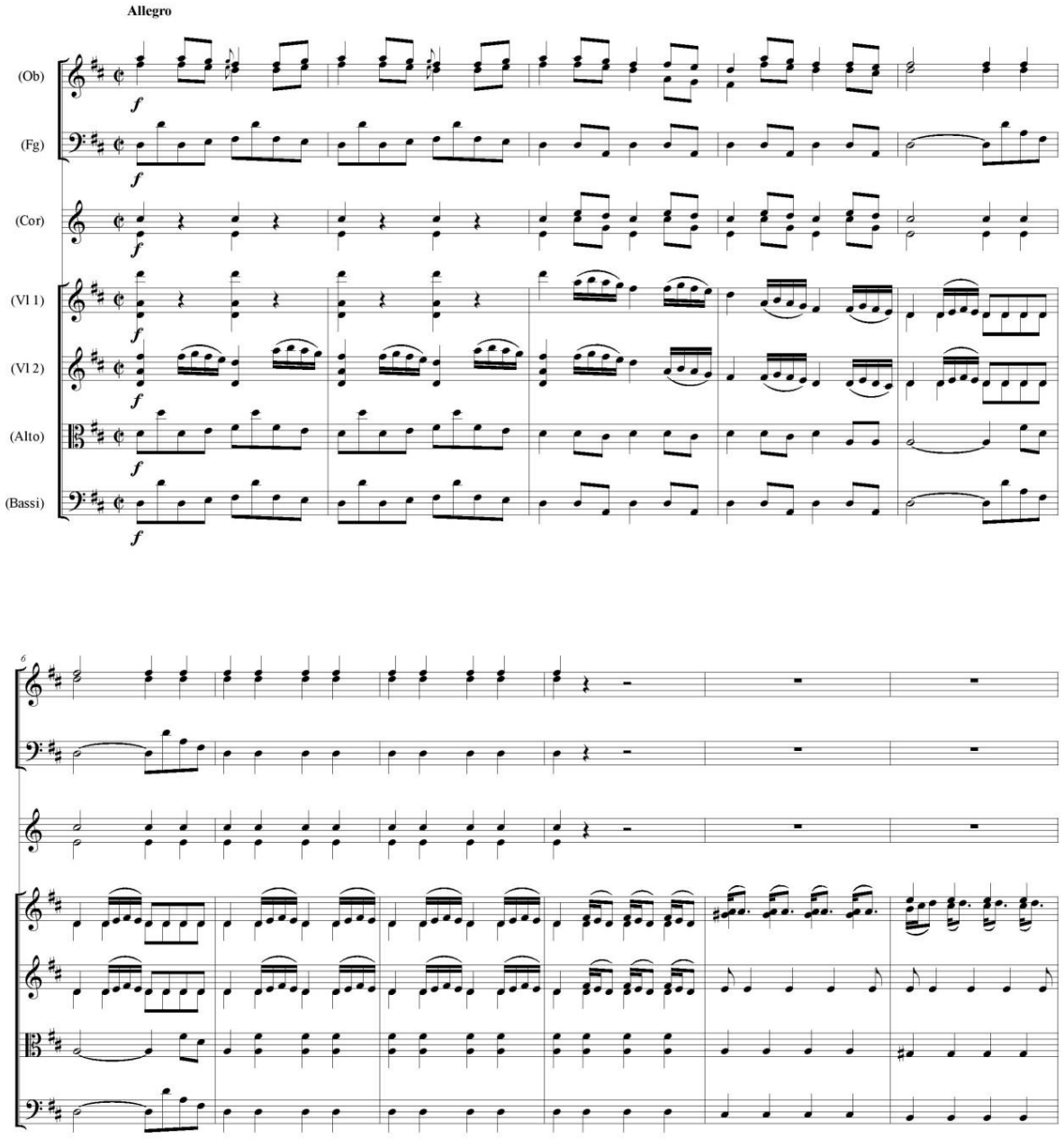
A seguir, apresento a transcrição editada e inédita do balé *Apelles et Campaspe*.

Apelles et Campaspe

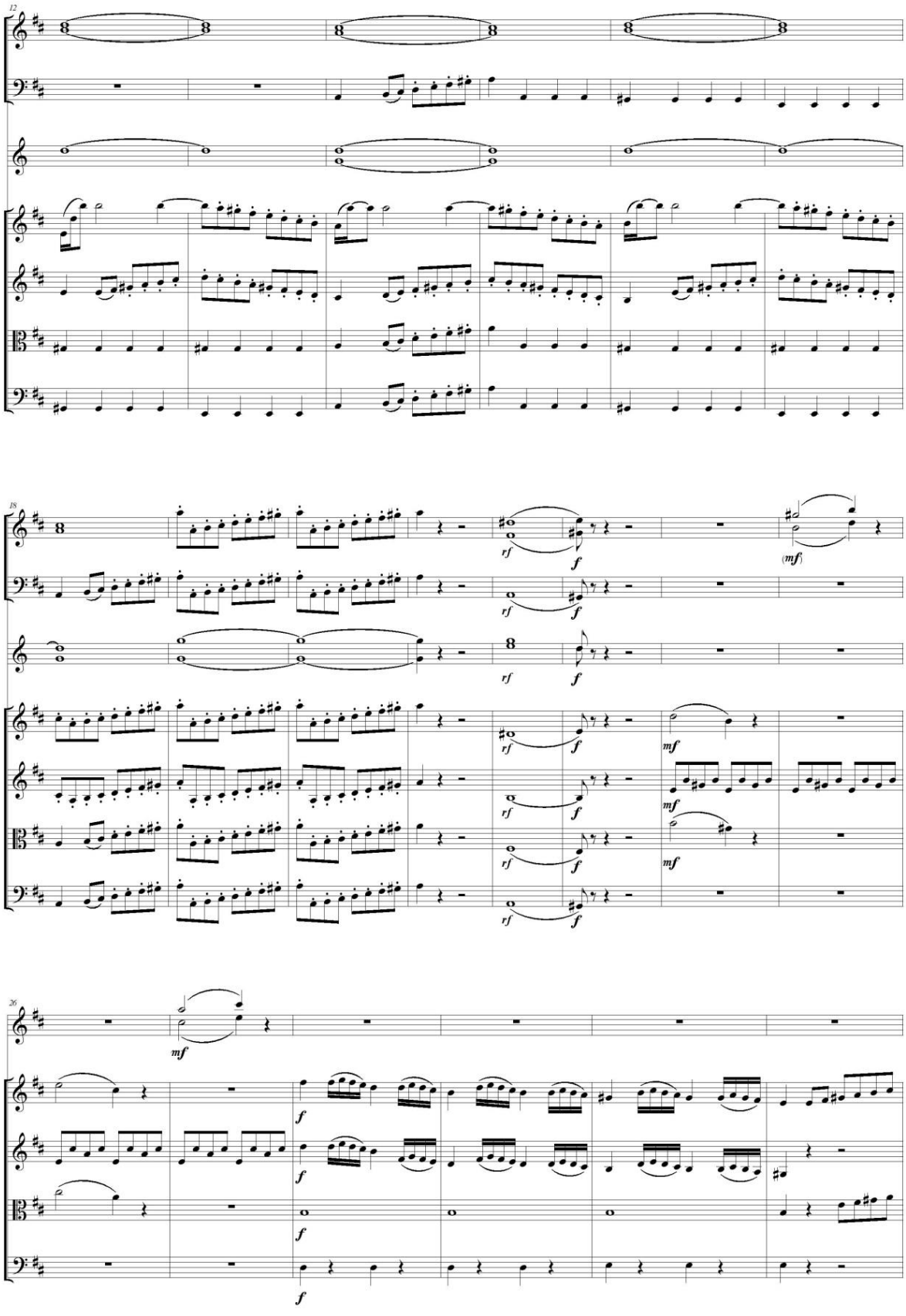
Jean-Joseph Rodolphe
1730 - 1812

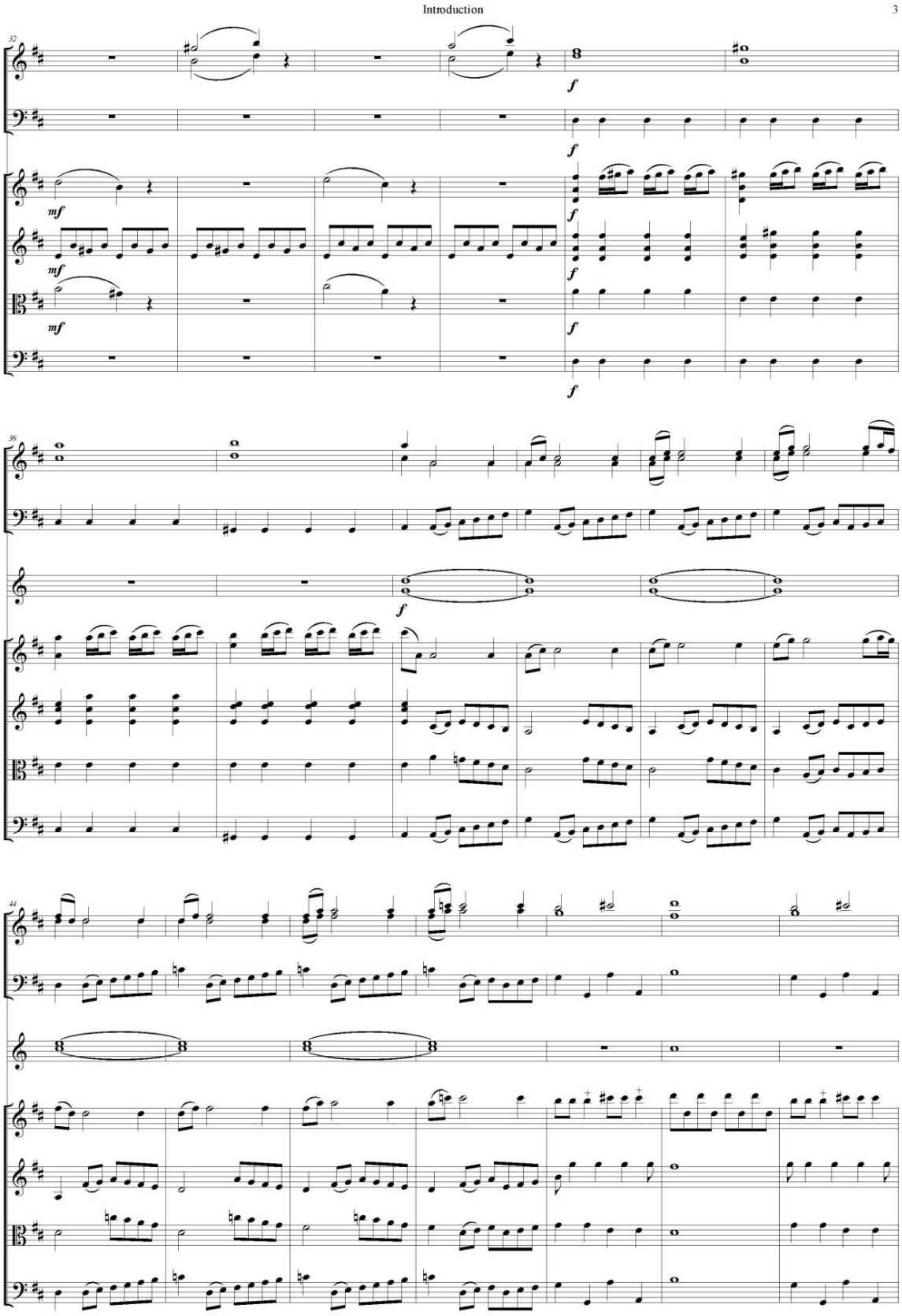
Introduction

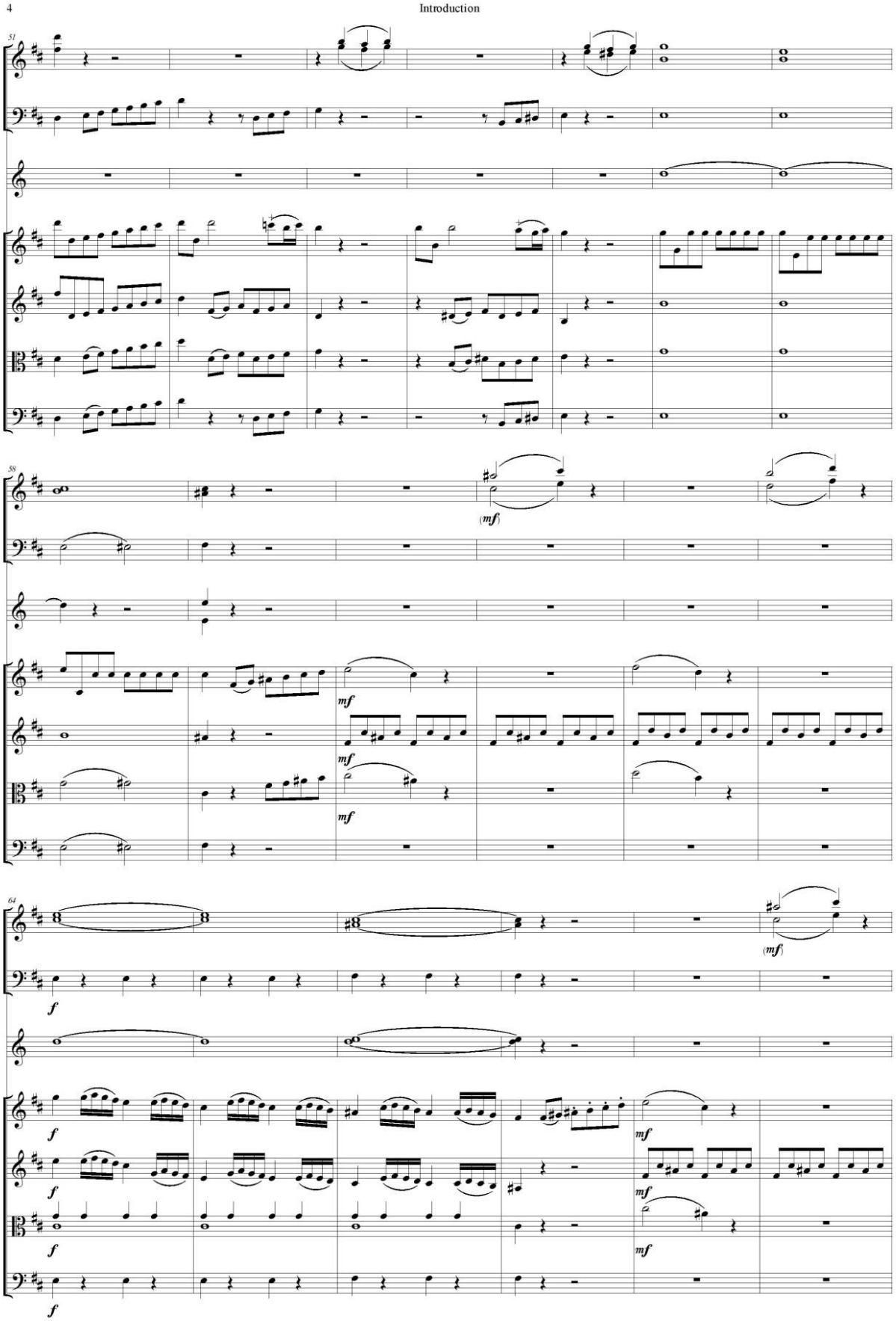
Très legère

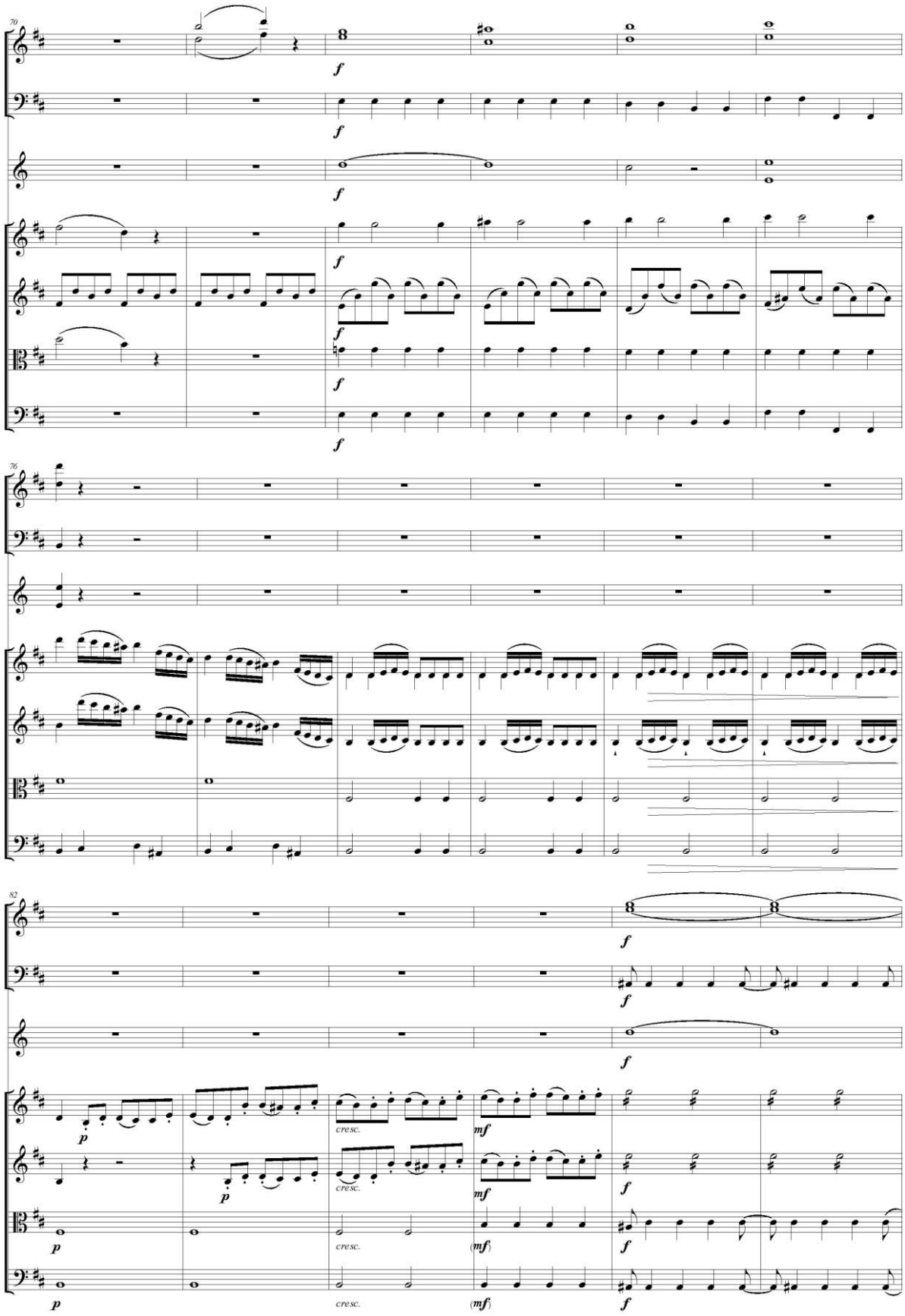


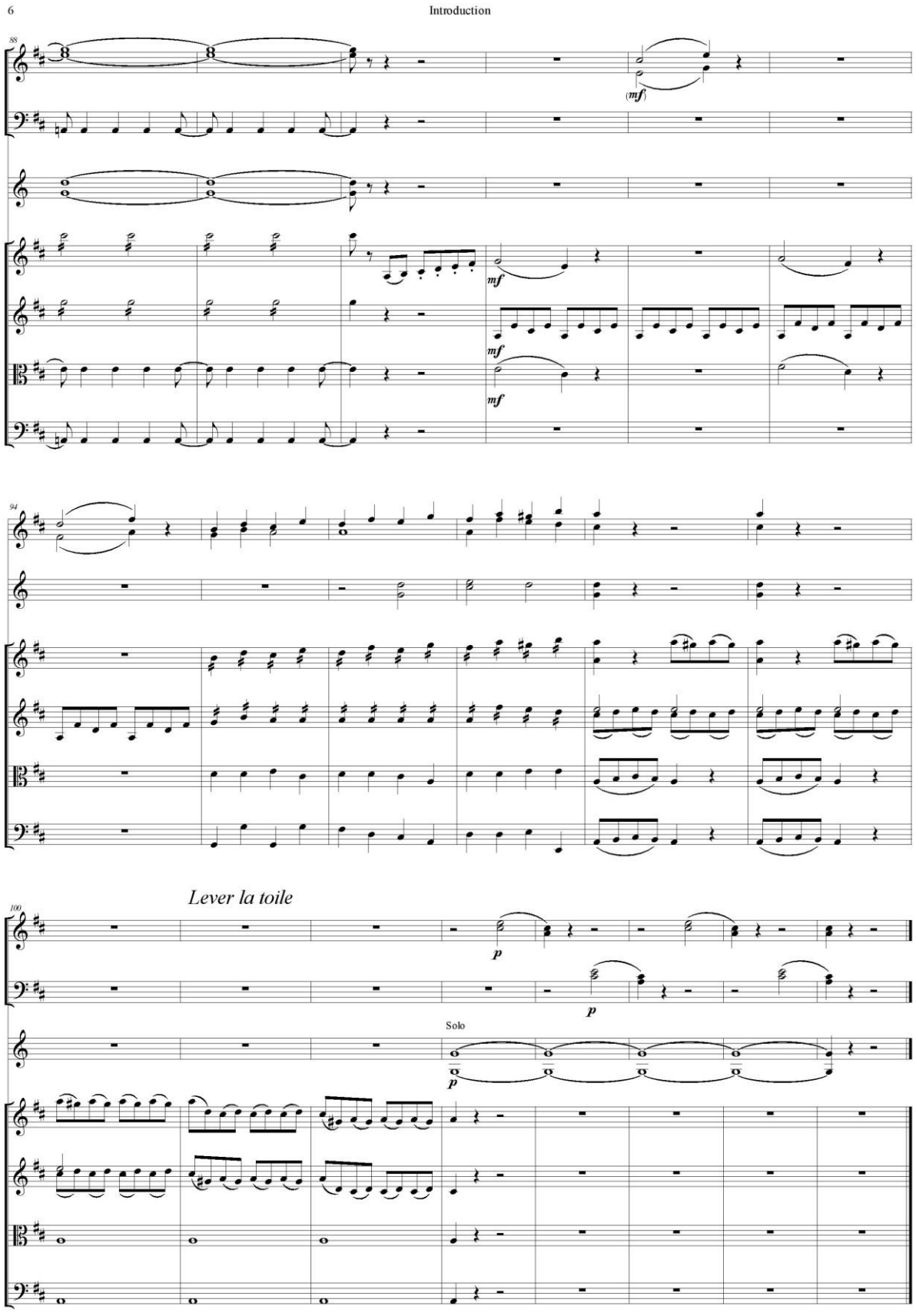
Introduction




Introduction
3
32
mf
f
38
41

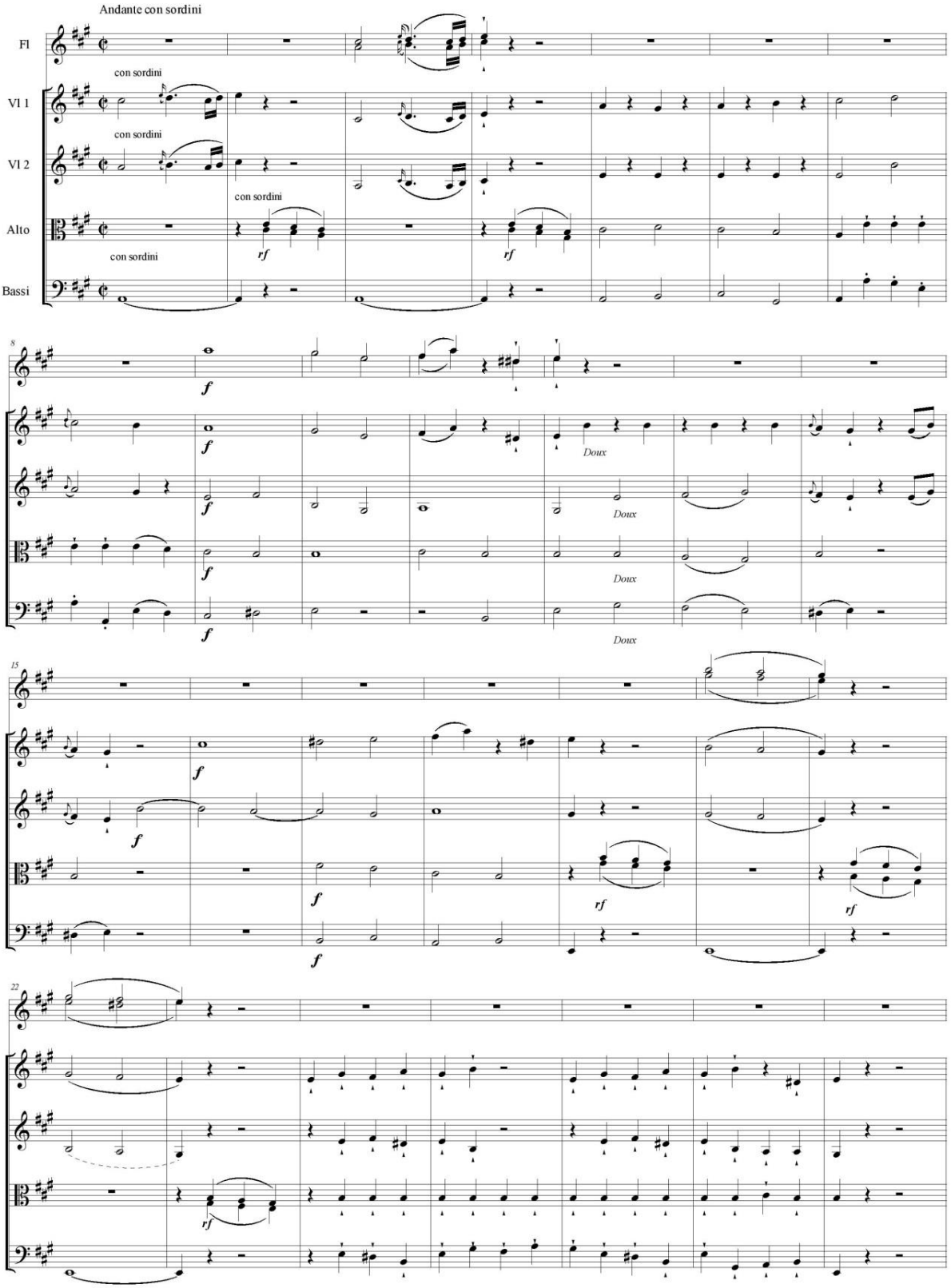

4
Introduction
51
58
64
(mf)
mf
f

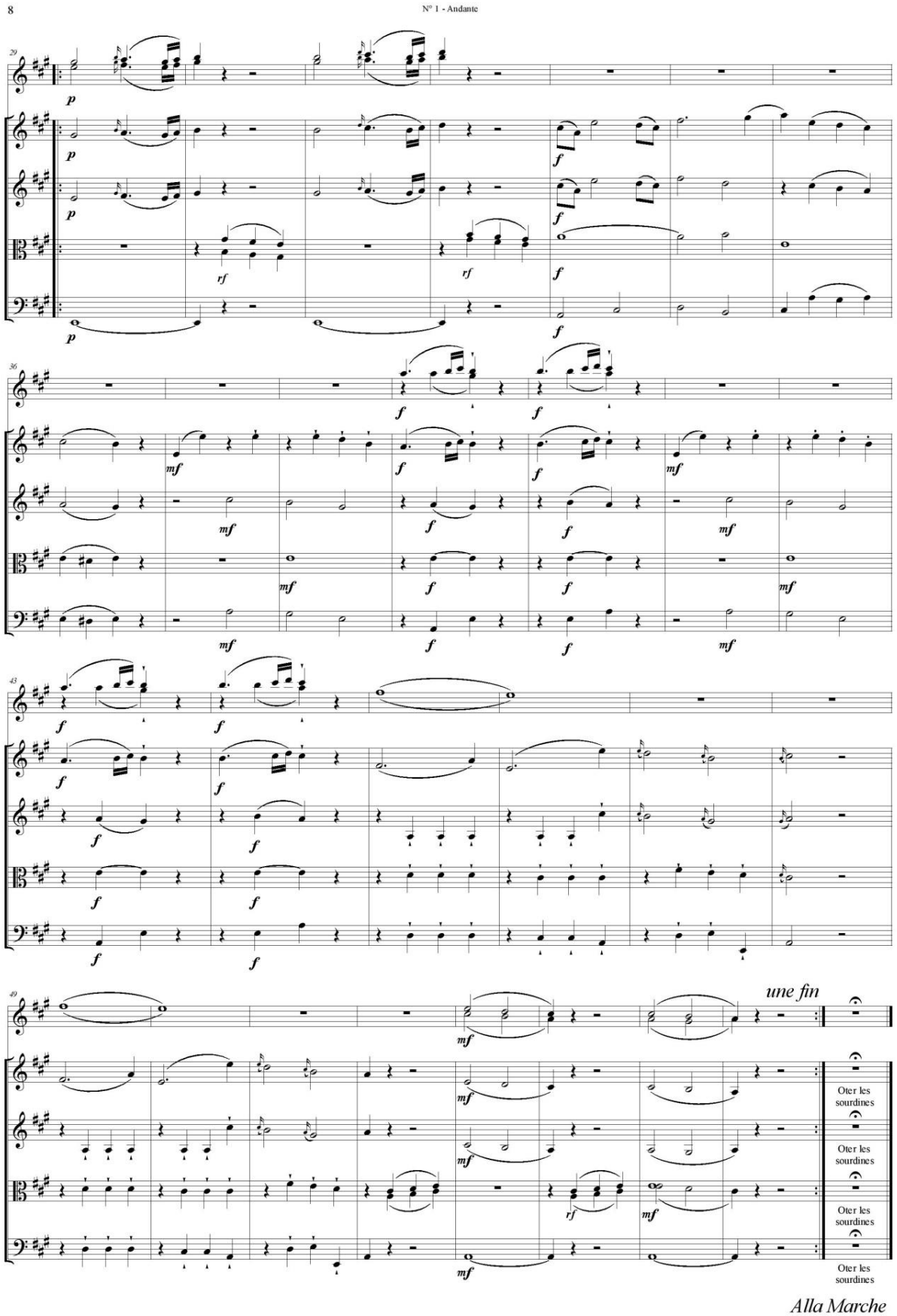

70
f
76
82
p
cresc.
mf
(mf)


6
Introduction
88
(mf)
mf
mf
mf
94
Lever la toile
100
p
p
Solo
p

ACTE I

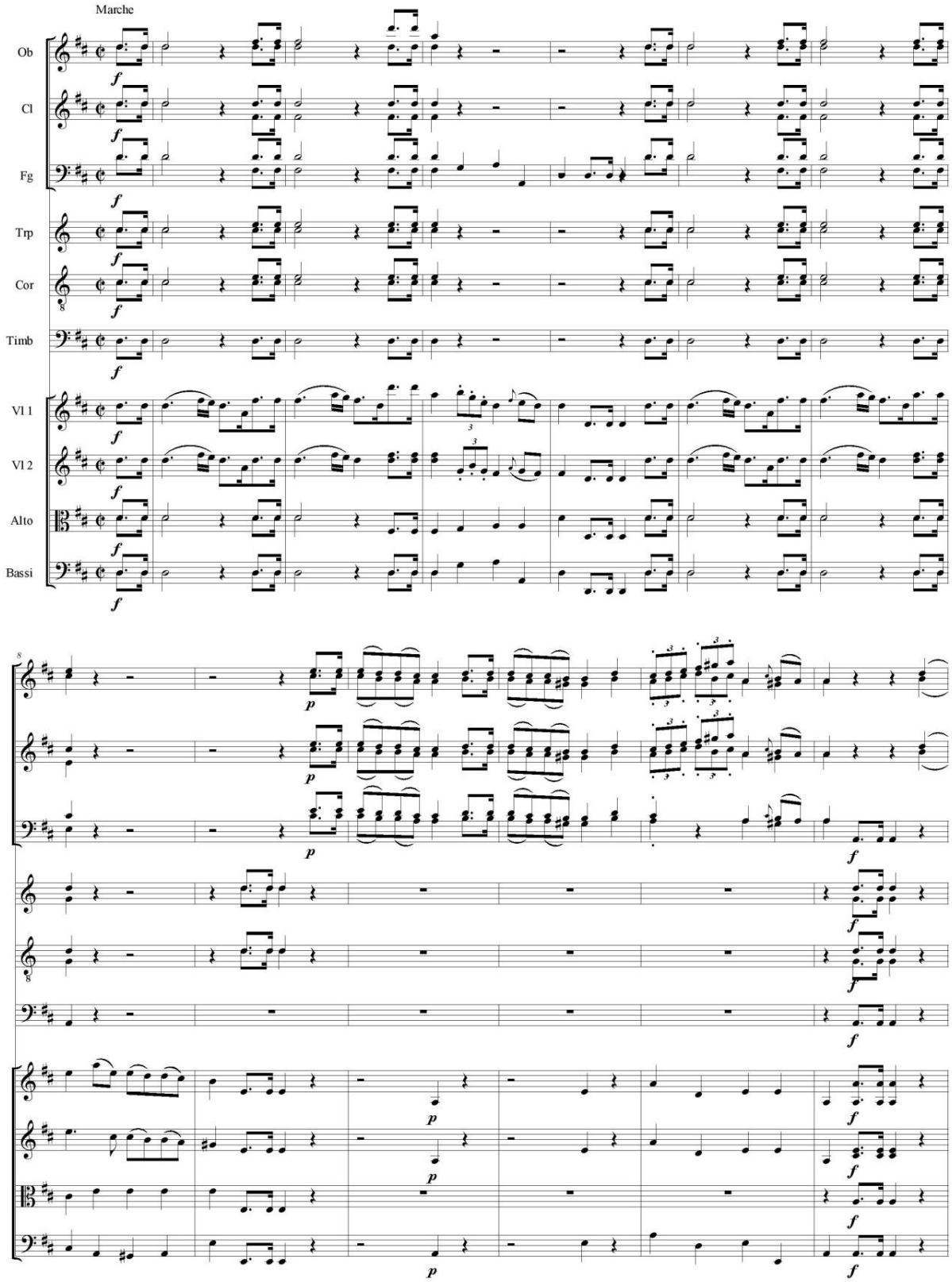
N° 1 - *Andante sans lenteur*

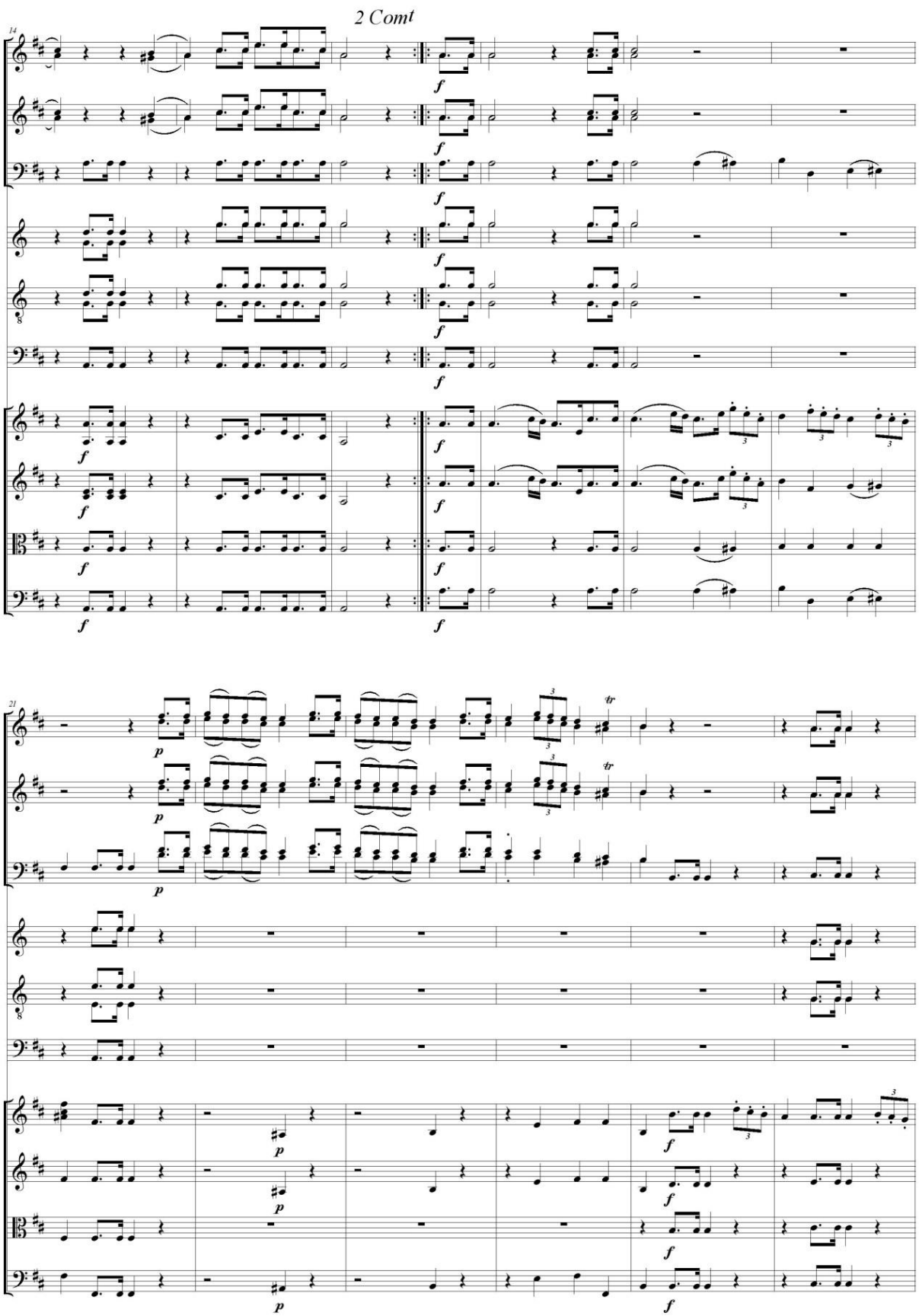


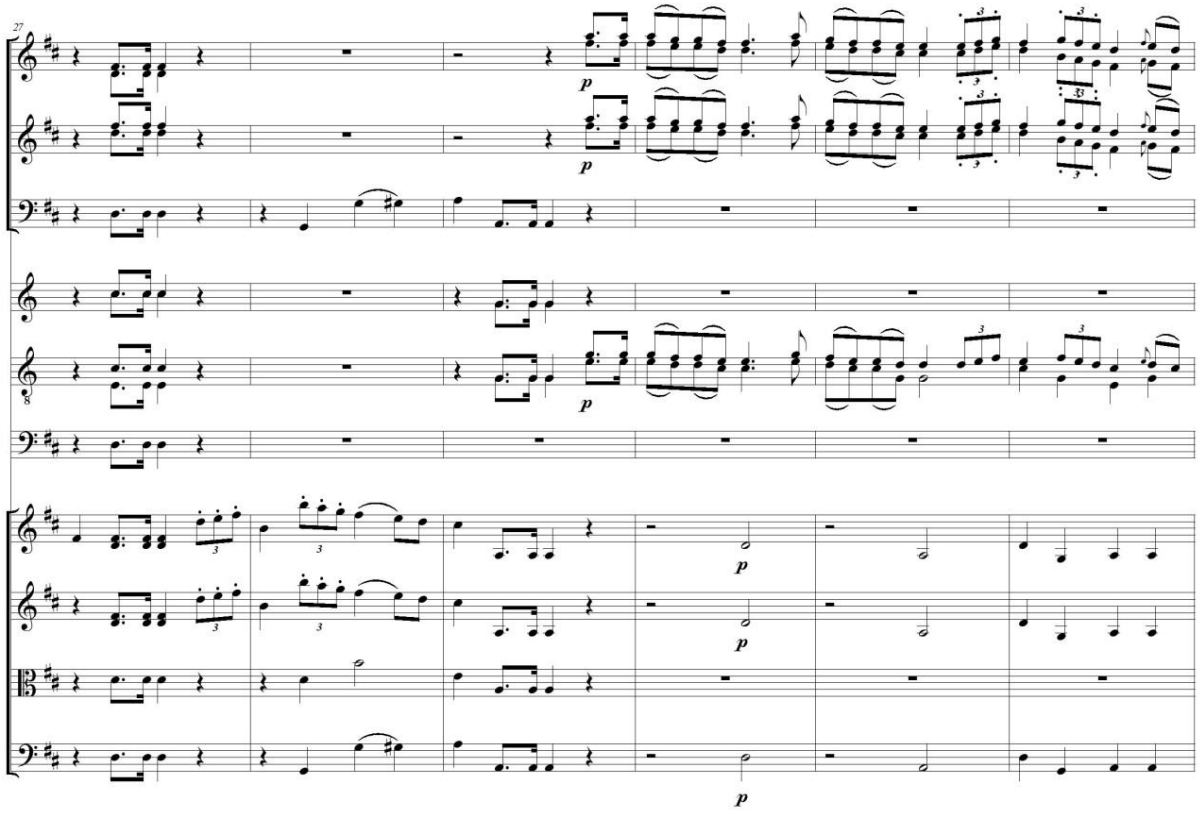

8
N° 1 - Andante
une fin
Oter les sourdines
Oter les sourdines
Oter les sourdines
Oter les sourdines
Alla Marche

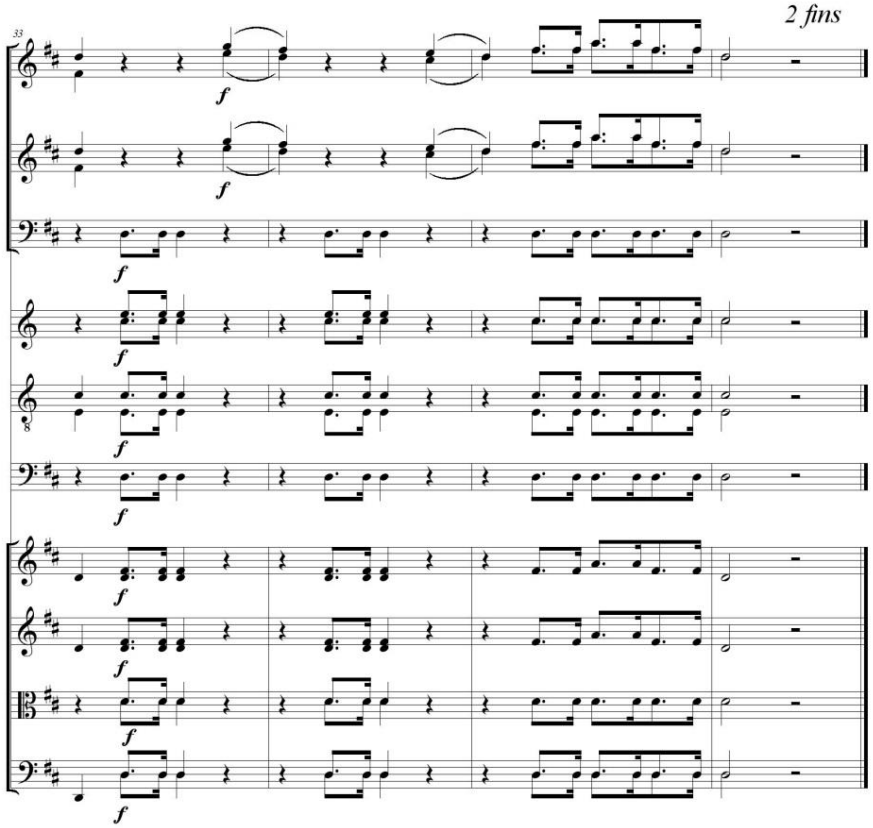
N° 2 - Marche

Fièrement sans lenteur




2 Comt
14
21
f
p
tr





Tout l'Orchestre

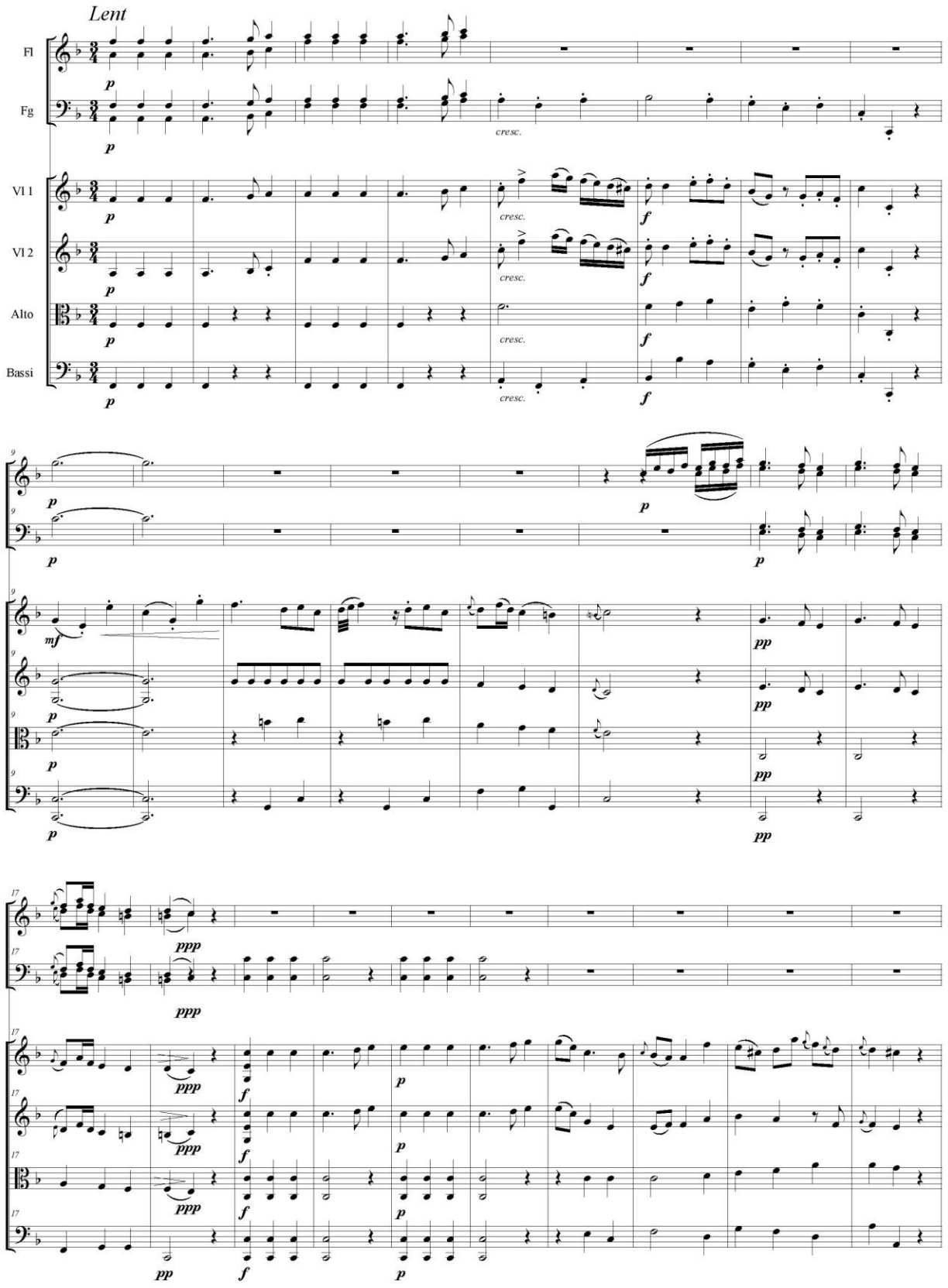
Bruit de guerre
en Ré

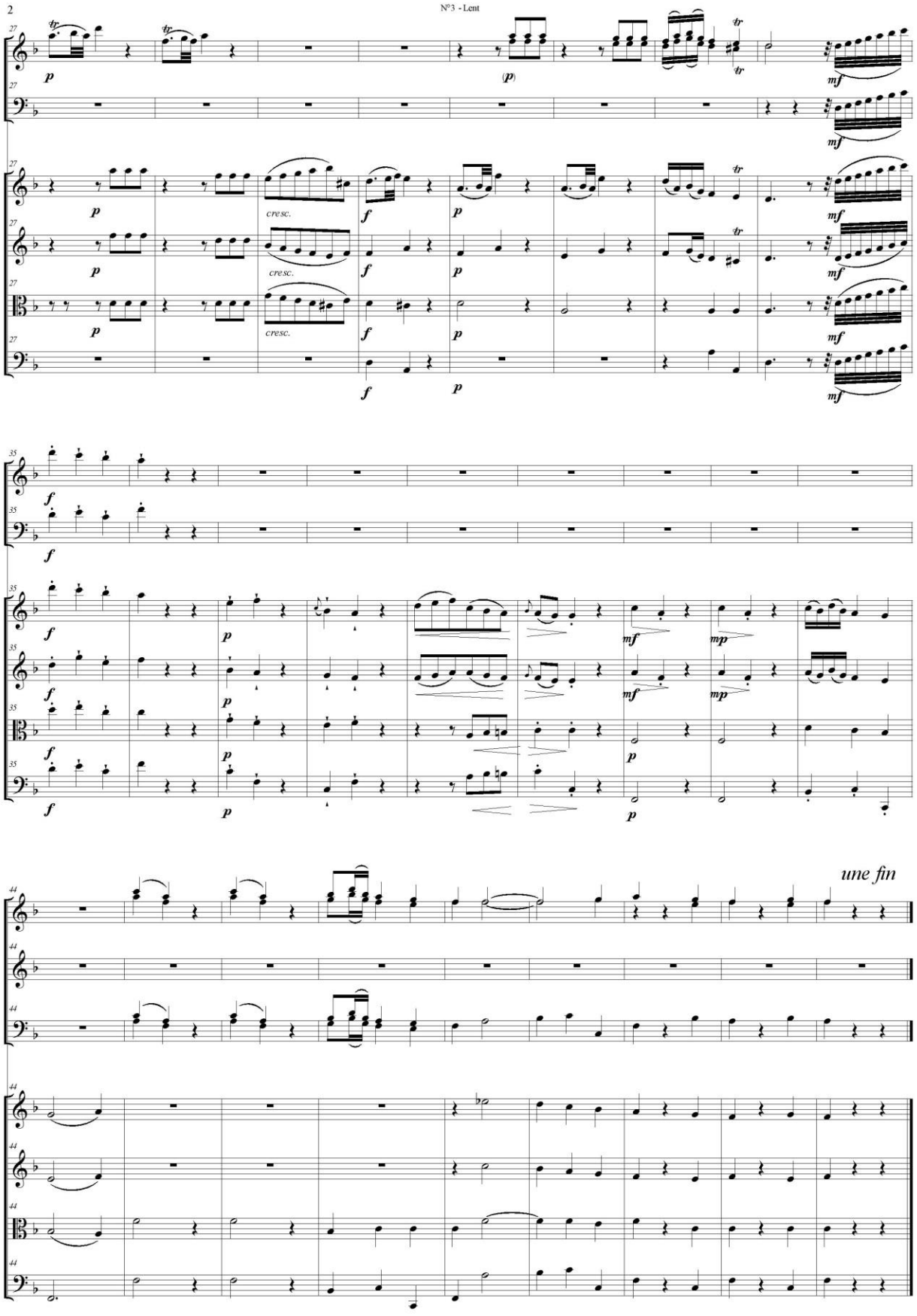
de 8 à 10

L'Air Lent

Doux

N° 3 - [Air lent]

