

Provincianizando a ópera – produção de alteridades em “Les Indes Galantes”

Maya Suemi Lemos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro | Brasil

Resumo: A ópera-balé *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), composta sobre libreto de Louis Fuzelier (1672-1752), é um exemplo notório da forma pela qual a música participou do processo de produção simbólica de alteridades que acompanhou a afirmação da hegemonia ocidental na Primeira Época Moderna. Compilando estudos críticos e musicológicos sobre a ópera, em especial sobre sua última parte, *Les Sauvages*, propomos uma leitura de aspectos de sua composição, de seu libreto, de suas referências textuais e de sua recepção à luz da proposta enunciada pelo historiador Dipesh Chakrabarty de provincianização da Europa. Argumentamos que elementos intrínsecos à composição e elementos da montagem mais recente da ópera – em 2019 na Opéra national de Paris – Opéra Bastille, França – produzem ruído no discurso eurocêntrico, desnudando e subvertendo em alguma medida as estratégias colonizantes de produção de alteridades.

Palavras-chave: *Les Indes Galantes*, *Les Sauvages*, Jean-Philippe Rameau, Música e alteridade, Música e pós-colonialidade.

Abstract: The opera-ballet *Les Indes Galantes* by Jean-Philippe Rameau (1683-1764), composed over a libretto by Louis Fuzelier (1672-1752), is a notorious example of the music’s role in the process of symbolic production of otherness that accompanied the establishment of Western hegemony in the Early Modern Period. Crossing critical and musicological studies on the opera, especially on its last part, *Les Sauvages*, we propose an analysis based on aspects of its composition, its libretto, its textual references, and its reception, taking into consideration the proposal enunciated by the historian Dipesh Chakrabarty of provincialization of Europe. We argue that elements intrinsic to the composition and elements of the most recent production of the opera – in 2019 at the Opéra national de Paris – Opéra Bastille, France – produce noise in the Eurocentric discourse, exposing and subverting to some extent the colonizing strategies of producing otherness.

Keywords: *Les Indes Galantes*, *Les Sauvages*, Jean-Philippe Rameau, Music and otherness, Music and post-coloniality.

Há muito referida e analisada pela crítica musicológica como exemplo significativo na história da representação musical de alteridades por parte dos europeus, a ópera-balé *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), composta sobre libreto de Louis Fuzelier (1672-1752), vem sendo objeto de uma atenção renovada desde a montagem realizada em 2019, na Opéra Bastille parisiense, sob a direção geral do artista e cineasta Clément Cogitore. A montagem, que fez parte das comemorações dos 350 anos da Ópera de Paris e contou com a coreografia de Bintou Débélé, figura pioneira e de primeira importância na cena do hip hop na França, e direção musical de Leonardo Alarcón, maestro argentino especializado no repertório barroco, foi aclamada no *New York Times* como uma das dez melhores performances musicais clássicas daquele ano¹.

Num contexto de disseminação massiva e em escala planetária das teorias e abordagens pós e decoloniais, montar uma ópera como *Les Indes Galantes* hoje é no mínimo um desafio, senão uma ousadia. Pois ainda que alguns elementos do libreto e da composição pareçam indicar uma posição algo crítica à dinâmica colonial, e ainda que a concepção da montagem no presente permita sempre subverter estereótipos e conteúdos ideológicos intrínsecos à composição, a ópera composta por Rameau/Fuzelier não deixa de constituir um monumento de produção de alteridades, de afirmação de um status colonialista, de repartição entre o *nós* e *os outros* na perspectiva do europeu naquele contexto setecentista. Ao longo de suas quatro partes desenha-se uma cartografia do mundo “exótico” e seus habitantes – Turquia e Pérsia representando o mundo oriental a leste; Peru e Nova França (nome atribuído à parte da América do Norte então colonizada pela França) representando o mundo selvagem a oeste – que compõe uma paisagem humana variada, mas coesa, contraposta dicotomicamente ao ethos europeu.

A dicotomia foi, aliás, um elemento essencial à constituição da racionalidade moderna, então em vias de consolidação: tanto a epistemologia quanto as práticas modernas são enraizadas num princípio dicotômico. A lógica dicotômica estabelece pares de opostos a partir de algum elemento diferenciador, e produz uma estrutura classificatória de tipo arborescente que está no cerne dos dispositivos típicos da modernidade como arquivos, catálogos, estatísticas, estruturas organizacionais,

¹ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/12/04/arts/best-classical-music.html?smid=nytcore-ios-share>; <https://fiaf.org/event/2019-02-hd-les-indes-galantes/>. Acesso em dezembro de 2023.

disciplinares, ou seja, classificações e taxonomias de toda ordem (BAUMAN, 1999 [1991]; DELEUZE & GUATTARI, 2011 [1980]). Dicotomias presidem às formas modernas de conhecer, pensar e de fazer, mas também à maneira pela qual o ethos moderno ocidental se constituiu e se auto-representou. Por meio da lógica dicotômica, um vasto elenco de figuras de alteridade se constituiu já no albor da modernidade, que serviu de oposição ética ao europeu civilizado. Basta pensar, como exemplos maiores, nas bruxas no outono da Idade Média, nos camponeses na cultura pastoral do Renascimento, no imaginário de selvagens e canibais, ativado a partir do contato europeu com o Novo Mundo, no orientalismo como um todo. Esse verdadeiro elenco de Outros que toma parte no *theatrum mundi* é como um recorte em negativo a partir do qual se desenhou a figura do ocidental civilizado. Comuns à caracterização dessa parte exotizada do elenco se fixaram qualidades como comicidade, ingenuidade, barbárie, rusticidade, brutalidade, bestialidade, monstruosidade, irracionalidade. Esses traços intercambiáveis, hiperexpostos e estereotipados, devolviam ao ocidental (e devolvem ainda) a imagem confortante de sua própria civilidade, ao mesmo tempo em que invisibilizavam ou dotavam de uma transparência de cunho universalizante o seu ethos hegemônico: uma estratégia por meio da qual ele ocupa uma espécie de marco zero, uma posição ética supostamente neutra (quando não explicitamente positiva) em torno da qual se inscrevem todos os Outros que a definem em negativo.

Se a crítica pós-moderna e os estudos pós-coloniais e culturais apontaram desde ao menos os anos 1960, respectivamente, os dispositivos de poder ocultos nos processos classificatórios² e a dimensão operativa dos estereótipos de alteridade na constituição de sistemas de dominação³, a história e o noticiário cotidiano nos mostram a persistência dessa força discursiva, que estabeleceu e continua a tentar preservar uma relação dicotômica dupla e inversamente assimétrica: o Ocidente e o Resto, no qual o Resto majoritário, é subalterno, e o Ocidente minoritário é hegemônico. Como bem observou Zygmunt Bauman,

(...) a dicotomia é um exercício de poder e ao mesmo tempo sua dissimulação. Embora nenhuma dicotomia vingasse sem o poder de separar e pôr de lado, ela cria uma ilusão de simetria. A falsa simetria dos resultados encobre a assimetria de poder que é a sua causa. A dicotomia representa seus membros como iguais e intercambiáveis. No entanto, sua própria

² Michel Foucault, por exemplo, com sua *Arqueologia do saber*.

³ Edward Said, Stuart Hall por exemplo, naquelas décadas, e tantos outros da longa linhagem que leva até as mais recentes propostas decoloniais, que não há como citar sem omitir nomes importantes.

existência é testemunho da presença de um poder diferenciador. (...) Em dicotomias cruciais para a prática e a visão da ordem social, o poder diferenciador esconde-se em geral por trás de um dos membros da oposição. O segundo membro não passa do outro do primeiro, o lado oposto (degradado, suprimido, exilado) do primeiro e sua criação. Assim, a anormalidade é o outro da norma, o desvio é o outro do cumprimento da lei, a doença é o outro da saúde, a barbárie o outro da civilização, o animal o outro do humano, a mulher o outro do homem, o forasteiro o outro do nativo, o inimigo o outro do amigo, "eles" o outro de "nós", a insanidade o outro da razão, o estrangeiro o outro do súdito do Estado, o público leigo o outro do especialista. Um lado depende do outro, mas a dependência não é simétrica. O segundo lado depende do primeiro para o seu planejado e forçado isolamento. O primeiro depende do segundo para sua autoafirmação. (BAUMAN, 1999, p. 22).

Naturalmente, as artes da representação participaram de forma ativa na produção simbólica dessas dicotomias. Muito mais do que simplesmente espelhar ou disseminar representações de alteridade, as artes tiveram e têm papel fundamental e preponderante na sua elaboração, caracterizando-as, conferindo-lhes visibilidade e audibilidade. No campo da música, Miriam Karpilow Whaples (1958) parece ter sido pioneira no estudo extensivo das representações do exotismo na música ocidental. A partir dos anos 1990, Ralph Locke (1991, 2009, 2015); Thomas Betzwieser (1993), Jonathan Bellman (1998), Derek Scott (1998) e Timothy Taylor (2007) deram continuidade aos estudos sobre o tema. Roger Savage (1983), Nathalie Lecomte (1987), Jellen Meglin (2000), Olivia Bloechl (2004; 2006; 2008), Michael Pisani (2005), Côté (2019), Catherine Gallouët (2020) e Sophie Capmartin (2021) se debruçaram mais especificamente sobre a representação cênico-musical dos nativos da América do Norte.

A figuração da alteridade exótica tem sua historicidade, bem entendido, e sofreu inflexões ao longo do tempo. Se tomarmos, por exemplo, o caso da alteridade ameríndia, percebemos uma tensão quase permanente, desde os primórdios do contato entre Velho e Novo Mundo, entre um selvagem figurado no registro do monstruoso, notadamente referido no aspecto do canibalismo, e um selvagem pensado num estado de natureza inocente que, alheio aos vícios da civilização, faz ecoar a antiga mitologia da Idade de Ouro. Essa tensão permanece ora mais ora menos constante ao longo dos primeiros séculos da fricção entre os dois mundos, sendo que as múltiplas representações podem se situar tanto nos polos extremos dessa dicotomia quanto em variações mais ou menos nuançadas ou dialéticas. No entanto, é evidente a inflexão que, no decorrer do século XVIII, tendeu a fixar e a popularizar a tópica do nobre selvagem, no contexto do Iluminismo.

É preciso lembrar aqui que a alteridade constituída no registro positivo do selvagem bom não significa uma mudança na lógica da produção de alteridades como inverso da civilização europeia. Como bem mostrou Michèle Duchet (1995), a representação do mundo selvagem se mantém sempre numa dinâmica antitética, onde se trata menos de uma busca da realidade do Outro do que de uma autorrepresentação especular em negativo: o interesse pelo status selvagem recobre em realidade a interrogação acerca do status do civilizado, e do sentido da história humana:

A realidade do mundo selvagem permanece encerrada numa rede de negações que, através de um jogo de combinações, permite a construção de modelos antitéticos. Trata-se às vezes de povos sem história, sem escrita, sem religião, sem costumes, sem polícia, e neste primeiro tipo de discurso as negações se combinam com traços positivamente marcados para significar a falta, o imenso vazio da selvageria, oposta ao mundo cheio de civilizados. E outras vezes inveja-se esses mesmos povos que vivem sem senhores, sem padres, sem leis, sem vícios, sem o teu e o meu, e as negações, aliadas aqui a traços negativamente marcados, falam do desencanto do homem social e da felicidade infinita do homem natural. No primeiro caso, o paralelo é vantajoso para o homem civilizado; no segundo, a diferença é inteiramente desvantajosa para o homem social. Decorre disso que uma única mudança de signo é suficiente para inverter todo o sentido do discurso: de Voltaire a Rousseau ou Diderot, trata-se não tanto de uma variação de elementos, mas sim de sua distribuição num sistema onde ora recebem o sinal de mais, ora o sinal de menos. (...) Acontece, porém, que esses dois discursos interfiram entre si: os apologistas da felicidade do homem selvagem não podem ignorar que ele leva uma vida perigosa e dura, que ele pode ser malvado e cruel; e os mais convencidos dos benefícios da civilização não podem negar que os civilizados são por vezes ‘verdadeiros canibais’. Da miséria do homem civil à barbárie do civilizado, da incerteza da vida selvagem à felicidade do homem natural, toda uma temática do estado selvagem testemunha uma visão ambígua, onde aflora a percepção de uma realidade contraditória (...). Debate sem fim, cujo tema é menos a condição do selvagem do que o estatuto do civilizado e o significado da história humana. (...) Absorvido pelo espetáculo de sua própria história, o homem europeu afasta-se de tudo o que não é ela, e só consegue interessar-se pelo mundo selvagem na medida em que este lhe oferece a imagem do seu passado, ou de um presente ainda obscurecido. (DUCHET, 1995, p. 11-12, nossa trad.).

A ópera-balé *Les Indes Galantes* se situa e participa desse momento da inflexão na direção de uma representação do bom selvagem, caracterizando personagens de alteridade de forma complexa e paradoxal, ora reiterando convenções de alteridade já constituídas, ora contrabandeando em alguma dose uma crítica à civilização e à colonização por meio da figuração da nobreza selvagem.

Neste artigo, propomos abordar o caso desta ópera-balé a partir da perspectiva proposta pelo historiador Dipesh Chakrabarty, quando enunciou a tarefa crítica e epistemológica de uma *provincianização* da Europa (1992; 2000). Nome importante do grupo de estudos subalternos sul-asiático, Chakrabarty propôs com esses termos um trabalho historiográfico de desnaturalização dos

discursos eurocêntricos, de maneira a deixar a nu a paroquialidade e a historicidade das ordenações e das formas de conhecimento e pensamento ocidentais, autoproclamadas universais.