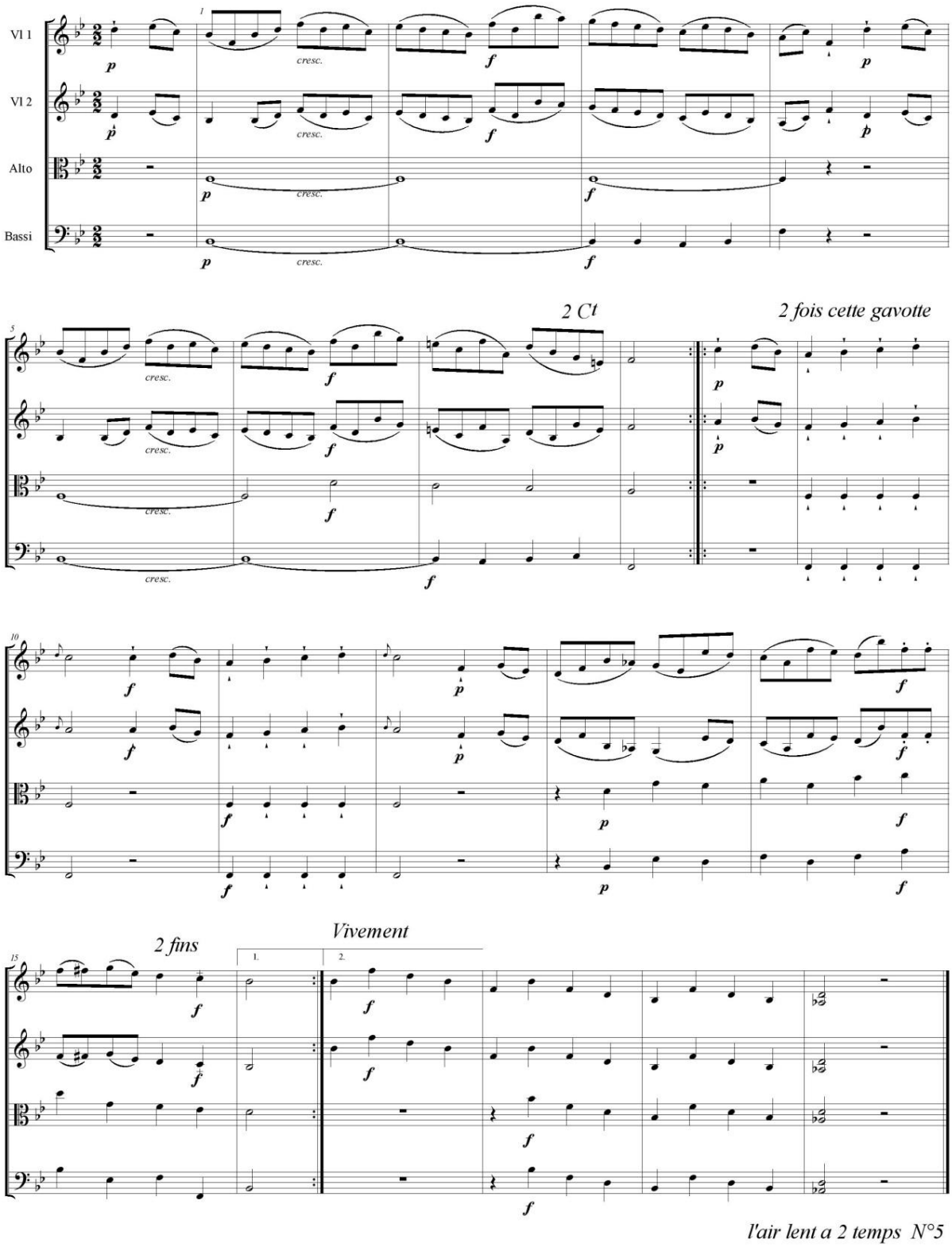



2
N°3 - Lent
cresc.
une fin

14

N° 4 - Gavotte

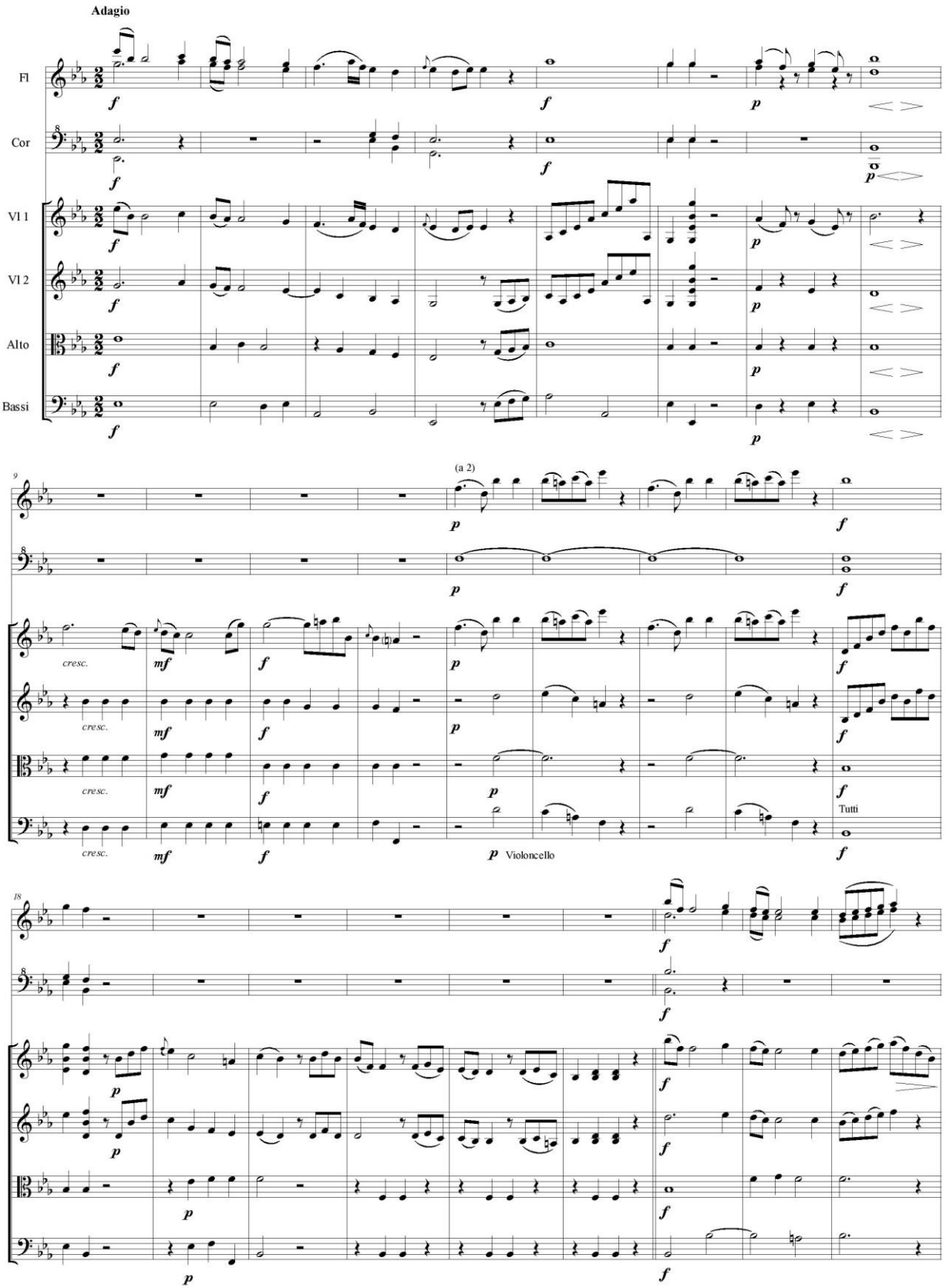
Gavotte un peu legère. 2 fois entière



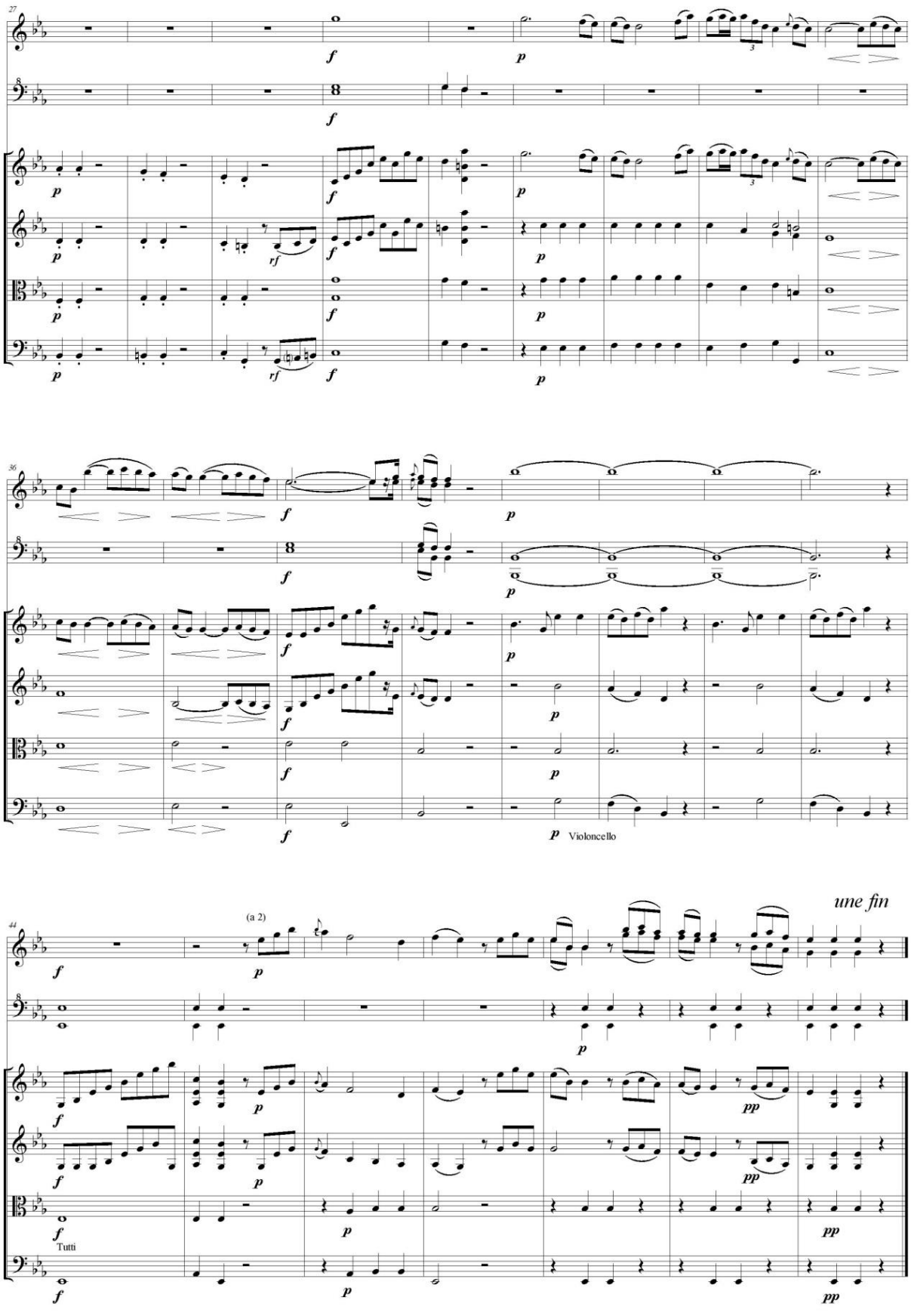
l'air lent a 2 temps N°5

N° 5 - Adagio

Lent, fort et soutenu

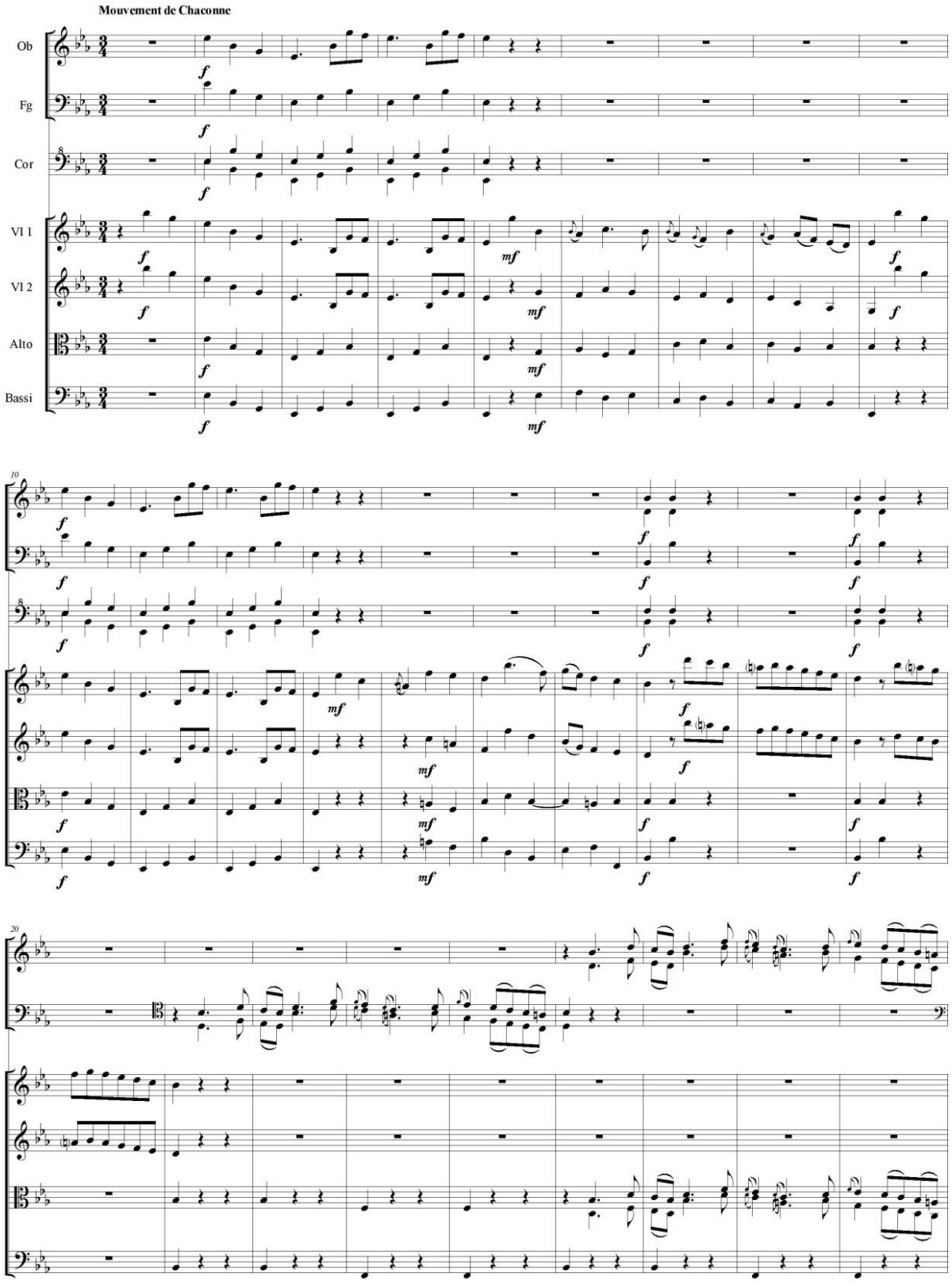


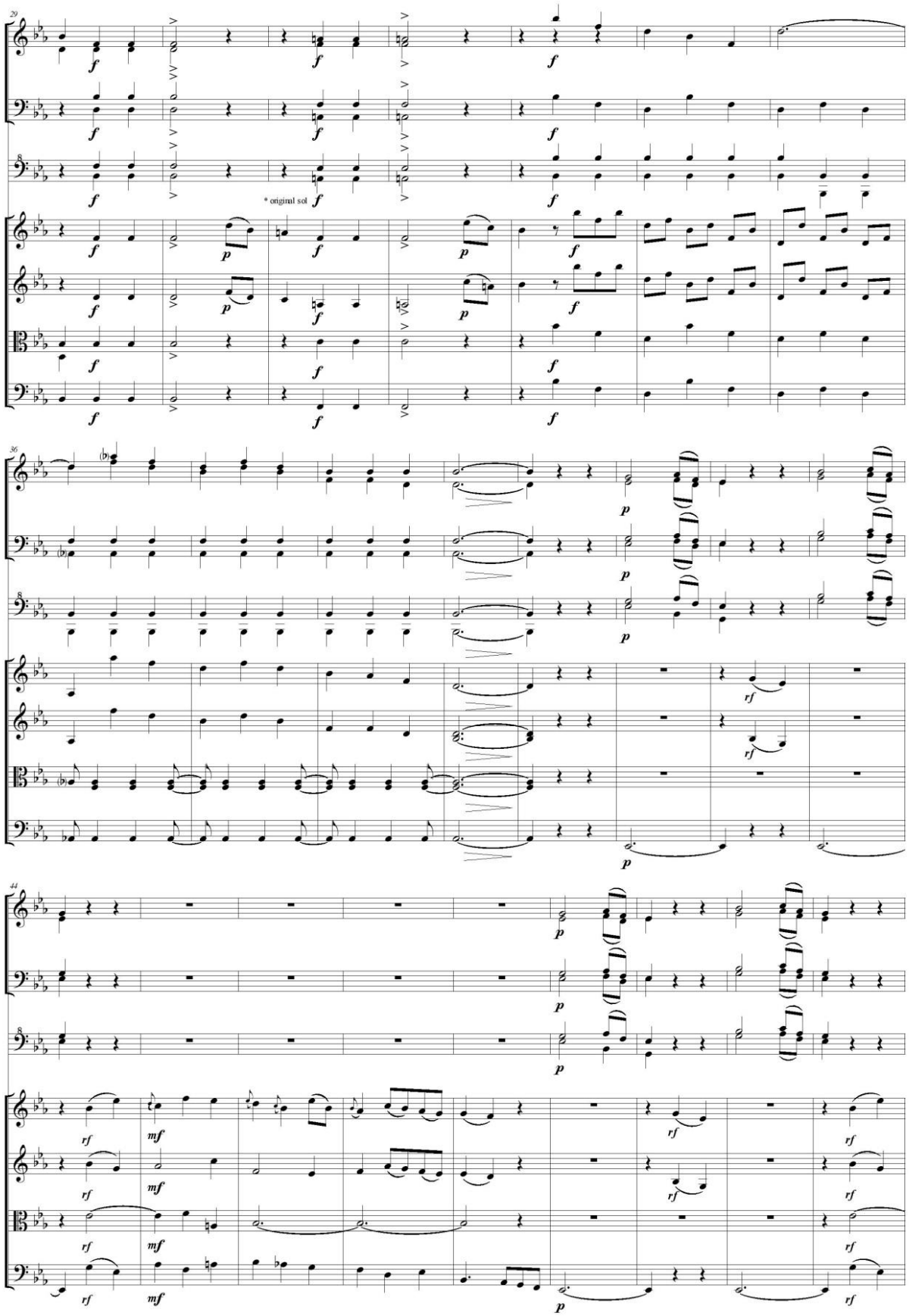
N°5 - Adagio

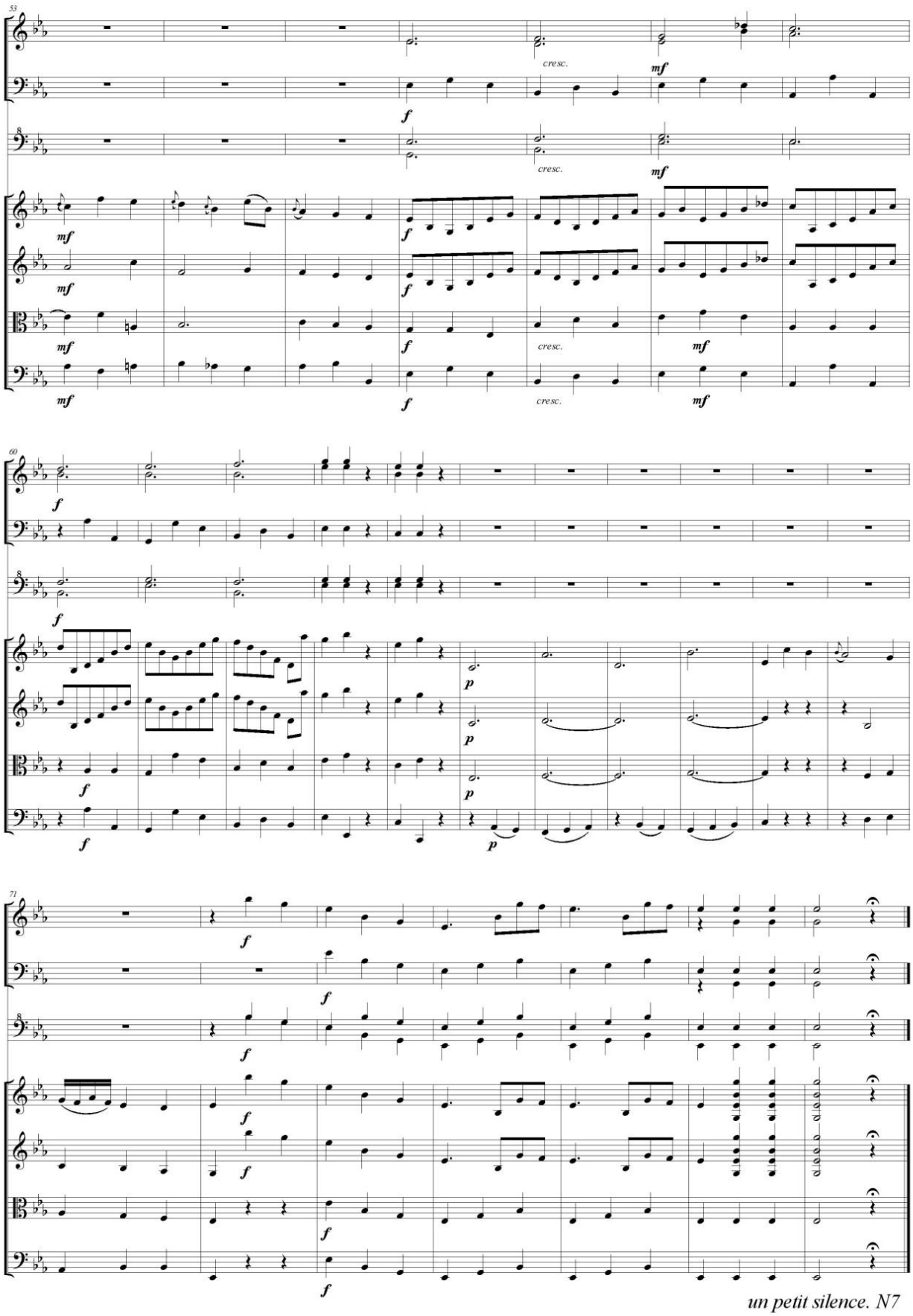


N° 6 - Mouvement de Chaconne

sans vitesse. Chaconne un peu retenue



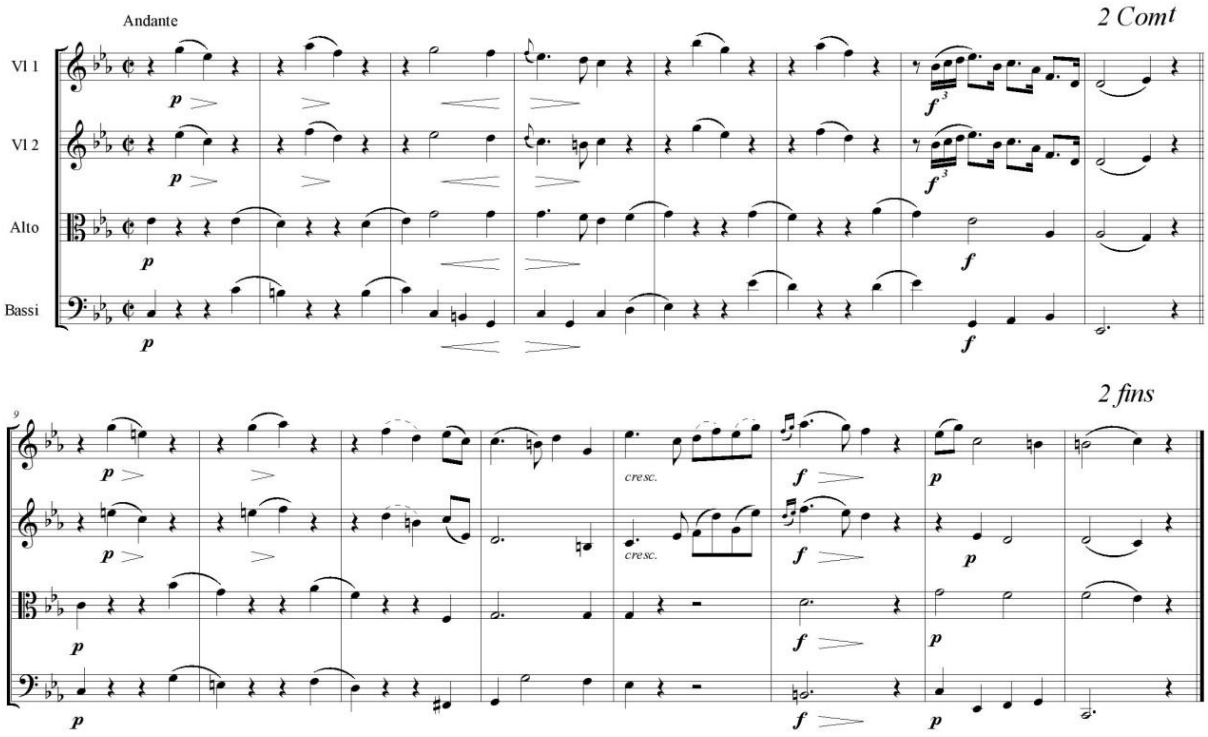

29
* original sol
36
44


53
cresc.
mf
f
60
p
71
un petit silence. N7

20

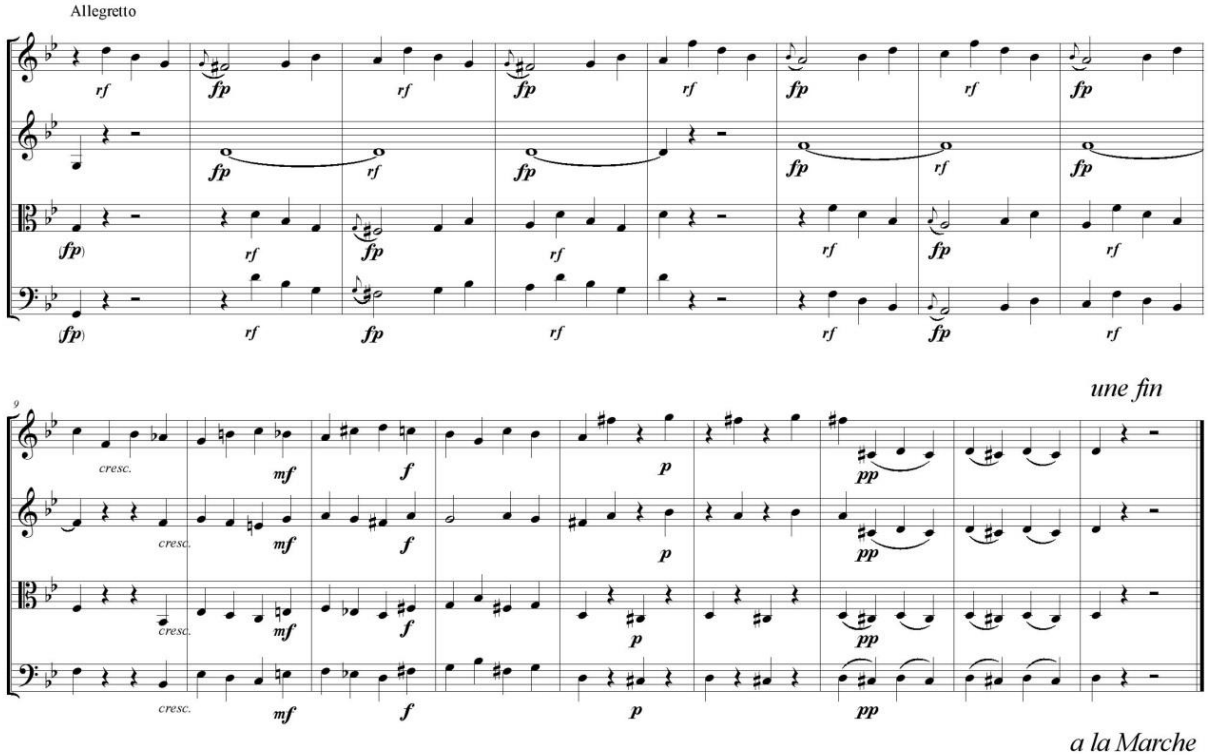
N° 7 - Andante

andante retenu / avec expression / un peu Lentement



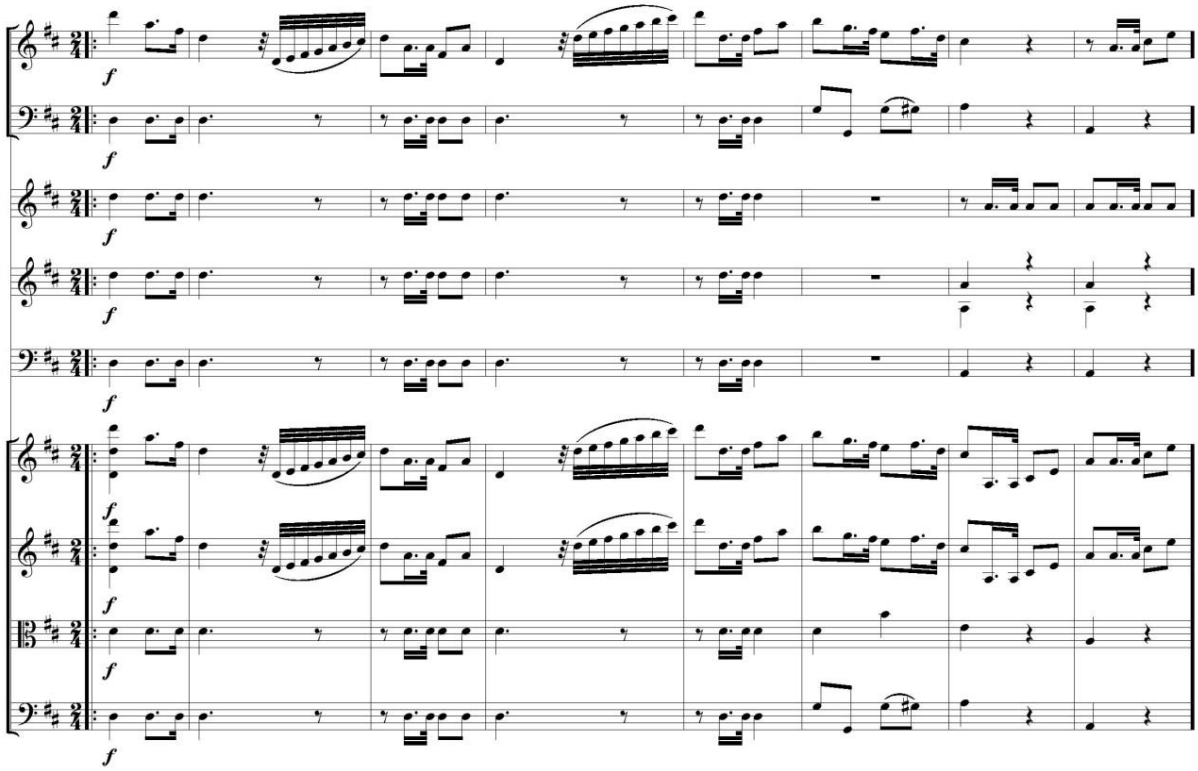
N° 8 - Gavotte

Mouvement de gavotte un peu animé



N° 9 - Marche

Marqué. Sans lenteur



(la suite de la partition reste introvable)

(a continuação da suíte continua perdida)

Capítulo 5 – As relações entre música, dança e libreto.

5.1 A Música fala, a Dança recita.

Noverre, ao propor em suas cartas o novo modelo de representação dançada, ultrapassa uma abordagem que poderia ser estritamente 'bailatória', e vai além de contemplar a técnica corporal envolvida na atuação do bailarino-ator. Pouco a pouco o autor reforça a relação entre dança e música ao defender o quanto a expressão, na dança, depende de, e é possibilitada pela música que a acompanha. No percurso teórico que o coreógrafo desenvolve, faz menção constante à importância da música que deve inspirar e sustentar a ação do bailarino. É na progressão da narrativa epistolar que Noverre nos expõe alguns aspectos da relação entre a arte sensorial e a arte do corpo-narrativo.

Das 15 cartas que contêm a obra teórica de Noverre [270], cinco trazem considerações sobre as qualidades e função da música, como o veículo que possibilita e potencializa a atuação do bailarino-ator. Cabe aqui uma leitura e transcrição cuidadosa das citações textuais que Noverre faz à música em suas cartas, para abrir a reflexão sobre a forma como o coreógrafo vê a relação entre as duas artes. O intuito é perceber quais seriam as características que as composições musicais deveriam reunir para atender às expectativas do discurso do corpo-narrativo.

Elenco abaixo (Quadro 46) os trechos que interessam a esta análise, encontrados sequencialmente em cada carta (o grifo é meu):

[270] Tomo como abordagem a tradução de Monteiro, *op.cit*, da primeira edição (de 1760) que continha 15 cartas.

Quadro 46 – Transcrição de trechos sobre música nas *Cartas sobre a Dança*.

Carta	Transcrição textual [271]
V	"O mestre de balé que ignora a música *fraseia mal as árias*. Sem discernir-lhes o *espírito* e o *caráter*, não *adapta os movimentos da dança aos compassos* com a absoluta e tão necessária precisão e fineza de ouvido." "A *correta escolha das árias* é tão essencial à dança quanto a escolha das palavras e o torneio das frases à *eloquência*. São os *movimentos e os caracteres da música que fixam e determinam a movimentação do bailarino*. Se as árias soarem *uniformes* e *sem gosto*, então o balé por elas se moldará e como elas tornar-se-á *lânguido* e *frio*." "Devido à *íntima relação existente entre a dança e a música*, não se duvide, Senhor, do proveito que com certeza um mestre de balé tira de certos *conhecimentos práticos* dessa arte. Passa a poder *comunicar suas ideias ao músico*, reunindo *gosto e sabedoria, compõe ele mesmo as árias ou fornece ao compositor os principais traços que devem orientar sua conduta*. Se esses traços forem *expressivos* e *variados*, a dança por sua vez não poderá deixar de sê-lo também. *A música bem-feita deve retratar, deve falar*; a *dança imitando seus sons é como um eco a repetir o que ela articula.* Se for *muda*, se *nada disser ao bailarino*, não há resposta alguma que este lhe possa dar; todo sentimento, toda expressão estão, consequentemente, banidos de sua atuação."
VI	"A *música, os sons obedeciam à mesma gradação* [de perspectiva]: tornavam-se mais *doces* à medida que a caçada penetrava na vasta floresta, pintada com muito bom gosto."
VIII	"Cada balé seria um poema a finalizar cada ato [...] O *músico* encarregar-se-ia de *traduzi-los fielmente* e os *bailarinos* de *recitá-los por meio do gesto*, explicando-os com *energia.*" "Ao mestre de balé, quando muito, permitem que troque o *movimento de uma ária antiga* [...] A dança, no entanto, encorajada, aplaudida e protegida, desfez-se, já há algum tempo, dos entraves que a música [de Lully] queria criar-lhe." "[...] a música dançante de Lully é fria, langorosa e sem caráter." "Os passos multiplicaram-se, os movimentos tornaram-se rápidos [...] os encadeamentos e a combinação de compassos são inúmeros, as dificuldades, as cabriolas, as posições variadas, nada mais condiz com a *música tranquila* [de Lully]." "A música está para a dança como as palavras estão para a música. Tal paralelo apenas significa que a *música dançante é ou deveria ser o poema escrito que fixa e determina os movimentos e a ação do bailarino*, que deve *recitá-lo e torná-lo legível pela energia e verdade de seus gestos, pela expressão viva e animada de sua fisionomia*. Consequentemente, *a dança em ação é o órgão que deve dar conta e explicar claramente as ideias escritas da música.*" "É devido à *composição variada e harmoniosa do sr. Rameau*, aos traços e *diálogos espirituais* que reinam em suas árias que a dança deve todo seu *progresso*." "A música [de Rameau] traria consigo o *caráter do poema*, traçaria as ideias do poeta, seria *falante e expressiva*, e o bailarino por sua vez seria obrigado a *interpretar-lhe* os traços, *retratando-os com variedade*". "As árias de dança são sempre as que lhe [ao músico] custam menos compor; nesse caso, segue os *velhos modelos*." "Um *compositor de música* deveria *conhecer a dança*, conhecer, ao menos, os *passos* e as *possibilidades de movimentos que são próprias a cada gênero*, a *cada caráter*, a *cada paixão*, para poder *ajustar*, convenientemente, os *traços da música* a todas as *situações que o bailarino terá sucessivamente de retratar*."

[271] *Apud* Monteiro, *op.cit.*

Quadro 46 – *Cont.:* Transcrição de trechos sobre música nas *Cartas sobre a Dança*.

VIII (cont.)	"A *dança* de hoje em dia *é nova*, por isso é absolutamente necessário que a *música*, por sua vez, o *seja também*." "[...] para retratar uma *ação* onde as *paixões* sejam *variadas* e as *transições* dessas mesmas paixões tão *súbitas* [...] é imprescindível que a *música* abandone os *movimentos e as modulações pobres* que costuma empregar nas árias destinadas à dança. Sons arranjados maquinalmente, sem espírito, não podem servir ao bailarino nem convir à ação viva. Não se trata, pois, apenas de juntar notas segundo as regras da escola; *a sucessão harmônica dos tons* deve nessas circunstâncias *imitar os sons da natureza e* as *inflexões* justas dos sons apresentarem o *caráter de um diálogo*."
XII	"Esse *gosto natural* e *inato* pela *música* arrasta consigo o *gosto* pela *dança*. Essas duas artes são irmãs, os *acentos ternos e harmoniosos* de uma excitam os *movimentos agradáveis e expressivos* da outra; seus talentos reunidos oferecem aos *olhos e aos ouvidos quadros animados do sentimento* [...]." "O c*ontraponto*, sem dúvida a pedra de toque dos ouvidos mais delicados, é, para eles [germânicos], o que existe de menos difícil." "O bailarino *sem ouvido*, assim como o louco, faz passos mal combinados, perde-se a cada instante na atuação, corre sem parar atrás do *compasso* [...] Nele tudo é falso, sua dança não tem lógica nem expressão, e *a música*, que *deveria conduzir seus movimentos, fixar seus passos e determinar seu ritmo*, serve apenas para *revelar sua insuficiência e suas imperfeições*. O *estudo da música* pode, como já disse, *remediar esse defeito* e dar ao *ouvido* mais *sensibilidade e acuidade*." "*A dança é como a música*, os *bailarinos como os músicos*; nossa arte não é mais rica em passos que a música em notas; *também temos oitavas, breves, semibreves, mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias, fusas, o compasso para seguir e contar*."
XIV	"Os *passepieds* e os *minuetos* me matam. A monotonia da música me entorpece [...] substitui em mim a abundância pela esterilidade. Pelo contrário, uma *música expressiva, harmoniosa e variada* [o autor cita a música de Granier, no rodapé] me sugere *mil ideias, mil traços, me transporta, me eleva e me inflama.* Devo a ela as diferentes impressões que me fez experimentar, que transmitiram à minha alma a *harmonia, a unidade, o brilho, a novidade, o ardor* [...] São os efeitos naturais da música sobre a dança e da dança sobre a música." "É aí que começa o balé simétrico [do balé *La Toilette de Vénus ou Les Ruses de l'Amour*]. Manifestam-se então as belezas mecânicas da arte em uma grande *chaconne* em que Cupido, vênus, as Graças, os Jogos e os Prazeres dançam as partes principais." "Imaginei, ainda, alguns *silêncios na música* que produziram o mais sedutor dos efeitos. O ouvido do espectador, deixando repentinamente de ser tocado pela harmonia, permitiu ao olhar abarcar com mais atenção todos os detalhes do quadro: a posição e a intenção dos grupos, as expressões das cabeças, as diferentes partes do conjunto [...] *essa suspensão da música e dos movimentos do corpo* difundiu calma e bonomia, fazendo com que os trechos mais ardentes [...] destacassem-se ainda mais." Aos encantos de uma *música terna* e de *som do murmúrio das águas* [se trata do balé *Fêtes ou Jaloiusie du sérail*], segue-se uma *ária altiva e bem-marcada* [...]."