Eu rogo por uma história que deliberadamente torne visível, dentro da estrutura mesmo de suas formas narrativas, suas próprias estratégias e práticas repressivas, a parte que ela desempenha – em conivência com as narrativas de cidadania – na assimilação, ao projeto do estado moderno, de todas as outras possibilidades de solidariedade humana. (CHAKRABARTY, 2000, p. 45, nossa tradução)

Trata-se, num sentido estrito, de deslocar do centro e de des-universalizar o modelo historiográfico moderno-ocidental. Esta tarefa não tem como se separar, no entanto, de um descentramento da modernidade e suas bases epistêmicas como um todo. Este descentramento passa, por sua vez, pelo desvelamento das formas pelas quais a modernidade e sua razão se impuseram como evidentes e inevitáveis.

Pois o ponto não é [afirmar] que o racionalismo iluminista é sempre irracional em si mesmo, mas sim documentar como – através de que processo histórico – a sua “razão”, que nem sempre foi para todos evidente por si, foi feita óbvia muito além do lugar onde se originou. Se um idioma, como disseram, é apenas um dialeto apoiado por um exército, o mesmo poderia ser dito das narrativas da “modernidade” que, hoje quase universalmente, apontam para uma determinada “Europa” como sendo o habitus primário do moderno. (CHAKRABARTY, 2000, p. 43, nossa tradução).

Em outras palavras, trata-se de uma tarefa de subverter a lógica colonizadora. Nesse sentido, tomando estudos críticos e musicológicos pregressos sobre essa ópera-balé de Rameau, buscamos conectar aspectos tanto da gênese quanto de sua recepção, fazendo-os dialogar com a sua montagem mais recente, em 2019, que parece ter feito reverberar gestos de provincianização *avant la lettre* do colonialismo e do modo de vida europeus.

1. As Índias Galantes e seus selvagens

A ópera-balé *Les Indes Galantes* pode ser tomada quase como uma celebração cênico-musical à fabricação de alteridade. Calcada no formato da *Europa Galante* de André Campra (1697), que havia ambientado historietas amorosas em diversas nações, Rameau surfou na onda do exotismo em voga e

ambientou as suas historietas exclusivamente em cenários não europeus: a primeira *entrada*⁴ na Turquia (*Le Turc généreux*), a segunda no Peru (*Les Incas du Pérou*), a terceira na Pérsia (*Les Fleurs, fête persane*) e a última (*Les Sauvages*), numa floresta em local indefinido, nos confins das colônias francesa e espanhola na América do Norte⁵. A ópera, que foi estreada em 1735, continha somente 3 primeiras entradas⁶, mas foi acrescida em 1736 da entrada ambientada na América, como tentativa de remediar à recepção morna da primeira versão.

Pouco mais de dez anos antes, em 1725, uma delegação de lideranças indígenas havia sido levada à França para um encontro com o rei Luís XV. Necessitando fortalecer suas alianças diplomáticas com os nativos americanos diante da pressão exercida pela Espanha e pela Inglaterra na disputa colonial, a monarquia francesa, por intermédio de seus colonos, havia recebido quatro líderes indígenas e a filha de um deles⁷, de maneira que pudessem ter “uma ideia da grandeza do Rei e da magnificência de seu Reino”⁸ (CAPMARTIN, 2016, s. n. [p. 2]). Na ocasião dessa estadia, ameríndios da delegação se apresentaram no Théâtre des Italiens em Paris, performando uma dança do cachimbo da paz, reportada pelo periódico *Mercure de France* como uma sequência de danças de paz, de guerra e de vitória (*Mercure de France*, sep. 1725, vol. 2, p. 2274-2276). Rameau, tendo assistido a essa representação, relatou em uma carta para o libretista Houdar de la Motte sua impressão diante do espetáculo⁹. Ele estaria na origem da composição da peça para cravo intitulada *Les Sauvages* que, publicada nas *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* (1728), teria sido inspirada no que assistira no teatro (CAPMARTIN, 2021, p. 174). Essa peça para cravo veio a ser reaproveitada, posteriormente, como elemento central da última entrada de *Les Indes Galantes*.

⁴ O equivalente a um ato na ópera-balé, sendo que cada entrada perfaz uma historieta completa, e não uma parte de uma única história.

⁵ A informação didascálica diz : « *Le théâtre représente un bosquet d'une forêt de l'Amérique, voisine des colonies françaises et espagnoles où doit se célébrer la cérémonie du Grand Calumet de la Paix.* »

⁶ Nas primeiras récitas a peça continha um prólogo e duas entradas. A partir da terceira récita, a entrada ambientada na Pérsia foi acrescentada.

⁷ Segundo Sophie Capmartin, os nomes dos integrantes da delegação constam em dois documentos: a lista de passageiros do navio no qual retornaram à Louisiana, e a edição de 1725 do periódico *Mercure de France*: Masperé/Mensperé, chefe da tribo Missouri e sua filha, Ignou Ouaconetan/Ouacónisen, um Osage de nome Ouastan/Boganienhim, um Oto de nome Aguiquida/Aguiquida) e Agapit Chicagou, chefe dos Metchigamias, uma tribo de Illinois (CAPMARTIN, 2016, s. n. [p. 2]).

⁸ « une idée de la grandeur du Roi, et de la magnificence de son Royaume ». Conforme a reportagem do periódico *Mercure de France*, de dezembro de 1725, intitulada “Relation de l'arrivée en France de quatre Sauvages de Missicipi »

⁹ A *Lettre à Houdar de La Motte*, de 25 de outubro de 1727, foi reportada na edição do *Mercure de France* de março de 1765 (apud CAPMARTIN, 2021, p. 174).

A breve história contada em *Les Sauvages* gira em torno de uma cerimônia do cachimbo da paz, após uma batalha perdida pelos ameríndios para as tropas francesas e espanholas. Adario, chefe ameríndio manifesta satisfação pela paz celebrada, mas se inquieta com os cortejos feitos pelos dois oficiais das tropas francesa e espanhola a Zima, filha de outro chefe guerreiro e objeto de seu afeto¹⁰. Os dois militares tentam seduzir Zima, que rejeita os avanços dos pretendentes europeus e, ao fim, oferece seu amor a Adario.

A pesquisadora da história da dança Nathalie Lecomte (1987) vê nesta ópera-balé uma tensão entre uma reiteração das convenções de alteridade por um lado, e a incorporação de elementos tanto narrativos quanto estéticos, que traziam novos dados ao imaginário do exotismo, notadamente naquilo que concerne essa última entrada. A própria ambientação na América do Norte era uma novidade. Segundo Lecomte, “a ópera não tinha se interessado até então senão de maneira muito acessória à América do Norte e seus habitantes” e, segundo ela, as duas entradas americanas (esta e a ambientada no Peru) seriam os elementos mais originais da ópera-balé de Rameau, conduzindo os espectadores ao desconhecido, e se diferenciando das outras duas entradas, ambientadas na Turquia e na Pérsia, que remetiam a um exotismo ao qual o público já estava largamente familiarizado (LECOMTE, 1987, p. 557, apud GALLOUËT, 2020, p. 7). Catherine Gallouët sustenta que “com esse idioma novo, inspirado não por um exotismo imaginado, mas pelos sons dos tambores de ameríndios ouvidos um dia sobre um palco parisiense, Rameau fez ser aceito o heterogêneo no seio mesmo da convenção exótica” (GALLOUËT, 2020, p. 11).