Da leitura podemos extrair que Noverre valorizava o estudo da música, pelo coreógrafo e pelo bailarino, sem o qual incorriam em falta de gosto, e de precisão. Sabe-se

que, ao contrário de seu rival Gasparo Angiolini, Noverre não compunha as músicas de seus balés. Isso explica o fato de que as menções à música são feitas pelo viés da dança, ou seja, são feitas enfatizando-se a importância em se fazer uma boa escolha musical que favoreça a dança. Portanto é muito mais sob a perspectiva do movimento e ação do bailarino que Noverre tenta explicar a qualidade musical, inclusive enfatizando a dependência da dança em relação à música.

O autor grifou a importância dada ao domínio do conhecimento musical por parte do coreógrafo, para que a execução da dança pudesse ter caráter e precisão. Percebe-se aí uma importante sugestão de que a dança está subordinada à música que por sua vez define a movimentação de um bailarino bem treinado, no sentido musical. Essa relação de hierarquia também é enfatizada pelo uso que o autor faz do termo "frasear" – um conceito utilizado para qualificar uma das propriedades da elaboração melódica –, quando se refere a uma realização coreográfica. Percebe-se que Noverre coloca um peso extremamente importante na qualidade musical, porque acreditava que a música é quem guiava e estimulava a expressão do bailarino. Inúmeras vezes o coreógrafo declara a influência direta e fundamental da música sobre a dança em ação: "São os movimentos e os caracteres da música que fixam e determinam a movimentação do bailarino. Se as árias soarem uniformes e sem gosto, então o balé por elas se moldará e como elas tornar-se-á lânguido e frio"; "A Música bem-feita deve retratar, deve falar, a dança imitando seus sons é como um eco a repetir o que ela articula. Se for muda, se nada disser ao bailarino, não há resposta alguma que este lhe possa dar; todo o sentimento, toda expressão estão, consequentemente, banidos da sua atuação".

Então não há dúvidas de que, para Noverre, a responsabilidade pela realização plena da expressão na dança recai sobre a música, quando se estabelece uma relação de completa dependência da primeira arte em relação à segunda. E mais, a dança imitava a música. Esta categorização assim posta, de subordinação, revela também o quanto Noverre, no seu projeto estético, propõe aproximar a dança de uma outra arte imitativa consolidada – a música –, para elevá-la a um status de 'bela arte' no debate contemporâneo do paragone entre as artes imitativas [272]. Entretanto, como será visto a seguir, a própria música instrumental (e aqui se insere a música de balé) passava por uma transformação conceitual, se afastando paulatinamente da estética da imitação. De qualquer forma, se vê que no discurso das cartas

[272] Como visto no Capítulo 2, os primeiros esforços realizados nesse sentido foram feitos anteriormente por Batteux, *op. cit*, e Cahusac, *op. cit*.

de Noverre há uma afirmação constante das intersecções entre Dança e Pintura, Dança e Música, e também Música e Pintura. E seguindo este caminho, elaborou progressivamente a ideia de que os bailarinos por fim explicam, e recitam em ação, as ideias contidas na música.

A forte relação estabelecida pelo autor entre dança expressiva e música expressiva, como visto, abre espaço para vários questionamentos: se é possível reconhecer (e quais seriam) as características musicais que serviram de suporte ao novo estilo de dança; se haveria indicações na partitura que permitissem estabelecer concretamente uma associação direta entre o que se passa na atuação cênica do bailarino, e o que é executado musicalmente (uma vez que não havia notação coreográfica da atuação do bailarino-ator, mas em geral apenas descrições da ação dos personagens nos libretos dos balés); se e de que forma a instrumentação musical é explorada nos *ballets en action*; se havia uma colaboração estreita entre o coreógrafo e o compositor na idealização de um *ballet en action*; se há variações musicais nas diferentes reprises de um mesmo balé, quando se considera as variantes de seus libretos; se há uma diferença clara entre o material musical que serve à pantomima expressiva, e o que serve à dança. Buscar respostas, ainda que não definitivas, para todas essas questões seria crucial para a compreensão das reformas da dança inserida na ópera de então. A complexidade e a amplitude do tema, entretanto, fogem ao escopo desta pesquisa. Mas certamente alguns pequenos passos puderam ser dados neste caminho.

Antes de apresentar o resultado desse estudo, vejamos como a relação entre música e expressão era vista a essa altura.

5.2 O status da música expressiva.

Neubauer (1992) [273] demonstra que as teorias da expressão no século XVIII defendiam a representação das paixões, e sustentavam de forma convencional que o propósito da música era despertar as paixões no ouvinte. E aponta para a concepção diferenciada que havia entre imitação ou *mímesis*, em música – considerada como imitação de sons –, e expressão de um sentimento. Este último aspecto foi defendido por Cahusac [274], no artigo *Expression* da *Encyclopédie* [275], quando pontua: "A música é uma imitação, e a imitação não pode ser outra coisa que a expressão verdadeira do sentimento que se quer pintar" [276]. O autor se refere à música vocal, especificamente, mas também inclui a dança e a *symphonie* (música instrumental) quando trata da expressão na ópera: "Se a ópera exige expressão em toda a parte vocal, e em cada uma das diferentes sinfonias, é evidente que, da mesma forma, exige da dança" [277].

A dicotomia entre imitação e expressão na música traçou uma forte polarização, no último quarto do século XVIII, devido a novos parâmetros estéticos que surgiam. O fortalecimento da importância dada ao sensível, aos sentidos e sensações, pouco a pouco colocou em cheque a tradição intelectualizada da *mímesis*. Vários são os autores que se pronunciaram não mais a favor de uma música que despertasse as paixões, mas que emocionasse o ouvinte. O sensualismo, a possibilidade de provocar o prazer, passou a fazer parte do caminho reflexivo sobre a música, aqui incluindo a ópera e a música puramente instrumental.

Cannone (1990) apresenta um trabalho fundamental sobre os pensadores da música na segunda metade do século XVIII e evidencia como, naquela altura, a contestação crescente do princípio da imitação na música, em favor do prazer sensório, atinge o mais alto grau nas palavras de Boyé (1779 *apud* Cannone, op. cit., p. 161): "O objetivo principal da

[273] Neubauer, *La emancipación de la música*, 1992.
[274] Ver subcapítulo 2.2, na p. 56.
[275] *Encyclopédie*, vol. 6, p. 315 a 318. Disponível em http://encyclopedie.uchicago.edu
[276] *Ibidem*: "La musique est une imitation, & l'imitation n'est & ne peut être que l'expression véritable du sentiment qu'on veut peindre." A tradução é de minha autoria.
[277] *Ibidem*: "Si l'opéra exige de l'expression dans tous les chants & dans chacune des différentes symphonies, il est évident qu'il en demande aussi dans la danse". A tradução é de minha autoria.

música é de nos provocar prazer fisicamente [...]. Devemos entendê-la como um prazer dos sentidos e não da inteligência" [278]. E a autora demonstra como esse movimento refletia o fortalecimento da independência da música em relação à poesia, à subordinação textual. Nesse processo de transição – que apontou para novas funções da música, e consequentemente abriu portas para novas abordagens composicionais –, a música vocal perdeu sua soberania em relação à música instrumental, que cresceu em status. E naturalmente, como em toda mudança de paradigma, houve um grande debate entre os que depreciavam e os que incentivaram uma nova avaliação para a música instrumental. Interessante é notar que a construção do discurso, em favor da música instrumental, passou pela aproximação à voz, para desfazer a visão inferiorizada em relação aos instrumentos. Como aponta Canonne, ou o instrumento foi comparado à voz, e por isso também canta (como o fez Mirabeau, 1777 [279]), ou a voz foi considerada como um instrumento (segundo Chabanon, 1785 [280] e Quatremère de Quincy, 1789 [281]).

A revolução estética passou também pelo aspecto da recepção, e Mirabeau deixa muito claro que há uma nova atitude do espectador que deixa de ouvir a música, para senti-la: "[...] se o músico escuta, desenvolve, embeleza as ideias do primeiro [o poeta], é apenas através da minha sensibilidade que é possível reconhecer esses encantadores. Eles dispõem ao seu bel prazer de mim: e eu não escuto mais, eu sinto" [282]. Este mesmo autor defendeu as capacidades expressivas da música para contar o drama que, mais do que ser visto, será sentido, convidando à valorização das sensações e à introspecção. Ainda sobre a recepção, é interessante perceber as alterações no gosto de uma sociedade emergente, reveladas pela pintura. Blumenfeld (2007), numa análise sobre o desenvolvimento das cenas musicais retratadas na pintura do fim do século XVIII, nos mostra como a música estava associada fortemente à sedução e à introspecção. Tratou-se de um reflexo dos anseios pela representação de uma nova sociedade burguesa, que passou a se identificar com a valorização do prazer sensório, e da galanteria. Daí a alteração nos padrões de recepção de uma arte que

[278] "L'objet principal de la musique est de nous plaire physiquement [...]. On doit la regarder comme un plaisir des sens et non de l'intelligence". A tradução é de minha autoria.
[279] Mirabeau, *Le Lecteur y mettra le titre*, Londres, 1777, *apud* Canonne, *op. cit.*
[280] Chabanon, *De la musique considéré en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785.
[281] Quatremère de Quincy, *Dissertation sur les opéras bouffons italiens*, Paris, 1789, *apud* Canonne, *op. cit.*
[282] Mirabeau, *op. cit., apud* Canonne, *op. cit*, p. 167, "[...] si le musicien étend, développe, embellit les idées du premier [les poètes], ce n'est que par ma sensibilité que je rends hommage à ces enchanteurs. Ils disposent à leur gré de mon être: je n'entends plus, je sens". A tradução é de minha autoria.

passou a explorar o domínio do sensível e do subjetivo na pintura, mas também na música e na dança.

Nesta sociedade em particular, as novas formas de arte e de espetáculos serviam de pretexto para novas formas de sociabilidade. Neste sentido, pensar a proposta reformadora de Noverre passa pelo entendimento de que o balé de ação representava uma arte inovadora, direcionada para um público potencialmente receptor dela. Elias (1994), ao estudar o gênio criativo de Mozart como produto de um contexto histórico e social, postula o quanto a vanguarda artística é formadora de opinião e influencia também a recepção da arte, ao guiá-la para novos padrões de escuta. No caso, Noverre assumiu esse papel e construiu, no seu projeto autoral, um discurso estético que pôde ser disseminado tanto pela leitura de sua obra – cartas e libretos – quanto pela visualização de um balé reformado. E a partir das inúmeras representações dos seus balés, foi possível preparar um novo público pagante, e consumidor da arte, para suas ideias inovadoras.

Percebe-se o contexto complexo em que o balé reformado de Noverre se inseria, e o quanto as mudanças no domínio das artes favoreceram o desenvolvimento do balé reformado. O balé de ação dependia totalmente, como apontou o coreógrafo, de uma música expressiva que, em última análise, estava em vias de ser reformulada. E essa abertura no domínio musical foi essencial para dar vasão às ideias de Noverre. Portanto o balé noverriano reuniu dois discursos experimentais (o musical e o dançado) que propunham se afastar da força da poesia. O protagonismo de Noverre, para as transformações da dança, só teve êxito devido a esse contexto colaborativo com as reformas da música que fortaleceram seus balés, associado a uma transformação estrutural da sociedade parisiense. E o fato de ter colaborado ativamente, principalmente no período que trabalhou em Stuttgart com compositores que representavam um novo fôlego para a música instrumental, como o caso de Rodolphe, não pode ser subestimado. Porque a linguagem instrumental que se fortalecia no último período do século XVIII, teve também nos balés de ação um campo aberto para o desenvolvimento das qualidades expressivas da música "pura" – a música como um fim em si mesma, como afirma Chabanon [283] –, que dava suporte a um discurso igualmente não consolidado, sensorial e corporal. Portanto a simbiose de inovações entre a dansa em ação e a música instrumental,

[283] Chabanon, *op. cit.*, p. 168.

no fim do século XVIII, resultou num amálgama fértil que potencializou grandes transformações nas duas artes, e por fim provocou suas autonomias em relação à ópera.

No subcapítulo a seguir passo a evidenciar a relação entre libreto e música do balé *Apelles et Campaspe*, que pode nos dar pistas sobre a colaboração entre as inovações coreográficas de Noverre, e a invenção musical de Rodolphe.

5.3 Análise entre libretos de *Apelles et Campaspe* e o manuscrito musical: proposta de encadeamento entre texto e música.

O objeto de estudo sobre o qual desenvolvi esta pesquisa documental – o balé *Apelles et Campaspe* – compreende duas fontes diversas: libreto e música. Há várias versões de libretos desse balé, devido às suas reprises a partir de 1773 [284]. E há apenas uma única versão musical do balé *Apelles et Campaspe* – o manuscrito não datado presente na Bibliothèque-musée de l'Opéra (na Opéra Garnier) [285] –, que não apresenta didascálias que possam sugerir as relações entre ação e música [286]. Passei então a analisar cada versão dos libretos do balé *Apelles et Campaspe*, para orientar uma escolha que definisse a melhor relação entre conteúdo textual do libreto e matéria musical do manuscrito encontrado, o qual comprovei se tratar de autógrafo de Rodolphe [287]. Tomei então como ponto de partida os libretos de *Apelles et Campaspe* que especificavam a autoria musical de Rodolphe, além dos que não tinham menção ao compositor [288]. Dessa forma me restaram os libretos de Paris, de Fontainebleau (ambos de 1776), e o de Lyon (de 1787). Em seguida foram considerados, em cada uma dessas versões, o número de cenas, o desenlace das mesmas, as diferenças nas intervenções dramáticas dos personagens, além de levar em conta certas indicações "musicais" no texto, ou na partitura, que ajudaram a pontuar uma sugestão de correspondência entre texto e música. Passo a demonstrar o processo que me permitiu desenvolver a análise em pauta, e a conclusão resultante.

Nye (2011, op. cit.) chama a atenção para a importância do sincronismo entre música e movimento no balé reformado, e levanta a problemática enfrentada quanto à precisão desse vínculo que envolve elementos da pantomima e da dança. Porque a pulsação musical é um parâmetro constante quando consideramos a métrica na dança teatral do século

[284] Ver subcapítulo 3.2, p. 75.
[285] Segundo Jean Duron, *Le Goûts passagers*, In: *Regards sur la Musique* , *op. cit*, p. 53, as principais coleções das bibliotecas foram dispersas, vendidas, ou destruídas após a queda do Antigo Regime. Isso explica a carência de partituras e partes cavas da *Académie Royale de Musique.*
[286] Ver sucapítulo 4.1, p. 137.
[287] Ver subcapítulo 4.3, p. 163.
[288] A composição musical para as versões de Viena (1773) e Milão (1774) é atribuída a Aspelmayer por Fabbricatore e Lynham. Ver subcapítulos 3.2.1 e 3.2.2, i*nfra*, pp. 77 e 87 respectivamente.

XVIII, e os passos da *danse d'exécution* [289] que são organizados em função do ritmo musical. Mas como solucionar essa correspondência quando se trata de pantomima, ou *danse en action*[290]? O autor demonstra como essa conexão era uma qualidade importante, e como foi observada e registrada na época por Arteaga (op. cit.): "[a música] oferece à mímica determinados valores, e duração dos gestos, acelerando ou desacelerando-os de acordo com as leis rítmicas, ajustando-os a movimentos secundários e dando aos movimentos do corpo uma continuidade estrutural e harmoniosa" [291]. Essa opinião foi enfatizada pejorativamente por outro crítico do balé reformado, Goudar (1773) [292], para quem a mímica era praticamente guiada pelos violinos [293]. Portanto, podemos entender que realmente a precisão rítmica da pantomima, no balé de ação, era de fato um critério estrutural. E a partir dessa constatação, podemos avançar quanto à percepção da relação de intimidade entre discurso rítmico-melódico e dança e/ou pantomima.

Percebe-se o quanto a compreensão atual sobre o balé reformado está fundamentada em informações extraídas da teoria estética de Noverre, ou de relatos de seus críticos. Porém, quando se trata de unir teoria à prática, de aplicar os conceitos defendidos por Noverre num discurso corpóreo, e atual, pois não se pode fugir de parâmetros da arte que vivenciamos hoje, naturalmente vários questionamentos emergiram, alguns já apontados. Até o momento, pouco se avançou nesse sentido, e certamente um dos fatores limitantes esbarra no compromisso que o coreógrafo de hoje precisa assumir para abordar um balé histórico, do qual não restam traços de coreografias. Portanto, é necessário um profundo conhecimento teórico-prático das danças do passado, para a realização de um exercício de criação, nem tão livre – porque fundamentada em critérios de pesquisa –, e que ofereça um caminho para uma montagem contemporânea que busque concretizar um espetáculo crítico tanto histórico, quanto inserido no contemporâneo. Esse desafio foi enfrentado por uma das mais respeitadas coreógrafas francesas – Marie-Geneviève Massé [294] – que idealizou em 2012 a montagem de dois balés de Noverre – *Renaud et Armide*, e *Medée et Jason* [295].

---

[289] Termo usado por Noverre. Ver Apêndice, p. 270.
[290] *Idem*.
[291] Stefano Arteaga, *op. cit*., *apud* Edward Nye, *op. cit*., p. 190.
[292] Ange Goudar, *Sopra il Ballo da Osservazioni sopra la musica ed il ballo*, 1773.
[293] Nye, *op. cit*., p. 191.
[294] Diretora da companhia de dança *L' Éventail*.
[295] *Renaud et Armide*, *Ballet héroï-pantomime* (1763) *e Medée et Jason*, *Ballet tragique* (1775) são frutos da colaboração com o compositor J. J.Rodolphe.

Como espetáculo atual [296], vários foram os desafios enfrentados pelos idealizadores, os quais tocam toda a complexidade que envolve esta pesquisa. E a experiência e sensibilidade da coreógrafa, associada às colaborações do musicólogo Benoît Dratwicki [297], e do diretor da orquestra de instrumentos históricos Hervé Niquet[298], foram fundamentais para a realização moderna desses balés de Noverre. O trabalho da equipe contribuiu definitivamente para o amadurecimento desta pesquisa já que trouxe à tona várias soluções coreográficas e pantomímicas que de forma convincente abordaram a relação entre movimento e música. O acesso ao vídeo do espetáculo [299] foi elucidativo, bem como a leitura da entrevista da coreógrafa que nos deu o testemunho de seu trabalho sobre a montagem do balé *Medée et Jason* de Noverre. Entre vários aspectos comentados me interessa particularmente suas considerações sobre a qualidade musical da obra que estabeleceram uma dinâmica entre pantomima e dança em sua montagem. Massé relata (o grifo é meu):

> Já que eu não queria interromper a dança com a pantomima, tentei conectar o mais possível a dança e a pantomima. Os gestos e os passos de dança que eu inventei são resultantes em sua maior parte do vocabulário barroco, acadêmico, da *belle danse*. *Tudo o que fiz e que pode tê-la extrapolado esteve realmente ligado à música; foi escutando a música que certas ideias surgiram* porque eu improviso bastante. Eu escrevi toda a coreografia antes, mas trabalho também o improviso. Para mim, *o principal era a força da expressão e a pesquisa da harmonia com a música*.[300]

Percebe-se a importância da música no processo criativo de Massé, aspecto este já explorado com relevância nas cartas de Noverre, e que delineou a colaboração entre Noverre e Rodolphe. Segundo Massé, ao escutar a música foi possível criar movimentos que estão

[296] Alguns excertos do espetáculo, bem como alguns testemunhos dos diretores envolvidos (Vincent Tavernier, diretor de cena; Marie-Geneviève Massé, coreógrafa; Hervé Niquet, diretor da orquestra *Le Concert Spirituel*, estão disponibilizados no link https://www.youtube.com/watch?v=U3OdDDEs3lg.

[297] Diretor do Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV).

[298] Diretor do *Le Concert Spirituel*, orquestra de instrumentos históricos.

[299] Aqui um agradecimento especial à minha amiga e violinista Sandrine Dupè, integrante da orquestra *Le Concert Spirituel*, que dialogou com os diretores da montagem para que o vídeo (o qual ainda não foi lançado no mercado) fosse disponibilizado para esta pesquisa.

[300] "Puisque je ne voulais pas interrompre la danse par de la pantomime, j'ai essayé de lier le plus possible la danse et la pantomime. Les gestes et les pas de danse que j'ai inventés sont issus pour la plupart du vocabulaire baroque, académique, de la *belle danse*. *Tout ce que j'ai fait qui peut le dépasser était vraiment lié à la musique; c'est en écoutant la musique que certaines idées me sont venues* parce que j'improvise beaucoup. J'écris toute la chorégraphie avant, mais je travaille aussi en improvisant. Pour moi, *le principal était la force de l'expression et la recherche de l'harmonie avec la musique"*. Disponível em http://cccdanse.com/reviews/les-ballets-de-noverre-interview-de-marie-genevieve-masse-choregraphe-specialiste-de-danse-baroque/. A tradução e o grifo são de minha autoria.

fundamentados na *belle danse*, mas que não são estritos à dança acadêmica. Assim a coreógrafa justificou sua proposição quanto a pesquisa sobre o movimento, em que a força da expressão, realizada via dança e ação pantomímica, esteja em harmonia com a música. Massé deixa claro que sua opção foi mesclar o máximo possível o gesto e a dança, num contínuo que sustentaria a dinâmica veloz do balé de ação, postulada nas cartas de Noverre.

Diante de toda a pesquisa teórica realizada primeiramente, e posteriormente com o conhecimento do trabalho prático de Massé, foi possível levantar uma proposição que considera a intersecção entre texto de libreto e música para o balé *Apelles et Campaspe*, o qual é um estudo inédito. O resultado desta análise foi apresentado na Sorbonne (Paris IV), como parte do evento organizado junto à Universidade. Para ampliar a discussão do tema, foram convidados pesquisadores da dança histórica (Irène Ginger [301] e Guillaume Jablonka[302]), da literatura e dança (Benjamin Pintiaux[303] e Arianna Fabbricatore[304]), e da música (Raphaëlle Legrand [305]) para participarem do evento "*Apelle et Campaspe,* ballet-pantomime de Noverre (1776): musique, livret, danse"[306], como parte das atividades do *Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts du Spectacle* (GRIMAS – Sorbonne) (Figura 36):

[301] Bailarina do *L' Éventail*, participou da montagem de *Medée et Jason.*
[302] Bailarino e coreógrafo, diretor da companhia de dança *Divertimenty*. Guillaume também é pesquisador e realizou juntamente com Irène Ginger o estudo sobre « Identité du ballet-pantomime au XVIIIe siècle : des théâtres de la foire au manuscrit Ferrère ».
[303] Diretor artístico do *Pêcheur des Perles*, doutor pela EHESS (Paris) e pesquisador sobre música e libretos na tragédia lírica francesa.
[304] Doutora pela Sorbonne pesquisou a relação entre ética e estética na obra de Metastásio, e atualmente vem se dedicando à teoria da dança e da pantomima numa perspectiva interdisciplinar (música, literatura e teatro).
[305] Professora da Sorbonne, pesquisadora da obra de Rameau e também do espetáculo da tragédia lírica francesa considerando suas interfaces com a dança. Orientadora de estágio de doutorado na Sorbonne Paris IV (2014 – 2015).
[306] Organizado por Raquel S. Aranha (Estágio de Sanduíche pela Unicamp) e Raphaëlle Legrand (Sorbonne Paris IV). Dia 26 de Junho de 2015.

Figura 36 – Cartaz do evento "*Apelle et Campaspe*, ballet-pantomime de Noverre (1776): musique, livret, danse". 26 de Junho de 2015.
Fonte: Aranha (2015). Arquivo pessoal.

O encontro fomentou uma discussão ainda mais aprofundada sobre as relações em pauta, e contribuiu para a confirmação da proposição que fiz ao grupo, tal qual apresento a seguir.

Os documentos textuais analisados apresentam a seguinte organização estrutural (Quadro 47) em que apresento entre colchetes o resumo da temática de cada cena, tal qual estudada no capítulo 3:

Quadro 47 – Organização estrutural dos libretos de *Apelles et Campaspe* de Paris, Fontainebleau e Lyon.

Paris 01.10.1776 BNF Richelieu / R.Arts Sp. 8-RO-9824	Fontainebleau 30.10.1776 BNF Richelieu / R.Arts Sp. 8-RA3-267 (7)	Lyon 28.03.1787 BNF Richelieu / R.Arts Sp. 8-RO-9825
Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre. Ballet-Pantomime.	*Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre.* Ballet-Pantomime.	*Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre.* Ballet-Héroï-Pantomime.
Música de Rodolphe	Música de Rodolphe	Compositor não indicado
Argumento. Acte Premier: Scêne Premiere [Ateliê de Apeles] Scêne II [Alexandre e Campaspe / revelação da beleza] Scêne III [Roxane e o ciúmes; Alexandre conciliador] Scêne IV [Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja] Scêne V [Conflito de Alexandre e perdão do herói] Acte Second [União dos amantes e dança festiva]	Argumento. Acte Premier: Scêne Premiere [Ateliê de Apeles] Scêne II [Alexandre e Campaspe / revelação da beleza] Scêne III [Roxane e o ciúmes; Alexandre conciliador] Scêne IV [Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja] Scêne V [Conflito de Alexandre e vingança do herói] Scêne VI [Perdão e união dos amantes, dança festiva]	Argumento. Acte Premier: Scêne Premiere [Ateliê de Apeles] Scêne II [Alexandre e Campaspe / revelação da beleza] Scêne III [Roxane, o ciúmes e sua benevolência; Alexandre conciliador] Scêne IV [Pintura de Campaspe / amor declarado para Campaspe; Roxane e a inveja] Scêne V [Conflito de Alexandre e perdão do herói] Acte Second [União dos amantes e dança festiva]

Vê-se que a principal diferença recai sobre o desfecho da cena V (nos casos de Paris e de Lyon Alexandre cede à generosidade e perdoa Apeles e Campaspe, e na versão de Fontainebleau Alexandre se vinga), e sobre a abordagem de dois lados da personalidade de Roxane, na cena III da versão de Lyon (Roxane é ciumenta, mas também age com benevolência). Essas diferenças, apoiadas na cumplicidade entre música e texto, certamente apontam para soluções diferentes quanto ao suporte musical que enquadra cada tipo de ação. Uma melodia para embasar a generosidade de um personagem não pode ser a mesma que seria usada para uma cena de vingança. Assim, dentre as diferenças apontadas, não há dúvidas de que as da cena V é que podem dar maior peso à escolha por uma ou outra versão de libreto, quando associadas ao único manuscrito musical encontrado. De forma que tomo como ponto de partida examinar o documento musical, procurando estabelecer relações coerentes com as informações dos textos (nas diferentes versões do libreto).

O manuscrito musical apresenta a seguinte organização estrutural (Quadro 48):

Quadro 48 – Organização estrutural do manuscrito musical de *Apelles et Campaspe*.

MÚSICA BNF Bibliothèque de l' Opéra – Res. A 240 (catálogo manual)
Apelles et Campaspe.
s.d.
Introduction [Très legère] Acte I[r]. I. Andante [Sans lenteur] II. Marche [Fièrement sans lenteur] III. [Air Lent] IV. Gavotte [Un peu legère] V. Adagio [Lent, fort et soutenu] VI. Mouvement de Chaconne [Sans vitesse] VII. Andante [Retenu / avec expression / un peu lentement] VIII. Gavotte [Mouvement de gavotte un peu animé] IX. Marche [Marqué. Sans lenteur]

Vejamos cada seção musical individualmente, que será pontuada com minhas proposições de intersecção entre texto e música.

Sabe-se que a *Introduction* era usada como abertura do espetáculo, que é confirmada pela informação no manuscrito musical sobre o momento exato de levantar as cortinas (*Lever la toille*) ao fim da abertura instrumental. Partindo então do ponto de intersecção entre *Acte Premier*, dos libretos, e *Acte I[r]*, do manuscrito musical, naturalmente associa-se o primeiro movimento, *Andante* [*Sans lenteur*], à *Scêne Premiere* (Quadro 49):

Quadro 49 – Cena I: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon.

Paris 01.10.1776 / Fontainebleau 30.10.1776 / Lyon 28.03.1787
Cena I – Ambientada no gabinete de pintura de Apeles, onde se veem vários quadros, bustos e estátuas, e três pórticos. Quadro [1]: Apeles aguarda a visita do príncipe Alexandre, e dá os últimos retoques no seu retrato. Seus alunos estão fantasiados de Cupidos, e Zéfiros. As modelos estão metamorfoseadas em Graças. Quadro [2]: Apeles quer contextualizar o ateliê como o dos *Jeux et Plaisirs.* Distribui engenhosamente no ateliê os seus alunos fantasiados de cupido, zéfiros e graças, e cada qual se ocupa com um objeto que evoca a atividade do pintor (palheta de cores, pincéis, lápis). [2a] As Graças e os cupidos se agrupam enquanto uma ninfa prepara a palheta e os pincéis de Apeles.

Esta cena é marcada pelo preparo do ateliê de Apeles que receberá o rei Alexandre. Compondo a imagem da cena estão as Graças, os Cupidos, os Zéfiros e uma Ninfa, além de Apeles que dá os últimos retoques no retrato de Alexandre. Musicalmente, o compositor explora a ambientação da cena com um movimento *Andante* em que constam as informações:

sans lenteur; Des Sourdines; Doux. A sonoridade suave, evocada pelo uso das surdinas, pela dinâmica *doux*, e pelo uso de traversos na instrumentação, marcam as frases musicais que são compostas basicamente de motivos melódico-rítmicos que alternam movimentos ascendentes e descendentes, pontuados por pausas, que desaceleram o desenvolvimento da frase.

Segundo o manuscrito, ao fim do movimento consta a informação *une fin* [307]. Vimos, no subcapítulo 4.1.1, as significações que Cahusac dá a este termo. Então pensando na relação estreita que se propunha entre música e pantomima, entendo que se trata de um movimento que explora predominantemente um solo (*entrée*) dançado por Apeles, permeado de pantomimas. E proponho que algumas ações dos personagens em cena (indicadas no libreto) podem ser conectadas com alguns momentos na música que servem de suporte aos momentos de pantomima realizados. E nesse raciocínio considero interessante o trecho do primeiro movimento *Andante*, que vai do compasso 24 ao 28, em que notamos a repetição de um mesmo ritmo (em semínimas) usado na construção de uma pequena frase em movimento ascendente em terças. Pode-se aqui pontuar, por exemplo, os gestos de Apeles, de forma ritmada, ao dar os últimos retoques no retrato de Alexandre. A seguir inicia-se o segundo movimento, a *Marche* [*Fièrement sans lenteur*], que perfeitamente corresponde à indicação da cena II dos libretos em que consta *A chegada de Alexandre é anunciada pelo som de instrumentos de guerra* [308] (Quadro 50):

Quadro 50 – Cena II: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon.

Paris 01.10.1776 / Fontainebleau 30.10.1776 / Lyon 28.03.1787
Quadro [1]: A chegada de Alexandre é anunciada pelo som de instrumentos de guerra. O soberano está acompanhado de suas mulheres, dos guerreiros, de Heféstion, além da bela Campaspe que tem o rosto coberto por um véu. Quadro [2]: Apeles se ajoelha diante do príncipe que o oferece proteção. [2a]: Alexandre observa seu retrato apresentado pelas Graças. [2b] Os cupidos se agrupam de diferentes maneiras para compor a cena, e outros coroam Alexandre. Quadro [3]: Alexandre tocado pelo mérito do pintor e pela maneira engenhosa com que apresenta sua obra aprova o seu gosto e sua genialidade, e solicita ver um quadro de figura feminina. [3a] Apeles mostra uma pintura de Vênus que se ocupa em procurar a flecha que vai ferir Adonis. Quadro [4]: O príncipe encantado com a beleza do quadro, as expressões das figuras e a composição de cores, decide fazer o retrato de Campaspe, [4a] (*e a faz se aproximar*: *versão de Paris e Fontainebleau*). Retira o véu que eclipsava seus traços, e sua beleza é revelada. Apeles é tomado de grande surpresa e admiração. Quadro [5]: Alexandre quer estimular o entusiasmo de Apeles e, através de pinturas-vivas, faz posar Campaspe em diversas atitudes, com diferentes expressões e múltiplos sentimentos. [5a] Apeles se sente perturbado pela graça e energia com que Campaspe se expressa nos quadros-vivos. Quadro [6]: Alexandre para dar uma nova prova de sua bondade, ordena a algumas de suas mulheres a demonstrar seus talentos. Compõe-se um ambiente festivo, e Campaspe se une às mulheres na dança de *Couronnes* (coroas) que evoca as conquistas de Alexandre.

[307] Ver transcrição, p. 203.

[308] Ver Quadro 23, [1], p.123: "Un bruit d'instrumens militaires annonce l'arrivée d'Alexandre". A tradução é de minha autoria.

A *Marche* apresenta as anotações em giz vermelho *2 Com*^{t} e *2 fins*, situadas sobre os últimos compassos antes da barra de repetição, e antes da barra dupla final, respectivamente [309]. A primeira parte compreende o início até a primeira barra de repetição (do compasso 1 ao 16), e a segunda, desta até o fim (do 17 ao 36). Considerando que o primeiro trecho corresponde ao *commencement*, e o segundo ao *fin*, concluímos que essas seções foram tocadas duas vezes cada uma. E, conforme Cahusac (1751, *op. cit*.), uma *entrée* de dança compreende um *commencement*, e um *fin* com solo; e a reprise ou pode ser feita com outro solo, ou com o coro de dança.

Associo portanto que houve um solo (no caso, de Alexandre), quadro [1], que vai até a barra de repetição. Sua reprise foi realizada por Apeles (segundo *commencement*), quadro [2], Alexandre, subquadro [2a], e os cupidos [2b] que realizam pantomimas. A segunda parte compreende um novo solo de Alexandre se inicia na segunda seção, com o quadro [3] (e que encerra o primeiro *fin*). A repetição (segundo *fin*) corresponde à segunda intervenção de dança por Apeles, subquadro [3a], cuja ação encerra o segundo *fin*.

É interessant pontuar aqui a crítica apontada no *Mercure de France* (op. cit.), vista no subcapítulo 4.4.2: *É certo que vemos com desagrado Alexandre, Heféstion & Roxane dançarem cada um sua entrée, e figurar com Apeles, Campaspe, os aprendizes de Apeles e os guerreiros*[310]. Essa informação nos permite confirmar que houve durante o balé as entradas dos personagens nobres (*commencement*), e também a figuração que estes compartilharam em cenas de pantomima com os personagens inferiores (*corps d'entrée* nos segundos *commencement*), compostos por Apeles, Campaspe, os alunos do pintor (fantasiados de Graças, Cupidos, Zéfiros), e dos guerreiros.

A partir do quadro [4] uma nova proposição se inicia. O texto passa a sugerir termos que giram em torno da beleza da figura feminina, representada por Vênus. A composição de cores é admirada. Há uma atmosfera mais delicada, no texto. Musicalmente, podemos associar essa mudança com o início do terceiro movimento, *Air Lent*, ternário, dançante, que explora pequenas frases de melodia ascendente em graus conjuntos (em quatro compassos), respondidas de forma descendente (em quatro compassos), em que predomina um timbre suave (novamente o traverso é usado na instrumentação). Em termos de dança, associo à ação de Alexandre, quadro [4]. Ao fim do movimento consta a informação *une fin*, e

[309] Ver transcrição, pp. 205 e 206.
[310] Ver p. 189.

portanto, trata-se de um movimento que privilegia a intervenção do personagem principal (no caso, Alexandre). [311]

Chamo a atenção ao trecho do movimento que vai do compasso 31 ao 33. É o primeiro momento em que há uma ruptura da linha melódica, fluida e generosa, para apresentar em piano uma sequência de um motivo melódico, de saltos de intervalos exclamativos, dentro de um ritmo rápido (colcheias pontuadas seguidas de fusas), ao qual segue uma pausa. Associo ao trecho uma ideia de suspense que é quebrada, no compasso 34, por uma sequência veloz de fusas, em escala ascendente, que levam a melodia ao ápice no compasso 35. Em sequência temos mais três compassos (até o 38), em que predominam ritmos regulares, marcados, entremeados de pausas, que desaceleram o efeito do compasso 34. Ao meu ver, o subquadro [4a] corresponde a esse trecho na música. Trata-se do momento em que Campaspe se aproxima, ainda com o véu, gerando um suspense (compassos 31 a 33) que é quebrado pelo instante em que seu véu é retirado (compasso 34). O impacto da beleza da concubina sobre Apeles o faz recuar de admiração (compassos 37 e 38). Esse desenvolvimento melódico é retomado a partir do compasso 39 (até o compasso 48), reforçando esse "estado de recuo e impacto" do personagem. E para finalizar o movimento, o compositor usa de uma simplificação considerável na melodia (pelo uso de intervalos de segunda maior) e no ritmo (através da intercalação de uma semínima seguida de uma pausa de igual duração), o que provoca um efeito de perda de energia.

O quadro [5] se inicia com Alexandre fazendo Campaspe posar em diferentes atitudes e expressões, em pinturas-vivas, movidas por seu entusiasmo. Considero pertinente que aqui inicia o quarto movimento, *Gavotte [Un peu legère]*, binário, cuja instrumentação envolve apenas as cordas, e no qual há a indicação para ser tocado inteiro duas vezes (*2 fois entière*). Em termos de ação na dança, o manuscrito apresenta as anotações *2* C^t e *2 fins*, situadas sobre os últimos compassos antes da primeira barra de repetição, e antes da segunda barra de repetição, respectivamente [312]. A parte A corresponde aos compassos de 1 a 8, e a parte B dos compassos 9 a 16. Vemos também que no início da parte B há a informação para se tocar duas vezes esta parte da gavota. Ora, se a indicação para *2 fins* já indica que a gavota seria tocada duas vezes, então essa informação acrescenta uma reprise extra, e apenas a partir da seção B. Então proponho que a *Gavotte* tenha a seguinte estrutura geral: AA (primeiro

[311] Ver transcrição, p. 208.
[312] Ver transcrição, p. 209.

commencement,), BB (primeiro *fin*,), AA (segundo *commencement*), BB (segundo *fin*), BB casa 2 (*vivement*).

Associo o primeiro *commencement* – que musicalmente apresenta uma sequência de várias colcheias ligadas, e uma alternância entre intervalos lineares e graus disjuntos (o que amplia a complexidade melódica) – ao quadro [5], em que predomina a variedade de expressões, sentimentos e poses. Pelo mesmo princípio, localizo aqui também o quadro [6] – segundo *commencement* –, em que novamente Alexandre solicita a suas mulheres demonstrar seus talentos, reforçando a ideia de variedade.

Vê-se claramente que os quatro primeiros compassos da seção B da *Gavotte* (que corresponde ao primeiro e segundo *fin*) exploram um material ritmo-melódico diferente da parte A. O compositor usa ritmos mais marcados (pela articulação da cunha em cada semínima), o que sugere movimentos mais ritmados. Podemos aqui relacionar a perturbação de Apeles diante da graça e energia de Campaspe, subquadro [5a] (primeiro *fin*), como também a dança festiva das coroas (segundo *fin*), que reforça a ideia de energia. A dança prossegue na última seção do movimento – BB – que é abruptamente interrompida pelo caráter introduzido na casa 2 (*vivement*). Num pequeno trecho de quatro compassos vemos uma sequência de semínimas em arpejo descendente (em Si bemol maior, a tônica do movimento) que aceleram o movimento melódico até chegar num intervalo dissonante, em uníssono em todas as vozes, de quarta aumentada a partir do lá bemol [313]. Evidentemente se trata de pontuar um momento de grande tensão que contrasta com o quadro festivo e alegre anterior.

Penso que se trata exatamente da aparição de Roxane (quadro [1]), comum ao início da cena III nas três versões, que exprime inquietação pelas suspeitas que afligem a personagem, e pela inveja que a possui (em itálico apresento a diferença textual entre as versões) (Quadro 51):

[313] Trata-se da inversão de um acorde de dominante, com a sétima no baixo (Si b Maior com a sétima) que prepara a tonalidade do movimento a seguir (*Adagio* N.5, em Mi b maior).

Quadro 51 – Cena III: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon.

Paris 01.10.1776 / Fontainebleau 30.10.1776	Lyon 28.03.1787
Quadro [1]: Roxane aparece ansiosa com as suspeitas que agitam sua alma e observa inquieta e curiosa a rival, Campaspe, lançando sobre ela olhares que exprimem todos os sentimentos que a inspiram de inveja. Quadro [2]: Alexandre modera a sua ira, tranquiliza Campaspe e dissimula para evitar o conflito. Quadro [3]: Ordena aos seus seguidores a se retirar e [3a] apressa Apeles a pintar o retrato fiel de Campaspe, através de uma imitação fiel, e dela se despede de forma terna. [3b] Passa a examinar as obras-primas na galeria de Apeles.	Cena III – Quadro [1]: Roxane aparece ansiosa com as suspeitas que agitam sua alma e observa inquieta e curiosa a rival, Campaspe, lançando sobre ela olhares que exprimem todos os sentimentos que a inspiram de inveja. Quadro [2]: Alexandre modera a sua raiva, acalma Campaspe e tenta reconciliar Campaspe e Roxane. Quadro [3]: *Roxane implora pela liberdade de um Persa e de uma Persa da família de Darius. Ela consegue* [3a] *e as correntes são soltas*. *Esse ato de generosidade é celebrado com danças características que exprimem a alegria e o reconhecimento*. Quadro [4] e subquadro [4a]: correspondem aos subquadros [3a] e [3b] das versões de Paris e Fontainebleau.

Esses quatro compassos musicais são suficientes para a ação pantomima de Roxane na sua *entrée* solista, que inverte drasticamente a dinâmica do drama. Trata-se também do primeiro momento, musical, em que aparece uma dissonância estrutural que surpreende o desenvolvimento harmônico. Dando prosseguimento à intersecção entre texto e música, notamos como os quadros que se seguem (a partir do quadro [2] da cena III, nas três versões de libretos) retomam a tranquilidade e a serenidade representada pelo personagem Alexandre que age apaziguando o conflito levantado por Roxane. A diferença se estabelece no quadro [3] da versão de Lyon, que é mais complexa e mais longa (o que envolveria mais música). De qualquer forma, a temática não é alterada (apenas é ampliada em quadros), e portanto a intersecção entre música e libreto continua valendo para as três versões.

Para ambientar a proposição da cena que apazigua o conflito, entendo que se dá início ao quinto movimento, *Adagio [Lent, fort et soutenu]*, através de uma nova *entrée* de Alexandre a qual é concluída com apenas *une fin* [314]. A figura forte de Alexandre, como soberano e representante do equilíbrio é reforçada pela instrumentação. As trompas são usadas, em divise, e pontua a melodia fluente e delicada apresentada pelos traversos e violinos nos quatro primeiros compassos. Interessante notar que essa melodia tranquila se desenvolve através de um movimento descendente, o que sugere o contrário da expansão vista a partir do quinto compasso em que há uma sequência de colcheias em arpejo ascendente, em *forte*, que atinge seu clímax no compasso 6 com um acorde de 4 notas realizado pelos violinos. Essa alternância entre motivo melódico suave, e arpejo e acorde em *forte*, marca a estrutura do

[314] Ver transcrição, p. 211.

movimento. Acredito que estão aqui considerados o aspecto da generosidade e do equilíbrio de Alexandre, em contraste com o conflito que ele tenta apaziguar. Ao fim do movimento, o motivo melódico é o que predomina, encerrando em pianíssimo, o que confirma o fim da cena, em que Alexandre se despede de Campaspe de forma terna.

Vejamos agora a estrutura textual da cena IV, nos libretos considerados (em itálico apresento a diferença textual entre as versões) (Quadro 52):

Quadro 52 – Cena IV: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon.

Paris 01.10.1776 / Fontainebleau 30.10.1776	Lyon 28.03.1787
Quadro [1]: Apeles, tomado por amor, imagina várias formas de representar Campaspe, fazendo-a posar com diferentes atitudes. [1a] Alguns cupidos se ocupam em desenhar Campaspe, enquanto outros preparam a palheta de cores.	Cena IV – Quadro [1]: Apeles, tomado por amor, imagina várias formas de representar Campaspe, fazendo-a posar com diferentes atitudes.
Quadro [2]: Apeles completamente apaixonado demonstra euforia, entusiasmo e indecisão ao rabiscar e apagar repetidamente vários traços, e ao variar diversas formas para representar Campaspe. Depois de refletir decide pintá-la como deusa.	Quadro [2]: Apeles demonstra euforia e não consegue fazer uma escolha; determina pintar Campaspe como *Hebe, presenteando o néctar aos Deuses.* [2a] *Ele agrupa em torno dela as Ninfas, os jeux & os plaisirs, mas desiste repentinamente e imagina que Campaspe terá o ar mais nobre sob a forma de Palas.*
Quadro [3]: Dá ordens a seus alunos que desaparecem e voltam com uma lança, um elmo, um escudo, e um brasão de armas. [3a] Apeles ornamenta Campaspe com esses acessórios de guerra e a posiciona de pé sobre uma coluna de ruína com atitude nobre e orgulhosa, como Palas.	Quadro [3]: Dá ordens a seus alunos que aparecem com atributos de guerra (*couraça*, lança, escudo, brasão de armas). [3a] Ornamenta Campaspe com esses acessórios e a posiciona *sobre uma base alta e apoiada* sobre uma coluna de ruína como Palas. *Em torno dela se agrupam pequenos gênios com os atributos de guerra.*
Quadro [4]: Faz uns esboços, mas concebe outra ideia. [4a] Trazem guirlandas de flores, Campaspe é coroada, os zéfiros são dispostos em torno da nova deusa, a Flora.	Quadros [4] a [11]: idênticos à versão de Paris.
Quadro [5]: Não satisfeito, chama as Graças e os Cupidos para vestir Campaspe com uma pele de tigre e colocar nos seus ombros e mãos o estojo com flechas, o arco e flechas do cupido para pintá-la como Diana. O artista sob encantamento faz a nova Diana ter todas as atitudes que podem caracterizar a deusa da caça.	
Quadro [6]: Tem uma nova ideia. É o cupido que o inspira. Ele coloca seu aluno nos pés de Campaspe, as Graças ao seu redor, coloca o Cupido ao seu lado, [6a] e este a fere com uma flecha. Campaspe reage com a mesma atitude de Diana quando ficou apaixonada por Endimião.	