Alguns estudos musicológicos apontaram dispositivos musicais empregados por Rameau como índice de estranheza e exotismo. Miriam Karpilow Whaples, em sua tese de doutorado de 1958 sobre o exotismo na música dramática, viu uma distinção musical franca entre a quarta entrada e o restante da ópera, que significaria uma marca de exotismo, notadamente na *Danse du Grand Calumet de la Paix* (cena 6, Figura 2).

Esta música é tão diferente de tudo o resto na ópera que devemos assumir uma intenção exótica. Não é apenas o cromatismo: a música do terremoto peruano da mesma obra é harmonicamente muito mais excêntrica. É a combinação luxuriante de cromatismo, melodia sinuosa e longa dissonância não resolvida. Encontramos passagens comparáveis em contextos não exóticos - por exemplo, nos pedais de Bach - mas uma das primeiras

¹⁰ *Rivaux de mes exploits, rivaux de mes amours. Hélas ! dois-je toujours Vous céder la victoire ? Ne paraissez-vous dans nos bois Que pour triompher à la fois De ma tendresse et de ma gloire ?*

associações que se faz diante de um cromatismo sinuoso é com o orientalismo musical. No entanto, Rameau emprega-o não nas suas duas entradas orientais, mas naquela cuja música, de um ponto de vista realista, deveria ser mais afastada de tal expressão. Essa exuberante dança do cachimbo da paz não é somente o mais diferente possível da música áspera e simples dos índios norte-americanos: há uma contradição mais ampla, pelo fato de os meios musicais mais avançados são usados para retratar a mais primitiva de todas as quatro culturas que aparecem na ópera. (WHAPLES, 1968, p. 242-243, nossa trad.).

Seja em termos rítmicos, melódicos ou harmônicos, é notável em *Les Sauvages* a intenção de caracterizar musicalmente uma dança estrangeira – senão estranha – seja reempregando recursos de convenção, seja aprofundando-os. O ritmo binário acentuado no primeiro tempo da *Danse du Grand Calumet de la Paix* (e da peça para cravo *Les Sauvages* da qual ela é uma adaptação, cf. Figura 1) ressoa a caracterização por Jean-Baptiste Lully da marcha exótica na sua célebre *Marche pour la cérémonie des turcs*, da comédie-ballet *Le bourgeois gentilhomme* (primeira representação em 1670). Mas a ele se agrega o caráter percussivo do ritmo que atravessa a peça (mínima-semínima-semínima, ou seja uma configuração longa-breve-breve), a melodia saltitante, em arpejos espaçados e saltos largos, que remetem à descrição, no *Mercure de France*, do espetáculo de 1725 no Théâtre des Italiens, segundo a qual os indígenas da Louisiana haviam dançado “de uma maneira que não deixava dúvida de que haviam aprendido os passos e os saltos que dão muito longe de Paris”¹¹, em “atitudes cadenciadas”¹², um deles percutindo um “tambor ou espécie de tímpano”¹³. Assim, podemos tomar como sincera a convicção de Rameau quando, em sua missiva a Houdar de la Motte, declara, sobre a peça para cravo, ter “caracterizado o canto e a dança dos selvagens que apareceram no Théâtre des Italiens há um ou dois anos atrás”¹⁴.

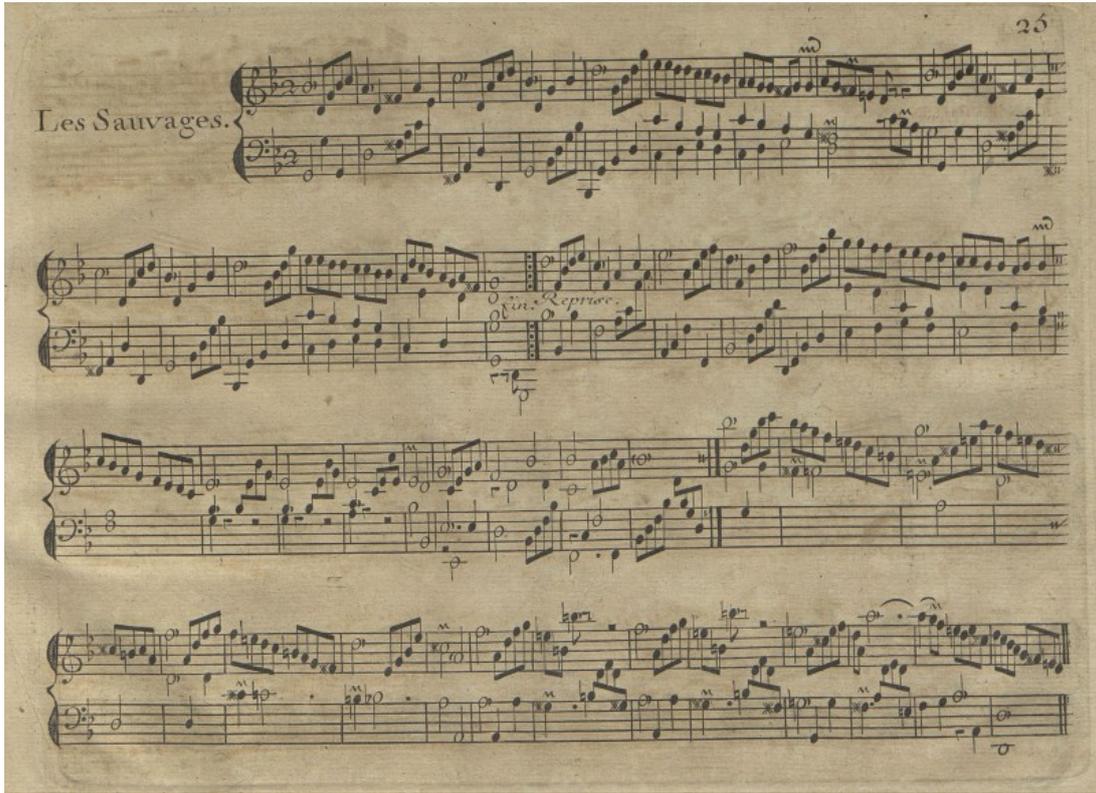
¹¹ « (...) d'une manière à ne pas laisser douter qu'ils n'aient appris les pas & les sauts qu'ils font, très loin de Paris ».

¹² « attitudes cadencées ».

¹³ « (...) le Guerrier va d'abord à la découverte de l'ennemi, armé d'un arc et d'un carquois garni de flèches, pendant que l'autre assis par terre bat du tambour ou espèce de timbale pas plus gros que la forme d'un chapeau ».