Quadro 52 – *Cont.:* Cena IV: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon.

Quadro [7]: Apeles pleno de amor e entusiasmado traça rapidamente os primeiros traços desse quadro, mas os apaga com um certo desprezo por imaginar que deveria representar Campaspe como Vênus. Quadro [8]: posiciona Campaspe num trono de flores. Os cupidos estão em torno dela [8a] Um pequeno cupido traz uma pomba, outros trazem cestos, vasos e perfume. [8b] Os zéfiros a coroam e oferecem flores enquanto as Graças que cuidam do banho de Campaspe. Quadro [9]: Apeles para homenagear a beleza que o encanta, ascende um incenso, tenta desenhar e demonstra nervosismo e excitação; derruba os pincéis, quebra sua palheta, afasta a todos e se declara, tremendo, para Campaspe. Quadro [10]: Campaspe confirma seu amor por Apeles, ao fazê-lo entender que ela prefere a liberdade que a grandeza, e que o dom de sua mão será mais caro a ela que o trono de Alexandre. [10a]: Apeles encantado se joga nos joelhos de Campaspe. [10b]: Roxane possuída de inveja entra no atelier de Apeles durante essa cena e testemunha a infidelidade de Campaspe; demonstra alegria pela possibilidade de vencer sua rival. (*demonstra a alegria pela esperança de reinar sozinha no coração de Alexandre*: versão de Fontainebleau). Quadro [11]: Roxane sai da cena fazendo entender que vai denunciar a Alexandre a traição do pintor e a falsidade de Campaspe. (*Sai de cena exprimindo seu júbilo*: versão de Fontainebleau).	

Observa-se que a cena IV – protagonizada principalmente por Apeles – mantém o mesmo desenvolvimento em todas as versões (com um maior detalhamento do quadro [2] e subquadro [2a] na versão de Lyon). De forma unânime, a cena IV faz referência à variedade – *tornar a sessão mais variada, e menos entediante* [315] – e ao entusiasmo de Apeles que faz vários esboços para encontrar a melhor maneira de pintar Campaspe, mudando constantemente de ideia – *todas as situações lhe parecem igualmente belas: ele desenha,*

[315] Ver Scene IV, Quadro 25, [1], p. 126: "rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuieuse". A tradução é de minha autoria.

apaga, ele esboça novos traços, ele os apaga ainda uma vez [316]; *Ele começa a esboçar, mas pouco contente desta ideia, ele concebe outra* [317]. Textualmente há um crescendo na dinâmica da ação dos personagens em cena envolvidos, o que musicalmente pode ser sublinhado pelo sexto movimento, *Mouvement de Chaconne* [*Sans vitesse*] [318]. A *Chaconne*, festiva, ternária, já com um sabor clássico no seu desenvolvimento melódico, mantém seu caráter de variação, pontuada por pequenas frases delineadas em colcheias. Mas nota-se que, a partir do compasso 56 (até o 63), se inicia a variação ritmo-melódica mais complexa do movimento, pela longa sequência de colcheias em intervalos disjuntos que é apresentada pelos violinos. Essa sequência é respondida com uma contraposição, através de uma melodia mais calma, em mínimas pontuadas (do compasso 65 ao primeiro tempo do compasso 72). No quadro [9], há uma menção importante ao estado anímico de Apeles que demonstra nervosismo, excitação, e que finalmente tremendo se declara para Campaspe. Esta corresponde ao seu amor. Penso que o trecho musical supracitado corresponderia perfeitamente esse momento do texto. Os últimos seis compassos do movimento (72 a 77) encerram de forma festiva, com acordes de quatro notas na tônica, realizadas em rimos marcados e repetidos de semínimas pelos violinos, e confirmam o amor entre Apeles e Campaspe. Ao mesmo tempo, servem de entrada para Roxane, subquadro [10b], que presencia a infidelidade de Campaspe.

Na partitura consta, ao final do movimento, a indicação "un petit silence" [319]. Essa suspensão musical provoca um suspense. Vemos textualmente que o último quadro da cena IV, quadro [11], menciona Roxane que sai de cena prometendo vingança. Associo o silêncio suspensivo a este momento pantomímico que encerra a cena IV.

O próximo movimento, bastante curto, binário, é indicado pelo número 7 logo a seguir ao término da *Chaconne*. Nele a instrumentação se reduz apenas às cordas, e constam as indicações: *Andante retenu, avec expression, un peu lentement*. A parte A corresponde aos compassos de 1 a 8, e a parte B compreende os compassos de 9 a 16. Também constam as indicações para *2 Com*^{t} (sobre o compasso 8) e *2 fins* (sobre o compasso 16) [320], que situam os últimos compassos antes da primeira barra dupla aberta, e antes da segunda barra dupla

[316] *Loc. cit.*, [2]: "toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits, il les efface encore". A tradução é de minha autoria.
[317] Ver Scene IV, Quadro 25, [4], p. 127: "Il commence à esquisser, mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre". A tradução é de minha autoria.
[318] Ver transcrição, pp. 215 a 217. Lecomte, Naudeix & Laurenti, *op. cit.*, p. 263, apontam que a *Chaconne* era uma dança teatral reservada aos melhores solistas. E que no século XVIII essa dança em geral encerrava as obras líricas francesas. Vê-se como a abordagem dessa dança, no balé pantomimo, já se afasta do modelo de tradição que remonta a Lully.
[319] Ver transcrição, p. 214.
[320] Ver transcrição, p. 215.

aberta, respectivamente [321]. Portanto a estrutura geral do movimento é AB (primeiro *commencement* e primeiro *fin*), AB (segundo *commencement* e segundo *fin*).

Musicalmente o movimento se inicia pelas suspensões na melodia. O primeiro tempo de cada compasso corresponde a uma pausa, o que provoca a percepção de que a melodia entra no contratempo. O motivo melódico é realizado através de terças descendentes em semi-frases de dois compassos, em decrescendo, que sugerem lamento (compassos 1 e 2, e 5 e 6). Em resposta ocorrem semi-frases, também de dois compassos, que confirmam um movimento descendente na melodia (compassos 3 e 4, com melodia mais linear; e 7 e 8, com melodia mais agitada pelo uso de ritmos curtos e pontuados). Essa estrutura geral é repetida respectivamente para os compassos 9 e 10, e 11 e 12. Uma semi-frase final, mais movimentada pelo uso de colcheias em intervalos não diatônicos, é apresentada com movimento ascendente, à qual é respondida por dois compassos conclusivos que encerra o movimento em piano, por um acorde lento de dominante (em mínima), no primeiro tempo do compasso, sobre o baixo da tônica, que prepara a resolução final do acorde a tônica (Dó menor).

Vejamos como essas características se relacionam com o texto para as versões da cena V (Quadro 53):

Quadro 53 – Cena V: versões de Paris, Fontainebleau e Lyon.

Paris 01.10.1776 / Lyon 28.03.1787	Fontainebleau 30.10.1776
Quadro [1]: Alexandre aparece com Heféstion, no momento que Apeles e Campaspe fazem juras de amor. Sua surpresa é extrema. Quadro [2]: Se ressente pela traição causada pela infidelidade e abuso da sua confiança, [2a] Heféstion modera os ânimos de Alexandre, [2b] Campaspe desmaia, e [2c] Apeles demonstra se afligir por Campaspe. Quadro [3]: Alexandre em conflito *esquece seu sentimento de vingança, e de amor, e vence seu conflito passional cedendo à generosidade, e abençoando os traidores.* Quadro [4]: Roxane aparece e se precipita nos braços de Alexandre, os dois amantes tombam a seus pés e [4a] Heféstion testemunha a sua grandiosidade. Quadro [5]: Alexandre além de perdoar o casal, quer uni-los, e ordena aos amantes que o sigam.	Cena V – Quadro [1]: Alexandre aparece com Heféstion, no momento que Apeles e Campaspe fazem juras de amor. Sua surpresa é extrema. Quadro [2]: Se ressente pela traição causada pela infidelidade e abuso da sua confiança, [2a] Heféstion modera os ânimos de Alexandre, [2b] Campaspe desmaia, e [2c] Apeles demonstra se afligir por Campaspe. Quadro [3]: Alexandre em conflito *cede enfim à vingança,* e [3a] *ordena aos seus guardas que prendam os amantes.* [3b] *Resiste aos apelos de Campaspe* e [3c] *se retira pintando todos os sentimentos que agitam seu coração.*

[321] No manuscrito as barras não apresentam sinais de repetição, mas as indicações em giz vermelho sugerem essas reprises.

As indicações *andante retenu, avec expression, un peu Lentement*, e o caráter de lamento da melodia, reforçam o estado anímico de Alexandre que passa a sofrer emocionalmente pela traição. Associo o primeiro *commencement* à *entrée* de Alexandre, quadro [1]. A menção textual do fator surpresa do personagem pode ser sublinhada pelas suspensões na melodia a qual me referi anteriormente. O primeiro *fin* deve ainda corresponder à ação de Alexandre, donde suponho que aí se insere o quadro [2], em que mostra Alexandre ressentido pela traição. O segundo *commencement* se inicia com uma *entrée* de Heféstion (subquadro [2a]), a qual é seguida pelo segundo *fin* realizado pelos personagens menores (subquadros [2b] e [2c]).

Dando sequência, inicia-se o movimento de número oito, *Gavotte* [*Mouvement de gavotte un peu animé*], binário, também bastante curto, que indica *une fin* sobre os últimos compassos do movimento[322]. Trata-se então de uma nova *entrée*, finalizada pelo mesmo personagem que domina a ação. A instrumentação permanece reduzida, e a melodia novamente é exposta depois de uma pausa, através de arpejo descendente. Interessante é notar que a indicação para *Rf* (reforçando) ocorre justamente no contratempo (ou seja, na segunda semínima a cada dois compassos). E vê-se também que há uma alternância consecutiva entre as dinâmicas *Rf* (reforçando) e *fp* (forte-piano) nas linhas dos violinos, até o compasso 9. Ao mesmo tempo, as violas e os violoncelos fazem a dinâmica inversa, o que provoca um efeito de batalha entre essas vozes. A partir do compasso 9 (e até o primeiro tempo do compasso 13), todas as vozes aumentam sua atividade ao explorar uma alternância entre saltos melódicos e movimentos cromáticos, em semínimas, num crescendo de dinâmica que sugere um aumento de tensão. Em seguida, observamos que os últimos cinco compassos apresentam uma diminuição da atividade melódica (há uma alternância entre semínimas e suas pausas), até que nos compassos finais (15 e 16) se estabelece uma dinâmica em pianíssimo, em uníssono, em que se reforça a dominante (Ré maior) da tonalidade do movimento (Sol menor). Portanto não há a resolução harmônica final esperada, e a ideia de suspensão musical nos dá uma grande indicação sobre qual versão de libreto é mais coerente com esta finalização.

Voltando à descrição textual, vê-se que o quadro [3], nas versões abordadas, gira em torno de Alexandre, o que é coerente com uma nova *entrée* para o personagem. A

[322] Ver transcrição, p. 215.

diferença crucial, e textual, está no desenvolvimento do quadro [3]: Alexandre ou se entrega à generosidade (nas versões de Paris e Lyon), ou à vingança. Acredito que, pela análise musical acima exposta, o quadro [3] e os subquadros [3a], [3b], e [3c] do libreto de Fontainebleau é que correspondem ao desenvolvimento e conclusão do movimento número 8. Alexandre é implacável nesta versão, assim como o é a melodia em uníssono no final, numa espécie de coro punitivo.

O último movimento, de número 9, incompleto, é indicado como *Marche* [*Marqué. Sans lenteur*] [323]. Trata-se de um movimento binário, com instrumentação igual à da abertura (incluindo trompetes, trompas, oboés, cordas e tímpano). Assim como a *Marche* inicial (segundo movimento), esta também se relaciona a Alexandre. A confirmação da relação entre texto e música também pode ser observada pela descrição da cena VI, última do balé, da versão de Fontainebleau (Quadro 54):

Quadro 54 – Cena VI: versão de Fontainebleau.

Fontainebleau 30.10.1776
Quadro [1]: O príncipe conduz Roxane ao trono, e é seguido por um brilhante cortejo. [1a] Ele a coloca diante da bandeira real e [1b] ordena ao povo de homenageá-la. Quadro [2]: Roxane feliz de sua sorte se joga nos braços de Alexandre e [2a] lhe implora o perdão para os amantes. Quadro [3]: Alexandre quer ver os amantes felizes, apresenta o casal nupcial e os une. Quadro [4]: Todos dançam, [4a]: Roxane está feliz com sua sorte, [4b]: Apeles e Campaspe exprimem felicidade, [4c]: e os súditos de Alexandre reconhecem a glória do príncipe, e a vitória que ele conquistou sobre ele mesmo.

O cortejo que abre a cena, a rainha Roxane que é levada ao trono real (quadro [1]), além da alusão à bandeira real (subquadro [1a]) são elementos cênicos que correspondem a uma marcha. A partir do quadro [2], não é possível dizer se a música da marcha poderia encerrar o balé, ou se haveria algum outro movimento para dar suporte aos quadros subsequentes. A partir da relação assim posta, entre texto e música, pude concluir que o manuscrito musical do balé *Apelles et Campaspe*, de autoria de J.J. Rodolphe comprovada

[323] Ver transcrição, p.216.

nesta pesquisa, é coerente ao libreto da representação do balé em Fontainebleau, realizado em 30 de outubro de 1776, diante da corte e da rainha Maria Antonieta.

CONCLUSÃO

O *ballet en action* de Noverre foi um espetáculo complexo que reuniu diversas artes em estado de mutação estética. A arte de atuar, de dançar, de realizar pantomimas, de compor, de escrever um libreto, e de transformar o vestuário e o cenário. Olhar para cada um desses aspectos individualmente, mas sem integrá-los num todo, tem sido a abordagem usual que certamente traz um enriquecimento pontual, mas deixa de vislumbrar o espectro que sustenta um balé reformado.

São escassos os estudos que permitem uma leitura transversal dessas artes conjugadas e as barreiras naturalmente giram em torno da especificidade profissional com a qual somos formados, de forma que é notória a importância de se estimular um preparo diversificado do artista, ou ao menos exercitar uma reflexão ampliada sobre o fenômeno artístico, tal qual postula Dahlhaus (1991), para que possamos de fato compreender um espetáculo. No caso, o contexto é a ópera em transformação, cuja dinâmica passou centralmente pela dança que a acompanhava.

Associar conhecimentos nos domínios da dança e da música foi portanto crucial para o desenvolvimento desta pesquisa, pois assim foi possível aceder a um fenômeno plural, que é o *ballet en action*. Nesse processo, e na posição de investigadores de uma cultura do passado, que envolveu práticas artísticas específicas que não sobreviveram ao tempo, é preciso encararmos algumas limitações, além de ser necessário também contornarmos a fragilidade em assumir respostas categóricas – e que, de fato, não contribuem para a reflexão sobre um tema ainda tão pouco conhecido.

Várias questões foram levantadas ao longo do processo de investigação, à medida em que o contato com a documentação primária revelava novos aspectos a serem considerados, tais como:

1. Seria possível reconhecer algum padrão consistente, decorrente da correlação entre ‘tipos de ação’ presentes no texto do libreto, e ‘tipos musicais’ nas composições desses balés? entendendo aqui ações como evocação do estado anímico ou de conflito nos personagens, via intriga, ou mesmo a harmonia entre os personagens pela reconciliação. E

‘tipos musicais’ seriam danças específicas, ou andamentos, ou mesmo motivos musicais. E de que forma a instrumentação musical e a composição foi explorada nos balés em ação?

2. Haveria indicações na partitura que permitissem estabelecer concretamente uma associação direta que localizasse o momento da atuação cênica do bailarino, e o que é executado musicalmente?

3. Há uma diferença clara entre o material musical que serve à pantomima expressiva, e o que serve à dança?

4. Quais os critérios que podem favorecer uma definição entre ação pantomímica e dança?

De fato, poucas perguntas puderam ser esclarecidas objetivamente. A própria natureza do balé reformado, que se construiu sobre elementos mais subjetivos e não codificados quanto à ação do bailarino, não permite uma precisão que ultrapasse as poucas didascálias presentes em algumas partituras de balé. Para além desse fato, lamentavelmente, boa parte do repertório musical do Antigo Regime, incluindo aqui os balés de Noverre, foi destruído ou desmembrado após a Revolução Francesa. Assim, os obstáculos enfrentados passam também por uma documentação musical valiosa, mas incipiente, cujos fragmentos estão, em alguns casos, localizados em diferentes bibliotecas da Europa.

Se tomarmos todos os títulos de libretos de balé de Noverre, elencados em estudos, apenas alguns estão localizados nas bibliotecas da França. E apenas para dois balés restam indícios de músicas correspondentes: *Médée et Jason*, e *Apelles et Campaspe*. Esta pesquisa se centrou no segundo caso, e pretendeu preencher, na medida do possível, a grande lacuna que existe sobre o estudo dos balés de Noverre, considerando a relação de importância entre dança e música observada pelo coreógrafo.

Vê-se que os avanços na investigação são limitados, tanto pela carência de profissionais versáteis em distintos domínios, como também pela quantidade de documentação primária disponível. Por exemplo, faz parte dos acervos da Bibliothèque-musée de l’Opéra um caderno de fólios de diversos balés [324], não identificados, incompletos e atribuídos a Rodolphe. Entretanto, o material apresenta diversas caligrafias e não há uma catalogação dos *incipits* musicais, ou dos bailarinos e personagens que vez ou outra aparecem na documentação, o que torna o documento uma incógnita e uma obra inerte e sem função.

[324] *Recueils de Ballets*, V.XII, N.7 e V. IX, N.12.

Da mesma forma, o manuscrito estudado nesta pesquisa não estava em condições "ideais", por não ter autoria comprovada, por estar incompleto e não possuir didascálias. Essas qualidades reunidas interferem na opção do pesquisador, pois os desafios acabam por ser maiores. Acredito que esta seja uma das explicações mais evidentes quanto à inércia dos estudos nesse campo de pesquisa.

Deste modo, foi preciso enfrentar esses obstáculos e ir além da documentação diretamente relacionada aos balés, ou seja, libreto e música. Pesquisar em outras fontes vicinais, que também pudessem enriquecer a pesquisa, e até mesmo decifrar algumas questões, passou a integrar o quebra-cabeças em jogo. Foi o caso das correspondências de Grimm, do periódico *Mercure de France*, da *Encyclopédie*, bem como de registros administrativos, cartas manuscritas de Noverre e dicionários de espetáculos da Ópera de Paris. Nesse sentido se abriu uma perspectiva extraordinária de investigação paralela, que de fato ao se somarem, trouxeram mais detalhes sobre a dinâmica e a recepção do balé de ação. Por vezes as informações esclareceram o contexto em que o balé reformado ocupava como função artística. O fato do balé *Apelles et Campaspe* ter divido a noite de espetáculos com fragmentos de outras duas obras líricas , que continham danças, situa com precisão o balé num evento principalmente dedicado à dança. E portanto, altera o entendimento sobre o ponto de vista do equilíbrio do espetáculo. A inserção do balé de Noverre não se deu junto a obras líricas completas, e digamos, fortes. A crítica, como visto, não centralizou elogios às obras em questão, e dedicaram boa parte de suas observações ao impacto do balé *Apelles et Campaspe*. Pode-se concluir que, ao menos em relação a esse balé, este foi inserido numa noite em que de fato a tônica foi a dança. E que esta escolha se situou num momento em que o balé reformado ainda estava em vias de ser conhecido e apreciado na França. De forma que colocá-lo ao lado de obras reduzidas, e não tão "interessantes", contribuiu para o fortalecimento da recepção do balé Noverriano.

Por vezes as informações colhidas acentuaram as dúvidas. O fato de a transcrição do balé *Apelles et Campaspe*, no *Mercure France*, não corresponder integralmente a nenhuma das versões publicadas na França, abriu outros questionamentos. Então haveria ainda uma outra versão de libreto? Se sim, quando teria sido representada, e diante de qual público?

Em outra direção, certos detalhes continham elementos que surpreenderam. Foi o caso da descoberta do sentido dos termos *Commencement* (C^t. ou Com^t.) e *fin*, encontrados no manuscrito musical. Ao aplicar a definição dada por Cahusac, no artigo *Entrée* da

Encyclopédie, foi possível definir finalmente a função e operacionalização de um determinado trecho musical, em relação às cenas do libreto. Esse aspecto não havia sido até o momento esclarecido em nenhum estudo. E a partir dessa relação, foi possível propor uma intersecção entre texto do libreto e música que serve principalmente para equacionar a documentação que, por não conter didascálias, não define a entrada dos personagens, ou suas ações.

Não menos importante foi o tratamento comparativo entre as diversas versões de libreto de um mesmo balé, o qual põe em evidência as transformações e o amadurecimento de um processo de escrita narrativa de Noverre. Este estudo é fundamental para compreender de que forma o coreógrafo utilizou seus libretos tanto como ferramenta de transmissão e inspiração de sua arte para a recriação do drama pelo bailarino, como para sensibilizar o público que se familiarizava progressivamente com o balé reformado.

De forma geral, alguns pontos permanecem indecifráveis, como a nuance entre dança e pantomima, realizada no *ballet en action*. Esta constatação representa um campo aberto para o exercício da inventividade de coreógrafos atuais que, ao se aproximarem de uma obra do passado, e de forma criteriosa, conseguem propor novas leituras da obra de Noverre de uma forma interessante e convincente. Assim como foi feito para o balé *Medée et Jason*, temos hoje condições de propor também uma montagem de *Apelles et Campaspe*, com consistência histórica.

De forma mais concreta, foi possível conquistar alguns avanços para uma maior compreensão do sistema artístico do *ballet en action* de Noverre, que engloba um compromisso entre dança, música, libreto e pantomima. Para tanto, foi indispensável uma abordagem multidisciplinar e fenomenológica que envolve a prática da dança e da música da segunda metade do século XVIII, numa perspectiva historicamente informada. E também uma investigação que considere a capilaridade da documentação primária em torno dos únicos troncos diretos e palpáveis que nos restam em relação ao espetáculo do balé de ação do século XVIII: a música e o libreto.

REFERÊNCIAS[325]

ABEILLES. In: MONGEZ, A.; VOLNEY, C. F. **Encyclopédie Méthodique:** Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres et Chronologie. Tome Premier. Paris: Panckoucke, 1786. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61413976?rk=21459;2>. Acesso em: 05 dez. 2016.

ACTION. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.1. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

AFFECTION. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.** 1751-1772. V.1. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

ALGAROTTI, F. **Saggio sopra l'Opera in musica**, Venezia, 1754. Bibliotheca Musica Bononiensis. Bologna: Forni,1969.

ANGIOLINI, G. Lettere a Monsieur Noverre sopra il ballo pantomimi, 1773, *apud* LOMBARDI, C. **Il ballo pantomimo – lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 – 1785)**. Turino: Ed. G.B. Paravia & C. S. p. A.,1998.

APELLES et Campaspe. [Atribuído a J.J. Rodolphe]. BNF Op. Rés A 240. [Catálogo manual].

APELLES et Campaspe ou La générosité d'Alexandre. Ballet-pantomime. BNF Richelieu Dep. Mus. ThB 2012.

APELLES & Campaspe, ou la générosité d'Alexandre. In: **Mercure de France.** Paris, oct. 1776. Vol.2. BNF Richelieu Op. PI 1776.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1986.

[325] Baseadas na norma NBR 6023 (set. 2002) da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ARTEAGA, S. **Le rivoluzioni del teatro musicale italiano**. Tomo Secondo, Capitolo Quinto, Tomo Terzo, Segue il Capitolo Quinto del Tomo Secondo. Bologna: C. Trenti, 1785. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YvMeNKQ4oQwC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Le+Rivoluzioni+del+teatro+Musicale+Italiano.+Tomo+Secondo,+Capitolo+Quinto,+Tomo+Terzo,+Segue+il+Capitolo+Quinto+del+Tomo+Secondo&source=bl&ots=hmerNXRWVG&sig=E5vXOAD8-H2yWt2OOqo9AqQasLI&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiD1-Hxud7QAhUIGpAKHVOEA9cQ6AEIHDAA#v=onepage&q=Le%20Rivoluzioni%20del%20teatro%20Musicale%20Italiano.%20Tomo%20Secondo%2C%20Capitolo%20Quinto%2C%20Tomo%20Terzo%2C%20Segue%20il%20Capitolo%20Quinto%20del%20Tomo%20Secondo&f=false>. Acesso em: 22 nov. 2016.

BALLET. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.2. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

BARROS, R. **Dance as a Discourse**: The rhetorical expression of the passions in French Baroque Dance. London: Ed. LAP Lambert Academic Publishing, 2010.

BASSVILLE, H. de. **Élémens de mythologie**. Genève: [s.n.], 1797. Disponível em Google Books.

BATTEUX, C. **Les beaux arts réduits à un même principe.** Paris: Durand, 1746. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65582533.r=Les%20beaux%20arts%20r%C3%A9duits%20%C3%A0%20un%20m%C3%AAme%20principe?rk=21459;2>. Acesso em: 30 nov. 2016.

_____. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. Tradução de Natalia Maruyama. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BEFFARA, L. F. **Dictionnaire de l'Académie Royale de musique,** contenant un abrégé historique de son établissement, le dictionnaire alphabétique des tragédies, ballets-opéra... une table chronologique des mêmes pièces, un dictionnaire alphabétique des poètes et auteurs qui ont composé pour ce théâtre... un pareil dictionnaire pour les compositeurs de la musique de ces ouvrages, etc. Par M. L. F. B***. [Texte manuscrit]. Paris, 1783 – 1784. BNF Op. Rès 602.

BLUMENFELD, C. La touche et la note: Quelques idées sur la représentation musicale dans la peinture sous Louis XVI. In: DURON, J. (Dir.). **Regards sur la Musique au temps de Louis XVI**. Paris: Mardaga, 2007.

BOQUET, L. R. de. **Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre.** Tome II. [S.l.: s.n.], 1791. Disponível em: <https://archive.org/details/urn-nbn-se-kb-digark-4928590>. Acesso em: 07 dez. 2016.

BOUCHON, M. F. Noverre Maître des ballets à la Académie Royale de Musique (1776-1781). In: MOUREY, M.-T. (Org.). **Jean-Georges Noverre (1727-1810) – Un artiste européen au siècle des Lumières.** Musicorum N.10. Tours: Université François-Rabelais de Tours, 2011. pp. 85-94.

BURETTE, P.J. Premier Mémoire pour servir à l'Histoire de la Danse des Anciens. In: BOZE, C. G.; LE BEAU, C.; DACIER, B.J. (éditeurs). **Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres**. Paris: Imprimerie Royale, 1717. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720974n.r=Histoire%20de%20l%27Acad%C3%A9mie%20royale%20des%20inscriptions%20et%20belles-lettres?rk=42918;4>. Acesso em: 01 dez. 2016.

CAHUSAC, L. de. **La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse**. Paris: Neaulme, 1754. 3 vol. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=_aVAAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 23 nov. 2016.

_____. **La Danse Ancienne et Moderne ou Traité Historique de la Danse.** Paris: Desjonquères / Centre National de la Danse, 2004.

CAMBRAIA, C. N. **Introdução à Crítica Textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANNONE, B. **Philosophies de la musique (1752-1780**). Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

CARBONIER, Y. Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI. In: LACOMBE, H. (Dir.). **Histoire, économie et société**. 2003, 22e année, n°2. L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie. pp. 177-206. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2003_num_22_2_2316?q=Le%20personnel%20musical%20de%20l%E2%80%99Op%C3%A9ra%20de%20Paris%20sous%20le%20r%C3%A8gne%20de%20Louis%20XVI>. Acesso em: 03 dez. 2016.

CARVALHO, M. V. de. "Nature et Naturel" dans la polemique sur l'opéra au XVIIIème siècle, In: MURARO, M. T. (Coord). **Le parole della musica**, II. Firenze: Leo S. Olschiki, 1995. pp.95-146.

CHABANON, M. P. G. de. **De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le theatre**. Paris: Pissot, 1785. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081402.r=De%20la%20musique%20consid%C3%A9r%C3%A9e%20en%20elle-m%C3%AAme%20et%20dans%20ses%20rapports%20avec%20la%20parole%2C%20les%20langues%2C%20la%20po%C3%A9sie%20et%20le%20theatre?rk=21459;2>. Acesso em: 30 nov. 2016.

COMIQUE. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.3. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

COMPAN, C. **Dictionnaire de danse**. Paris: Cailleau, 1787. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=96WXQufGfYMC&pg=RA2-PA287&lpg=RA2-PA287&dq=Dictionnaire+de+Danse&source=bl&ots=4hZR-i_Z7S&sig=KJXMDnrxrgJh-Qe-xhRPCcpzLCI&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiK28fpx97QAhWCjpAKHdZ6CroQ6AEIYDAJ#v=onepage&q=Dictionnaire%20de%20Danse&f=false>. Acesso em: 23 nov. 2016.

CONSTANT, P. **Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790**. Paris: Société Française de Musicologie, 2000.

DAHLHAUS, C. **Estética Musical**. Lisboa: Edições 70, LDA, 1991.

DAHMS, S. **Der konservative Revolutionär**: Jean Georges Noverre un die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. München: Epodium, 2010.

DANSE. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.4. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

DECLAMATION. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.4. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

DECLAMATION THÉÂTRALE. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.4. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

DESORMERY, L.B. **Airs d' Euthyme et Lyris**. [Entre 1776 et 1790]. Dep. Mus. VMBOB 32277 / D2685.

_____. **Duo d' Euthyme et Lyris**. [Entre 1776 et 1790]. Dep. Mus. VMBOB 32277 / D2686.

DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**, 1751-1772. Paris, 1751-1772. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2011 Edition), Robert Morrissey (ed). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

DONI, G. B. **Annotazioni sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della musica**. Roma: A. Fei, 1640. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=AgxDAAAAcAAJ&pg=PA77&focus=viewport&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 23 nov. 2016.

DROGUET, V. La salle et son histoire: de la "Grande salle neufve" à l'Ancienne Comédie. In: DROGUET, V.; JORDAN, M. H. (Dir.). **Théâtre de Cour, Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle**. Fontainebleau: Musée national du château de Fontainebleau, 2005. pp. 37-49.

DU BOS, J. B. **Réflexion critiques sur la poësie et la peinture**. Paris: Pissot, 1719. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=XeYFAAAAQAAJ&pg=RA1-PA56&hl=pt-BR&vq=%22%26+qui+prouvent+notre+propofition+,+on+ne+f%C3%A7auroit+s%27emp%C3%AAcher+d%27%C3%AAtre+de+l%27opinion+,de+M.+de+Fontenelle+,+qui+dit,%22&source=gbs_quotes_r&cad=5#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 23 nov. 2016.

DURON, J. Le Goûts passagers. In: DURON, J. (Dir.). **Regards sur la Musique au temps de Louis XVI**. Paris: Mardaga, Paris, 2007.

ELIAS, N. **Mozart - Sociologia de um Gênio.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ENGEL, J.J. **Idées sur le Geste et l'action théatrale.** Paris, 1795. Présentation de Martine de Rougemont. Genéve: Ressources, 1979.

ENTRÉE. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.5. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

EXPRESSION. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.6. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

FABBRICATORE, A. J. G. Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène. In: FAVERZANI, C. (Dir.). **Le contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra**. Séminaires 2011-2012, Travaux et Documents, Saint-Denis, Université Paris 8. Paris: Institut National d'Histoite de l'Art, n.56, 2012, pp.209-232. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00756968>. Acesso em: 06 dez. 2016.

_____. **Angiolini, Noverre et la "Querelle des Pantomimes".** 2015. 755 p. Tese (Doutorado Équipe Littérature et Culture Italiennes) – Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, 2015.

FÉTIS, F.J. **Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique**. 2 ed. Paris: Firmin-Didot, 1877.

FEUILLET, R. A. **Chorégraphie ou L'Art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs**. Paris: L'auteur; Michel Brunet, 1700. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=jUgXAQAAIAAJ&pg=PT11&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 29 nov. 2016.

_____. **Recüeil de dances contentant un tres grand nombres de meillieures entrées de ballet de Mr. Pecour**. Paris: Feüillet, 1704. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=198//musdi198.db&recNum=2&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+198))&linkText=0>. Acesso em: 06 dez. 2016.

_____. **Recueil de danses composées par M. Pecour,** Pensionnaire des menus Plaisirs du Roy et Compositeur des Balets de l'Academie Royale de Musique de Paris, et mise sur le papier par M. Feuillet, Maître de Danse. Paris: L'auteur, 1709. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=252//musdi252.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+252))&linkText=0&presId=musdibib>. Acesso em: 06 dez. 2016.

FRAGMENS, composés de l'acte d'Euthyme et Lyris, Nouveau Ballet-Héroïque en un acte; et de celui d' Aruéris, ou Les Isies, des Fêtes de L'Himen. Représentés par l'Académie Royale de Musique. Le Mardi, 1er Octobre. Paris: Delormel, 1776. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57136674?rk=21459;2>. Acesso em: 01 dez. 2016

FRANTZ, P. **L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

GAUDRAU, M. **Nouveau Recüeil de dance de bal et celle de ballet**. Paris: Gaudrau, [s.d.] Disponível em:<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623248j.r=Nouveau%20Rec%C3%BCeil%20de%20Danse%20de%20Bal%20et%20celle%20de%20Ballet?rk=21459;2>. Acesso em: 01 dez. 2016.

GAZONI, F. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

GESTE. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.7. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

GOUT. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.7. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

GRIMM, F.M. **Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790**. Paris: Furne, 1830. Tome IX (1776). Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57209329.r=Correspondance%20Litt%C3%A9raire%2C%20philosophique%20et%20critique%20de%20Grimm%20et%20de%20Diderot%2C?rk=64378;0>. Acesso em: 30 nov. 2016.

GROVE, G. **Grove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/;jsessionid=8EAA993099C715952A2DBA425269F34F. Acesso em: 07 dez. 2016.

HANSELL, K.K. Il ballo teatrale e l'opera italiana. In: BIANCONI, L.; PESTELLI, G. (Coord). **Storia dell' Opera italiana**. Turim: EDT/MUSICA, 1988. Parte II/Sistemi I, v.5, La Spettacolaritá. pp. 177-306.

HEARTZ, D. From Garrick to Gluck: the Reform of Theater and Opera in the Mid-Eighteenth Century, In: HEARTZ, D. **Essays on Opera in the Age of Enlightenment**. New York: Pendragon Press, 2004.

HOULE, G. **Meter in Music**. Indiana: Indiana University Press, Bloomington &Indianapolis, 1987.

INTERMEDE. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.8. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

KÜHL, P. M. **Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)**. 1998. 424 p. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 1998.

LAJARTE, T. de. **Catalogue historique, chronologique, anecdotique:** publié sous les auspices du ministére de l'instruction publique et des beaux-arts et rédigé par Théodore de Lajarte. Bibliothèque musicale du Théatre de l'Opéra. Paris: Libraire des Bibliophiles, 1878. Tome Premier. Ed. Georg Olms Verlag Hildesheim: Germany, 1969.

_____. **Les spectacles de Paris, ou Calendrier historique & chronologique des thêatres**. Paris: [s.n.], 1777.

LEGRAND, R. Le ballet d'action avant Noverre: Rameau et l'écriture sonore du geste. In: MOUREY, M.T. (Org.). **Jean-Georges Noverre (1727-1810) - Un artiste européen au siècle des Lumières**. Musicorum, N. 10. Tours: Université François-Rabelais de Tours, 2011. pp. 245-262.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOMBARDI, C. **Il ballo pantomimo - lettere, saggi e libelli sulla danza (1773 – 1785)**. Turino: G.B. Paravia & C. S. p. A.,1998.

LYNHAM, D. **The Father of Modern Ballet, The Chevalier Noverre**. London: Dance Books, 1972.

MARIE SALLÉ, DANSEUSE DU XVIIIe SIÈCLE. ESQUISSES PUOR UM NOUVEAU PORTRAIT. 2007, Nantes. **Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^{e} et XVIII^{e} siècles**. Nantes: Atelier-rencontre et recherche, juin 2008 – N. 3.

MARROQUÍN, L.D. **La retórica de los afectos:** Teatro del Siglo de Oro. Zaragoza: Reichenberger, 2008.

MASSÉ, M. G. Les Ballets de Noverre: depoimento. [29 de abril, 2013]. **Ce comme ça qu'on danse.com**. Entrevista concedida a Julia Bürle. Disponível em: <http://cccdanse.com/reviews/les-ballets-de-noverre-interview-de-marie-genevieve-masse-choregraphe-specialiste-de-danse-baroque/>. Acesso em: 03 dez. 2016.

MÉDÉE et Jason: Ballet terrible. Paris: [s.n.], 1780. BNF Ars. GD 23567.

MERCIER, C. **Le ballet Médée et Jason d'après Noverre de 1763 à 1804 à l'Opéra de Paris** – Du divertissement au ballet autonome. 2015. 193 p. Dissertação (Maîtrise de Musique, option Musicologie) - Paris, 2005. Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, 2005.

MERCURE DE FRANCE. Paris. Dir. Pierre-Antoine de La Place. BNF Op.PI 1776, Octobre Vol.2.

MERSENNE, M. **Traité de l'harmonie universelle**. Paris: G. Baudry, 1627. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=oSNDAAAAcAAJ&pg=PA3&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 22 nov. 2016.

MERVEILLEUX. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.10. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

MILIZIA, F. **Trattato completo, formale e materiale del teatro.** Veneza, 1794. Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione II N. 64. Bologna: A. Forni, 1969.

MIMESIS. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.10. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

MONTECLAIR, M. P. de. **Principes de musique.** Paris: L'auteur, 1736. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Principes_de_musique_(Mont%C3%A9clair,_Michel_Pignolet_de)>. Acesso em: 03 dez. 2016.

MONTEIRO, M. **Noverre** – **Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 1998.

MORTIER, R. Diderot et la fonction du geste. In: **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, numéro 23, 1997. pp. 79-87. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/rde_0769-

0886_1997_num_23_1_1390?q=Diderot%20et%20la%20fonction%20du%20geste>. Acesso em: 03 dez. 2016.

MOUREY, M. T. Berlin, Stuttgart, Vienne: Les étapes de la carrière germanique de Noverre. In: MOUREY, M.T. (Org.). **Jean-Georges Noverre (1727-1810) - Un artiste européen au siècle des Lumières**. Musicorum N.10. Tours: Université François-Rabelais de Tours, 2011. pp. 119-131.

MURPHY, A. **Vie de David Garrick, suivie de deux lettres de M. Noverre à Voltaire sur ce célèbre acteur et de l'histoire abrégée du théâtre anglais, depuis son origine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle**. Paris: Riche et Michel, 1800-1801.

NEUBAUER, J. **La emancipación de la música**: El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII. Madrid: Visor, 1992.

NORMAND, C. **Armes et sceau de l'empire français**. 1804. [Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France [Image fixe]. Tome 147, Pièces 12867-12973, période: 1804].

NOVERRE, J.G. **Alexandre et Campaspe de Larisse,** ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime. Par Mr. Noverre. Vienne: [s.n.], 1773. BNF Ars.GD 22724.

_____. **Apelle et Campaspe**, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime. Par MONS.r NOVERRE. Milan: J. Montani, 1774. BNF Op. Collection Silvestri, LIV. IT 3531 (9).

_____. **Apelles et Campaspe**, ou la Générosité d'Alexandre. Ballet Pantomime de la Composition de M. Noverre; Représenté pour la premiere fois par l'Académie Royale de Musique. Paris: [s.n.], 1776. BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9824.

_____. **Apelles et Campaspe** ou la Generosité d'Alexandre. Ballet Pantomime, de la Composition de M. Noverre. Représenté devant Leurs Majestés, à Fontainebleau, le 30 Octobre 1776. Paris: Ballard, 1776. BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RA3-267 (7).

_____. **Apelles et Campaspe** ou la Générosité d'Alexandre. Ballet-Héroï-Pantomime, de la Composition de M. Noverre. Représenté, pour la premiere fois, par l'Académie Royale de Musique, le Mardi premier Octobre 1776; & dans le même mois, à Fontainebleau. Lyon: [s.n.], 1787. BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9825.

_____. [Carta manuscrita]. BNF Op. LAS Noverre (13 floréal an 12).

_____. **Introduction au ballet des Horaces ou Petite Réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini.** [S.l.: s.n.], 1774.

_____. Lettres sur la danse e sur les ballets. Lyon: Paleo, 1760. Facsimile. Tome 1 e 2.

NOVERRE, J. G. **Observations sur la construction d'une salle d'Opéra, et programmes de ballets**. St. Petersbourg: Schnoor, 1804. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=wtRYAAAAcAAJ&pg=PA33&lpg=PA33&dq=Observations+sur+la+construction+d%27une+salle+d%27Op%C3%A9ra,+et+Programmes+de+Ballets&source=bl&ots=xsn5sIWYqJ&sig=1NqHbPY75HGwiJ3NHdyPW9bZ_Vg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi5waS73t7QAhVKGZAKHe6hBhYQ6AEIHzAA#v=onepage&q=Observations%20sur%20la%20construction%20d%27une%20salle%20d%27Op%C3%A9ra%2C%20et%20Programmes%20de%20Ballets&f=false>. Acesso em: 22 nov. 2016.

_____. **Recueil de programmes de ballets de M. Noverre**. Vienne: J. Kurzböck, 1776.

NYE, E. **Mime, music and drama on the Eightheeth-Century Stage** – The Ballet d'Action. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

OPERA. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.11. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

ORIA, M. S. Noverre et l'architecture théâtrale au temps des Lumières, In: MOUREY, M.T. (Org.). **Jean-Georges Noverre (1727-1810) - Un artiste européen au siècle des Lumières**. Musicorum N.10. Tours: Université François-Rabelais de Tours, 2011. pp.97 a 113.

PANTOMIME. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.11. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

PAOLIELLO, N. **Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann**: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto. 2011. 171p. Dissertação (Mestrado em Música) – ECA-USP, São Paulo, 2011.

PAPPACENA, F. **La danza classica**: Le origini. Roma: Laterza, 2009.

_____. **Programmi dei balletti** – Selezione di libretti 1751-1776. Tradução de Alessandra Alberti. Roma: D. Audino, 2009.

PASSIONS. In: DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. R. (Org.). **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. 1751-1772. V.12. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition). Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 05 dez. 2016.

PIERRE, C. **Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790**. Tome III. Paris: Klincksieck, Société Française de Musicologie, 2000.

PINCHERLE, M. **Musiciens peints par eux-mêmes**. Lettres de compositeurs écrits en français, 1771-1910. Paris: P. Cornuau, 1939.

PLANELLI, A. **Dell'opera in musica.** Napoli, 1772, A cura di Francesco Degrada. Fiesole: Discanto, 1981.

PLINIO, o Velho. **História Natural**. Livro XXXV. Tradução de Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura**. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PORTICH, A. **A Arte do Ator entre os séculos XVI e** XVIII – Da Commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante. Col. estudos. São Paulo: Persectiva, 2008.

RAGUENET, F. Paralelo entre italianos e franceses no que concerne à música e às óperas. Tradução de Paulo Mugayar Kühl. In **Revista Música.** vol.14, n. 1, pp. 177-197, 2014.

RAMEAU, P. **Abrégé de la nouvelle méthode.** Paris: L'auteur, 1725. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=141//musdi141.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+141))&linkText=0&presId=musdibib>. Acesso em: 06 dez. 2016.

_____. **Le maître a danser**. Paris: J. Villette, 1725. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z.r=Le%20Ma%C3%AEtre%20a%20Danser?rk=257512;0>. Acesso em: 01 dez. 2016.

RECUEILS de ballets. V.XII, N.7 e V. IX, N.12. BNF [Catálogo manual].

RELEVÉ des Recettes de l'Opéra. 1735-1840, p. 65. BNF Op. CO 144.

RICCOBONI, A. F. **L'Art du theâtre a Madame *****. Paris: C. F. Simon; Giffart, 1750. Disponível em: <https://archive.org/details/lartduthetremad00fragoog>. Acesso em: 07 dez. 2016.

RICCOBONI, L. **Dell' Arte rappresentativa**. London: [s.n.], 1728. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Qe5cAAAAcAAJ&pg=PA1&dq=Dell%E2%80%99+Arte+rappresentativa&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q=Dell%E2%80%99%20Arte%20rappresentativa&f=false>. Acesso em: 23 nov. 2016.

RICE, P.F. Musique à Fontainebleau 1750-1786. In: DROGUET, V.; JORDAN, M. H. (Dir.). **Théâtre de Cour, Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle**. Fontainebleau: Musée national du château de Fontainebleau, 2005, p.113-117.

RODOLPHE, J.J. **Dominus illuminatio mea** par Blanchard arrangé a gr. orchestra para Rodolphe. Partitura manuscrita. BNF Dep. Mus.H.539.

_____. **Traité d'accompagnement et de composition**. Paris: Richault, [1785].

ROUSSEAU, J.J. **Carta sobre a música francesa**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. (Textos Didáticos, 58).

SAINTE-ALBINE, P.R. **Le comédien**: ouvrage divisé en deux parties. Paris: Vincent, 1749. Disponível em: <https://archive.org/details/lecomdienouvra00rmuoft>. Acesso em: 07 dez. 2016.