¹⁴ Jean-Philippe Rameau, *Lettre à Houdar de la Motte*. Rameau busca convencer o já reputado libretista de sua própria habilidade em transpor habilmente para a música caracteres distintos, inclusive ocultando os artifícios empregados para isso : *Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un ou deux ans, et comment j'ai rendu ces titres : Les Soupirs, Les Tendres Plaintes, Les Cyclopes, Les Tourbillons (c'est-à-dire les tourbillons de poussière agités par les grands vents), L'Entretien des Muses, une Musette, un Tambourin, &c. Vous verrez pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse de grandes dépenses de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même (...)*.

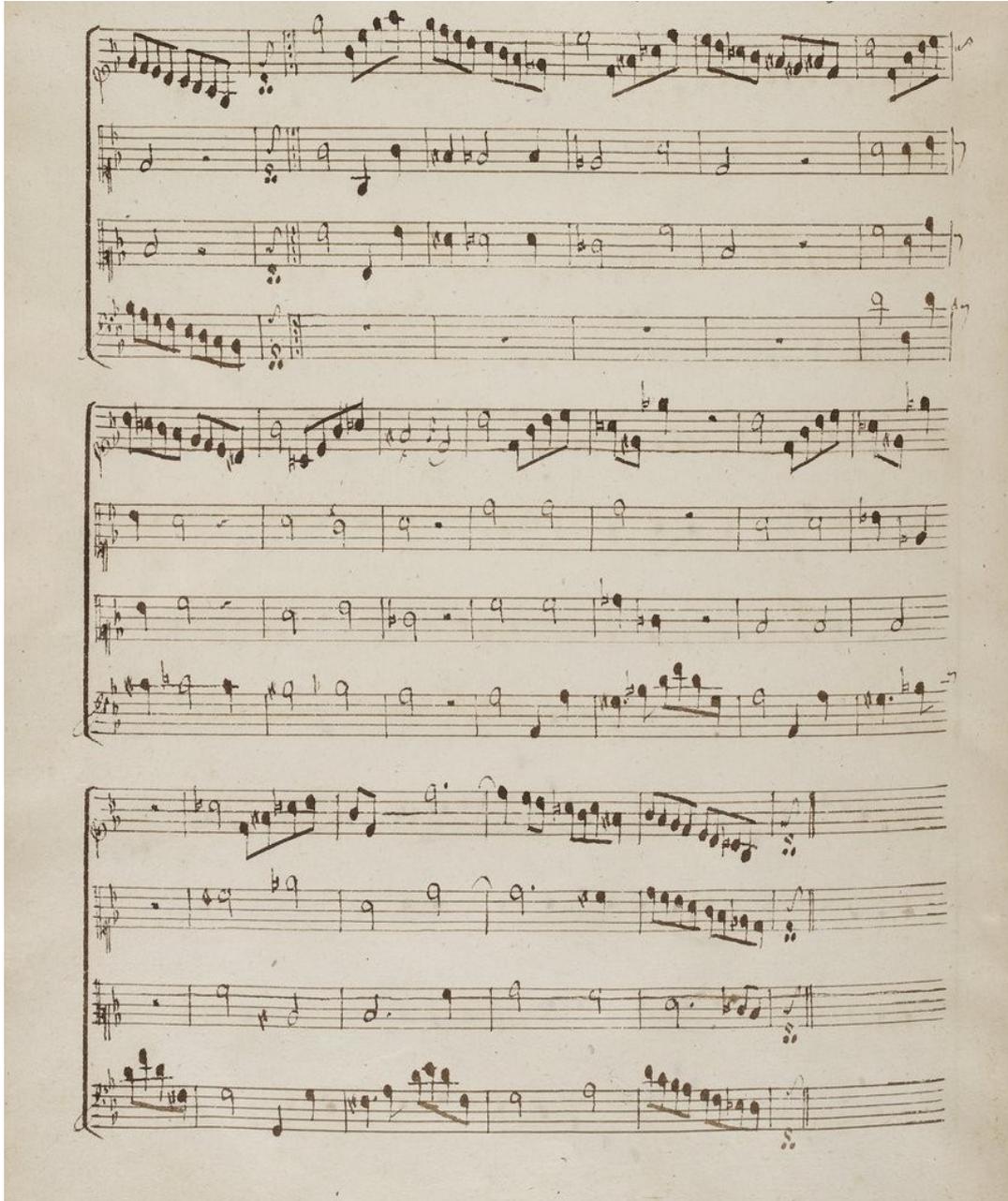
FIGURA 1 – Jean-Philippe Rameau, peça para cravo *Les Sauvages*, in: *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, Paris: Chez L'Auteur, Le Sr Boivin, Le Sr Leclerc, 1728, p. 25.



Fonte: Bibliothèque nationale de France, BnF Gallica.

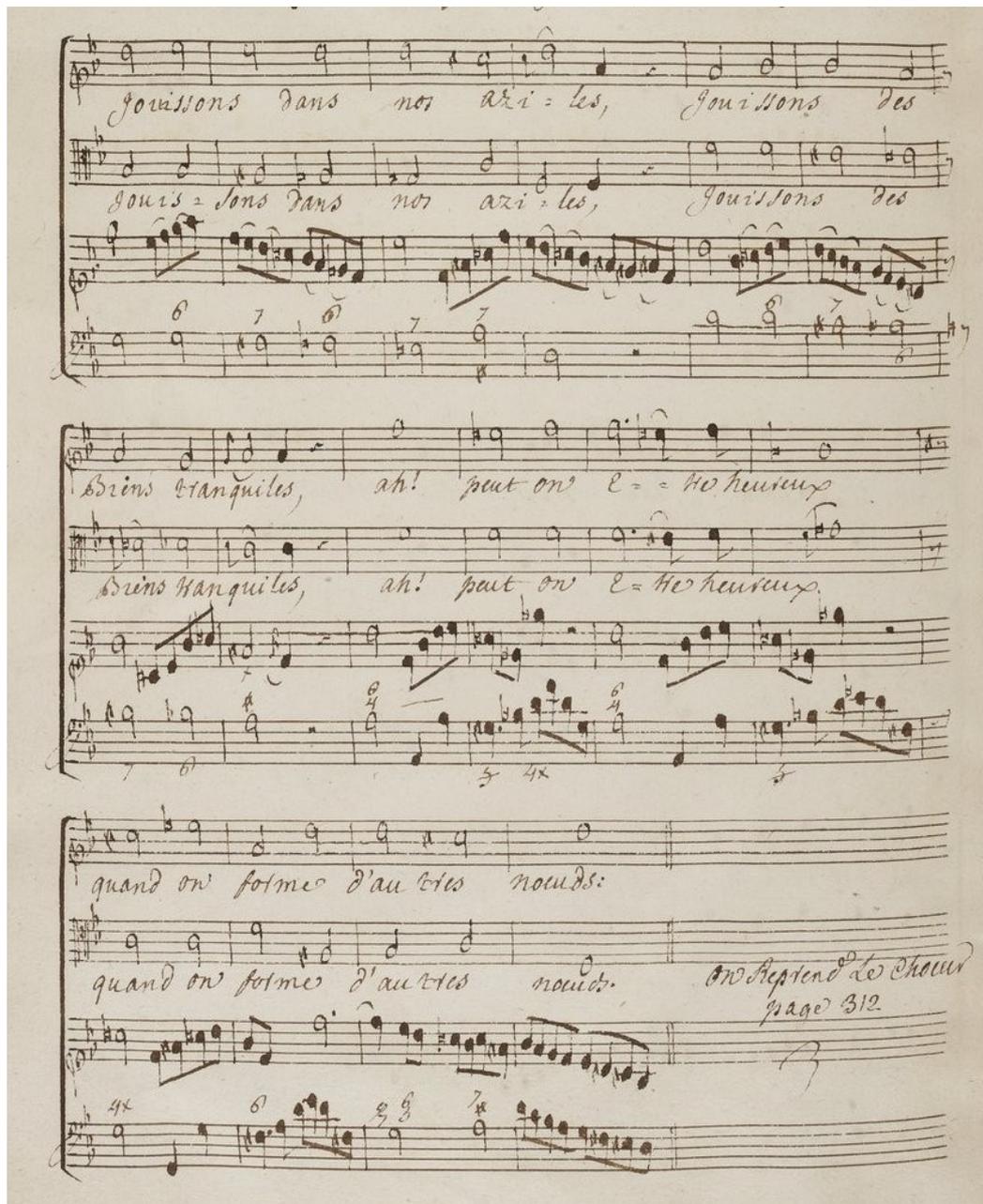
Mas, sobretudo, sobressai o movimento cromático e modulante do segundo *couplet* – a peça é um rondó (ABACA), composto de um refrão A e dois *couplets*, B e C – tanto na versão original para cravo (Figura 1) quanto em sua adaptação para a ópera (Figuras 2 e 3). Roger Savage ressaltou a “considerável estranheza harmônica e enarmônica” do trecho (SAVAGE, 1983, p. 447, nossa trad.), e Olivia Bloechl, o “seu ritmo harmônico rápido, as melodias cromáticas e as cadeias de dominantes dissonantes e não resolvidas”, que “ameaçavam um ‘colapso’ harmônico” e viriam a suscitar “a indignação de alguns dos críticos de Rameau”. A autora interpreta esses artifícios como dispositivos de personificação da desordem e da irracionalidade (BLOECHL, 2008, p. 204, nossa trad.).

FIGURA 2 – Jean-Philippe Rameau, *Les Indes Galantes*. Segundo *couplet* da entrada *Les Sauvages*, *Danse du Grand Calumet de la Paix*. Trio da repetição instrumental.



Fonte: Bibliothèque nationale de France, BnF Gallica.

FIGURA 3 – Jean-Philippe Rameau, *Les Indes Galantes*. Segundo *couplet*, cantado, da entrada *Les Sauvages*, *Danse du Grand Calumet de la Paix*.



Fonte: Bibliothèque nationale de France, BnF Gallica.

Mas há um dado apontado pela crítica musicológica que vai além da caracterização da alteridade. A música composta por Rameau para o libreto de Fuzelier parece criar uma situação de ambiguidade, uma contradição latente na composição. Olivia Bloechl entende que “o contraste entre a simplicidade estilizada do refrão e do primeiro *couplet*, e o artifício cromático e a desordem do

segundo *couplet* sugere uma fratura de caráter entre conotações musicais incompatíveis” (BLOECHL, 2018, p. 206, nossa trad.). E essa ambiguidade afetaria, igualmente, a relação entre texto e música. Para a autora, a música de Rameau parece em alguma medida contradizer o sentido dos versos de Fuzelier (BLOECHL, 2018, p. 206, 212), conotando de forma ambivalente a paz colonial que o libreto da quarta entrada afirma *a priori*. Sophie Capmartin subscreve a opinião de Bloechl e argumenta:

A dança do cachimbo da paz deveria celebrar a reconciliação de todas as partes envolvidas - tanto colonizadores quanto colonizados - e elogiar o estilo de vida idílico, pacífico e contente dos nativos da Louisiana, isto é, sua total submissão ao poder colonial. Os versos de fato desenvolvem as ideias estereotipadas de nativos vivendo em harmonia com a natureza, um estado de inocência original, a correspondência entre a natureza e as emoções, e a simplicidade e a indiferença aos chamados valores civilizados. (CAPMARTIN, 2021, p. 177, nossa trad.).

No entanto, a música parece ir em outra direção. Pois se a descrição, no libreto, de um desfrute tranquilo de um espaço de inocência, paz e simplicidade, livre das perturbações do desejo¹⁵, se acomoda ao exotismo convencional do refrão e do primeiro *couplet*, ela diverge francamente do cromatismo e da tensão dissonante e prolongada no terceiro *couplet* do rondó, produzida pela sequência de acordes de sétima (BLOECHL, 2018, p. 209-212):

Embora Zima e Adario exortassem seus companheiros selvagens a aceitarem seu estado conquistado e evitar desejos inadequados, Rameau associou os seus sentimentos com uma música cujo cromatismo e cujas cadeias de dissonâncias não resolvidas eram consideradas capazes de induzir à força o desejo nos ouvintes. De acordo com o modelo quase newtoniano de dissonância de Rameau, a sequência de acordes de sétima induzida cromaticamente do *couplet* teria suscitado desejo em cada sucessiva tônica implícita em seus tons principais. A proliferação de atrações tonais – cada uma das quais visa, mas não realiza modulação – no segundo *couplet* parece contradizer os sentimentos expressos em seu texto vocal. (BLOECHL, 2018, p. 212, nossa trad.).

A ambiguidade produzida pela música atravessa sutilmente a entrada *Les Sauvages*, como ressalta Capmartin, por meio também de uma remissão ambivalente à música militar. Presentes no ritornelo instrumental que abre a primeira cena, os sons militares dos trompetes e oboés retornam em

¹⁵ *Forêts paisibles, / Jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs. / S'ils sont sensibles, / Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs. // Dans nos retraites, / Grandeur, ne viens jamais / Offrir tes faux attraits ! / Ciel, tu les as faites / Pour l'innocence et pour la paix. / Jouissons dans nos asiles. / Jouissons des biens tranquilles ! / Ah ! peut-on être heureux, / Quand on forme d'autres vœux ?*

fragmentos no recitativo de Adario, intercalando (ou interrompendo) sua fala que, no entanto, trata da celebração da paz com os vencedores europeus¹⁶:

Nos guerriers, par mon ordre unis à nos vainqueurs,
Vont ici de la paix célébrer les douceurs;
Mon cœur seul dans ces lieux trouve encor des alarmes.
Je vois deux étrangers illustres par les armes,
Épris de l'objet de mes vœux;
Je crains leurs soupirs dangereux,
Et que leur sort brillant pour Zima n'ait des charmes.¹⁷

Adario confessa, em meio ao estado de paz guerreira, se alarmar ainda, mas pelos avanços dos europeus sobre sua amada Zima. A intervenção dos fragmentos militares sublinha, evidentemente, a ambiguidade semântica contida no texto (conquista guerreira - conquista amorosa), ou melhor, o *topos* oximórico da oposição entre paz guerreira e guerra amorosa. Mas a interrupção reiterada da voz de Adario pela fanfarra militar infunde, inevitavelmente, uma sensação de ambivalência ou de paradoxo na enunciação daquilo que seria um estado de paz, conciliação e doçura, relembrando a todo momento a presença esmagadora dos colonizadores.