SÉMINAIRE DU GRIMAS – GROUPE DE RECHERCHE INTERDICIPLINAIRE SUR LA MUSIQUE ET LES ARTS DU SPECTACLE, 2015, Paris. ***Apelle et Campaspe,* ballet-pantomime de Noverre (1776): musique, livret, danse**. Séance organisé par Raquel Aranha (UNICAMP) et Raphaëlle Legrand (Paris-Sorbonne). 26 juin 2015.

SERRE, S. **L' Opéra de Paris 1749-1790** – Politique culturelle au temps des Lumières. Paris: CNRS Editions, 2011.

SURUGUE, L. **L'Amour Indiscret**. [1735?]. BNF, Richelieu DB-18 FOL.

TAIËB, P. **L'ouverture d'Opéra en France** – De Monsigny à Méhul. Troisième Série, Tome XI. Paris: Societé Française de Musicologie, 2007.

VALLEJOS, J. I. **Les Philosophes de la Danse** – Le projet du ballet pantomime dans L'Europe de Lumières (1760 – 1776). 2012. Tese (Doutorado Histoire et Civilisations) – Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2012.

VICENTINI, C. Theory of Acting V. The Birth of Emotionalism. In: **Acting Archives Essays / Acting Archives Review Supplement** 5, April 2011. Web. 15 Mar. 2013. Disponível em: <http://www.actingarchives.unior.it/Essays/RivistaIframe.aspx?ID=99674dee-552d-4672-be48-08ca38ceaeb9>. Acesso em: 04 dez. 2016.

VICENTINI, C. Theory of Acting VI. The Critique of Acting and the Development of Emotionalism. D'Aigueberre, Cibber, Aaron Hill and Rémond de Sainte-Albine. In: **Acting Archives Essays / Acting Archives Review Supplement** 14, February 2012. Web. 15 Mar. 2013. Disponível em: <http://www.actingarchives.unior.it/Essays/RivistaIframe.aspx?ID=62f246a0-6d2a-48ea-bd4f-70008d9c0d0c>. Acesso em: 04 dez. 2016.

_____. Theory of Acting VII. Antiemotionalism. Antoine-François Riccoboni, Lessing, Diderot. In: **Acting Archives Essays / Acting Archives Review Supplement** 16, May 2012. Web. 15 Mar. 2013. Disponível em: <http://www.actingarchives.unior.it/Essays/RivistaIframe.aspx?ID=59b722a7-7d41-4945-89e4-5d06b60e26e8>. Acesso em: 04 dez. 2016.

ZAMBON, R. Dal ballo pantomimo al coreodramma. In: SASPORTES, J. (Org.). **Storia della danza italiana**. Torino: EDT, 2011. pp. 119-174.

BIBLIOGRAFIA

AIMO, L. Danzare l'imitazione, danzare l'espressione. Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susanne Langer. In: NOCILLI, C.; PONTREMOLI, A. (org.). **La disciplina Coreologica in Europa** – Problemi e Prospettive. Roma: Aracne editrice s.r.l, 2010.

BÉNARD, C. La Mimique dans le Systéme des Beaux-Arts. In: RIBOT, T. (dir.). **L'Esthétique Contemporaine**, Revue Philosophique de la France et l'étranger. Quatorzième année, v. 28, Juillet a Décembre. Paris, 1889, pp. 225 – 269.

BONEM, N. J. **Tratados dos principaes fundamentos da dança.** Coimbra: Ginhoens, 1767.

BARNETT, D. **The art of gesture**: The practices and principles of 18th century acting. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1987.

BOYE, M. L'Expression musicale mise au rang des chimères, Paris et Amsterdam, 1779, *apud* CANNONE, B. **Philosophies de la musique (1752-1780**). Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

CABREIRA, J. T. **Arte de dançar à francesa.** Lisboa: F. L. Ameno, 1760.

CHARTIER, R.. **Do palco à página:** Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 2004.

CHRISTOUT, M. F. Le Merveilleux et le théâtre du silence (en France à partir du XVIIe siècle). In: **Histoire du ballet** (Que sais-je ?). Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, Année 1968, Volume 23, Numéro 2, pp. 397 – 401. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1968_num_23_2_421922_t1_0397_0000_1?q=Le%20Merveilleux%20et%20le%20th%C3%A9%C3%A2tre%20du%20silence%20en%20France%20%C3%A0%20partir%20du%20XVIIe%20si%C3%A8cle >. Acesso em: 03 dez. 2016.

COOTEGNIES, L. Codifying the Passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun's scheme and its influence in France and in England. In: **Etudes Epistémè**, n°1. Université de Paris 8, Saint-Denis, 2002.

DAHLHAUS, C. Le strutture temporali nel teatro d'opera. In: BIANCONI, L. (Coord.). **La Dramaturgia musicale**. Bologna: Il Mulino, 1986. pp. 183-193.

DAHLHAUS, C. The Dramaturgy of Italian Opera. In: BIANCONI, L.; PESTELLI, G. (Edit.). **Opera in Theory and Practice, Image and Myth**. Part II/Systems, v.6, The History of Italian Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

DIDEROT, D. **Essais sur la peinture**. Paris, 1757. Disponível em Google Books.

_____. **Les Entretiens sur le Fils Naturel.** Paris: F. Buisson, 1795. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=J0gHAAAAQAAJ&pg=PA1&dq=Essais+sur+la+peinture&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q=Essais%20sur%20la%20peinture&f=false>. Acesso em: 22 nov. 2016.

_____. **Le neveu de Rameau**. Paris: Poulet-Malassis, 1862. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201362d.r=Le%20neveu%20de%20Rameau%20diderot?rk=64378;0>. Acesso em: 22 nov. 2016.

_____. **Lettre sur les Sourds et Muets**. Paris: [s.n.], 1751. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=6I1DAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 23 nov. 2016.

_____. Paradoxe sur le comédien. Paris: A. Sautelet, 1830. Disponível em: <https://books.google.be/books/about/Paradoxe_sur_le_com%C3%A9dien.html?hl=fr&id=gksHAAAAQAAJ>. Acesso em: 23 nov. 2016.

DIDIER, B. Le rythme musical dans l'Encyclopédie. In: **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, numéro 5, 1988. pp. 72-90. <Disponível em: http://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1988_num_5_1_981?q=Le%20rythme%20musical%20dans%20l%27Encyclop%C3%A9die>. Acesso em: 03 dez. 2016.

DIXON, T. **From Passions to Emotions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DRATWICK, A. "Aujourd'jui, entendre exécuter un ballet, c'est être au salon de peinture". La danse et la question de l'imitation, entre 1770 et 1810. In: MARTIN, M.P; SAVETTIERI, C. (Dir.). **La musique face au système des beaux-arts**, ou les vicissitudes de l'imitation (1690-1803). Paris: Ed. Vrin, 2013. pp. 199 – 210.

_____. **Gossec et la Danse ou les premiers pas du ballet-pantomime français.** Autour du succès de Mirza (1779). Versailles: Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002. pp. 101-116.

ESSEX, J. **The dancing master**. London: Printed and sold by him, and J. Brotherton, 1728. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=143//musdi143.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+143))&linkText=0>. Acesso em: 06 dez. 2016.

FAIRFAX, E. **The styles of eighteenth century ballet**. London: The Scarecrow Press, 2003.

FERRIOL BOXERAUS, B. **Reglas útiles para los aficionados a danzar.** Capua: J. Testore, 1745. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043155&page=1>. Acesso em: 07 dez. 2016.

FORTASSIER, P. Aspects de la mise en scène dans quelques ouvrages lyriques français du XVIIIe siècle. In: **Cahiers de l'Association internationale des études francaises**, 1969, N°21. pp. 105-122. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1969_num_21_1_929?q=Aspects%20de%20la%20mise%20en%20sc%C3%A8ne%20dans%20quelques%20ouvrages%20lyriques%20fran%C3%A7ais%20du%20XVIIIe%20si%C3%A8cle.>. Acesso em: 04 dez. 2016.

FRANKO, M. **La danse comme texte**: Idéologies du corps baroque. Paris: Kargo & L'Éclat, 2005.

FUBINI, E. **Music and culture in Eighteenth-century Europe**. Trad. Bonnie J. Blackburn. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

GALLARATI, P. **Musica e maschera:** Il libretto italiano del Settecento. Torino: EDT/MUICA, 1984.

GOFF, M. Actions, Manners, and Passion's: entr'acte dancing on the London stage, 1700 – 1737.In: **Early Music** 26.2 (1998): 213 +. Academic OneFile. Disponível em: <http://find.galegroup.com/>. Acesso em: 07 dez. 2016.

GUEST, I. **The ballet of the Enlightenment**: The establisment of the ballet d'Action in France, 1770 – 1793. London: Dance Books, 1996.

HAMOU, P. Descartes: Le theater des passions. In: **Etudes Episémè**, n°1. Nanterre: Université de Paris 10, 2002.

HARRIS-WARRICK, R.; BROWN, A. **The grotesque dancer on the Eighteenth-century stage**: Gennaro Magri and his world. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005.

HARRIS-WARRICK, R.; MARSH, C.G. **Musical theatre at the court of Louis XIV:** Le Mariage de la Grosse Cathos. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HOFFMAN, G. Marie-Hélène GARELLI, Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique. In: **Anabases** [En ligne], 9, 2009. Disponível em: <http://anabases.revue.org/572>. Acesso em: 06 dez. 2016.

KINTZLER, C. **Poétique de l' Opéra Français.** 2nd. édition. Paris: Minerve, 2006.

_____. Rameau e Voltaire: la posta in giuoco teorica di una collaborazione tempestosa. In: BIANCONI, L. (Coord). **La Dramaturgia musicale**. Bologna: Il Mulino, 1986. pp. 333-359.

KREMER, N. Le Plaisir de l'Émotion. Les réflexions critiques de L' Abbé du Bos. In: **Traduire l' emotion**. Actes des colloques de Cracovie (Octobre 2001) et de Louvain/Anvers (Juin 2002). Etudes réunies par Jan Herman, Nathalie Kremer, Marcel Swiatkowska, Centre International S. A. Steeman. Céfal, 2004. pp. 115-125.

_____. **Vraissemblance et réprésentation au XVIII siècle**. Paris: H. Champion, 2011.

LACÉPÈDE, B.G.E.de. **La poetique de la musique**. Paris: Impr. de Monsieur, 1785. v. 1. Disponível em:<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114571v.r=Poetique%20de%20la%20Musique?rk=42918;4>. Acesso em: 01 dez. 2016.

MAGNI, C. M. **Principes de chorégraphie**. Paris, 1765. Genève: Minkoff, 1980.

MAGRI, G. **Theoretical and practical treatise on dancing**. Tradução de Mary Skeaping e Irmgard Berry. London: Dance Books, 1988.

MALPIED, M. **Traite sur l'art de la danse, dédie à Monsier Gardel**. Paris: Boüin, [1770?]. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=220//musdi220.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+220))&linkText=0&presId=musdibib>. Acesso em: 06 dez. 2016.

MASSARO, M.N. Il Ballo pantomomi AL Teatro Nuovo di Padova (1751-1830). In: **Acta Musicologica**, Vol.57, Fasc. 2 (Jul. Dec., 1985). pp. 215-275. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/932746>. Acesso em: 08 dez. 2016.

MATTHESON, J. **Der vollkommene Capellmeister.** Hamburg: C. Herold, 1739.

MINGUET e YROL, P. **Arte de danzar a la francesa adornado con quarenta y tantas laminas**. Madrid: Oficina del Autor, 1758. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161354&page=1>. Acesso em: 05 dez. 2016.

MONTAGU, J. **The expression of the passions**: The origin and influence of Charles Le Brun's conférence sur l'expression générale et particulière. Yale: Yale University Press, 1994.

NAUDIN, M. Tragédie et opéra. In: **Cahiers de l'Association internationale des études francaises**, 1972, N°24. pp. 187-199. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1009?q=Trag%C3%A9die%20et%20op%C3%A9ra>. Acesso em: 03 dez. 2016.

NOVERRE, J. G. **Les Horaces, ballet-tragique.** Paris: Delormel, 1777. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108201c.r=Ballet-Tragique%20Les%20Horaces?rk=21459;2>. Acesso em: 05 dez. 2016.

_____. **Lettres sur la danse et sur les ballets.** Lyon: A. Delaroche, 1760. Disponível em: <https://openlibrary.org/books/OL23418202M/Lettres_sur_la_danse_et_sur_les_ballets>. Acesso em: 05 dez. 2016.

_____. **Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier.** Paris: L. Collin, 1807. V. 1 e V. 2. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=21459;2&query=%28gallica%20all%20%22Lettres%20sur%20les%20Arts%20Imitateurs%20en%20g%C3%A9n%C3%A9ral%20et%20sur%20la%20danse%20en%20particulier%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb310276546%22#resultat-id-1>. Acesso em: 05 dez. 2016.

NYE, E. Dancing words: eighteenth-century *ballet-pantomime* woedbooks as paratexts. In: **Word & Image**. V.24. Number 4, October – December, 2008. Ed. Taylor & Francis. pp – 404-412.

_____. De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets. In: **SVEC** 2005:07, Correspondance / Dialogue / History of Ideas. 2005. pp. 207-221.

_____. L' Esthetique du corps dans le ballet d'action. In: DEKONINCK, R.; GUIDERDONI-BRUSLÉ, A.; KREMER, N. (dir.). **Aux Limites de l' Imitation**. Ut pictura poesis à la epreuve de la matière (XVI – XVIII siècles). New York: Ed. Rodopi, 2009. pp. 203-211.

NYE, E; TEPOT, F. Dramaturgie et musique dans le ballet-pantoime *Médée et Jason* de Noverre et Rodolphe.In: **Revue d' histoire du Théâtre**. Publications de la Société d' Histoire du Théâtre. Octobre-Décembre, N.4. 2007. pp.305-323.

PAPPACENA, F. Le Lettres sur la Danse di Noverre – L'Integrazione della danza tra le arti imitative. In: **Acting Archives Essays / Acting Archives Review Supplement** 9, April 2011. Disponível em: <http://actingarchives.unior.it/>. Acesso em: 07 dez. 2016.

PAPPACENA, F. "Tableau en Mouvement" de Jean-Georges Noverre (1754-1758). In: FAZIO, M.; FRANT, P. (Dir.). **La Fabrique du Théâtre**: Avant la mise en scène (1650 – 1880). Saint-Estève: Desjonquères, 2009.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Dissertation sur les opéras bouffons italiens, Paris, 1789, *apud* CANNONE, B. **Philosophies de la musique (1752-1780**). Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

SABEE, O. Omission and Inspiration in Noverre's Lettres sur la danse. In: **Romance Studies.** V. 31. n. 3-4, nov. 2013. pp. 224-237.

SCHWARTZ, J. The Passacaille in Lully's Armide: phrase structure in the choreography and the music. In: **Early Music** 26.2 (1998): 301+. Academic OneFile. Disponível em: <http://find.galegroup.com/>. Acesso em: 08 dez. 2016.

STROHM, R. **Dramma per musica:** Italian opera seria of the Eighteenth century. Yale: Yale University Press, 1997.

TOMLINSON, K. **The art of dancing**. London: Printed for the author, 1735. Disponível em: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=158//musdi158.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+158))&linkText=0&presId=musdibib>. Acesso em: 06 dez. 2016.

VALEJOS, J. I. Le Danseur des Passions selon Noverre. In: **Repères, cahier de danse**. 2007/1 (n. 19). p. 15-15. Disponível em: <http://www.carin.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-1-page.15.htm>. Acesso em: 07 dez. 2016.

VALENTINO, B. Pierre Rémond de Sainte-Albini and John Hill. From Le Comédien to The Actor. In: **Acting Archives Essays / Acting Archives Review Supplement** 12, April 2011. Disponível em: <http://actingarchives.unior.it/>. Acesso em: 07 dez. 2016.

VAN DEN HEUVEL, J.; HAERINGER, E. Les librettistes de Rameau, de Pellegrin à Cahusac. In: **Cahiers de l'Association internationale des études francaises**, 1989, N°41. pp.

177-185. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1989_num_41_1_1712?q=Les%20librettistes%20de%20Rameau,%20de%20Pellegrin%20%C3%A0%20Cahusac.>. Acesso em: 04 dez. 2016.

VARLOOT, J. Diderot du dialogue à la dramaturgie. In: **Langue française**. N°45, 1980. pp. 41-49. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5262?q=Diderot%20du%20dialogue%20%C3%A0%20la%20dramaturgie>. Acesso em: 04 dez. 2016.

VERSCHAEVE, M. **Le traité de chant et mise en scène baroques**. Paris: Zurfluh, 1997.

WINTER, M.H. Venice: Proving Ground and Arbiter for Italian Choreographers. In: MURARO, M. T. (Coord). **Venezia e il Melodramma nel Settecento.** Firenze: Leosolschki, 1978.

WORVILL, R.M. Seeing speech: Illusion and the Transformation of Dramatic Wrtig in Diderot and Lessing. In: **SVEC** 2005:09, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth century. Oxford: University of Oxford. pp. 29-44.

APÊNDICE

Glossário de termos[326] usados por Jean-Georges Noverre (*Lettres sur La Danse*, 1760) e suas definições.

Acteurs dansants – bailarino que atua via dança pantomímica, expressiva; bailarino-ator.

Action – na dança é a arte de passar pela expressão verdadeira dos nossos movimentos, nossos gestos, e da fisionomia, nossos sentimentos e nossas paixões na alma do espectador. Não é outra coisa que a Pantomima.

Action pantomime, action du pantomime – movimentos de cada personagem, realizadas pelo bailarino-ator.

Airs – músicas do balé.

Artiste – em contraposição a *Chorégraphe* (de conotação pejorativa); o artista é gênio criador; o coreógrafo é incapaz de arte.

Attitudes – posições corporais que expressam diferentes caráteres, sentimentos.

Ballet – a dança presente no espetáculo; são quadros-vivos (*tableaux vivants*).

Ballet d'invention – sinônimo de *ballet en action*.

Ballet en action – balé segundo as reformas de Noverre; também é balé-pantomimo.

Ballet pantomime – termo genérico para ballet que usa pantomimas. Pode se referir a outros balés, não noverrianos.

Ballet général – balé que finaliza a ópera.

Caractere de la danse – danças que representam características de um povo ou nacionalidade.

Chorégraphe – coreógrafo que utiliza o sistema de notação (de Beauchamp-Feuillet).

Chorégraphie – arte de escrever a dança com ajuda de diferentes signos, formando pranchas (*tables chorégraphiques*). Noverre cita Beauchamp, como quem aprimorou o sistema de T. Arbeau (Orchesographie, 1588), e Feuillet, como quem colaborou e difundiu obras sobre o sistema. Não se aplica ao *ballet en action* de Noverre.

Compositeur – tanto o *maître de ballets* quanto o compositor da música (*maître de musique*).

Comédiens – atores.

Corps d'entrée – segundo Cahusac define na *Encyclopé* (verbete *Entrée*), são bailarinos que realizam uma das reprises da *entrée*, depois do solo do personagem principal.

[326] As definições são dadas pelo próprio Noverre em suas cartas (com exceção de *corps d'entrée*, definido por Cahusac).

Danse – isoladamente, o termo se refere à dança de caráter sério (*serieuse, héroïque*), base do balé, para Noverre.

Danse en action – sinônimo de *ballet en action.*

Danse de l'opéra – a dança que compõem o espetáculo junto à ópera.

Danse demi-sérieuse – demi-caractere, da comédia nobre, ou *haut-comique*; temas das pastoradas.

Danse expressive – para qualificar a *danse en action*.

Danse grotesque – tratada erroneamente por *Pantomime*; contém traços da comédia de gênero cômico, alegre e prazerosa; temas rústicos e grosseiros.

Danse noble – terre-à-terre, dança de caráter sério feita pelo *danseur sérieux.*

Danseur, danseuse – bailarinos profissionais.

Danses figurées – danças com simetria.

Danse pantomime – sinônimo de *ballet en action.*

Danse sérieuse, héroïque – que porta o caráter da tragédia; temas da história e das fábulas.

Dessin – desenho, termo para se referir ao equilíbrio visual do *tableau*.

Divertissement de danses – as danças que servem para preencher os entreatos (*entractes*) da ópera, normalmente sem ter qualquer ligação com a temática do drama; o balé-pantomimo pode ser um *divertissement*.

Entrées seuls – reflexões dos personagens principais; paixões sucessivas.

Figurants, figurantes – personagens secundários que compõem a cena nos quadros do balé.

Figures – figuras simétricas (na dança); ou figuras que compõem o *tableau*.

Maître des ballets – sinônimo para *compositeur* ou *chorégraphe*, que tem a função do autor do balé (equivalente ao coreógrafo atual).

Marches, contre-marches – movimentação do balé no palco, de forma a organizar o conjunto de bailarinos; Noverre também cita *repos, retraites, évolutions, grouppes* e *pelotons.*

Pantomime, représentations pantomimes – aplicada ao balé reformado; não é a pantomima do gênero "baixo", dos comediantes bufões.

Pas de deux – diálogo espiritual.

Poëme en danse – balé segundo as reformas de Noverre (ver também *ballet en action*, *danse en action*).

Programmes, programmes des ballets – os libretos de balé.

Public – para se referir à audiência.

Spectateur – para se referir à audiência; sinônimo de *public.*

Scenes d'action, scene en action – as cenas que compõem os quadros do balé de Noverre.

Tableaux fixe – tudo o que fica agrupado ao tomar distância, que depende e está em acordo com a decoração.

Tableau du sentiment – gestos, atitudes, fisionomia, olhar.

ANEXOS

Anexo 1 – Transcrição do libreto de *Alexandre et Campaspe de Larisse*. Vienne, 1773. 276

Anexo 2 – Transcrição do libreto de *Apelle et Campaspe*. Milan, 1774. 279

Anexo 3 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Paris, 1776. 283

Anexo 4 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Fontainebleau, 1776. 287

Anexo 5 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Lyon, 1787. 291

Anexo 6 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. *Mercure France,* Paris, 1776. 295

Anexo 7 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Manuscrito [s.d.]. 299

Anexo 8 – *Apelles et Campaspe.* BNF Op. Rès A 240. 1ª página – *Introduction*. 303

Anexo 9 – RODOLPHE, J.J., *"Dominus illuminatio mea" par Blanchard arrangé a gr. orchestra par Rodolphe*. Partitura manuscrita. 304

Anexo 10 – RODOLPHE, J.J., T*héorie d'accompagnement et de Composition.* (p.i). 305

Anexo 11 – *Cont.:* RODOLPHE, J.J., T*héorie d'accompagnement et de Composition.* (p.ii). 306

Anexo 12 – Transcrição de Friedrich Melchior Grimm, a *Correspondance Littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, ano 1776. Paris, 1830, Tome IX, pp. 214 – 220. 307

Anexo 13 – BEFFARA, L.F., *Dictionnaire de l' Académie Royale de musique.* [p.30]. 310

Anexo 14 – *Cont:* BEFFARA, L. F., *Dictionnaire Alphabetiqye de Tragedies, ballets* [...]. In: *Dictionnaire de l' Académie Royale de musique.* 311

Anexo 15 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Gladiateurs, figura 34. 312

Anexo 16 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Campaspe, figura 65. 313

Anexo 17 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Zephir, figura 119. 314

Anexo 18 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Zephir, figura 120. 315

Anexo 19 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Zephir, figura 121. 316

Anexo 20 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Nymphe, figura 54. 317

Anexo 21 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Nymphe, figura 104. https://archive.org. 318

Anexo 22 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Nymphe, figura 106. 319

Anexo 23 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Berger, figura 77. 320

Anexo 24 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Berger, figura 85. 321

Anexo 25 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Plaisir, figura 108. 322

Anexo 26 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Plaisir, figura 125. 323

Anexo 27 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Cupidon, figura 118. 324

Anexo 28 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Flore, figura 126. 325

Anexo 29 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Venus, figura 128. 326

Anexo 30 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Grace, figura 129. 327

Anexo 31 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Grace, figura 130. 328

Anexo 32 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Grace, figura 131. 329

Anexo 33 – NOVERRE, J. G., Carta manuscrita. 13 floréal an 12 (p.1). 330

Anexo 34 – *Cont.*: NOVERRE, J. G., Carta manuscrita. 13 floréal an 12 (p.2). 331

Anexo 35 – *Cont.*: NOVERRE, Carta manuscrita. 13 floréal an 12 (p.3). 332

Anexo 36 – *Médée et Jason – Ballet Terrible*, 1780. Capa. 333

Anexo 37 – *Relevé des Recettes de l' Opéra*, 1735-1840. [p.61]. 334

Anexo 38 – *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. Capa. 335

Anexo 39 – *Cont.*: *Fragmens composés de l' Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. Contra-capa. 336

Anexo 40 – *Cont.*: *Fragmens composés de l' Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. [p. 1]. 337

Anexo 41 – *Cont.*: *Fragmens composés de l' Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p. 2. 338

Anexo 42 – *Cont.*: *Fragmens composés de l' Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p. 3. 339

Anexo 43 – *Cont.*: *Fragmens composés de l' Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p. 4. 340

Anexo 44 – *Cont.*: *Fragmens composés de l' Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p.28. 341

Anexo 45 – *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. [p.1]. 342

Anexo 46– *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.3. 343

Anexo 47 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.4. 344

Anexo 48 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.11. 345

Anexo 49 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.12. 346

Anexo 50 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.15. 347

Anexo 1 – Transcrição do libreto de *Alexandre et Campaspe de Larisse*. Vienne, 1773.

BNF Ars.GD 22724.

Alexandre et Campaspe de Larisse, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime. Par Mr. Noverre.

A Vienne en Autriche

1773.

ARGUMENT. [p. 3]

Alexandre ayant ordonné à Apelle de faire le portrait de Campapse, la plus chère de ses favorites, qui réunissoit à la beauté la plus rare, ce que les Graces ont des plus touchant; ce peintre frappé des perfections, qu'il trouvoit réunies pour la premiere fois dans un seul modèle, en devint éperdûment amoureux. Alexandre s'en apperçut, il lui en fit le sacrifice & la lui céda. Cette grandeur d'ame, cet empire, qu'il avoit sur lui-même, ne le rendoient pas moins illustre que ses grandes victoires. Il savoit commander aux hommes & à ses Passions; il soumettoit les uns; il tripomphoit des autres.

PERSONNAGES. [p. 4]

Alexandre.
Ephestion.
Campaspe.
Apelle.
Femmes d'Alexandre.
Les Graces.
Des Amours.
Des Zéphirs.
La Renommée.
} Representés par les Eleves & les Modèles d'Apelle.
Officiers.
Gardes.

Le THÉATRE represente un Cabinet orné de tableaux, de bustes & de statuës. Une vaste galerie de peinture termine cette décoration. L'oëil s'y promène par le moyen de trois Portiques ouverts.

Scene I. [p. 5 a 6)

Apelle est instruit de la visite d'Alexandre; il donne les dernierès touches au portrait de ce Prince; il a tout préparé pour recevoir son Maître: ses élèves sont déguisés en Amours & en Zéphirs. Les femmes, qui lui servent de modèles, sont métamorphoséss en Graces. Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux & des Plaisirs.

Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l'Artiste. Des Amours broyent les Couleurs, d'autres essayent leurs Crayons, des Zéphirs chargés des Présens de Flore, les offrent pour modèle. Les Graces préparent la Palette & les pinceaux d'Apelle; tandis qu'une femme, sous la figure de la Renommée, forme une Couronne de lauriers pour la présenter à Alexandre.

Scene II. (p. 6 a 8)

Un bruit d'Instruments consacrés à la guerre annonce l'arrivée d'Alexandre. Ce Prince paroit: il est accompagné par Ephestion & par ses favoris. Ses femmes le suivent, & la belle Campaspe, seule voilée, paroit au milieu d'elles.

Apelle se prosterne aux pieds d'Alexandre. Ce Prince, qui lui accorde la protection la plus distinguée, le comble de bontés. Il examine son portrait. Les Graces le lui présentent.

La Renommée le couronne, & les Amours se grouppent de différentes maniéres, & servent, pour ainsi dire, de supports à ce Chef-d oeuvre de l'Art. Alexandre frappé du mérite du Peintre, & de la maniére ingénieuse qu Il employe pour lui présenter son ouvrage, applaudit à son goût & à son génie. Il demande à Apelle s'il n'a point quelques tableaux de femme à lui faire voir.

Le Peintre lui montre celui de Vénus: elle est occupée à choisir dans le Carquois de l'Amour, la flêche, qui doit blesser Adonis.

Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein & des teintes harmonieuses, qui en forment le coloris prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe.

Il la fait avancer; il lui ôte le voile, qui éclipsoit ses attraits: Apelle, qui n'a jamais rien vû de si beau, recule de surprise & d'admiration.

Alexandre veut favoriser l'enthousiasme de l'Artiste en échauffant son imagination par des peintures vivantes. Il fait marcher Campaspe: il la pose dans diverses attitudes: il lui fait exprimer successivement, une foule de sentimens; ce qui forme un pas de deux plein d'action.

Apelle frappé par les tableaux animés, que Campaspe trace avec autant de grace que d'énergie, se sent vivement troublé.

Alexandre, qui veut donner à Apelle une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talents: les unes jouent de divers Instruments, tandis que d'autres forment des danses caractéristiques.

Campaspe embellit cette fête, & execute avec les femmes la danse des Couronnes. Cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux Lauriers, que ses victoires lui ont mérités. Après cette fête Alexandre ordonne à sa suite de devancer ses pas:

il engage Apelle à commencer, & à deployer tous les trésors de son Art, pour reproduire par une imitation fidelle un objet, qui lui est cher. Il part en faisant à Campaspe le plus tendres adieux, & il va pendant cette séance, examiner les Chefs-d'oeuvre, qui composent la Galerie d'Apelle.

Scene III. (p. 9 a 11)

L' Amour qu' Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses éléves pour rendre à cette beauté la séance plus variée & moins ennuyante.

Il examine son modéle: il place Campaspe dans plusieurs attitudes; il en varie les aîrs de tête &l'expression des traits; pendant cette Scene, des Amours s'occupent à dessiner Campaspe, d'autres préparent la Palette, tandis que ceux-là cherchent à imiter toutes les attitudes de cette beauté.

Apelle éperdûment épris ne sait plus faire un choix: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits; il les efface encore; & après un instant de réflexion, il veut la peindre en Déesse: il donne ses ordres; les élèves disparoissent: ils apportent un moment après une Lance, un Casque, un Bouclier, des Trophées d'armes.

Apelle pare Campaspe de ces ornemens guerriers: il la pose dans une attittude noble & fière. Elle est debout & appuyée sur une base de colonne: elle a l'air de Pallas.

Apelle commence à esquisser: mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre.

On apporte des guirlandes de fleurs; il en couronne Campaspe; il la fait asseoir; il grouppe des Zéphirs autour de cette nouvelle Flore; il vole à l'ouvrage; ce tableau ne le satisfait pas encore: il retourne à Campaspe; il la drappe d'une peau de tigre; il lui attache un Carquois; il orne ses belles mains d'un arc & d'une flêche; il lui donne une attitude pittoresque, & court à la toile; il trace avec vivacité le premier trait de la Déesse de la Chasse: mais il l'efface avec une sorte de dépit, s'imaginant que le tableau deviendra plus interesessant s'il fait de Campaspe la Mére des Amours. Cette idée lui plait d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus.

Il l'assied sur un trône de fleurs. Des Amours sont grouppés autour d'elle; les Graces sont occuppées du soin de sa toilette; tous les accessoires, qui peuvent faire richesse, sont placés autour de la belle Cypris. Apelle enchanté revole à l'ouvrage; mais les pinceaux lui échapent de la main; il brise sa Palette & eloigne tout le monde: il profite de cet instant pour declarer à Campaspe la passion, qu'elle lui a inspirée. Ce n'est qu'en tremblant qu'il lui en fait l'aveu.

Campaspe loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté à la grandeur, que les plaisirs naissent de l'égalité, & qu'elle n'a d'autre desir que celui de captiver son coeur & de lui donner le sien. Apelle enchanté de son bonheur, se jette avec transport aux genoux de Campaspe.

Scene IV. (p. 11 a 12)

Alexandre paroît avec Ephestion. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte, dont Apelle & Campaspe sont pénétrés. Alexandre se livre à tout le ressentiment que peut inspirer l'infidélité &l'abus de la confiance. Ephestion modère l'emportement d'Alexandre. Campaspe tombe evanouïe. Apelle paroît moins craindre pour lui, que pour les jours de Campaspe. Alexandre combattu par les differens mouvements, qui agitent son ame, se livre à celui de la générosité. Il sacrifie, par un effort peu commun, les sentiments d'une vengeance juste à une Bienfaisance vraîment Heroïque. Non seulement il pardonne à Campaspe & à Apelle; mais il veut encore les unir, comme deux personnes qu'il protège, & qu'il chérit: il leur ordonne de le suivre. Les deux Amants tombent à ses pieds, & lui témoignent leur reconnoissance.

Ephestion enchanté de ce trait de grandeur d'ame, se precipite avec transport dans les bras de son Maitre & lui temoigne son admiration.

Scene V et Derniere. (p. 12 a 13)

La Décoration représente une superbe Galerie du Palais d'Alexandre.
Ce Prince, suivi par un brillant cortège, conduit les deux Epoux. Il leur fait presenter la Coupe nuptiale & les unit. Après cette cérémonie, on leur offre les magnifiques presens, que sa génerosité leur prodigue. Ils expriment leur reconnoissance & leur bonheur. Alexandre ne dédaigne pas de s'associer à cette fête. Cet Acte de bienfaisance est une nouvelle victoire, qu'il ajoúte à ses Triomphes, & qui pénètre tous ceux qui l'entourent, d'amour, de respect & d'admiration.

Le Ballet est terminé par une danse generale, qui retrace par ses mouvemens gais & rapides, la félicité des Epoux, la satisfaction d'Alexandre, & la joye pure de sa génerosité & de la victoire qu'il a remportée sur ses passions.

Anexo 2 – Transcrição do libreto de *Apelle et Campaspe*. Milan, 1774.

BNF Op. Collection Silvestri, LIV. IT 3531 (9)

Apelle et Campaspe, ou Le Triomphe d'Alexandre sur soi même. Ballet Heroi-Pantomime. Par MONS.r NOVERRE.

Compositeur actuel des Balltes de la Cour Imper., & Royale, & Maître de Danse de l'Auguste Famille.
MILAN, MDCCLXXIV.
Dans l' Imprimerie de Jean Montani.
Avec permission des Superieurs.

AV PVBLIC. (p. 5 a 8)

L' Italie doit être regardée comme la Mére Patrie des beaux arts; C'est elle qui enfanta cette foule d'Artistes, & d'hommes celebres, que l'on considere à juste titre comme les Legislateurs du bon goût, C'est elle qui devint par la sublimité de ses connoissances, & la perfection de ses chefs-d' oeuvre la Rivale heureuse de la Grece. Le Regne d' Auguste y établit l' Empire des beaux arts. L' Illustre Pontificat de Leon X., & la protection distinguée des Medicis les tira du Neant, das le quel la Barbarie les avoit plongées. On vit renaître dans cet âge, (que l'on peut regarder comme, l'âge d'or des talens) les Arts, & les sciences; La Pantomime fut en quelque sorte resuscitée, le goût lui tendit une main bienfaisante, qui la tira de son tombeau. L' Italie enfin donna dans tous les genres des exemples à l' Europe. Elle fut l'école de la perfection; Sous son Ciel heureux les beaux arts germerent, & fleurirent, & leurs rameaux s'etendirent au loin pour embellir les contrées, aqui étoient plongées dans l'ignorance, & dans la barbarie.

Dés l'an. 1480. la Lombardie jouissoit des plus beaux Spectacles. Les ballets pantomimes en saisoient le principal ornement. Ce fut Bergonce de Botta, gentilhomme de Lombardie, qui donna dans ce tems la fête la plus ingenieuse, & la plus brillante à Galeaz Duc de Milan à l'occasion de son Mariage avec Isabelle Princesse d'Arragon. Cette fête pleine de Poésie, d' Allegorie fine, & delicate servit de Modele à toutes les Cours de l' Europe.

Ce n'est donc point un genre neuf, que j'apporte à Milan, je sais que cette Ville fut le berceau de la Pantomime, & des arts imitateurs. Encouragé par l'indulgence du Public, j'ai tâché de me rapprocher du goût des Anciens; j'ai consulté les Auteurs, j'ai fouillé dans les annales des beaux arts, & ce n'est que d'aprés des traditions souvent trop vagues, & trop incertaines, que je me suis éfforcé di tirer une étincelle de ce feu créateur, qui animoit autre fois les *Prothée, les Empuje, les Pylade, & les Batyle.*

Je n'ignore point que je viens remplacer ici un homme, qui a dés talents; je lui en dois même supposer des sublimes d'aprés les conseils, & les instructions publiques, que son amitié a voulu me donner; Mais l'eloignement m'a privé de l'avantage d'admirer de prés les tableaux ingenieux de ses pantomimes. Ses écrits m'ont etées avantageux sans me rendre meilleur, parceque dans notre art tout est fuyant, & passager, & que les peintures vivantes nous inspirent bien mieux, que l'elocution, & l'eloquence.

Je ne me presente donc point aux Milanois avec cet amour propre, & cette assurance, qui est le fard du Charlantinisme, & de l'ignorance. Je viens solliciter les bonté, & l'indulgence du Public; je viens le supplier de vouloir m'encourager. Ses Avis, ses conseils, & sa critique me serviront de Leçon, j'en profiterai: Ses connoissances embelliront mon art; Son génie me conduira vers la perfectin, & j'employerai tous mes momens à étudier ses goûts, & à saisir les genres, qui peuvent l'interesser.

Trop heureux si je parviens au bonheur de lui plaire. C'est mon voyage, & c'est la recompense la plus flatteuse, qu'il puisse accorder à mon activité, à mes soins, à mon Zele, & à mon empressement à le Servir.

ARGUMENT. (p.9)

Alexandre ayant ordonné à Apelle de faire le portrait de Campapse, la plus chêre de ses favorites, qui réunissoit à la beautê la plus rare ce que les Graces ont des plus touchant, ce Peintre frappé des perfections, qu'il trouvoit réunies pour la premiere fois dans un seul modéle, en devint éperdûment amoureux. Alexandre s'en apperçut, il lui en fit le Sacrifice & la lui céda. Cette grandeur d'ame, cet empire, qu'il avoit sur lui-même, ne le rendoient pas moins illustre que ses grandes victoires. Il savoit commander aux hommes & a ses Passions; il soumettoit les uns; il tripomphoit des autres.

PERSONNAGES. (p.10)

Apelle – Mons. Gallet.
Campaspe – Madem. Dupré.
Alexandre – Mons. Franchi.
Roxanne – Madem. Villeneuve.
Eleve cheri d'Apelle – Mons. Terades.
Ephestion – Mons. Marliani.
Trois Femmes sovs la forme des Graces – Madem. Dupetit.
Madem. Dupetit.
Mad. Gallet.
La Renommée.
Femmes d'Alexandre.
Officiers de ce Prince.

Des Amours. } Representés par des petits Eleves d'Apelle.
Des Zéphirs. }

Gardes.

Scene I. (p. 11)
Le Théatre represente un Cabinet orné de Tableaux, de Bustes & de Statues. Une vaste Galerie de Peinture termine cette décoration. L' Oëil s'y promene par le moyen de trois Portiques ouverts.

Apelle est instruit de la visite d'Alexandre; il donne les dernierês touches au portrait de ce Prince; il a tout préparè pour recevoir son Maitre: Ses êlèves sont déguisés en Amours & en Zéphirs. Les femmes, qui lui servent de modéles, sont métamorphoséss en Graces.

Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux, & des Plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste. Des Amours broyent les couleurs, d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore, les offrent pour modéle.

Les Graces préparent la palette & les pinceaux d'Apelle; tandis qu'une femme, sous la figure de la Renommée, forme une Couronne de lauriers pour la présenter á Alexandre.

Scene II. (p. 11 a 13)

Un bruit d'Instruments consacrés á la guerre annonce l'arrivée d'Alexandre. Ce Prince paroît: il est accompagné par Ephestion, & par ses favoris. Ses femmes le suivent, & la belle Campaspe, seule voilée, paroit au milieu d'elles.

Apelle se prosterne aux pieds d'Alexandre. Ce Prince, qui lui accorde la protection la plus distinguée, le comble de bontés. Il examine son portrait. Les Graces le lui presentent. La Renommée le couronne,

& les Amours se grouppent de différentes maniéres, & servent, pour ainsi dire, de supports á ce Chef d' oeuvre de l'Art.

Alexandre frappè du merite du Peintre, & de la maniére ingénieuse qu' il employe pour lui présenter son ouvrage, applaudit à son goût, & à son génie. Il demande à Apelle s'il n'a point quelques tableaux de femme a lui faire voir. Le Peintre lui montre celui de Vénus: elle est occupée á choisir dans le Carquois de l'Amour, la flêche, qui doit blesser Adonis.

Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses, qui en forment le coloris prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe. Il la fait avancer; il lui ôte le voile, qui eclipsoit ses attraits: Apelle, qui n'a jamais rien vû de si beau, recule de surprise & d'admiration.

Alexandre veut favoriser l'enthousiasme de l' Artiste en échauffant son imagination par des peintures vivantes. Il fait marcher Campaspe: il la pose dans diverses attitudes: il lui fait exprimer successivement, une foule de sentimens; ce qui forme un pas de deux plein d'action.

Apelle frappé par les tableaux animés, que Campaspe trace avec autant de grace, que d'énergie, se sent vivement troublé.

Alexandre, qui veut donner á Apelle une nouvelle marque de sa bonté, ordonne a ses femmes de déployer leurs talents: Elles forment des danses caractéristiques. Campaspe embellit cette fête, & execute avec Elles la danse des Couronnes. Cette danse fait allusion aux conquétes multipliées du Héros, & aux Lauriers, que ses victoires lui ont merités.

Aprés cette fête Alexandre ordonne á sa suite de devancer ses pas: il engage Apelle a commencer, & á déployer tous les trésors de son Art, pour reproduire par une imitation fidelle un objet, qui lui est cher. Il part en faisant á Campaspe le plus tendres adieux, il va pendant cette séance, examiner les Chefs d'oeuvre, qui composent la Galerie d'Apelle.

Scene III. (p.13 a 16)

L' Amour qu' Apelle a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses éléves pour rendre á cette Beauté la séance plus variée, & moins ennuyante.

Il examine son modéle: il place Campaspe dans plusieurs attitudes; il en varie les aîrs de tête &l'expression des traits; pendant cette Scene, des Amours s'occupent a dessiner Campaspe, d'autres préparent la Palette, tandis que ceux-lá cherchent á imiter toutes les attitudes de cette beauté.

Apelle éperdûment épris ne sait plus faire un choix: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits; il les efface encore; & aprés un instant de réflexion, il veut la peindre en Déesse: il donne ses ordres; les éléves disparoissent: ils apportent un moment aprés une Lance, un Casque, un Bouclier, des Trophées d'Armes. Apelle pare Campaspe de ces ornemens guerriers: il la pose dans une attittude noble, & fière. Elle est debout & appuyée sur un faisceau: elle a l'air de Pallas.

Apelle commence à esquisser: mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. On apporte des guirlandes de fleurs: il en couronne Campaspe; il la fait asseoir; il grouppe des Zéphirs autour de cette nouvelle Flôre; il vole á l'ouvrage; ce tableau ne le satisfait pas encore: il appelle les Graces, & l'Amour: il leurs ordonne de passer á Campaspe une peau de Tigre, d'orner ses epaules, & ses mains du Carquois, de l'Arc & des fleches de l'Amour. L' Artiste enchanté fait prendre á la nouvelle Diane toutes les attitudes, qui peuvent caracteriser la Deesse de la Chasse; cependant il lui vient une nouvelle idée: C'est l'Amour qui la lui inspire, il pose son Eleve aux pieds de Campaspe, il grouppe les Graces autour d'elle, il place l'Amour á ses cotéz; Le petit Dieu blesse Campaspe d'une des ses fleches:

Campaspe se prête á cette fiction, & saisit l'attitude, que Diane devoit avoir elle même, quand elle fut blessée par le trait, qui la rendit sensible pour Endimion.

Apelle plein d'Amour, & d'enthousiasme court á la toile, il trace avec vivacité les premiers traits de ce tableau, mais il les efface avec une sorte de depit, s'imaginant que le sujet deviendrâ plus interessant s'il fait de Campaspe la Mére des Amours. Cette idée lui plait d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus. Il l'assied sur un trône de fleurs. Des Amours sont grouppés autour d'elle; les Graces sont occuppées du soin de sa toilette; tous les accessoires, qui peuvent faire richesse, sont placés autour de la belle Cypris.

Un petit amour lui presente une Tourterelle, d'autres amours tiennent des corbeilles, des vases, & des perfumes: des Zephirs la couronnent, & lui offrent les presents de Flore.

Apelle pour repandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage á la beauté, qui l'enchante fait bruler l'encens: il vole á la toile, il veut esquisse, mais ses crayons lui echappent de la main; il brise sa Palette, & eloigne tout le monde: il profite de cet instant pour declarer á Campaspe la passion, qu'elle lui a inspirée. Ce n'est qu'en tremblant qu'il lui en fait l'aveu.

Campaspe loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté á la grandeur, que les plaisirs naissent de l'égalité, & qu'elle n'a d'autre desir, que celui de captiver son coeur, & de lui donner le sien. Apelle enchantè de son bonheur, se jette avéc transport aux genoux de Campaspe. (A.)

(A.) Roxane devorée par la jalousie s'est introduite pendant cette Scene dans l'attelier d'Apelle: elle est temoi de l'infedelité de Campaspe: elle fait éclater sa joye; L'esperance de perdre sa rivale met le comble á sa felicité; Elle quitte la Scene en exprimant, qu'elle va devoiler á Alexandre la trahison du Peintre, & la perfidie de Campaspe.

Scene IV. (p.16 a 17)

Alexandre paroît avéc Ephestion. La surprise de ce Prince est extrême; elle ègale la crainte, dont Apelle, & Campaspe sont pènétrés. Alexandre se livre á tout le ressentiment, que peut inspirer l'infidélite, &l'abus de la confiance. Ephestion modère l'emportement d'Alexandre.

Campaspe tombe evanovie. Apelle paroît moins craindre pour lui, que pour les jours de Campaspe.

Alexandre combattu par les differens mouvements, qui agitent son âme, se livre á celui de la générosité. Il sacrifie, par un effort peu commun, les sentiments d'une vengeance juste á une bienfaisance vraîment heroïque. Non seulement il pardonne á Campaspe, & á Apelle; mais il veut encore les unir, comme deux personnes qu'il protége, & qu'il chérit: il leur ordonne de le suivre. Les deux Amants tombent á ses pieds, & lui témoignent leur reconnoissance. Ephestion enchantè de ce trait de grandeur d'Ame, se precipite avéc transport dans les bras de son Maître, & lui temoigne son admiration.

Scene V. et Derniere. (p.17 a 18)

La Decoration represente une superbe Galerie du Palais d'Alexandre.

Ce Prince, suivi par un brillant cortége, conduit les deux Epoux. Il leur fait presenter la Coupe nuptiale, & les unit. Aprés cette cérémonie, on leurs offre les magnifiques presens, que sa generositè leur prodigue. Ils expriment leurs reconnoissance, & leur bonheur. Alexandre ne dédaigne pas de s'associer á cette fête. Cet Acte de bienfaisance est une nouvelle victoire, qu'il ajoúte á ses Triomphes, & qui pénétre tous ceux qui l'entourent, d'amour, de respect & d'admiration. Le Ballet est terminè par une danse generale, qui retrace par ses mouvemens gays, & rapides, la felicitè des Epoux, la satisfaction d'Alexandre le bonheur de Roxanne, & la joye pure de sa generosité, & de la victoire, qu'il a remportée sur ses passions.

Anexo 3 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Paris, 1776.

BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9824

Apelles et Campaspe, ou la Générosité d'Alexandre – Ballet Pantomime de la Composition de M. Noverre; Représenté pour la premiere fois par l'Académie Royale de Musique

Le Mardi 1er Octobre 1776.

PRIX XII. SOLS.
A Paris,
Chés DELORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue de Foin, à l' Image Saint Genevieve.
On trouvera des Exemplaires de ce Ballet à la Salle d'Opera.
M.DCC.LXXVI.
Avec Approbation et Privilege du Roi.

La Musique de ce Ballet est de la composition du Sieur Rodolphe, Ordinaire de la Musique du Roi.

A LA REINE [p. 1 e 2]

MADAME,

En me donnant la permission de mettre à vos pieds mes premiers essais sur le Théâtre de l'Opéra; VOTRE MAJESTÉ fait éclater la protection distinguée qu'Elle accorde aux Talents, & celle dont Elle daigne m'honorer. A l'abri de son Auguste Nom, mon ouvrage deviendra plus intéressant. Il étoit réservé à VOTRE MAJESTÉ, d'encourager les Arts, d'accélérer leurs progrès, & d'étendre leur empire; c'est Elle encore qui devoit allier à l'éclat du Trône, cette bienfaisance, cette humanité & cette affabilité précieuse qui lui enchaîne tous les coeurs.

Le respect m'impôse silence, je me borne, MADAME, aux sentiments de l'admiration & de la reconnoissance.

Pour peindre un Alexandre, il faut être un Apelles; pour chanter les vertus, les grâces & les perfections de VOTRE MAJESTÉ, il faut être Voltaire.

Je suis avec le plus profond respect,
MADAME,
De VOTRE MAJESTÉ,
Le très-humbles, très-obéissant & très-soumis Sujet,
Noverre.

PERSONNAGES DANSANTS. (p. 3)

Apelles – M. Vestris
Roxane – Mlle Heinel
Alexandre – M. Gardel
Campaspe – Mlle Guimard
Ephestion – M. Gardel, c.
Dame de la cour d'Alexandre – Mlle Dorival
1er Éleve d'Apelles – M. Vestris, f.
Éleves d'Apelles déguisés en Amours & Zéphirs.
Femmes esclaves d'Apelles, déguisés en Grâces.
Guerriers.
Coriphées.
Mrs Leger, Abraham, Le Doux, Le Breton.
Mlles Lafond, Delfevre, Dubois, Lemaire.

Suite D'Alexandre.
M[rs]. Dossion, Barré, Caster, Giguet, Guillet, Le Roi 2., Hennequin, Duchêne, le Bel, Henri, Petit; Simonet.
M[lles]. Muller, Duval, Esther, Durville, Tiste, Auberte, Dauvilier, Thevenet, Saulnier, Jonveau, Auguste, Richer.

ARGUMENT. (p.4)

ALEXANDRE ayant ordonné à APELLES de faire le Portrait d'une de ses Favorites nommée CAMPASPE: APELLES frappé de la beauté de son modéle, en devient amoureux, CAMPASPE partage son amour, ALEXANDRE s'en apperçoit, fait le sacrifice de sa passion, & unit les deux Amans.

APELLES ET CAMPASPE.
ACTE PREMIER (p. 5)

Le Théâtre représente l'Attelier d'APELLES, terminé dans le fond par une Gallerie de Tableaux.

SCÊNE PREMIERE. (p. 5 e 6)

APELLES instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernieres touches au Portrait de ce Prince, pour la réception duquel il a tout préparé. Ses Eléves sont déguisés en Amours & en Zéphirs, & les femmes qui le servent, en Grâces. Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux, & des Plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste: des Amours broyent les couleurs, d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore, s'offrent pour modéles; les Grâces forment grouppe avec l' Amour, tandis qu'une Nymphe prépare la palette, & les pinceaux d'Apelles.

SCÊNE II. (p. 7 e 8)

Un bruit d'instrumens militaires annonce l'arrivée d'Alexandre. Il est devancé par ses femmes, & par une troupe de Guerriers: à sa droite marche Campaspe couverte d'un voile; à sa gauche Ephestion, favori de ce Prince.
Apelles se prosterne aux pieds d'Alexandre qui le comble de bontés. Il examine son portrait, les Grâces le lui présentent; des Amours se grouppent de différentes manieres, & servent, pour ainsi-dire, de support à ce chef-d'oeuvre de l'art; d'autres le couronnent.
Alexandre frappé du mérite du Peintre, & de la maniere agréable dont il lui présente son ouvrage, applaudit à son goût, & à son génie. Il lui demande s'il n'a point quelques portraits de femme à lui faire voir. Le Peintre lui montre celui de Vénus, occupée à choisir dans le carquois de l'Amour, la fléche qui doit blesser Adonis. Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe, il la fait avancer, & lui ôte son voile: Apelles, qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise, comme d'admiration.
Alexandre qui par des peintures vivantes, veut augmenter l'enthousiasme de l' Artiste, fait marcher Campaspe, la pose dans diverses attitudes, & lui fait exprimer successivement, une foule de sentimens qui échauffent de plus en plus l'imagination d'Apelles. Il se sent vivement troublé, lorsqu' Alexandre qui désire lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talens. Campaspe embellit cette fête, & exécute avec elles, la danse des couronnes; (cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux lauriers que ses victoires lui ont mérités.)

SCÊNE III. (p. 9)

Roxane qui a des droits sur le coeur d'Alexandre, paroît avec l'empressement que lui donnent les soupçons dont son âme est agitée: elle oublie ce qu'elle doit à son maître, cherche d'un oeil inquiet & curieux, la rivale qu'elle redoute, l'apperçoit, & lance sur elle des regards qui expriment tous les sentimens que lui inspire sa jalousie. Alexandre modere son emportement, rassure Campaspe, & dissimule pour éviter un éclat. En même-tems, il ordonne à sa Suite de se retirer, on lui obéit; il profite de cet instant, presse Apelles de commencer, & l'engage à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire, par une imitation fidéle, un objet qui lui est cher. Il sort, en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, & pendant cette séance, il va examiner les chefs-d'oeuvres qui composent la Gallerie d'Apelles.

SCÊNE IV. (p. 10 a 13)

L' Amour qu'Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Eléves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuieuse.
Il examine son modéle, & le place dans plusieurs attitudes, des Amours cherchent à les saisir, & à les dessiner, d'autres arrangent les couleurs qui doivent servir à peindre les traits de Campaspe: Apelles éperdu, troublé, ne sait plus quel choix il doit faire: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits, il les efface encore, & après un instant de réflexion, il veut la peindre en Déèsse. Il donne ses ordres, les Eléves disparoissent, & un moment après, ils apportent une lance, un casque, un bouclier, des trophées d'armes. Apelles pare Campaspe de ces ornemens guerriers, la pose de bout appuyée sur une colonne tronquée, dans l'attitude noble & fiere de Pallas.
Il commence à esquisser, mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. On apporte des guirlandes de fleurs, il en couronne son modéle, grouppe les Zéphirs autour de cette nouvelle Flore, & vole à l'ouvrage: ce tableau ne le satisfait pas davantage, il appelle les Grâces & l'Amour, il couvre les épaules de Campaspe d'une peau de tigre, & d'un carquois; enfin, il lui remet dans les mains l'arc & les fléches de l'Amour.
L' Artiste enchanté, fait prendre à la nouvelle Diane toutes les attitudes qui peuvent caractériser la Déèsse de la Chasse. Cependant il lui vient une nouvelle idée: c'est l'Amour qui la lui inspire: il pose son Eléve aux pieds de Campaspe, il grouppe les Grâces autour d'elle, & place l'Amour à ses côtés. Le petit Dieu blesse Campaspe d'une de ses fléches, elle se prête à cette fiction, & saisit l'attitude que Diane devoit avoir quand elle fut percée du trait qui la rendit sensible pour Endimion. Apelles, plein d'amour, & guidé par son enthousiasme, court à la toile, & trace avec vivacité les premiers traits de son tableau; mais il les efface aussi-tôt, persuadé que le sujet deviendra plus intéressant, s'il fait de Campaspe la mere des Amours.
Cette idée lui plaît, d'autant plus qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus. Il pôse son modéle sur un trône de fleurs, autour duquel sont grouppés les Amours. L'un d'eux lui présente une tourterelle, d'autres tiennent des corbeilles, des vases, des parfums, des Zéphirs la couronnent, & lui offrent des fleurs, tandis que les Grâces s'occupent du soin de sa toilette. Apelles, pour répandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage à la beauté qui l'enchante, fait brûler l'encens; il vole à la toile, & veut esquisser, mais ses crayons lui échapent de la main. Il brise sa palette, éloigne tous le monde, s'approche de Campaspe, & lui fait en tremblant, l'aveu de la passion que ses attraits lui ont inspirée: Campaspe, loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté à la grandeur, & que le don de sa main lui sera plus cher que le trône d'Alexandre. Apelles enchanté de son bonheur, se jette, avec transport, aux genoux de Campaspe.
Roxane dévorée par la jalousie, s'est introduite pendant cette Scêne dans l'attelier d'Apelles. Elle est témoin de l'infidélité de Campaspe, & fait éclater la joie que lui donne l'espérance qu'elle conçoit de perdre sa rivale. Elle sort en faisant entendre qu'elle va dévoiler à Alexandre la trahison du Peintre, & la perfidie de Campaspe.

SCÊNE V. (p. 14)

Alexandre paroît avec Ephestion, dans le moment même où Apelle & Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte dont les deux amans sont pénétrés. Alexandre se livre à tout son ressentiment, Ephestion le modére, Campaspe tombe évanouie, & Apelle paroît moins trembler pour lui, que pour le jours de sa maîtresse. Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son âme, céde enfin à celui de la générosité, oublie, tou-à-la-fois, sa vengeance, son amour, & fait grâces aux perfides qui ont abusé de ses bontés, & de sa confiance. Roxane arrive, & se précipite dans les bras d'Alexandre: les deux amans tombent à ses pieds, & son favori lui témoigne toute l'admiration que lui inspire ce nouveau trait de grandeur.
Alexandre non content d'avoir pardonné à Campaspe & à l' Artiste, veut encore les unir, & leur ordonne de le suivre; ils obéissent, & sortent avec lui.

ACTE SECOND. (p. 15 e 16)

Le Théâtre représente le Palais d'ALEXANDRE: dans le fond paroît um trône élevé sur plusieurs marches.

ALEXANDRE suivi d'un brillant cortége, conduit les deux Epoux, leur fait présenter la coupe nuptiale, les unit & les comble de présens, qui leur sont offerts par la Suite de ce Prince. Après cette cérémonie, Alexandre donne la main à Roxane, & l'éleve au Trône, au pied duquel on lui rend tous les honneurs qui lui sont dûs. Ce couronnement est terminé par une danse générale, à laquelle Alexandre daigne se mêler. Les mouvemens gais & rapides de cette derniere Fête, caractérisent la félicite des Epoux, le bonheur de Roxane, la satisfaction d'Alexandre, & la joie de tous ceux qui ont été témoins de la victoire que ce Héros a remportée sur lui-même.

FIN.

APPROBATION.

J'ai lû, par ordre de Monseigneur le Gardes des Sceaux, *Apelles & Campaspe*, *Ballet*, & je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression.

A Paris ce 26 Septembre 1776. CREBILLON.

Anexo 4 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Fontainebleau, 1776.

BNF Richelieu Dep.Arts Sp. 8-RA3-267 (7)

Apelles et Campaspe, ou la Generosité d'Alexandre – Ballet-Pantomime, de la Composition de M. Noverre. Représenté devant Leurs Majestés, à Fontainebleau, le 30 Octobre 1776.

De l'IMPRIMERIE
De P. Robert-Christophe BALLARD, seul Imprimeur pour la Musique de la Chambre & Menus-Plaisirs du Roi, et seul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majesté.
M.DCC.LXXVI.
Par exprès Commandement de Sa Majesté.

La musique de ce Ballet est de la Composition du Sieur Rodolphe, Ordinaire de la Musique du Roi.

A LA REINE.

MADAME,
En me donnant la permission de mettre à vos pieds mes premiers essais sur le Théâtre de l'Opéra. VOTRE MAJESTÉ fait éclater la protection distinguée qu'Elle accorde aux Talents, & celle dont Elle daigne m'honorer. A l'abri de son Auguste Nom, mon ouvrage deviendra plus intéressant.
Il étoit réservè à VOTRE MAJESTÉ, d'encourager les Arts, d'accélérer leurs progrès, & d'étendre leur empire; c'est Elle encore qui devoit allier à l'éclat du Trône, cette bienfaisance, cette humanité & cette affabilité précieuse qui lui enchaîne tous les coeurs.
Le respect m'impôse silence, je me borne, MADAME, aux sentiments de l'admiration & de la réconnoissance.
Pour peindre un Alexandre, il faut être un Appelles; pour chanter les vertus, les grâces & les perfections de VOTRE MAJESTÉ, il faut être Voltaire.
Je suis avec le plus profond respect,
MADAME,
De VOTRE MAJESTÉ,
Le très-humbles, très-obéissant & très-soumis Sujet,
Noverre.

PERSONNAGES DANSANS.

Apelles – Le Sr. Vestris
Roxane – La D^{lle}. Heinel
Alexandre – Le S^{r}. Gardel
Campaspe – La D^{lle}. Guimard
Ephestion – Le S^{r}. Gardel, c.
Dame de la cour d'Alexandre – La D^{lle}. Dorival
1er. Éleve d'Apelles – Le S^{r}. Vestris, f.
Éleves d'Apelles déguisés en Amours & Zéphirs.
Femmes esclaves d'Apelles, déguisées en Grâces.
Guerriers.
Coriphées.
Les S^{rs}. Leger, Abraham, le Doux, le Breton.
Les D^{lles}. Lafond, Delfevre, Dubois, Lemaire.
Suite D'Alexandre.
Les S^{rs}. Dossion, Barré, Caster, Giguet, Hennequin, Duchêne, Henri, Simonet.
Les D^{lles}. Muller, Duval, Thevenet, Saulnier.

ARGUMENT.
ALEXANDRE ayant ordonné à APELLES, de faire le Portrait d'une de ses Favorites nommée CAMPASPE: APELLES frappé de la beauté de son modéle, en devient amoureux, CAMPASPE partage son amour, ALEXANDRE s'en apperçoit, fait le sacrifice de sa passion, & unit les deux Amans.

APELLES ET CAMPASPE.

Le Théâtre représente l' Attelier d'APELLES, terminé dans le fond par une Gallerie de Tableaux.

SCÈNE PREMIÈRE. [p.9 e p.10)

APELLES instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernieres touches au Portrait de ce Prince, pour la réception duquel il a tout préparé. Ses Eléves sont déguisés en Amours & en Zéphirs, & les femmes qui le servent, en Grâces. Il veut qu' Alexandre prenne son attelier pour celui des Jeux, & des Plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l'Artiste: des Amours broyent les couleurs, d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore, s'offrent pour modéles; les Grâces forment grouppe avec l' Amour, tandis qu'une Nymphe prépare la palette, & les pinceaux d'Apelles.

SCÈNE SECONDE. (p.11 a 13)

Un bruit d'instrumens militaires annonce l'arrivée d'Alexandre. Il est devancé par ses femmes, & par une troupe de Guerriers: à sa droite marche Campaspe couverte d'un voile; à sa gauche Ephestion, favori de ce Prince.
Apelles se prosterne aux pieds d'Alexandre qui le comble de bontés. Il examine son portrait, les Grâces le lui présentent; des Amours se grouppent de différentes manieres, & servent, pour ainsi-dire, de support à ce chef-d'ouvre de l'art: d'autres le couronnent.
Alexandre frappé du mérite du Peintre, & de la maniere agréable dont il lui présente son ouvrage, applaudit à son goût, & à son génie. Il lui demande s'il n'a point quelques portraits de femme à lui faire voir. Le Peintre lui montre celui de Venus, occupée à choisir dans le carquois de l'Amour, la fléche qui doit blesser Adonis. Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe; il la fait avancer, & lui ôte son voile: Apelles qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise, comme d'admiration.
Alexandre qui par des peintures vivantes, veut augmenter l'enthousiasme de l' Artiste, fait marcher Campaspe, la pose dans diverses attitudes, & lui fait exprimer successivement une foule de sentimens qui échauffent de plus en plus l'imagination d'Apelles. Il se sent vivement troublé, lorsqu' Alexandre qui désire lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talens. Campaspe embellit cette fête, & exécute avec elles, la danse des couronnes; (cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux lauriers que ses victoires lui ont mérités.)

SCÈNE TROISIÈME. (p. 13 a 14)

Roxane qui a des droits sur le coeur d'Alexandre, paroît avec l'empressement que lui donnent les soupçons dont son âme est agitée: elle oublie ce qu'elle doit à son maître, cherche d'un oeil inquiet & curieux, la rivale qu'elle redoute, l'apperçoit, & lance sur elle des regards qui expriment tous les sentimens que lui inspire sa jalousie. Alexandre modere son emportement, rassure Campaspe, & dissimule pour éviter un éclat. En même-tems, il ordonne à sa Suite de se retirer, on lui obéit; il profite de cet instant, presse Appelles de commencer, & l'engage à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire, par une imitation fidéle, un objet qui lui est cher. Il sort, en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, & pendant cette séance, il va examiner les chefs-d'oeuvres qui composent la Gallerie d'Apelles.

SCÈNE QUATRIEME. (p.15 a 18)

L' Amour qu' Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Eléves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuieuse.
Il examine son modéle, & le place dans plusieurs attitudes; des Amours cherchent à les saisir, & à les dessiner; d'autres arrangent les couleurs qui doivent servir à peindre les traits de Campaspe: Apelles éperdu, troublé, ne sait plus quel choix il doit faire: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits, il les efface encore, & après un instant de réflexion, il veut la peindre en Déèsse. Il donne ses ordres, les Eléves disparoissent, & un moment après, ils apportent une lance, un casque, un bouclier, des trophées d'armes. Apelles pare Campaspe de ces ornemens guerriers: la pose de bout appuyée sur une colonne tronquée, dans l'attitude noble & fiere de Pallas.
Il commence à esquisser, mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. On apporte des Guirlandes de fleurs, il en couronne son modéle, grouppe les Zéphirs autour de cette nouvelle Flore, & vole à l'ouvrage: ce tableau ne le satisfait pas davantage: il appelle les Grâces & l'Amour: il couvre les épaules de Campaspe d'une peau de tigre, & d'un carquois; enfin, il lui remet dans les mains l'arc & les fléches de l'Amour.
L' Artiste enchanté fait prendre à la nouvelle Diane toutes les attitudes qui peuvent caracteriser la Déèsse de la Chasse. Cependant il lui vient une nouvelle idée: c'est l'Amour qui la lui inspire: il pôse son Eléve aux pieds de Campaspe: il grouppe les Grâces autour d'elle, & place l'Amour à ses côtés. Le petit Dieu blesse Campaspe d'une de ses fléches, elle se prête à cette fiction, & saisit l'attitude que Diane devoit avoir quand elle fut percée du trait qui la rendit sensible pour Endimion. Apelles, plein d'Amour, & guidé par son enthousiasme, court à la toile, & trace avec vivacité les premiers traits de son tableau; mais il les efface aussi-tôt, persuadé que le sujet deviendra plus intéressant, s'il fait de Campaspe la mere des Amours.
Cette idée lui plaît, d'autant plus qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus. Il pôse son modèl sur un trône de fleurs, autour duquel sont grouppés les Amours. L'un d'eux lui présente une tourterelle, d'autres tiennent des corbeilles, des vases, des parfums: des Zéphirs la couronnent, & lui offrent des fleurs, tandis que les Grâces s'occupent du soin de sa toilette. Apelles, pour répandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage à la beauté qui l'enchante, fait brûler l'encens; il vole à la toile, & veut esquisser, mais ses crayons lui échapent de la main. Il brise sa palette, éloigne tout le monde, s'approche de Campaspe, & lui fait en tremblant, l'aveu de la passion que ses attraits lui ont inspirée: Campaspe, loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté à la grandeur, & que le don de sa main lui sera plus cher que le trône d'Alexandre. Apelles enchanté de son bonheur, se jette avec transport, aux genoux de Campaspe.
Roxane dévorée par la jalousie, s'est introduite pendant cette Scêne dans l'attelier d'Apelles. Elle est témoin de l'infidélité de Campaspe, & fait éclater la joie que lui donne l'espérance de regner seule sur le coeur d'Alexandre. Elle sort, en expriment l'excès de sa félicité.

SCÈNE CINQUIÈME. (p. 19)

Alexandre paroît avec Ephestion, dans le moment même où Apelles & Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte dont les deux amans sont pénétrés. Alexandre se livre à tout son ressentiment, Ephestion le modére, Campaspe tombe évanouie, & Apelles paroît moins trembler pour lui, que pour le jours de sa maîtresse. Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son âme, cede enfin à celui de la vengeance; il ordonne à ses gardes d'enchaîner le coupable: il résiste aux prieres de Campaspe, & il se retire en peignant tous les sentimens qui agitent son coeur.

SCÈNE SIXIEME (p. 20)

Alexandre suivi d'um brillant cortege, paroît avec Roxane, il l'éleve au trône; il lui pôse sur le front le Bandeau Royal: il ordonne à son peuple de lui rendre l'hommage le plus respectueux. Roxane enchantée de son bonheur se jette dans les bras d'Alexandre, elle y implore le pardon d'Apelles & de Campaspe; elle l'obtient; Alexandre toujours animé par un sentiment de grandeur, veut encore rendre ces amants heureux; il leur fait présenter la coupe nuptiale; il les unit, & cet Acte de clémence en excitant l'admiration fait naître la joye; on se livre à des Danses. Roxane peint son bonheur. Campaspe & Apelles expriment leur félicité, & la suite d'Alexande trace par ses jeux l'intérêt qu'elle prend à la gloire de ce Prince, & à la Victoire qu'il vient de remporter sur lui-même.

FIN.

Anexo 5 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Lyon, 1787.

BNF Richelieu Dep. Arts Sp. 8-RO-9825

Apelles et Campaspe, ou la Générosité d'Alexandre – Ballet-Héroi-Pantomime, de la Composition de M. Noverre. Représenté, pour la premiere fois, par l'Académie Royale de Musique, le Mardi premier Octobre 1776; & dans le même mois, à Fontainebleau.

Prix, six fous.
A Lyon,
Chez Mlle. Olier, Libraire, rue S. Pierre.
M.DCC.LXXXVII.

A MADAME LA MARQUISE D'AMBERT.

MADAME,
En me donnant la permission de vous faire l'hommage de mes talens, c'est annoncer votre goût pour les Arts. Qui fait mieux que vous, MADAME, qu'ils seroient foibles & languissans, si les Grâces cessoient de leur inspirer le desir de plaire? Vous dédier Apelles & Campaspe, c'est multiplier votre image, c'est offrir (pour ansi dire) votre portrait à vos Concitoyens. Ils vous reconnoîtront, MADAME, quelques foibles que soient mes pinceaux, aux charmes séduisans d'Hébé, à l'air sage & imposant de Pallas, aux attraits enchanteurs de Flore, au maintien noble & fier de Diane, enfin, aux graces naïves & touchantes de Venus: s'ils sont étonnés du désintéressement d'Alexandre, en vous regardant, MADAME, ils conviendront que ce héros eût cessé d'être généreux, s'il eût eu le bonheur de vous voir.
Je suis avec respect,
MADAME,
Votre très-humble & très-obéissant serviteur, Noverre.

PERSONNAGES.

Apelles – M. Favier.
Campaspe – Mlle. Durand cad.
Roxane princesse Persanne – Mlle. Durand l'ain.
Alexandre – M. Fleury.
Signeur Persan. – M. Beaupré. } dans la captivité.
Dame Persanne. – Mlle. Spinagoute. }
Ephestion, favori d'Alexandre – M. Lêne.
Femmes sous la forme des Grâces – Mlle. Vedy, Mlles. Talensy & Adeline.
Dames de la Cour d'Alexandre.
Troupes de Guerriers, d'Amours, de Zéphirs & de Nymphes.

APELLES ET CAMPASPE.

ACTE PREMIER.
ARGUMENT.
Alexandre ayant ordonné à Apelles de faire le portrait d'une de ses favorites nommée Campaspe: Apelles frappé de la beauté de son modele, en devint amoureux; Campaspe partage son amour: Alexandre s'en apperçoit, fait le sacrifice de sa passion, & unit les deux Amants.

Le Théâtre représente l'attelier d'Apelles, terminé dans le fond par une Gallerie de Tableaux.

SCENE PREMIERE. [p.5 e 6)

APELLES instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernieres touches au portrait de ce héros, pour la reception duquel il a tout préparé. Ses Eleves sont déguisés en Amours & en Zéphirs; les femmes qui lui servent de modeles sont métamorphosées en Grâces; il veut qu'Alexandre prenne son attelier pour celui des jeux, & des plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste: des Amours broient les couleurs, d'autres essaient leurs crayons, de petites Nimphes & des Zéphirs chargés des présens de Flore, s'offrent pour modeles; les Grâces forment grouppe avec l' Amour, tandis qu'une Nimphe prépare la palette & les pinceaux d'Apelles.

SCENE II. (p.6 a 7)

Un bruit d'instrumens militaires annonce l'arrivée d'Alexandre; il est dévancé par une troupe de guerriers & par les femmes de sa Cour; à sa droite marche Campaspe couverte d'un voile; à sa gauche Ephestion, favori de ce Prince.

Apelles se prosterne aux pieds d'Alexandre qui le comble de bontés; il examine son portrait; les Grâces le lui présentent; des Amours se grouppent de différentes manieres, & servent, pour ainsi dire, de support à ce chef-d'oeuvre; d'autres enfin le couronnent.

Alexandre frappé du mérite du Peintre & de la maniere agréable dont-il lui présente son ouvrage, applaudit à son goût & à son génie. Ce Prince voulant faire faire un portrait de femme, l'Artiste lui présente celui de Venus, occupée à choisir dans le carquois de l'Amour la fleche qui doit blesser Adonis: Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des têtes, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe; il lui ôte son voile. Apelles, qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise & d'admiration.

Alexandre, qui, par des peintures vivantes veut augmenter l'enthousiasme de l' Artiste, fait marcher Campaspe, la pose dans diverses attitudes, & lui fait exprimer successivement une foule de sentimens qui échauffent l'imagination d'Apelles: il se sent vivement troublé, lorsqu' Alexandre, qui desire lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talens. Campaspe embellit cette fête, & exécute avec elles la danse des couronnes; (cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées de ce héros, & aux lauriers que ses victoires lui ont mérités.)

SCENE III. (p. 8)

Roxane, qui a des droits sur le coeur d'Alexandre, paroît avec l'empressement que lui donne les soupçons dont son ame est agitée: elle oublie ce qu'elle doit à son maître; elle cherche d'un oeil inquiet & curieux la rivale qu'elle redoute; elle l'apperçoit, & lance sur elle des regards qui expriment les sentimens de sa jalousie. Alexandre modere ses emportemens, rassure Campaspe & fait ses efforts pour les réconcilier. Roxane implore pour la liberté d'un Persan & d'une Persanne de la famille de Darius; elle lui est accordée; on détache leurs fers. Cet acte de bienfaisance est célébré par des danses caractéristiques qui expriment la joie & la reconnoissance. Alexandre presse Apelles de commencer sa séance, & l'engage à déployer tous les trésors de son art, pour reproduire par une imitation fidelle, un objet qui lui est cher. Il sort en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, & passe dans la galerie de l'Artiste pour y examiner les chefs-d'oeuvres qui la composent.

SCENE IV. (p.9 a 11)

L' Amour qu' Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Eleves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuyeuse.

Il examine son modele & le place dans plusieurs attitudes; mais la passion qui l'agite ne lui permet pas de faire un choix; toutes les situations lui paroissent également belles; cependant il se détermine à peindre Campaspe en Hébée, présentant le nectar aux Dieux.

Il grouppe autour d'elle de jeunes Nimphes, des jeux & des plaisirs; content de cette idée, il vole à l'ouvrage; mais elle est subitement détruite: il imagine que Campaspe aura l'air plus noble sous la forme de Pallas; ils donne les ordres; ses Eleves paroissent; ils apportent un casque, une cuirasse, une lance, un bouclier & des trophées d'armes. Apelles pare Campaspe de ses ornemens guerriers, la pose sur un socle élevé; elle est appuyée sur une colonne tronquée, dans l'attitude fiere & noble de Pallas, & autour d'elle sont grouppés de petits génies portant tous quelques attributs de guerre.

Il commence à esquisser; mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. On apporte des guirlandes de fleurs; il en couronne son modele, grouppe les Zéphirs autour de cette nouvelle Flore, & vole à la toile. Ce tableau ne le satisfait pas davantage: il appelle les Grâces & l'Amour; il couvre les épaules de Campaspe d'une peau de tigre, & d'un carquois; enfin, il lui remet dans les mains l'arc & les fleches de l'Amour.

L' Artiste enchanté, fait prendre à la nouvelle Diane toutes les attitudes qui peuvent caractériser la Déesse de la Chasse. Cepandant il lui vient une nouvelle idée; c'est l'Amour qui la lui inspire: il pose son Eleve aux pieds de Campaspe; il grouppe les Grâces autour d'elle, & place l'Amour à ses côtés. Le petit Dieu blesse Campaspe d'une de ses fleches; elle se prête à cette fiction, & saisit l'attitude que Diane devoit avoir quand elle fut percée du trait qui la rendit sensible pour Endimion. Apelles, plein d'amour, & guidé par son enthousiasme, court à la toile, & trace avec vivacité les premiers traits de son tableau; mais il les efface aussi-tôt, persuadé que le sujet deviendra plus intéressant, s'il fait de Campaspe la mere des Amours.

Cette idée lui plaît, d'autant plus, qu'il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus. Il pose son mondele sur un trône de fleurs, autour duquel sont grouppés les Amours. L'un d'eux lui présente une tourterelle; d'autres tiennent des corbeilles, des vases, des parfums; des Zéphirs la couronnent, & lui offrent des fleurs, tandis que les Grâces s'occupent du soin de sa toilette. Apelles, pour répandre une vapeur légere sur ce tableau, & rendre hommage à la beauté qui l'enchante, fait brûler l'encens; il vole à la toile, & veut esquisser, mais ses crayons lui échappent de la main. Il brise sa palette, éloigne tous le monde, s'approche de Campaspe, & lui fait en tremblant, l'aveu de la passion que ses attraits lui ont inspirée. Campaspe, loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere la liberté à la grandeur, & que le don de sa main lui sera plus cher que le trône d'Alexandre. Apelles enchanté de son bonheur, se jette, avec transport, aux genoux de Campaspe.

Roxane, dévorée par la jalousie, s'est introduite pendant cette Scene dans l'attelier d'Apelles. Elle est témoin de l'infidélité de Campaspe, & fait éclater la joie que lui donne l'espérance de perdre sa rivale. Elle sort en faisiant entendre qu'elle va dévoiler à Alexandre la trahison du Peintre, & la perfidie de Campaspe.

SCENE V. (p. 12)

Alexandre paroît avec Ephestion, dans le moment même où Apelles & Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte dont les deux amans sont pénétrés. Alexandre se livre à tout son ressentiment; Ephestion le modere. Campaspe tombe évanouie,

& Apelles paroît moins trembler pour lui, que pour le jours de sa maîtresse. Alexandre combattu par les différens mouvemens qui agitent son ame, cede enfin à celui de la générosité, oublie, tout-à-la-fois, sa vengeance, son amour, & fait grace aux perfides qui ont abusé de ses bontés & de sa confiance. Roxane arrive, & se précipite dans les bras d'Alexandre: les deux amans tombent à ses pieds, & son favori lui témoigne toute l'admiration que lui inspire ce nouveau trait de grandeur.

Alexandre, non content d'avoir pardonné à Campaspe & à l'Artiste, veut encore les unir, & leur ordonne de le suivre; ils obéissent, & sortent avec lui.

ACTE SECOND. (p.13)

Le Théâtre représente le Palais d'Alexandre: dans le fond paroît un Trône élevé sur plusieurs marches.

Alexandre, suivi d'um brillant cortege, conduit les deux Époux, leur fait présenter la coupe nuptiale, les unit & les comble de présens, qui leur sont offerts par la Suite de ce Prince.

Après cette cérémonie, Alexandre donne la main à Roxane, & l'éleve au Trône, au pied duquel on lui rend tous les honneurs qui lui sont dus. Ce couronnement est terminé par une danse générale, à laquelle Alexandre daigne se mêler. Les mouvemens gais & rapides de cette derniere Fête, caractérisent la félicité des Epoux, le bonheur de Roxane, la satisfaction d'Alexandre, & la joie de tous ceux qui ont été témoins de la victoire que ce Héros a remportée sur lui-même.

FIN.

APPROBATION.

J'ai lu, par ordre de Monseigneur le Garde-des-Sceaux, *Apelles & Campaspe, Ballet*, & je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression.

A Paris, ce 26 Septembre 1776. CREBILLON.

Anexo 6 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. *Mercure France,* Paris, 1776.

BNF Richelieu Op. PI 1776 Octobre *Mercure de France* Vol.2 [p.163 – 172]

Apelles & Campaspe, ou la Générosité d'Alexandre, ballet pantomime de la composition de M. Noverre, musique de M. Rodolphe,a principalement attiré l'attention du Public.

M. Noverre invoque le nom de la Reine pour ses premiers essais sur le Théâtre de l'Opéra, & la protection éclairée que cette auguste Princesse accorde aux arts, dont elle accélère les progrès & étend l'empire. Eh! quelle Souveraine jamais a su mieux allier à l'éclat du Trône, cette affabilité précieuse qui lui enchaîne tous les coeurs, qui encourage les talens, honore les vertus & embellit les graces?

M. Noverre a composé son ballet d'après un trait fort connu de l'histoire.

Alexandre ayant ordonné à Apelles de faire le portrait d'une de ses favorites nommée Campaspe; Apelles, frappé de la beauté de son modèle, en devint amoureux. Campaspe partage son amour. Alexandre s'en apperçoit, fait un sacrifice de sa passion & unit les deux Amans.

Voici le développement que M. Noverre a donné à cette anecdote.

Le Théâtre représente l'attelier d'Apelles, terminé dans le fond par une gallerie de tableaux.

Acte I. Scene I. (p.164)

"Apelles instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernières touches au portrait de ce Prince, pour la réception duquel il a tout préparé. Ses Elèves sont déguisés en Amours & en Zéphirs, & les femmes qui le servent, en Graces. Il veut qu'Alexandre prenne son attelier pour celui des jeux & des plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l'Artiste: des Amours broyent les couleurs, d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore, s'offrent pour modèles; les Graces forment grouppe avec l'Amour, tandis qu'une Nymphe prépare la palette & les pinceaux d'Apelles".

Scene II. (p.164 a 165)

"Un bruit d'instrumens militaires annoncent l'arrivée d'Alexandre. Il est devancé par ses femmes & par une troupe de Guerriers: à sa droite marche Campaspe couverte d'un voile; à sa gauche Ephestion, favori de ce Prince".
"Apelles se prosterne aux pieds d'Alexandre qui le comble de bontés. Il examine son portrait; les Grâces le lui présentent; des Amours se grouppent de différentes manières, & servent, pour ainsi dire, de support à ce chef-d'oeuvre de l'art: d'autres le couronnent".
"Alexandre frappé du mérite du Peintre, & de la manière agréable dont il lui présente son ouvrage, applaudit à son goût & à son génie. Il lui fait signe s'il n'a point quelques portraits de femme à lui faire voir. Le Peintre lui montre celui de Vénus occupée à choisir dans le carquois de l'Amour la fléche qui doit blesser Adonis. Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du dessein, & des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe; il la fait avancer & lui ôte son voile: Appelles qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise comme d'admiration".
"Alexandre qui, par des peintures vivantes, veut augmenter l'enthousiasme de l' Artiste, fait marcher Campaspe, la pose dans diverses attitudes, & lui fait exprimer successivement une foule de sentimens qui échauffent de plus en plus l'imagination d'Apelles. Il se sent vivement troublé lorsqu'Alexandre, qui desire lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de déployer leurs talens. Campaspe embellit cette fête, & exécute avec elles la danse des couronnes; (cette danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, & aux lauriers que ses victoires lui ont mérités".

Scene III. (p.165 a 166)

“Roxane, qui a des droits sur le coeur d’Alexandre, paroît avec l’empressement que lui donnent les soupçons dont son ame est agitée: elle oublie ce qu’elle doit à son maître, cherche d’un oeil inquiet & curieux la rivale qu’elle redoute, l’apperçoit, & lance sur elle des regards qui expriment tous les sentimens que lui inspire sa jalousie. Alexandre modere son emportement, rassure Campaspe, & dissimule pour éviter un éclat. En même temps il ordonne à sa suite de se retirer: on lui obéit; il profite de cet instant, presse Apelles de commencer, & l’engage à déployer tous les trésors de son art pour reproduire, par une imitation fidèle, un objet qui lui est cher. Il sort en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, & pendant cette séance, il va examiner les chefs-d’oeuvres qui composent la gallerie d’Apelles”.

Scene IV. (p.166 a 168)

“L’ Amour qu’ Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses Elèves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée & moins ennuyeuse”. Il examine son modèle, & le place dans plusieurs attitudes; des Amours cherchent à les saisir & à les dessiner; d’autres arrangent les couleurs qui doivent servir à peindre les traits de Campaspe: Apelles éperdu, troublé, ne sait plus quel choix il doit faire: toutes les situations lui paroissent également belles; il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits, il les efface encore, & après un instant de réflexion, il veut la peindre en Déesse. Il donne ses ordres, les Elèves disparoissent, & un moment après, ils apportent une lance, un casque, un bouclier, des trophées d’armes. Apelles pare Campaspe de ces ornemens guerriers, la pose debout appuyée sur une colonne tronquée, dans l’attitude noble & fière de Pallas”.
“Il commence à esquisser: mais peu content de cette idée, il en conçoit une autre. On apporte des guirlandes de fleurs, il en couronne son modèle, grouppe les Zéphirs autour de cette nouvelle Flore, & vole à l’ouvrage; ce tableau ne le satisfait pas davantage: il appelle les Graces & l’Amour, il couvre les épaules de Campaspe d’une peau de tigre & d’un carquois; enfin il lui remet dans les mains l’arc & les fléches de l’Amour”.
L’ Artiste enchanté, fait prendre à la nouvelle Diane toutes les attitudes qui peuvent caractériser la Déesse de la chasse. Cependant il lui vient une nouvelle idée: c’est l’Amour qui la lui inspire; il pose son Elève aux pieds de Campaspe, il grouppe les Grâces autour d’elle, & place l’Amour à ses côtés. Le petit Dieu blesse Campaspe d’une de ses fléches, elle se prête à cette fiction, & saisit l’attitude que Diane devoit avoir quand elle fut percée du trait qui la rendit sensible pour Endimion. Appelles, plein d’amour & guidé par son enthousiasme, court à la toile, & trace avec vivacité les premiers traits de son tableau; mais il les efface aussi-tôt, persuadé que le sujet deviendra plus intéressant, s’il fait de Campaspe la mère des Amours”.
“Cette idée lui plaît d’autant plus qu’il trouve Campaspe cent fois plus belle que Vénus. Il pose son modèle sur un trône de fleurs, autour duquel sont grouppés les Amours. L’un d’eux lui présente une tourterelle, d’autres tiennent des corbeilles, des vases, des parfums: des Zéphirs la couronnent, & lui offrent des fleurs, tandis que les Graces s’occupent du soin de sa toilette. Apelles, pour répandre une vapeur légère sur ce tableau, & rendre hommage à la beauté qui l’enchante, fait brûler l’encens; il vole à la toile & veut esquisser, mais ses crayons lui échappent de la main. Il brise sa palette, éloigne tout le monde, s’approche de Campaspe, & lui fait en tremblant l’aveu de la passion que ses attraits lui ont inspirée. Campaspe, loin de s’en offenser, lui fait entendre qu’elle préfère la liberté à la grandeur, & que le don de sa main lui sera plus cher que le trône d’Alexandre. Apelles enchanté de son bonheur, se jette avec transport aux genoux de Campaspe”.
“Roxane dévorée par la jalousie, s’est introduite pendant cette scène dans l’attelier d’Apelles. Elle est témoin de l’infidélité de Campaspe, & fait éclater la joie que lui donne l’espérance qu’elle conçoit de perdre sa rivale. Elle sort en faisant entendre qu’elle va dévoiler à Alexandre la trahison du Peintre & la perfidie de Campaspe”.

Scene V. (p.168)

"Alexandre paroît avec Ephestion dans le moment même où Apelles & Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. La surprise de ce Prince est extrême; elle égale la crainte dont les deux Amans sont pénétrés. Alexandre se livre à son ressentiment; il fait enchaîner Apelles: on le conduit en prison".

Acte II. (p. 168)

Le Théâtre représente le Palais d'Alexandre: dans le fond paroît un Trône élevé sur plusieurs marches.

"Alexandre, suivi d'un brillant cortége, donne la main à Roxane, l'élève au Trône, & la fait reconnoître pour Reine par le Peuple prosterné à ses pieds. Apelles & Campaspe profitent de ce moment favorable pour demander leur grace, & l'obtiennent; Alexandre a même la générosité de leur faire présenter la coupe nuptiale, de les unir & de les combler de présens. Le couronnement est terminé par une danse générale, à laquelle Alexandre daigne se mêler. Les mouvemens gais & rapides de cette dernière fête, caractérisent la félicite des époux, le bonheur de Roxane, la satisfaction d'Alexandre, & la joie de tous ceux qui ont été témoins de la victoire que ce Héros a remportée sur lui-même".

Rien de plus ingénieux que ce ballet, rien de mieux composé & de plus propre à la danse pantomime. Les attitudes différentes qu' Apelles fait prendre à Campaspe, les tableaux successifs dans lesquels il la pose pour la peindre; les grouppes artistement arrangés des Amours & des Nymphes autor du modele; & dans la suite de cette pantomime charmante, les différentes passions & les divers sentimens des personnages, rendus avec tant de vérité, d'énergie & d'élégance, font de cette composition un ensemble admirable, intéressant & tout-à fait pittoresque. Cependant si l'on veut trouver quelque chose à desirer dans cette magnifique composition; c'est que le Peintre pantomime ait renfermé un double sujet dans le même cadre; c'est que le couronnement de Roxane fasse une seconde action qui, noble & imposante, contraste peut être trop avec celle, pleine de graces, des amours d'Apelles & de Campaspe; c'est qu'il ai fait en même temps un tableau digne de l'Albane, du Corrége, avec un tableau de Raphael ou de Michel-Ange. Osons même demander à ce grand Maître, s'il étoit à propos qu'Alexandre, Ephestion & Roxane figurassent dans la danse, & s'il ne suffisoit pas qu'ils parussent comme des personnages dramatiques pleins de passions & intéressés à l'action, mais qui y fuissent distingués par leur rang & par leur contenance. Il est certain que l'on voit avec peine Alexandre, Ephestion & Roxane danser chacun leur entrée, & figurer avec Apelles, Campaspe, les Elèves d'Apelles & les Guerriers. Au reste nous ne pouvons pas assez marquer notre admiration pour ce genre de danse, qui s'approche de la bonne poëtique & des régles de la peinture. Il n'étoit dû qu'à un génie supérieur de présenter ainsi l'art de la danse & de le rappeler à son véritable but, qui est de peindre & d'exprimer.

Que d'éloges ne doit-on pas donner au zèle, à l'intelligence, à la magie de MM. Vestris, Gardel, & de Mesdemoiselles Guimard, Heinel & Dorival, qui sont plus Acteurs que Danseurs, & dont les talens font autant de plaisir que d'illusion?