A ópera abre com um ritornelo instrumental apresentando trombetas e oboés que significam música militar. Esta peça de abertura coloca imediatamente os espectadores *in medias res*: a celebração da vitória do exército francês – simbolizada pelas brilhantes fanfarras de metal – sobre os guerreiros nativos. Além disso, essa música é diegética, pois é supostamente ouvida pelos próprios personagens da entrada, especialmente Adario, que é o único personagem principal no palco nesta cena de abertura, acompanhado por outros guerreiros nativos. No recitativo seguinte, cantado por esse personagem da Louisiana, Rameau reintroduz fragmentos desse ritornelo militar, significando assim a presença avassaladora do colonizador francês. (CAPMARTIN, 2021, p. 180).

De modo que a obra parece se situar de modo “ambivalente em relação ao encontro euro-americano, representando simultaneamente a celebração da paz e a trágica perda de liberdade dos nativos” (COLE, 2003, p.48-50, apud CAPMARTIN, 2021, p. 180). Capmartin conclui que

¹⁶ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XviEvaMrCLE>, por Les Arts Florissantes, dir. William Christie, Harmonia Mundi, 1991.

¹⁷ Nossos guerreiros, sob meu comando unidos a nossos vencedores, / Vão aqui celebrar a doçura da paz; / Só meu coração nesses lugares ainda se alarma. / Vejo dois estranhos ilustres nas armas, / Tomados pelo objeto dos meus desejos; / Temo seus suspiros perigosos, / E que seu destino brilhante seja para Zima um encanto. (cena 1, nossa trad. livre).

Para além da imagem aparentemente polida e idealizada do *bon sauvage* criada por Fuzelier, a música de Rameau convida o seu público a experimentar sensivelmente um pouco da violência inata da colonização, bem como o sentimento de absoluta estranheza - e, portanto, de opacidade - sentida quando do seu encontro com os povos nativos americanos. (CAPMARTIN, 2021, p.188, nossa trad.).

Se os elementos acima não chegam a indicar uma posição francamente contestatória, eles significam, no entanto, um ruído na veiculação de um discurso que, embora suavizado pela idealização da alteridade ameríndia no registro do *nobre selvagem*, é fundamentalmente colonialista.

2. O libreto e suas fontes

Um elemento central a ser levado em consideração no que concerne à quarta entrada, *Les Sauvages*, é o libreto de Fuzelier e suas fontes prováveis. De onde saíram as referências para compor esse episódio e suas personagens? Embora não tivesse ainda feito sua entrada no universo da ópera, o tema do nativo da América já estava se fazendo ver e ouvir nos palcos desde ao menos 1721. Foi nesse ano que a peça *Arlequin Sauvage*, de Delisle de la Drevetière (1682-1756) estreou uma carreira de sucesso no Théâtre des Italiens (palco onde poucos anos depois viriam a se apresentar os próprios ameríndios no espetáculo testemunhado por Rameau) em torno de uma personagem que incarnava um ameríndio recém-chegado da Nova França, ao mesmo tempo ingênuo e lúcido, em cuja voz os modos, os valores e as instituições francesas eram criticados. Peças representadas no Théâtre de la Foire¹⁸ desde aquela mesma década de 1720 popularizaram igualmente esse tipo de personagem em registro satírico (PISANI, 2005, p. 48; BLOECHL, 2008, 187-188; CÔTÉ, 2019, p. 344; CAPMARTIN, 2021, p. 156-158; ANN, 2022, p. 13).

Ora, Fuzelier era, ele próprio, autor de textos para o Théâtre de la Foire e provavelmente as assistiu. Mas, sobretudo, é evidente tanto no *Arlequin Sauvage* de Delisle de la Drevetière quanto no libreto de *Les Sauvages* de Fuzelier a influência dos relatos de Louis Armand de Lom d'Arce (1666-1716), mais conhecido como barão de Lahontan (CÔTÉ, 2019, p. 344-346). Publicados pela primeira vez em 1703, seus textos estão entre os relatos de viagem mais lidos no século XVIII. Nas *Mémoires de l'Amérique septentrionale* e nos *Dialogues de M. Le Baron de Lahontan et d'un Sauvage*

¹⁸ Nome genérico que designa os espetáculos cênicos que eram representados nas ocasiões das feiras anuais de Saint-Germain et de Saint-Laurent em Paris.

dans l'Amérique, esse aristocrata empobrecido que viveu entre 1683 e 1692 na Nova França como oficial francês, não somente descreve a natureza local e os costumes ameríndios, mas também relata o que seriam as recriminações feitas pelos indígenas ao modo de vida europeu e às suas crenças. Nos *Dialogues*, a tradição antiga do diálogo filosófico (OUELLET, 2006, p. 58) dá enquadramento literário ao que Lahontan afirma ser a transcrição de suas conversas com o chefe de guerra huroniano Kondiaronk durante sua estadia na América. Kondiaronk, nomeado Adario no texto dos *Dialogues* (também referido como “Le Rat” em outras passagens de seus relatos e em outras fontes), aponta incongruências na teologia cristã, critica a hipocrisia de seus fiéis, a submissão servil dos franceses ao poder de seu “capitão” (o rei)¹⁹, a inequidade de suas leis²⁰, a propriedade privada (à qual se refere como *le tien et le mien*, “o teu e o meu”) como origem dos males da civilização²¹, a má fé, a cupidez, o egoísmo²² e a falsidade do comportamento dos europeus.