On peut observer d'après une telle composition, que la danse pantomime est l'art qui s'approche le plus de la peinture. Elles parlent l'une & l'autre aux yeux, & elles forment pareillement des tableaux où les passions & les sentimens des personnages sont rendus par le secours des gestes, des attitudes, des positions & des grouppes. La peinture fixe ses compositions. La danse pantomine varie les siennes. La peinture ne peut saisir qu'un moment intéressant d'une composition simple; la danse pantomime doit au contraire chercher une action susceptible d'une suite de tableaux. La première emploie le coloris, les ombres & les clairs pour donner du relief & de la vie à ses figures; la seconde emprunte l'art de la musique pour donner l'intelligence de ses dessins. C'est tous ces rapports principaux qu'il faut juger du mérite de la danse pantomime, & c'est en rapprochant le plus qu'il est possible la danse de la peinture, que M. Noverre est parvenu à un art nouveau, ou, du moins, à rappeler

la danse pantomime des Anciens, ou à perfectionner les ébauches imparfaites que l'on avoit esquissées grossièrement. Demandons, d'après les principes de la danse, qui doit toujours peindre & faire partie d'une action ou d'une composition raisonnée, ce que signifient ces solo, ces duo, ces pas compliqués, dans lesquels un ou plusieurs Danseurs viennent développer, avec grace, si l'on veut, leurs jambes & leurs bras, battre des entre-chats, aller successivement de gauche à droite, s'élancer en avant & en arrière, tourbillonner sur eux-mêmes, & faire des évolutions comme des gens dans le délire. On sent que tous ces divers mouvemens sont de bonnes études pour les appliquer dans l'occasion; mais lorsqu'ils ne sont point placés dans une action principale, ils ne peignent rien. Que diroit on d'un Peintre qui voudroit composer un tableau avec des essais qu'on appelle des *Académies*? Chaque figure séparément pourroit être coloriée merveilleusement, & dessinée avec beaucoup de précision & d'élégance; mais l'ensemble de ces figures ne seroit-il pas ridicule & insoutenable?

VERS à Mademoiselle GUIMARD, jouant le rôle de Campaspe *dans le Ballet d'*Alexandre. [p.172].

Dans ce ballet, nouvelle Terpiscore,
Vous présentez à nos regards surpris
La superbe Pallas, la sensible Cypris,
La légère Diane & la charmante Flore;
Sous leurs différens attributs
Tous les coeurs sont forcés de vous rendre les armes;
Eh! le moyen de braver tant des charmes?
Si l'on résiste à Flore on est pris par Vénus. *Par M.M.D.M.*

Anexo 7 – Transcrição do libreto de *Apelles et Campaspe*. Manuscrito [s.d.][327]

BNF Richelieu Dep. Mus. ThB 2012 – manuscrito

Apelles et Campaspe, ou La générosité d'Alexandre.
Ballet-pantomime. (p.161)

Personnages. (p.163)
Apelles,
Campaspe,
Alexandre,
Roxane,
Ephestion,
Dame de la cour d Allexandre.
Guerriers,
1er. Elève d'Apelle,
Jeunes Eléves d'Appelle, déguises en Amour, Zephirs, lutteurs et gladiateurs.
Fêmmes, esclaves d'Appelle, déguisées en Graces et en Nymphes.

Argument. (p.164)

Alexandre ayant ordonné à Apelles de faire le portrait d'une de ses favorites nommée Campaspe: Apelles frappé de la beauté de son modèle, en devient amoureux. Campaspe partage son amour. Alexandre s'en apperçoit, fait le sacrifice de sa passion, et unit les deux Amans.

Acte premier. (p. 165)

Le Théâtre représente l' Attelier d'Apelles, Terminé dans le fond par une gallerie de Tableaux.

Scene première.

Apelles instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernières touches au portrait de ce Prince, pour la réception du quel il a tout préparé. Ses Elèves sont déguisés en Amours et en Zéphirs; d'autres en lutteurs et en gladiateurs, grouppès comme l'antique. Les femmes qui lui servent de modèles, paroissent sous la forme des Graces et des Nymphes. Apelles veut qu' Alexandre prenne son Atelier pour celui des jeux et des plaisirs. Cette troupe riante est ingénieusement distribuée par l' Artiste: des Amours broyent les couleurs; d'autres essayent leurs crayons, des Zéphirs chargés des présens de Flore s'offrent pour modèles; les Graces forment grouppe avec l' Amour enfant; elles lèvent mystérieusement le voile qui couvre son berceau; ce Petit Dieu est endormi. Une Nymphe prépare la palette et une autre les pinceaux d'Appelles.

Scène II.

Un bruit d'instrumens militaires annonce l'arrivée d'Alexandre. Il est dévancé par ses principaux officiers; Campaspe marche à sa droite; elle est voilée; ses femmes la suivent. Ephestion, favori de ce Prince, marche à sa gauche.
Apelles s'incline aux pieds d'Alexandre, qui le comble de bontés. Il examine son portrait, les grâces le lui prèsentent; des Amours se grouppent de différentes manières, et servent, pour ainsi dire, de support à ce chef-d'ouvre de l'art, que la Gloire couronne.

[327] Corresponde ao mesmo texto da edição de S. Petesburgo, 1804. Disponível em Google Books.

Alexandre frappé du mérite du Peintre et de la manière agréable dont il lui présente son ouvrage (1.) applaudit

(1) L' Artiste avoit peint ce Prince sous la forme de Jupiter tenant ses foudres.

(p.166) à son génie. Il lui demande s'il n'a point quelques portraits de femmes à lui montrer. Le Peintre lui presente celui de Vénus, occupée à choisir dans le carquois de l'Amour, la fléche, qui doit blesser Adonis. Alexandre enchanté de la beauté du tableau, de l'expression des figures, de la correction du Dessein, et des teintes harmonieuses qui en forment le coloris, prend la résolution de faire faire le portrait de Campaspe; il la fait avancer et lui ôte son voile: Apelles, qui n'a jamais rien vu de si beau, recule de surprise, et d'admiration.

Alexandre par des peintures vivantes, veut augmenter l'enthousiasme de l' Artiste et ordonne à Campaspe de marcher, et de déployer ses Graces, elle se pose dans les atitudes les plus variées et les plus pittoresques: chaque mouvement exprime un sentiment; elle réunit les graces à la volupté; les traits de la figure et le feu de ses regards prêtent l'ame et la vie aux positions de son corps, toutes ces peintures délicieuses enchantent Apelles, et portent à son coeur le trouble et l'émotion. Alexandre voulant lui donner une nouvelle marque de sa bonté, ordonne à ses femmes de se réunir à Campaspe et d' exécuter avec elle la Danse des Couronnes; (cette Danse fait allusion aux conquêtes multipliées du Héros, et aux lauriers que ses victoires lui ont mérités.)

Scène III.

Roxane qui a des droits sur le coeur d'Alexandre, paroît avec l'empressement que lui donnent les soupçons dont son âme est agitée; prête à oublier ce qu'elle doit à son Maître, elle cherche d'un oeil inquiet et curieux, la rivale qu'elle redoute; elle l'apperçoit et lance sur elle des regards qui expriment tous les sentimens que lui inspire sa jalousie. Un geste d'Alexandre modère son emportement et rassure Campaspe; il ordonne à sa suite de se retirer et engage Apelles à commencer le Portrait de Campaspe, et à

(p.167) déployer tous les trésors de son art, pour reproduire, par une imitation fidèle, un objet qui lui est cher. Il sort en faisant à Campaspe les plus tendres adieux, & pendant cette scène, il va examiner les chefs d'oeuvres qui composent la Galerie d'Apelles.

Scene IV.

L' Amour qu' Apelles a conçu pour Campaspe, lui fait imaginer de se servir du déguisement de ses éleves, pour rendre à cette beauté la séance plus variée, & moins ennuyeuse.

Il examine son modèle, et le place dans plusieurs attitudes; des Amours cherchent à les saisir, et à les dessiner; d'autres arrangent les couleurs qui doivent servir à reproduire les traits de Campaspe: Apelles éperdu, troublé, ne sait plus quel choix il doit faire: toutes les situations lui paroissent également belles: il crayonne, il efface, il esquisse de nouveaux traits, il les efface encore, et après un instant de réflexion il veut la peindre en Déesse. Il donne ses ordres; les Elèves disparoissent, et un moment après, ils apportent une lance, un casque, un bouclier et des trophées d'armes.

Les femmes qui servent de modéles à Apelles tiennent tout ce qui est nécessaire au costume de Pallas, eles attachent la cuirasse; l'une lui prèsente sa lance, l'autre son égide, et Apelles lui met le casque en tête, il la place sur un piédestal peu elevé surmonté d'une colonne tronquée, et lui donne l'attitude noble et fière de Pallas; il distribue à l'entour du piédestal les petits génies de la guerre tenant des timbales, des trompettes, des etendards et divers instruments Militaires. Ce grouppe ainsi distribué, Appelles esquisse, il efface, et peu content de son idée il veut peindre Campaspe en Flore.

Ses Elèves apportent une grande corbeille

(p.168) remplie de fleur et à double fond. Les Nymphes ornent l'habit de Flore de bouquets; elles la couronnent de Roses; le Peintre la pose dans la corbeille; l'attitude qu'il lui donne est svelte, elle a une jambe en l'air et elle est dans l'action d'une femme qui vole dans les bras de son amant. Zéphir qui la reçoit dans les siens, la soutient dans cette attitude passagère. Des petits Amours, de Zéphirs et de

jeunes Nymphes portant des corbeilles de fleurs, tenant les couronnes et des guirlandes, lient et enchainent ce Grouppe, qui est bientôt surmonté et couvert par un baldaquin de fleurs supporté par quatre Nymphes.
Apelles vole vers sa toile, il trace, il crayomme, il examine et recommence à dessiner; peu content de son ouvrage il tombe sur son siège et s'abandonne à une nouvelle pensée; il se persuade que Campaspe seroit beaucoup mieux, s'il la peignoit en Diane: elle en a la fierté, la noblesse et la majesté. Cette nouvelle idée lui paroit supérieure à toutes les autres, il donne ses ordres (1) Les Nymphes compagnes de Diane couvrent l'épaule de Campaspe d'une mante de peau de Tigre; elles y attachent en Carquois; on la couronne de feuillage. Apelles inspiré par l' Amour lui présente l'arc de ce Dieu, et une de ses flèches.
Au bruit d'un air de Chasse, la Nouvelle Diane et ses Nymphes prenent une course legère et rapide, et cette danse vive et brillante offre d'instants en instans des groupes pittoresques. L' Amour paroît, Diane, en voulant le fuir, se trouve dans les bras
(p.169) de Adonis. L' Amour la blesse; le Berger est à ses genoux; elle se laisse aller et se penche dans les bras des Nymphes, en exprimant la douleur que lui cause sa blessure. C'est dans cet instant que l'Artiste se saisit de ses crayons, quil trace et retrace encore, quil efface, quil recommence, et que ses crayons indociles s'échappent de sa tremblante main. Il fait un geste et le grouppe disparoit.
Il aborde Campaspe avec le trouble et l'émotion qu'inspire l'Amour; il la supplie de pardonner à sa lenteur et à son indésicion. Campaspe l'encourage; il voudroit lui faire l'aveu de ses sentiments, il n'ose s'y determiner; Campaspe blessée du même trait que lui desireroit lui dire combien elle est sensible aux émotions qu'il éprouve et qu'elle partage. Apelles en la fixant tendrement, trouve que Venus lui ressemble, mais qu'elle est plus belle que Vénus; qu'elle la surpasse en graces et en attraits. Cette pensée le détermine à peindre Campaspe sous la forme de la Mère des amours. Il donne ses ordres à son elève chéri, et dans l'instant on apporte tout ce qui est nécessaire à la composition de ce vaste tableau.
Apelle pose son modèle sur un lit de fleurs. L' Amour derrière elle mais plus élevé couronne Vénus. A l'entour de ce lit, mais sur des plans inégeaux en hauteur, se place une foule d'amours et de Zéphirs tenant des corbeilles, des guirlandes, des cassolettes, des vases; deux d'entr' eux portent les tourterelles de Vénus. Ce groupe paroît informe et ne dit rien, mais par un geste d'Apelles, il se dessine d'un trait et offre dans sa forme pyramidale l'ensemble le plus aimable et le plus voluptueux.
(p.170) Apelles, voulant répandre une vapeur légere sur ce tableau et rendre hommage à la beuaté qui l'enchante, fait brûler l'encens, et se prosterne aux pieds de sa Vénus.
Roxane dévorée par la jalousie, s'est introduite dans l'atelier d'Apelles; elle est témoin de l'hommage qu'il rend à Campaspe; elle fait éclater la joie que lui donne l'espoir de perdre sa rivale, et sort en faisant entendre qu'elle va dévoiler à Alexandre la trahison du Peintre et la perfidie de Campaspe.

Apelles s'étant livré à son enthousiasme et ayant rendu à la beauté qui l'enflame l'hommage que son coeur lui devoit, retourne à l'ouvrage.

Alexandre prévenu par Roxane entre sans bruit; il approche; à la vue du groupe qui lui semble céleste il applaudit à l'imagination brillante de l'Artiste; il voit qu'il a été trompé, et il sort pour ne point distraire Apelles de son travail.

Eperduement épris il ne voit que la belle Campaspe; il trace, il efface, tous ses traits sont imparfaits. L'amour a amorti ses crayons, émoussé ses pinceaux, affoibli ses couleurs. Son imagination, son gout et son génie l'ont abandoné pour faire place à l'amour. Honteux de lui-même il brise ses crayons, il jette loin de lui sa palette et ses pinceaux et renverse son chevalet, il marche, il s'agite; tout annonce en lui le desordre de ses sens.

Pendant cette scène, Campaspe participe à l'action; elle exprime sa tendre inquiétude et voyant Apelles appuyé sur un bout de Colonne, dans l'attitude d'un homme accablé sous le poids du

desespoir, elle vole vers lui dans le dessein de suspendre ses maux. Apelles se retourne et la voit; il tombe à ses genoux, il lui fait l'aveu de sa passion; il la presse et la conjure

(p.171) de répondre à sa tendresse: Campaspe emue et vivement troublée lui anonce que son coeur la partage. Il se saisit de sa main, la baise avec transport. Alexandre paroît.

Scène V.

Ce Prince est accompagné d'Ephestion. Roxane le suit de loin. La surprise d'Alexandre est extrême; elle égale la crainte dont les deux Amans sont saisis. Ce Prince se livre à tout son ressentiment, Ephestion le modère; Campaspe tombe aux pieds de son maître et s'y evanoit. Apelles paroît moins trembler pour lui que pour le jours de sa maîtresse. Alexandre combattu par les differens mouvemens qui agitent son âme, cède enfin à celui de la générosité, oublie tout à la fois sa vengeance, son amour et fait grace aux perfides qui ont abusé de ses bontés et de sa confiance. Roxane se précipite dans les bras d'Alexandre; elle vole au secours d'une rivale qu'elle ne craint plus. Campaspe revoit la lumière et embrasse les genoux d'Alexandre. Apelle se jette à ses pieds. Le favori de ce Prince lui témoigne toute l'admiration que lui inspire ce nouveau trait de grandeur, de clémence et de générosité.
Alexandre, non content d'avoir pardonné à Campaspe et à l'Artiste, veut encore les unir et leur ordonne de le suivre: ils sortent avec lui, en exprimant leur felicité et leur reconnoissance.

Dernière partie. (p. 172)

Le Théâtre représente <une galerie> du Palais d'Alexandre; dans le fond paroît un Trône élevé sur plusieurs Marches.

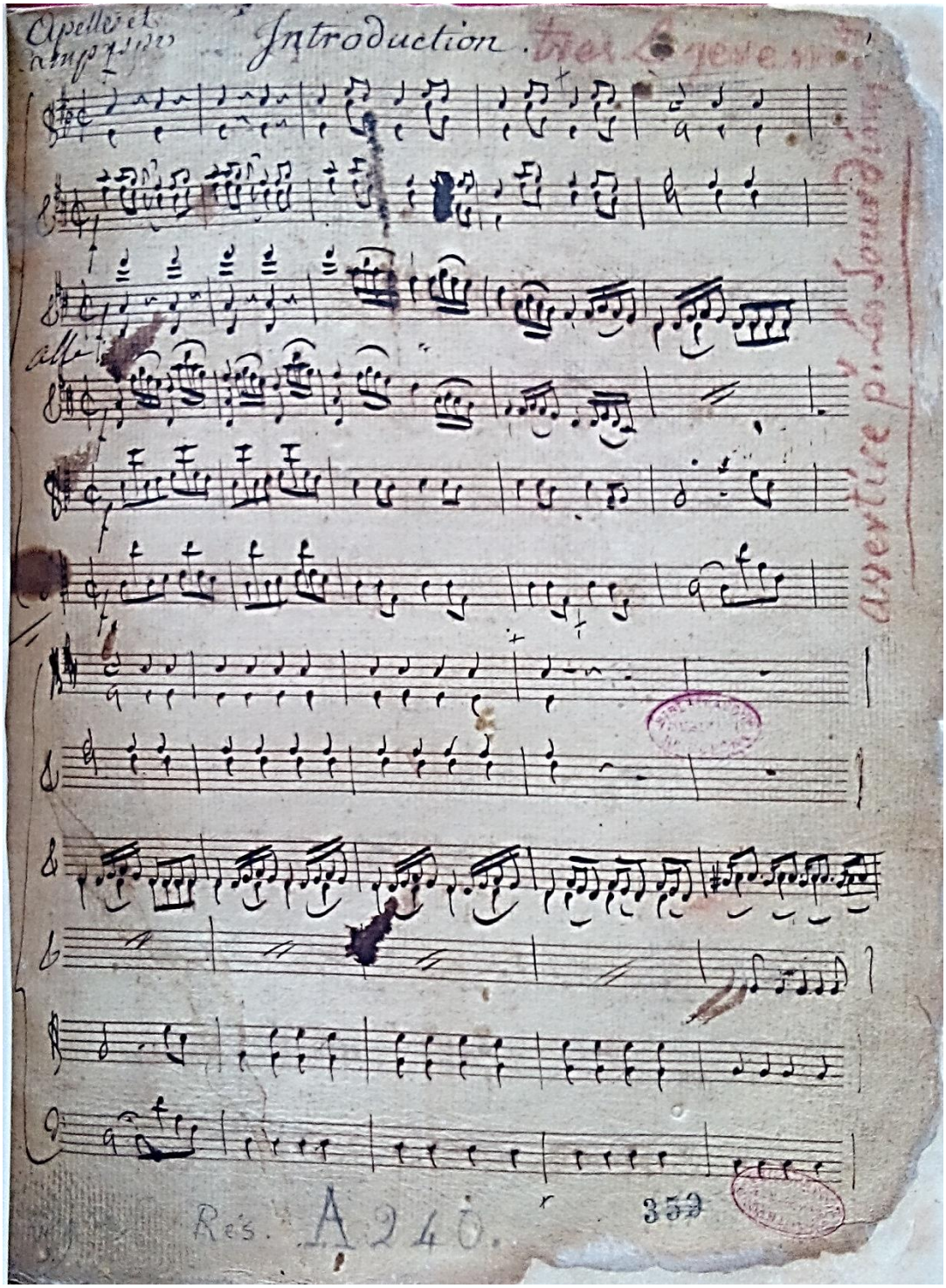
Alexandre suivi d'um brillant cortège, conduit les deux époux, leur fait présenter la coupe nuptiale, les unit et les comble de présens, qui leur sont offerts par la suite de ce Prince.

Après cette cérémonie, Alexandre donne la main à Roxane, et l'élève au Trône, au pied du quel on lui rend tous les honneurs qui lui sont dûs. Ce Couronnement est terminé par une Danse générale, à laquelle Alexandre daigne se mêler. Les mouvemens nobles et vifs de cette dernière fête, caractérisent la félicite des Epoux, le bonheur de Roxane, la satisfaction d'Alexandre, et la joie de tous ceux qui ont été témoins de la victoire que ce Heros a remportée sur lui-même.

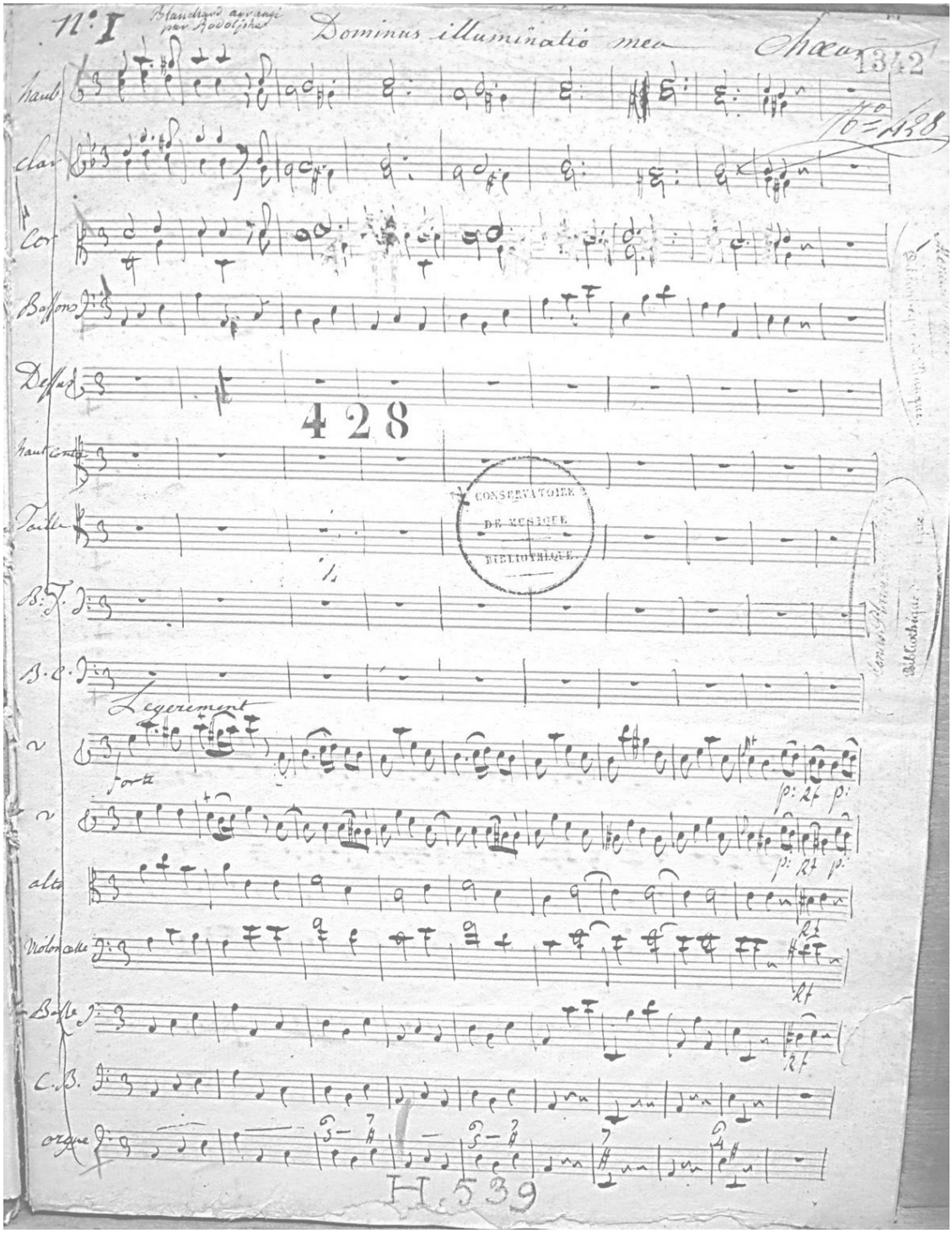
Fin.

Je me suis dispensé d'entrer dans les détails du Couronnement de Roxane; personne n'ignore que cette Cérémoine auguste doit être pompeuse.

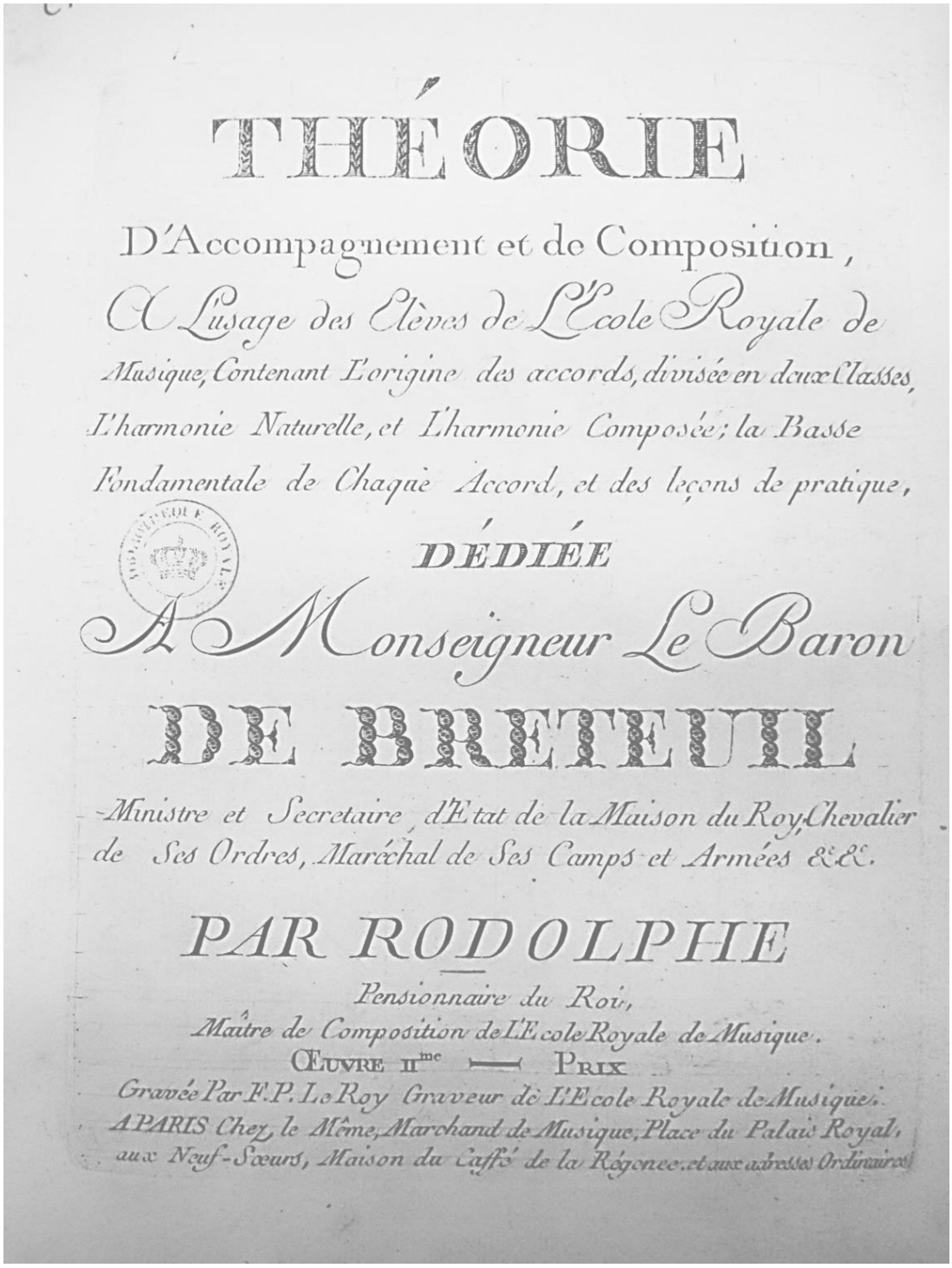
Anexo 8 – *Apelles et Campaspe.* BNF Op.Rès A 240. 1ª página – *Introduction*.



Anexo 9 – RODOLPHE, J.J., *"Dominus illuminatio mea" par Blanchard arrangé a gr. orchestra par Rodolphe*. Partitura manuscrita. 1ª página. BNF Dep. Mus. H.539.



Anexo 10 – RODOLPHE, J.J., T*héorie d'accompagnement et de Composition.* BNF Dep. Mus. Rès VM8. 13. (p.i).



THÉORIE

D'Accompagnement et de Composition,

A L'usage des Elèves de L'Ecole Royale de Musique, Contenant L'origine des accords, divisée en deux Classes, L'harmonie Naturelle, et L'harmonie Composée; la Basse Fondamentale de Chaque Accord, et des leçons de pratique,

DÉDIÉE

A Monseigneur Le Baron

DE BRETEUIL

Ministre et Secretaire d'Etat de la Maison du Roy, Chevalier de Ses Ordres, Maréchal de Ses Camps et Armées &c.

PAR RODOLPHE

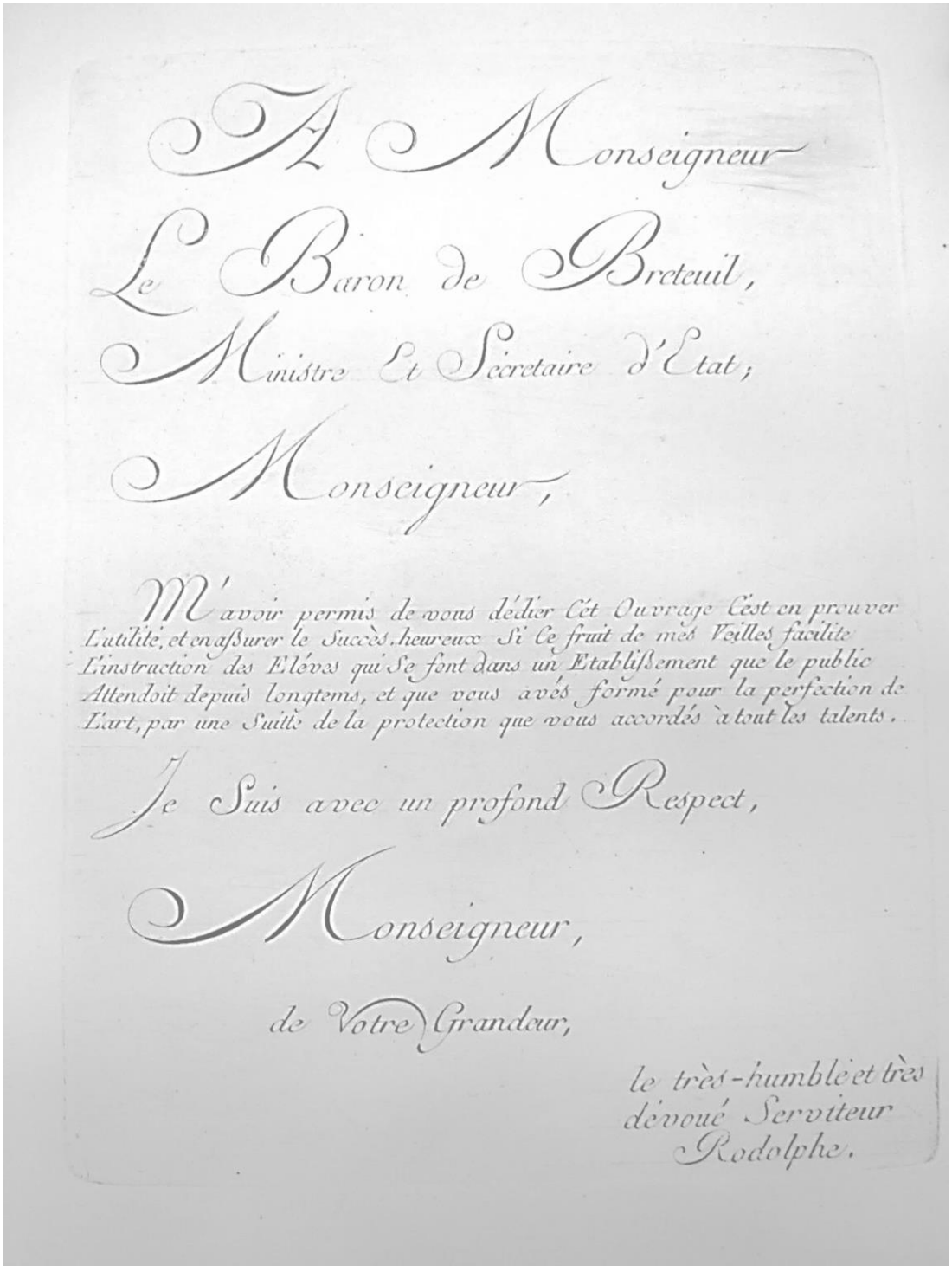
Pensionnaire du Roi,
Maître de Composition de l'Ecole Royale de Musique.

Œuvre IIme — Prix

Gravée Par F.P. Le Roy Graveur de l'Ecole Royale de Musique.

A PARIS Chez, le Même, Marchand de Musique, Place du Palais Royal, aux Neuf-Sœurs, Maison du Caffé de la Régence, et aux adresses Ordinaires

Anexo 11 – *Cont.:* RODOLPHE, J.J., T*héorie d'accompagnement et de Composition.* BNF Dep. Mus. Rès VM8. 13.(p.ii)



A Monseigneur

Le Baron de Breteuil,

Ministre Et Secretaire d'Etat;

Monseigneur,

M'avoir permis de vous dédier Cét Ouvrage Cést en prouver L'utilité, et en aßurer le Succès. heureux Si Ce fruit de mes Veilles facilite L'instruction des Elèves qui Se font dans un Etabliſsement que le public Attendoit depuis longtems, et que vous avés formé pour la perfection de L'art, par une Suitte de la protection que vous accordés à tout les talents.

Je Suis avec un profond Respect,

Monseigneur,

de Votre Grandeur,

le très-humble et très dévoué Serviteur
Rodolphe.

Anexo 12 – Transcrição de Friedrich Melchior Grimm, a *Correspondance Littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, ano 1776. Paris, 1830, Tome IX, pp. 214 – 220. Gallica.bnf

On a donné, ce mardi I^er^ octobre, sur le théâtre de l'Opéra, *Euthyme et Lyris*, ballet héroique en un acte, avec celui d'*Arueris ou les Isies*. Le premier est absolument neuf, et n'en vaut pas mieux. Le poëme est de M. Boutillier, qui travailla long-temps pour les boulevards; la musique, de M. Desormery, attaché ci-devant à l'orchestre de la Comédie Italienne. *Le Isies* sont tirées des *Fêtes de l'Hymen*, de MM. Cahusac et Rameau. Ces deux actes ont ennuyé mortellement; mais, eussent-ils été meilleurs, l'empressement qu'on avait de voir le ballet-pantomime du célèbre Noverre, représenté pour la première fois le même jour, n'eût guère permis d'y faire une grande attention. Pour rendre compte du succès d'*Apelles et Campaspe*, essayons d'abord d'en indiquer le programme en peu de mots. On nous pardonnera sans doute d'entrer dans quelques détails sur un ouvrage qui doit faire époque dans l'histoire de nos arts et de nos plaisirs.

Le sujet du nouveau ballet-pantomime se trouve dans un passage de Pline. En parlant du pouvoir des beaux-arts, ce philosophe historien cite le trait d'Alexandre, qui, ayant ordonné à Apelles de faire le portrait d'une de ses favorites nommée Campaspe, et s'étant aperçu que l'artiste avait pris pour son modèle la passion la plus violente, eut la générosité de la lui céder et de les unir.

Le théâtre représente l'atelier d'Apelles, terminé dans le fond par une galerie de tableaux, c'est du moins ce qu'il devait représenter: mais la galerie de tableux ne ressembple à rien, et toute la décoration manque également de goût et de vérité. C'est un salon immense, assez richement décoré, qui ne rappelle en rien l'atelier d'un peintre, et où l'on découvre à peine deux tableaux rangés mesquinement contre un côté des coulisses.

Apelles, c'est le grand Vestris, instruit de la visite d'Alexandre, donne les dernières touches au portrait de ce prince. Il a tout préparé pour le recevoir. Ses élèves sont déguisés en Amours et en Zéphyrs, et les femmes qui le servent, en Graces. Cette idée est ingénieuse et riante, et l'on oublie bientôt ce qu'elle peut avoir de recherché et de précieux, en faveur des beautés qui en résultent.

Un bruit d'instrumens militaires annonce l'arrivée d'Alexandre. Il est devancé par ses femmes et par une troupe de guerriers. A sa droite marche Campaspe: c'est mademoiselle Guimard couverte d'un voile. Apelles se prosterne aux pieds du prince, qui le comble de bontés. Il examine son portrait, le Graces le lui présentent; des Amours se groupent de différentes manières, et servent pour ainsi dire de support au tableau; d'autres le couronnent.

Alexandre demande au prince s'il n'a point quelque autre ouvrage à lui montrer. Apelles lui montre Vénus occupée à choisir, dans le carquois de l'Amour, la flèche qui doit blesser Adonis. Enchanté des talens de l'artiste, le prince désire qu'il fasse le portrait de Campaspe; il la fait avancer et lui ôte son voile. Apelles recule de surprise et d'admiration. Ce moment a été rendu avec l'expression la plus sublime et la plus vraie.

Pour augmenter l'enthousiasme d'Apelles, Alexandre fait marcher Campaspe, la pose dans diverses attitudes; et la scène est terminée par la danse des couronnes, qui forme une fête assez agreáble.

Roxane, c'est mademoiselle Heinel, a des droits sur le coeur d'Alexandre. Elle paraît avec l'empressement que lui donnent les soupçons dont elle est agitée. Quand cette entrée ne serait pas du costume le plus exact, elle produit une pantomime d'inquiétude et de jalousie qui jette de la variété dans le sujet, et donne à la scène plus de chaleur et de vie. Alexandre modère l'emportement de Roxane, rassure Campaspe, et dissimule pour éviter un éclat. Comme cet Alexandre ne cesse pas un moment d'être le sieur Gardel, c'est-à-dire un des premiers danseurs de l'Europe, mais un des plus

froids acteurs qui aient jamais paru sur aucun théâtre, cette situation, quoique très-susceptible d'intérêt, ne fait que peu de sensation.

On est dédommagé par la scène d'Apelles et de Campaspe. Le peintre, occupé du désir de plaire à son modèle, imagine de se servir du déguisement de ses élèves pour rendre à cette beautté la séance moins ennuyeuse. C'est ici que le sieur Noverre a déployé toute la richesse de son talent par une foule de tableaux dignes de l'Albane. Apelles examine son modèle, et place dans plusieurs attitudes; toutes lui paraissent également belles; il crayonne, il efface, il esquise de nouveaux traits; il les efface encore. Éperdu, troublé, il ne sait plus à quel choix se déterminer. Tantôt il veut la peindre en Minerve, tantôt en Flore, tantôt en Diane; et Campaspe jouit avec complaisance des transports qu'elle lui inspire sous ces différens attributs, que les élèves de l'artiste accompagnent toujours par les groupes les plus ingénieux el les plus agréablement variés. Le peintre enfin se détermine à rerésenter Campaspe comme la mère des Amours, sur un trône de fleurs autour duquel sont groupés les Amours. L'un d'eux lui présente une tourterelle; d'autres tiennet des corbeilles, des vases, des parfums; des Zéphyrs la couronnent et lui offrent des fleurs, tandis que les Graces s'occupent du soin de sa toilette. Apelles vole à la toile, et veut esquisser; mais les crayons échappent de ses mains; il brise sa palette, éloigne tout le monde, s'approche de Campaspe, et lui fait, en tremblant, l'aveu de sa passion. Campaspe, loin de s'en offenser, lui fait entendre qu'elle préfere l'amour d'Apelles au trône d'Alexandre. Enchanté de son bonheur, il se jette avec transport à ses genoux. Roxane, dévorée par la jalousie, s'est introduite, pendant cette scène, dans l'atelier du peintre. Témoin de l'infidelité de Campaspe, elle fait éclater sa joie, et sort pour dévoiler à Alexandre la perfidie de sa rivale.

Alexandre reparaît dans le moment où Apelles et Campaspe se jurent l'amour le plus tendre. Il se livre d'abord à tout son ressentiment. Campaspe tombe évanouie; Apelles tremble moins pour lui que pour les jours de sa maîtresse. Alexandre, combattu par différens mouvemens, cède enfin à celui de la générosité, oublie sa vengeance, son amour, et fait grace aux deux amans.

Au second acte, le théâtre représente le palais d'Alexandre. Dans le fond paraît un trône élevé sur plusieurs marches. Alexandre, suivi d'un brillant cortège, conduit les deux époux, leur fait présenter la coupe nuptiale, les unit, et les comble de présens. Après cette cérémonie, Alexandre donne la main à Roxane, et l'élève au trône, au pied duquel on lui rend tous les honeurs qui lui sont dus. Ce couronnement est terminé par une danse générale à laquelle Alexandre daigne se mêler: car Alexandre Gardel aimerait mieux renoncer à l'empire du monde qu'à ses entrechats.

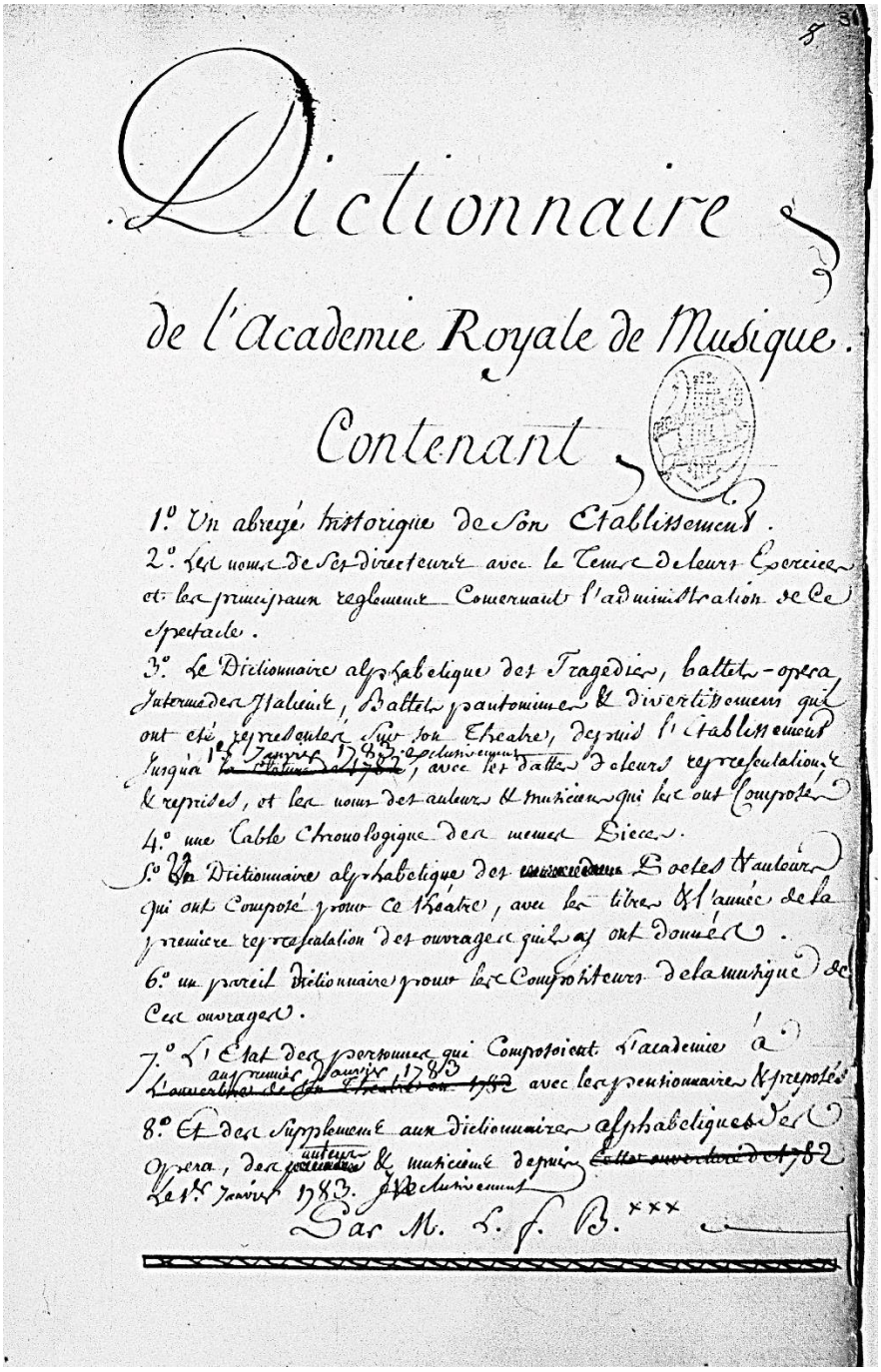
Ce second acte a paru très-froid, et avec raison. On a changé la fin du premier, et le second n'en est pas meilleur. Au lieu de pardonner comme à la première représentation, Alexandre commence par faire enchaîner Apelles, et ce n'est qu'au troisième acte, par conséquent après de mûres réflexions, qu'il veut bien lui accorder sa grace et lui céder sa maîtresse; ce qui ôte tout le prix du sacrifice et ce qui pèche peut-être encore plus contre la dignité du caractère de notre héros. Le sublime de l'action d'Alexandre n'est pas de céder une maîtresse qui a pu lui être infidèle, c'est de triompher de son premier mouvement, et de respecter sans faiblesse un empire plus puissant que le sien, celui des arts et de l'amour. Il est à croire que Noverre eût évité une grande partie des reproches qu'on lui a faits, s'il eût resserré davantage la marche de son action, et s'il se fût contenté d'en faire un seul acte. Il est à présumer encore qu'il eût évité une infinité de critiques, s'il eût eu moins de ménagemens à garder avec l'économie de l'administration actuelle, et l'amour-propre de quelques auteurs: les décorations eussent été plus riches, les tableaux mieux éclairés, les costume plus fidèle; il eût eu moins d'*entrées-seul*; et le vainqueur de l'Asie eût fait moins de pirouettes, moins de sauts périlleux.

Quoique le ballet d'*Apelles et Campaspe* n'ait pas eu tout le succès que semblait promettre la réputation de M. Noverre, les gens de goût s'accordent à dire que jamais personne ne connut mieux que lui et les ressources et les effets de sont art. On n'a pas manqué de comparer le ballet de *Médée* à celui-ci, et le plus grand nombre semble sonner la préférance au premier, comme plus intéressant et

plus pahtétiqe; mais ce sont deux ouvrages d'un genre absolument différent, et qu'il ne faudrait point opposer l'un à l'autre.

Quoique la danse pantomime paraisse propre à rendre toutes sortes de sujets, de caractères et de passions, il en est sans doute qui sont plus particulièrement de son ressort, et c'est au génie de l'artiste qu'il appartient de les saisir. Je pense qu'en général le genre gracieux, le genre érotique et le genre pastoral, peuvent fournir à la danse infinement plus de sujets heureux que le genre héroïque, pathétique ou larmoyant. La pantomime ne peut pas suivre en tout la marche sublime du poète; elle ne peut admettre ni des plans aussi compliquès; ni une intrigue aussi forte, ni des développemens aussi fins, ni des vues de détail aussi profondément senties; elle se rapproche davantage de la manière du peintre; il lui faut en conséquence un fond d'où elle puisse faire sortir la suite des tableaux la plus naturelle et la plus variée, des caractères vivement contrastés, des situations frappantes, des scènes d'un dessin riche et brillant, mais dont la liaison soit simple et sensible, et dont la marche aisée, quoique rapide, n'oblie jamais le spectateur aux efforts d'une attention trop pénible.

Anexo 13 – BEFFARA, L.F., *Dictionnaire de l'Académie Royale de musique*.BNF Op.Rès 602.[p.30]



Dictionnaire

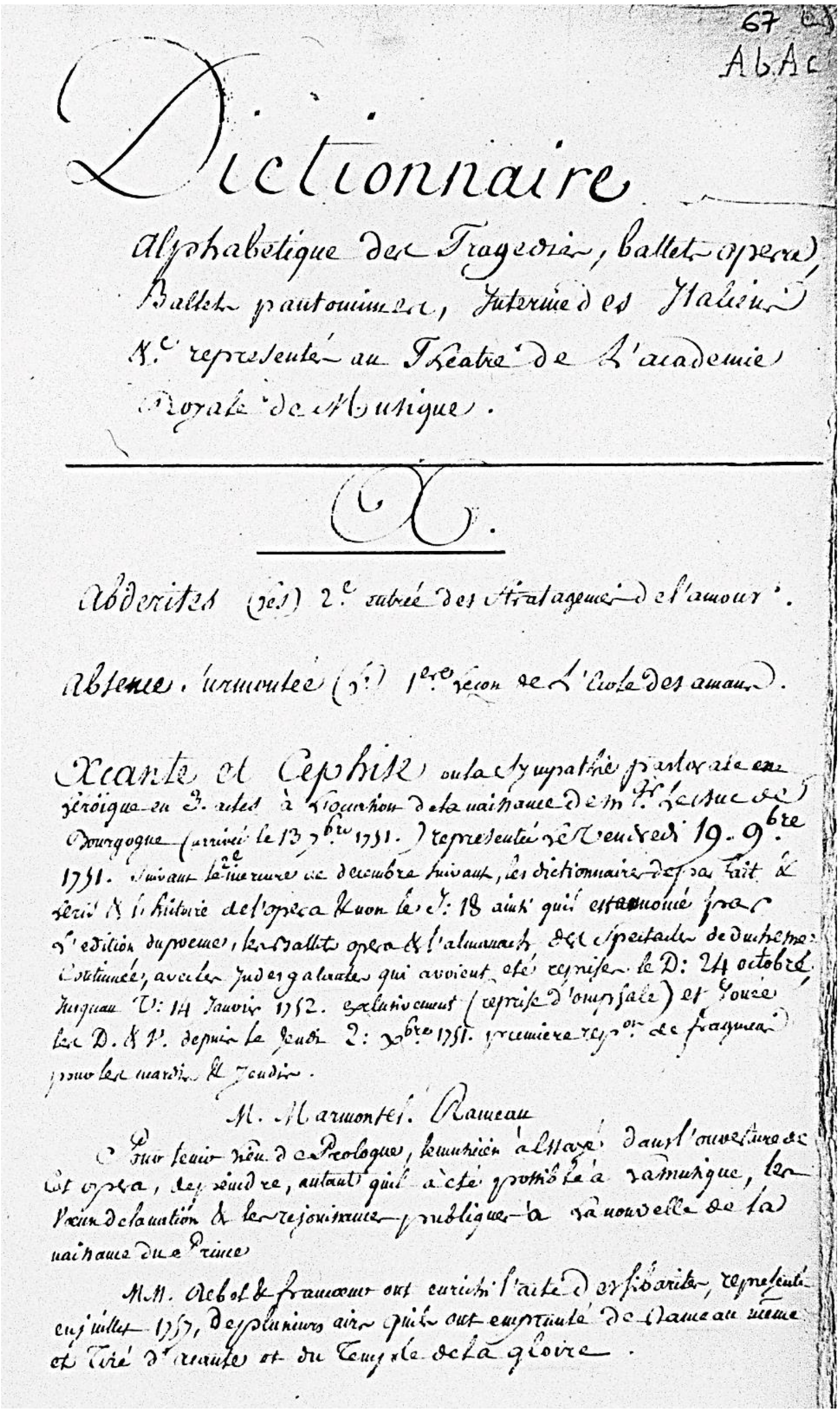
de l'academie Royale de Musique.

Contenant

1.° Un abregé historique de son Etablissement.
2.° Les noms de ses Directeurs avec le Tems de leurs Exercices et les principaux reglemens Concernant l'administration de ce Spectacle.
3.° Le Dictionnaire alphabetique des Tragedies, ballets-opera Intermedes Italiens, Ballets pantomimes & divertissemens qui ont été representés sur son Theatre, depuis l'Etablissement Jusqu'au 1.er Janvier 1783. exclusivement avec les dattes de leurs representations & reprises, et les noms des auteurs & musiciens qui les ont composés.
4.° une Table Chronologique des mêmes Pieces.
5.° Un Dictionnaire alphabetique des Poetes & auteurs qui ont composé pour ce Theatre, avec les titres & l'année de la premiere representation des ouvrages qu'ils y ont donnés.
6.° un pareil Dictionnaire pour les Compositeurs de la musique de ces ouvrages.
7.° L'Etat des personnes qui Composoient l'academie au premier Janvier 1783 avec les pensionnaires & preposés
8.° Et des Supplemens aux dictionnaires alphabetiques des Opera, des auteurs & musiciens depuis le 1.er Janvier 1783. exclusivement

Par M. L. F. B.***

Anexo 14 – *Cont.:* BEFFARA, L. F., *Dictionnaire Alphabetique des Tragedies, ballets* [...]. In: *Dictionnaire de l'Académie Royale de musique*. BNF Op.Rès 602. [p.67]



67

AbAc

Dictionnaire

alphabetique des Tragedies, ballets operas, Ballets pantomimes, Intermedes Italiens &c. representés au Theatre de l'academie Royale de Musique.

A.

Abderites (les) 2.e entrée des Stratagemes de l'amour.

Absence surmontée (l') 1.ere leçon de l'Ecole des amans.

Acante et Cephise ou la Sympathie pastorale heroique en 3. actes à l'occasion de la naissance de M.r le duc de Bourgogne (arrivée le 13 7.bre 1751.) representée le Vendredi 19. 9.bre 1751. suivant le 2.e mercure de decembre suivant, les dictionnaires des Theatres & l'histoire de l'opera l'on le d: 18 ainsi qu'il est annoncé par l'edition du poeme, les ballets opera & l'almanach des spectacles de ... Continuée, avec les Indes galantes qui avoient eté reprises le D: 24 octobre, jusqu'au V: 14 Janvier 1752. exclusivement (reprise d'omphale) et jouée les D. & V. depuis le Jeudi 2: Xbre 1751. premiere rep.on de fragmens pour les mardis & Jeudis.

M. Marmontel. Rameau

L'auteur s'étoit servi de Prologue, le musicien a tâché dans l'ouverture de cet opera, de peindre, autant qu'il a eté possible à la musique, les vœux de la nation & les rejouissances publiques à la nouvelle de la naissance du Prince

MM. Rebel & Francoeur ont enrichi l'acte d'Ersibarite, representé en juillet 1757, de plusieurs airs qu'ils ont empruntés de Rameau même et tirés d'Acante et du Temple de la gloire.

Anexo 15 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Gladiadores, figura 34. https://archive.org.

Anexo 16 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Campaspe, figura 65. https://archive.org.

Anexo 17 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Zephir, figura 119. https://archive.org.

Anexo 18 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Zephir, figura 120. https://archive.org.

Anexo 19 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Zephir, figura 121. https://archive.org.

Anexo 20 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Nymphe, figura 54. https://archive.org.

Anexo 21 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Nymphe, figura 104. https://archive.org.

Anexo 22 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Nymphe, figura 106. https://archive.org.

Anexo 23 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Berger, figura 77. https://archive.org.

Anexo 24 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Berger, figura 85. https://archive.org.

Anexo 25 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Plaisir, figura 108. https://archive.org.

Anexo 26 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Plaisir, figura 125. https://archive.org.

Anexo 27 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Cupidon, figura 118. https://archive.org.

Anexo 28 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Flore, figura 126. https://archive.org.

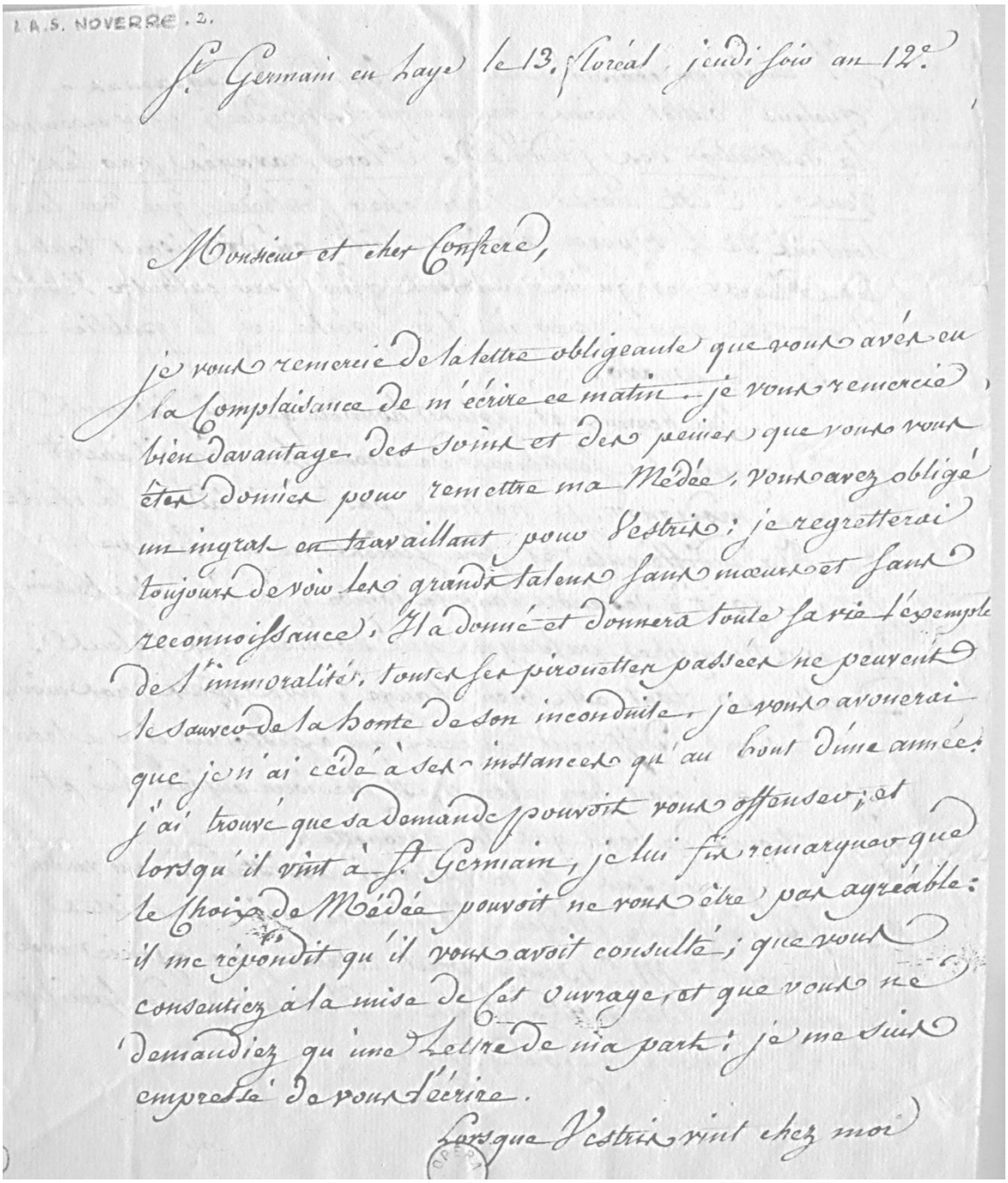
Anexo 29 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Venus, figura 128. https://archive.org.

Anexo 30 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Grace, figura 129. https://archive.org.

Anexo 31 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Grace, figura 130. https://archive.org.

Anexo 32 – BOQUET, L. R., *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre*. Grace, figura 131. https://archive.org.

Anexo 33 – NOVERRE, J. G., Carta manuscrita. BNF Op. LAS Noverre (13 floréal an 12) (p1).



L.A.S. NOVERRE. 2.

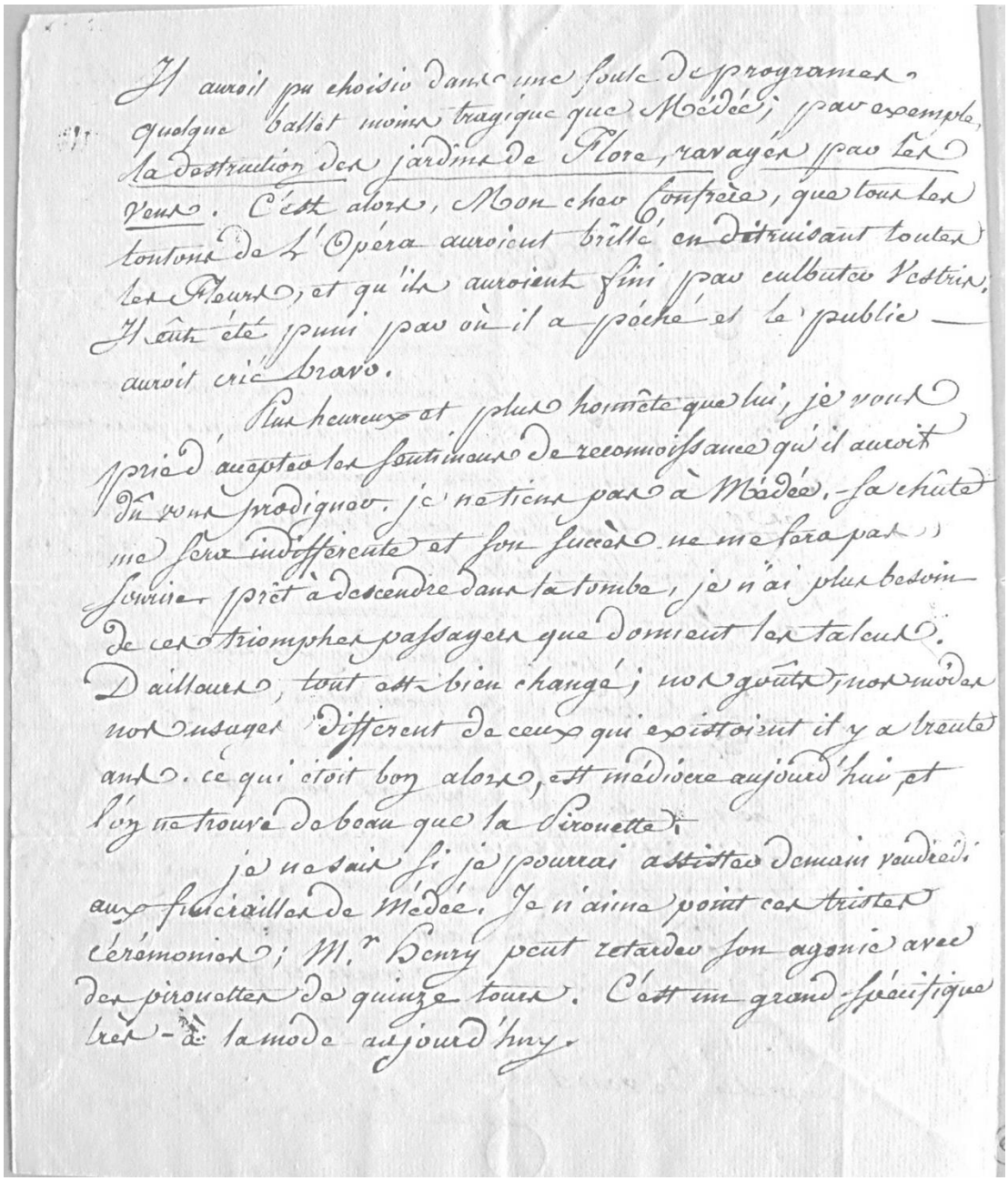
St Germain en Laye le 13. floréal, jeudi soir an 12e.

Monsieur et cher Confrere,

Je vous remercie de la lettre obligeante que vous avés eu la complaisance de m'écrire ce matin. Je vous remercie bien davantage des soins et des peines que vous vous êtes donnés pour remettre ma Médée; vous avez obligé un ingrat en travaillant pour Vestris; je regretterai toujours de voir les grands talens sans mœurs et sans reconnoissance. Il a donné et donnera toute la vie l'exemple de l'immoralité, toutes les pirouettes passées ne peuvent le sauver de la honte de son inconduite. Je vous avouerai que j'ai cédé à ses instances qu'au bout d'une année. J'ai trouvé que sa demande pouvoit vous offenser; et lorsqu'il vint à St Germain, je lui fis remarquer que le choix de Médée pouvoit ne vous être pas agréable: il me répondit qu'il vous avoit consulté; que vous consentiez à la mise de cet ouvrage, et que vous ne demandiez qu'une lettre de ma part; je me suis empressé de vous écrire.

Lorsque Vestris vint chez moi

Anexo 34 – *Cont*.: NOVERRE, J. G., Carta manuscrita. BNF Op. LAS Noverre (13 floréal an 12) (p.2).

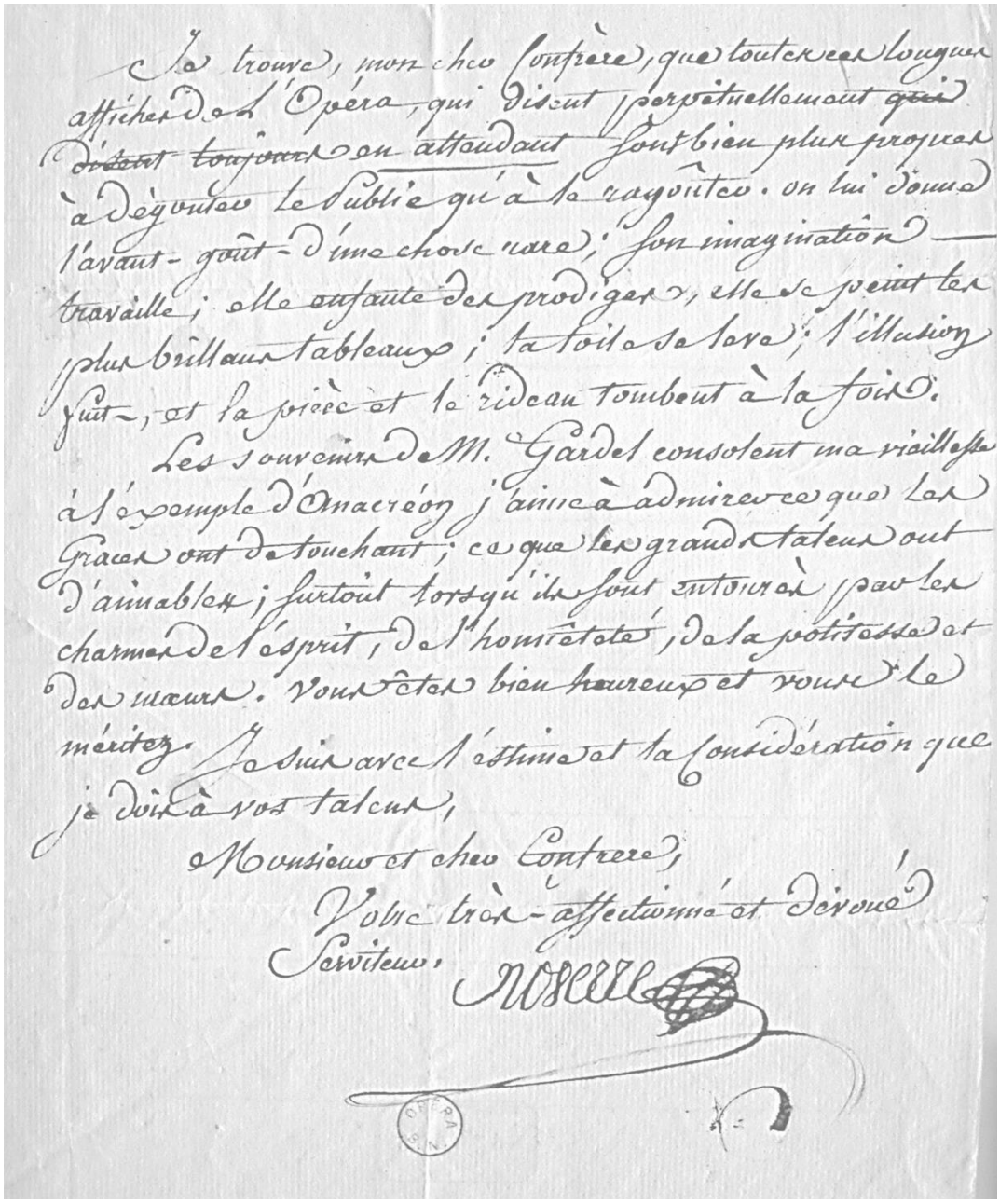


Il auroit pu choisir dans une foule de programmes
quelque ballet moins tragique que Médée; par exemple,
la destruction des jardins de Flore, ravagés par les
vents. C'eût alors, Mon cher Confrère, que tous les
tonnerres de l'Opéra auroient brillé en détruisant toutes
les fleurs, et qu'ils auroient fini par culbuter Vestris.
Il eût été puni par où il a pêché et le public
auroit crié bravo.

Plus heureux et plus honnête que lui, je vous
prie d'accepter les sentiments de reconnoissance qu'il auroit
dû vous prodiguer. je n'attens pas à Médée, la chûte
me sera indifférente et son succès ne me fera pas
sourire. prêt à descendre dans la tombe, je n'ai plus besoin
de ces triomphes passagers que donnent les talens.
D'ailleurs, tout est bien changé; nos goûts, nos modes
nos usages different de ceux qui existoient il y a trente
ans. ce qui étoit bon alors, est médiocre aujourd'hui et
l'on ne trouve de beau que la pirouette.

je ne sais si je pourrai assister demain vendredi
aux funérailles de Médée. Je n'aime point ces tristes
cérémonies; M.r Henry peut retarder son agonie avec
des pirouettes de quinze tours. C'est un grand physicien
très-à la mode aujourd'hui.

Anexo 35 – *Cont*.: NOVERRE, Carta manuscrita. BNF Op. LAS Noverre (13 floréal an 12) (p.3).



Je trouve, mon cher Confrère, que toutes ces longues affiches de l'Opéra, qui disent perpétuellement qui doivent toujours en attendant font bien plus prouver à dégoûter le Public qu'à le rengoûter. on lui donne l'avant-goût d'une chose rare; son imagination travaille; elle enfante des prodiges, elle se peint les plus brillans tableaux; la toile se lève; l'illusion fuit, et la pièce et le rideau tombent à la fois.

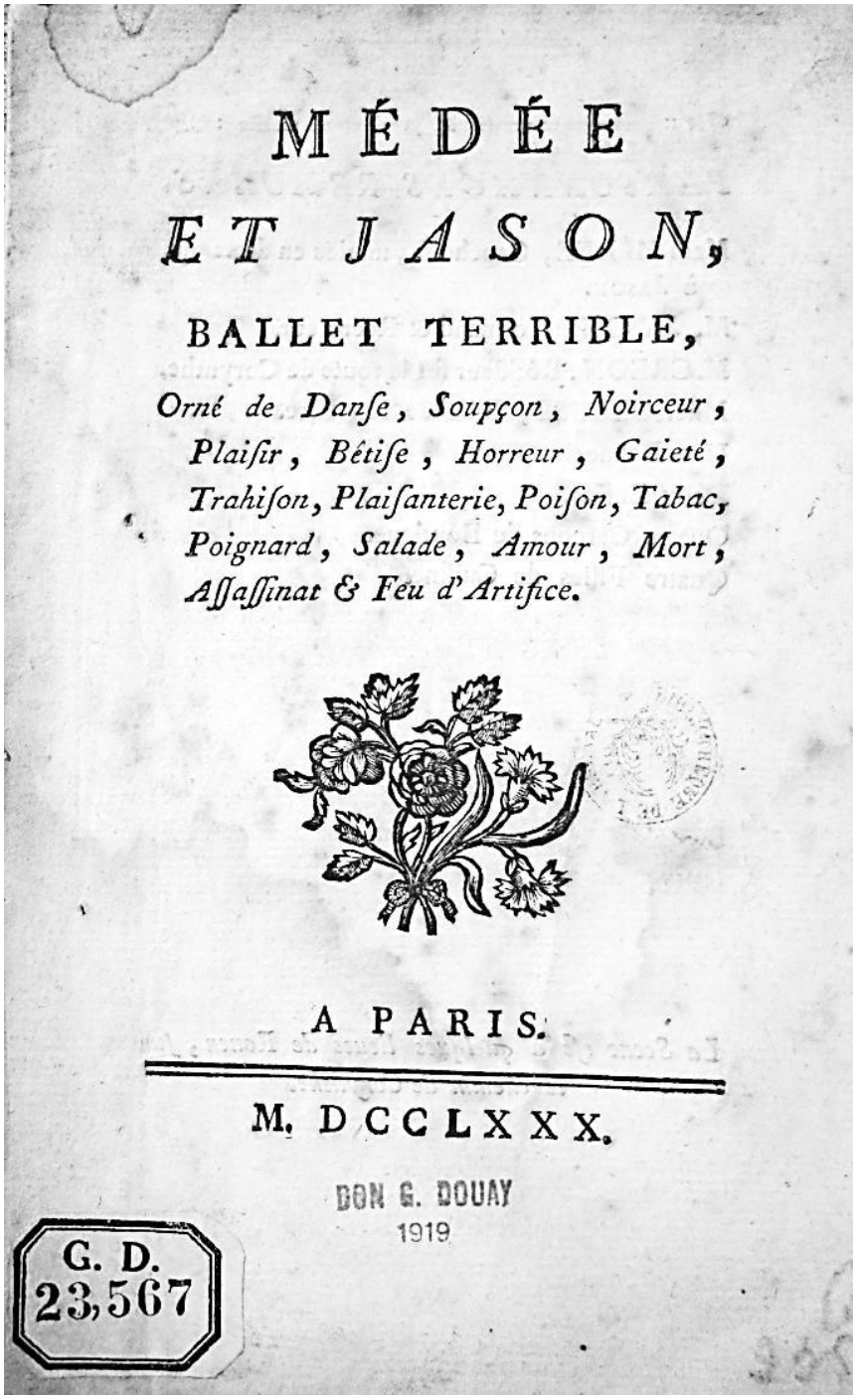
Les souvenirs de M. Gardel consolent ma vieillesse à l'exemple d'Anacréon j'aime à admirer ce que les Graces ont de touchant; ce que les grands talens ont d'aimables; surtout lorsqu'ils sont entourés par les charmes de l'esprit, de l'honnêteté, de la politesse et des mœurs. Vous êtes bien heureux et vous le méritez. Je suis avec l'estime et la considération que je doit à vos talens,

Monsieur et cher Confrere,

Votre très-affectionné et dévoué

Serviteur, Noverre

Anexo 36 – *Médée et Jason – Ballet Terrible*, 1780. Capa. BNF Ars. GD 23567.



MÉDÉE
ET JASON,
BALLET TERRIBLE,
Orné de Danſe, Soupçon, Noirceur, Plaiſir, Bétiſe, Horreur, Gaieté, Trahiſon, Plaiſanterie, Poiſon, Tabac, Poignard, Salade, Amour, Mort, Aſſaſſinat & Feu d'Artifice.

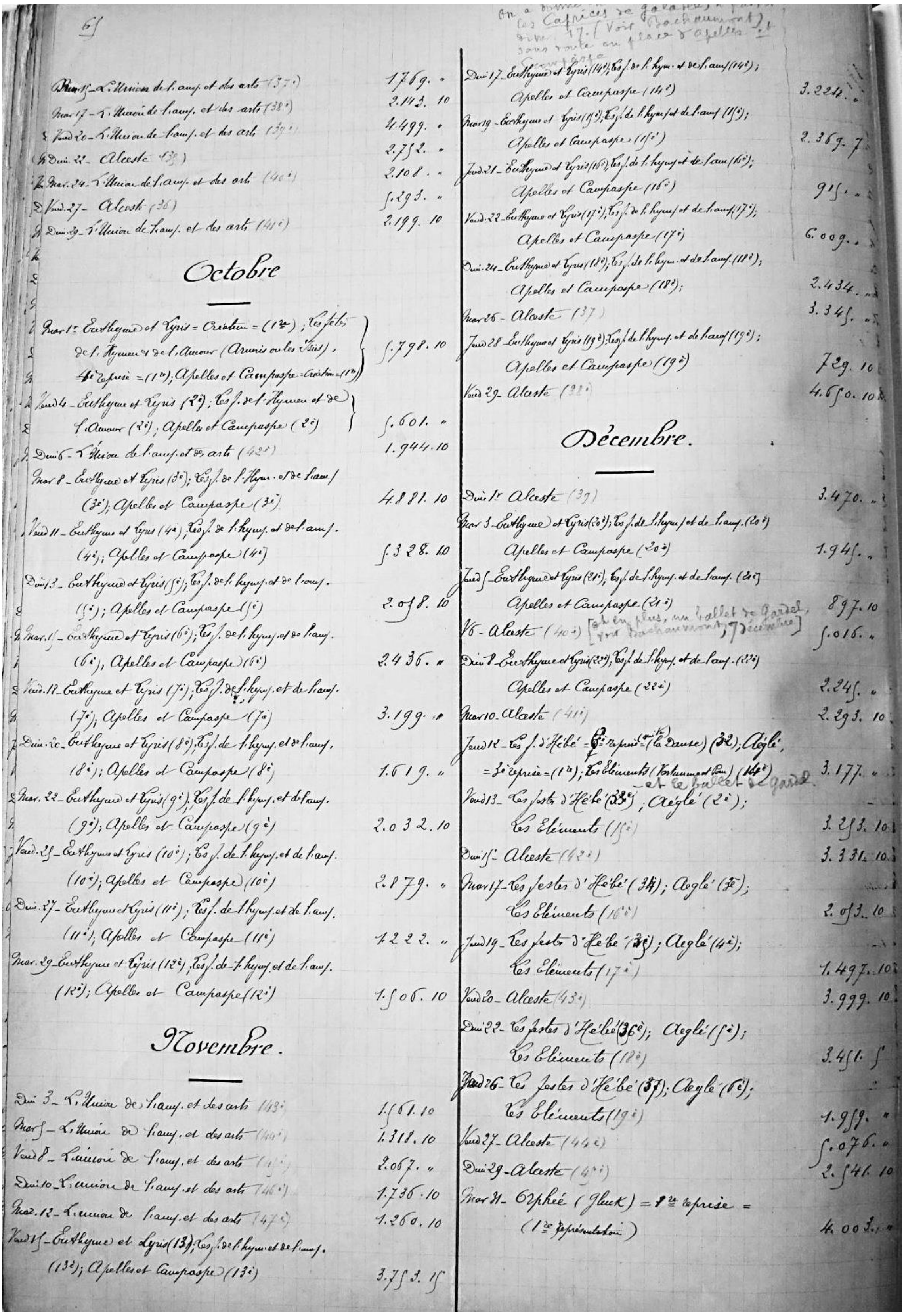
A PARIS.

M. DCCLXXX.

DON G. DOUAY
1919

G. D.
23,567

Anexo 37 – Relevé des Recettes de l'Opéra, 1735-1840, p. 65. BNF Op. CO 144. [p.61]



65

Dim. 15 – L'Union de l'amour et des arts (37e) 1.769. »
Mar. 17 – L'Union de l'amour et des arts (38e) 2.143. 10
Vend. 20 – L'Union de l'amour et des arts (39e) 4.499. »
Dim. 22 – Alceste (35) 2.752. »
Mar. 24 – L'Union de l'amour et des arts (40e) 2.108. »
Vend. 27 – Alceste (36) 5.293. »
Dim. 29 – L'Union de l'amour et des arts (41e) 2.199. 10

Octobre

Mar. 1er – Euthyme et Lyris = Création = (1re); Les fêtes de l'Hymen & de l'Amour (Aruéris ou les Isis), 4e reprise = (1re); Apelles et Campaspe = Création = (1re) 5.798. 10
Vend. 4 – Euthyme et Lyris (2e); Les f. de l'Hymen et de l'Amour (2e); Apelles et Campaspe (2e) 5.601. »
Dim. 6 – L'Union de l'amour et des arts (42e) 1.944. 10
Mar. 8 – Euthyme et Lyris (3e); Les f. de l'Hym. et de l'am. (3e); Apelles et Campaspe (3e) 4.881. 10
Vend. 11 – Euthyme et Lyris (4e); Les f. de l'hym. et de l'am. (4e); Apelles et Campaspe (4e) 5.328. 10
Dim. 13 – Euthyme et Lyris (5e); Les f. de l'hym. et de l'am. (5e); Apelles et Campaspe (5e) 2.058. 10
Mar. 15 – Euthyme et Lyris (6e); Les f. de l'hym. et de l'am. (6e); Apelles et Campaspe (6e) 2.436. »
Vend. 18 – Euthyme et Lyris (7e); Les f. de l'hym. et de l'am. (7e); Apelles et Campaspe (7e) 3.199. »
Dim. 20 – Euthyme et Lyris (8e); Les f. de l'hym. et de l'am. (8e); Apelles et Campaspe (8e) 1.619. »
Mar. 22 – Euthyme et Lyris (9e); Les f. de l'hym. et de l'am. (9e); Apelles et Campaspe (9e) 2.032. 10
Vend. 25 – Euthyme et Lyris (10e); Les f. de l'hym. et de l'am. (10e); Apelles et Campaspe (10e) 2.879. »
Dim. 27 – Euthyme et Lyris (11e); Les f. de l'hym. et de l'am. (11e); Apelles et Campaspe (11e) 1.222. »
Mar. 29 – Euthyme et Lyris (12e); Les f. de l'hym. et de l'am. (12e); Apelles et Campaspe (12e) 1.506. 10

Novembre

Dim. 3 – L'Union de l'amour et des arts (43e) 1.561. 10
Mar. 5 – L'Union de l'amour et des arts (44e) 1.318. 10
Vend. 8 – L'Union de l'amour et des arts (45e) 2.067. »
Dim. 10 – L'Union de l'amour et des arts (46e) 1.736. 10
Mar. 12 – L'Union de l'amour et des arts (47e) 1.260. 10
Vend. 15 – Euthyme et Lyris (13e); Les f. de l'hym. et de l'am. (13e); Apelles et Campaspe (13e) 3.753. 15

[On a donné ... les Caprices de Galatée ... 17. (Voir Bachaumont) sans doute en place d'Apelles et Campaspe]

Dim. 17 – Euthyme et Lyris (14e); Les f. de l'hym. et de l'am. (14e); Apelles et Campaspe (14e) 3.224. »
Mar. 19 – Euthyme et Lyris (15e); Les f. de l'hym. et de l'am. (15e); Apelles et Campaspe (15e) 2.369. 7
Jeudi 21 – Euthyme et Lyris (16e); Les f. de l'hym. et de l'am. (16e); Apelles et Campaspe (16e) 915. »
Vend. 22 – Euthyme et Lyris (17e); Les f. de l'hym. et de l'am. (17e); Apelles et Campaspe (17e) 6.009. »
Dim. 24 – Euthyme et Lyris (18e); Les f. de l'hym. et de l'am. (18e); Apelles et Campaspe (18e) 2.434. »
Mar. 26 – Alceste (37) 3.345. »
Jeudi 28 – Euthyme et Lyris (19e); Les f. de l'hym. et de l'am. (19e); Apelles et Campaspe (19e) 729. 10
Vend. 29 – Alceste (38e) 4.650. 10

Décembre

Dim. 1er – Alceste (39) 3.470. »
Mar. 3 – Euthyme et Lyris (20e); Les f. de l'hym. et de l'am. (20e); Apelles et Campaspe (20e) 1.945. »
Jeudi 5 – Euthyme et Lyris (21e); Les f. de l'hym. et de l'am. (21e); Apelles et Campaspe (21e) 897. 10
V. 6 – Alceste (40e) [et en plus, un ballet de Gardel, voir Bachaumont, 7 décembre] 5.016. »
Dim. 8 – Euthyme et Lyris (22e); Les f. de l'hym. et de l'am. (22e); Apelles et Campaspe (22e) 2.245. »
Mar. 10 – Alceste (41e) 2.293. 10
Jeudi 12 – Les f. d'Hébé = 6e reprise = (la Danse) (32); Aeglé = 3e reprise = (1re); Les Éléments (fortement [illegible]) (14e) – et le ballet de Gardel 3.177. »
Vend. 13 – Les fêtes d'Hébé (33e); Aeglé (2e); Les Éléments (15e) 3.253. 10
Dim. 15 – Alceste (42e) 3.331. 10
Mar. 17 – Les fêtes d'Hébé (34); Aeglé (3e); Les Éléments (16e) 2.053. 10
Jeudi 19 – Les fêtes d'Hébé (35); Aeglé (4e); Les Éléments (17e) 1.497. 10
Vend. 20 – Alceste (43e) 3.999. 10
Dim. 22 – Les fêtes d'Hébé (36e); Aeglé (5e); Les Éléments (18e) 3.451. 5
Jeudi 26 – Les fêtes d'Hébé (37); Aeglé (6e); Les Éléments (19e) 1.959. »
Vend. 27 – Alceste (44e) 5.076. »
Dim. 29 – Alceste (45e) 2.541. 10
Mar. 31 – Orphée (Gluck) = 1re reprise = (1re représentation) 4.003. »

Anexo 38 – *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. Capa. Gallica.bnf.fr

FRAGMENS,

COMPOSÉS DE L'ACTE

D'EUTHYME ET LYRIS,

NOUVEAU BALLET-HÉROÏQUE,

EN UN ACTE;

ET DE CELUI D'ARUÉRIS, OU LES ISIES,

DES FÊTES DE L'HIMEN.

REPRÉSENTÉS

PAR L'ACADÉMIE ROYALE

DE MUSIQUE,

Le Mardi 1er Octobre 1776.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PRIX XXX. SOLS.

A PARIS,

Chés DELORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte Genevieve.

On trouvera des Exemplaires du Poeme à la Salle de l'Opera.

M. DCC. LXXVI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Anexo 39 – *Cont.*: *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. Contra-capa. Gallica.bnf.fr

Le Poëme eſt de M. BOUTELLIER.

La Muſique eſt de M. DÉSORMERI.

Anexo 40 – *Cont.*: *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. [p. 1]. Gallica.bnf.fr

EUTHYME
ET
LYRIS,
BALLET-HÉROÏQUE.

PREMIÈRE ENTRÉE.

Anexo 41 – *Cont.*: *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p. 2. Gallica.bnf.fr

ACTEURS ET ACTRICES
CHANTANTS DANS LES CHŒURS.

CÔTÉ DU ROI.		CÔTÉ DE LA REINE.	
Meſdemoiſelles.	*Meſſieurs.*	*Meſdemoiſelles.*	*Meſſieurs.*
Dubuiſſon.	Cailteau.	Chateauvieux	Candeille.
Dauterive.	Héri.	d'Agée.	Vatelin.
	Lagier.		Tourcati.
Veron.	Martin.	Desroſières.	Capoi.
Garrus.	le Grand.	Chenais.	Ghuiot.
	Lhoſte.	Demerey.	Jacquier.
Duſſée.	Boi.		Méon.
Deſivri.	Huet.	Thaunat.	Cleret.
	Itaſſe.	Conſtance.	Tacuſſec.
Rouxelin.	Parant.		Baillon.
	Jouve.	St. Aubin.	de Lori.
Sanctus.	Jalaguier.	Laurence.	Fagnan.
Prevoſt.	Moulin.		Pouſſez.
		Gervilliers.	

Anexo 42 – *Cont.*: *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p. 3. Gallica.bnf.fr

ACTEURS CHANTANS.

EUTHYME, *fameux Athlète*,	M. l'Arrivée.
LYRIS, *jeune Témeſſienne*,	Mlle Arnould.
ATHIS, *ami d'EUTHYME*,	Mr Lainés.
LE GRAND SACRIFICATEUR DE LYBAS,	Mr Gélin.
LE SPECTRE DE LYBAS,	Mr Peré.
L'AMOUR,	Mlle Virginie.

COMPAGNES DE LYRIS.
PRÊTRES DE LYBAS.
PEUPLE DE TÉMESSE.
LES DIEUX MANES.
GRACES, AMOURS.

La Scêne eſt à TÉMESSE, en Italie.

Anexo 43 – *Cont.*: *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p. 4. Gallica.bnf.fr

PERSONNAGES DANSANTS.

GRACES.

Mlles LAFOND, D'ELFEVRE, DUBOIS.

Mrs. Doſſion, Olivier, Barré, Caſter, Giguet, Guillet.

Mlles. Mulaire, Duval, Eſther, Durville, Thiſte, le Blanc.

PLAISIRS.

M. VESTRIS. Mlle. HEINEL.

M. VESTRIS f., Mlle. ASSSELIN.

PEUPLES.

M. GARDEL, l.

Mrs le Doux, le Breton, Hennequin l., le Bel, Petit, du Chaiſne.

Mlles. l'Huillier, Richer, Jonveau, du Parc, Auguſte, Thevenet.

Anexo 44 – *Cont.*: *Fragmens composés de l'Acte d'Euthyme et Lyris*, Paris 1776. p.28. Gallica.bnf.fr

DIVERTISSEMENT.

LE CHŒUR.

Eclatés bruyantes trompettes,
Annoncés les exploits d'Euthyme à l'univers;
Il rend le calme à ces retraites:
Eclatés bruyantes trompettes,
Annoncés les exploits d'Euthyme à l'univers;
Que de ſon nom retentiſſent les airs.

(*On danſe.*)

ARIETTE.

L'amour ſe plaît parmi les jeux; *
Mais il préfere la victoire,
Et c'eſt aux rayons de la gloire
Qu'il allume ſes plus beaux feux.
Du prix flatteur dont il diſpoſe
Il favoriſe les guerriers:
S'il cueille en paſſant une roſe
Il ſe fixe ſur les lauriers.

L'amour, *&c.*

FIN.

Un Ballet général termine l'acte.

* Cette Ariette n'eſt pas de l'Auteur.

Anexo 45 – *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. [p.1]. Gallica.bnf.fr

ARUÉRIS
OU
LES ISIES.

DEUXIÈME ENTRÉE.

Les Paroles ſont de CAHUSAC.

La Muſique eſt de RAMEAU.

Anexo 46 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.3. Gallica.bnf.fr

ACTEURS CHANTANS.

ARUERIS, *Dieu des Arts*,	M. le Gros,
ORIE, *jeune Nimphe*,	Mlle. du Plant.
UN BERGER,	M. Tirot.
UNE BERGERE,	Mlle. Mallet.

Anexo 47 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.4. Gallica.bnf.fr

PERSONNAGES DANSANTS.

ÉGIPTIENS, ÉGIPTIENNES.

M. MARCADET.

Mlles. ALLARD, PESLIN.

M. GARDEL c., Mlle. DORIVAL.

Mlles. HIDOUX, VERNIER.

Mrs. Trupti, Rivet, Desbordes, Dangui, le Roi 1re.
Balderoni, Lieſſe, le Roi 2., Dupré, la Rue,
Ducel, Radix.

Mlles. le Houx, la Blottiere, Felmée, Lory, Dagé,
Dufreſnoi, Belletour, Regnard, Camille,
Courtori, Lilia, Neuville.

Anexo 48 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.11. Gallica.bnf.fr

AIRS PARODIÉS DU BALLET

pour la diſpute du prix de la voix.

UNE BERGERE.

L'Amant que j'adore
Alloit former de nouveaux nœuds ;
J'entendis des oiſeaux heureux,
Les chants amoureux
Au lever de l'aurore.

J'imitai leurs accens,
Mon Amant courut pour m'entendre :
Mes ſons touchans
L'ont rendu fidéle & plus tendre
Je dois mon bonheur à mes chants ;

On continue le Ballet.

UN BERGER Jouant de la Muſette.

Ma Bergère fuyoit l'amour ;
Mais elle écoutoit ma Muſette.
Ma bouche diſcréte
Pour ma flâme parfaite,
N'ôſoit demander du retour.

Ma Bergère auroit craint l'amour ;
Mais je fis parler ma Muſette.

Anexo 49 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.12. Gallica.bnf.fr

Ses ſons plus tendres chaque jour
Lui peignoient mon ardeur ſecréte :
Si ma bouche étoit muette,
Mes yeux s'expliquoient ſans détour.

Ma Bergere écouta l'amour,
Croyant écouter ma Muſette.

Le Ballet continue. Il eſt interrompu par ORIE.

Anexo 50 – *Cont.*: *Fragmens [...] Aruéris ou Les Isies*, Paris 1776. p.15. Gallica.bnf.fr

L'Himen va couronner vos efforts généreux.
Venés, qu'une chaîne durable
Vous uniſſe & vous rende heureux.

SECOND BALLET.

Tous ceux qui ont diſputé les différens Prix des Arts forment ce Ballet.

ARUÉRIS, alternativement avec ORIE,

ET LES CHŒURS.

Himen, c'eſt le jour de ta gloire,
Vole, allume tes feux au flambeau de l'Amour.
Qu'à jamais de cet heureux jour
Les Jeux, & les Plaiſirs conſacrent la mémoire.

Himen, c'eſt le jour de ta gloire,
Vole, allume tes feux au flambeau de l'Amour.

FIN.