Oh, que tipo de homens são os europeus! Oh, que tipo de criaturas! que fazem o bem pela força e evitam fazer o mal apenas por medo do castigo? Se eu lhe perguntasse o que é um homem, você me responderia que ele é francês, e eu lhe provaria que ele é um castor. Pois um homem não é um homem por se manter em pé, saber ler e escrever e ter milhares de outras indústrias. Chamo homem alguém que tem uma inclinação natural para fazer o bem e que nunca pensa em fazer o mal. Você vê muito bem que não temos juízes. Por que? Porque não temos brigas ou processos judiciais. Mas por que não temos processos? Porque não queremos receber ou saber de dinheiro. Por que não queremos dinheiro? Porque não

¹⁹ « Ces grand seigneurs, dis-je, sont exposez à la disgrâce du Roy, à la médisance de mille sortes de Personnes ; à la perte de leurs Charges ; au mépris des leurs semblables ; en un mot leur vie molle est traversée par l'ambition, l'orgueil, la présomption & l'envie. Ils sont esclaves de leurs passions, & de leur Roy, qui est l'unique François heureux, par raport à cette adorable liberté dont il jouit tout seul. Tu vois que nous sommes un millier d'hommes dans nôtre Village, que nous-nous aimons comme frères ; que ce qui est à l'un est au service de l'autre ; que les Chefs de guerre, de Nation & de Conseil, n'ont pas plus de pouvoir que les autres Hurons ; qu'on n'a jamais veu de querelles ni de médisances parmi nous ; qu'enfin chacun est maître de soy même, & fait tout ce qu'il veut, sans rendre conte à personne, & sans qu'on y trouve à redire. Voilà, mon Frère, la différence qu'il y a de nous à ces Princes, à ces Ducs, &c. laissant à part tous ceux qui estant au dessous d'eux doivent, par consequent, avoir plus de peines, de chagrin & d'embarras ». (LOHANTAN, 1704, p. 62)

²⁰ « Ecoute un peu, mon cher Frere ; allant un jour de Paris à Versailles, je vis à moitié chemin un Paisan qu'on alloit fouêter pour avoir pris des perdrix & des lièvres à des lacets. J'en vis un autre entre la Rochelle & Paris qu'on condamna aux galères, parce qu'on le trouva saisi d'un petit sac de sel. Ces deux miserables hommes furent châtiés par ces injustes Loix, pour vouloir faire subsister leurs pauvres Familles ». (LOHANTAN, 1704, p. 44)

²¹ « Je dis donc que ce que vous appelez argent, est le démon des démons, le Tiran des François ; la source des maux ; la perte des ames & le sepulcre des vivans. Vouloir vivre dans les Païs de l'argent & conserver son ame, c'est vouloir se jeter au fond du Lac pour conserver sa vie ; or ni l'un ni l'autre ne se peuvent. Cet argent est le Père de la luxure, de l'impudicité, de l'artifice, de l'intrigue, du mensonge, de la trahison, de la mauvaise foy, & généralement de tous les maux qui sont au Monde. Le Pere vend ses enfans, les Maris vendent leurs Femmes, les Femmes trahissent leurs Maris, les Frères se tuent, les Amis se trahissent, & tout pour de l'argent, Di-moy, je te prie, si nous avons tort aprez cela, de ne vouloir point ni manier, ni même voir ce maudit argent ». (LOHANTAN, 1704, p. 54)

²² « Ah ! les bonnes gens que les François, qui, bien loin de se sauver la vie les uns aux autres comme frères, le pouvant faire, ne le font pas ». (LOHANTAN, 1704, p. 41)

queremos leis e, desde que o mundo é mundo, os nossos pais viveram sem elas. Além disso, é falso, como já disse, que a palavra da Lei signifique coisas justas e razoáveis entre nós, pois os ricos zombam dela e só os infelizes as seguem. Então, vejamos essas leis ou coisas razoáveis. Há cinquenta anos que os Governadores do Canadá afirmam que estamos sob as Leis do seu grande Capitão. Estamos contentes em negar nossa dependência de qualquer pessoa que não seja o grande Espírito; nascemos livres e irmãos unidos, tão grandes Mestres uns quanto os outros, enquanto todos vocês são escravos de um só homem. (LOHANTAN, 1704, p. 37-38, nossa trad.).²³

Inversamente, afirma Adario/Kondiaronk, a vida entre os Huronianos é vivida em liberdade, inocência e simplicidade, numa sabedoria guiada pelo instinto e pela natureza.

A inocência da nossa vida, o amor que temos pelos nossos irmãos, a tranquilidade de alma que desfrutamos por desprezarmos o interesse, são três coisas que o grande Espírito exige de todos os homens em geral. Praticamo-los naturalmente nas nossas aldeias, enquanto os Europeus se destroem, se roubam, se difamam, se matam nas suas cidades, eles que, querendo ir para a terra das Almas nunca pensam no seu Criador, exceto quando falam sobre isso com os Huronianos. (LOHANTAN, 1704, p. 34, nossa trad.).²⁴

Ha! viva os Huronianos, que sem leis, sem prisões e sem torturas, passam a vida em paz, em tranquilidade e desfrutam de uma felicidade desconhecida pelos franceses. Vivemos simplesmente sob as leis do instinto e da conduta inocente que a sábia natureza nos imprimiu desde o berço. Todos estamos de acordo e conformes em vontades, opiniões e sentimentos. Assim, passamos a vida em uma inteligência tão perfeita, que não vemos entre nós nem processos judiciais, nem disputas, nem brigas. (LOHANTAN, 1704, p. 42, nossa trad.).²⁵

²³ « O quel genre d'hommes sont les Européens ! O quelle sorte de creatures ! qui font le bien par force, & n'évitent à faire le mal que par la crainte des châtimens ? Si je te demandois ce que c'est qu'un homme, tu me repondrois que c'est un François, & moi je te prouverai que c'est plutôt un Castor. Car un homme n'est pas homme à cause qu'il est planté droit sur ses deux pieds, qu'il sçait lire & écrire, & qu'il a mille autres industries. J'appelle un homme celui qui a un penchant naturel à faire le bien & qui ne songe jamais à faire du mal. Tu vois bien que nous n'avons point des Juges ; pourquoi ? parce que nous n'avons point de querelles ni de procez. Mais pourquoi n'avons nous pas de procez ? C'est parce que nous ne voulons point recevoir ni connoître l'argent. Pourquoi est ce que nous ne voulons pas admettre cet argent ? c'est parce que nous ne voulons pas de loix, & que depuis que le monde est monde nos Pères ont vécu sans cela. Au reste, il est faux, comme je l'ay déjà dit, que le mot de Loix signifie parmi nous les choses justes & raisonnables, puis que les riches s'en moquent & qu'il n'y a que les malheureux qui les suivent. Venons donc à ces loix ou choses raisonnables. Il y a cinquante ans que les Gouverneurs de Canada prétendent que nous soyons sous les Loix de leur grand Capitaine. Nous-nous contentons de nier nostre dépendance de tout autre que du grand Esprit ; nous sommes nez libres & frères unis, aussi grands Maîtres les uns que les autres ; au lieu que vous êtes tous des esclaves d'un seul homme ».

²⁴ « L'innocence de nôtre vie, l'amour que nous avons pour nos frères, la tranquillité d'ame dont nous jouissons par le mépris de l'intérêt, sont trois choses que le grand Esprit exige de tous les hommes en général. Nous les pratiquons naturellement dans nos Villages, pendant que les Européens se déchirent, se volent, se diffament, se tuent dans leurs Villes, eux qui voulant aller au pais des Ames ne songent jamais à leur Créateur, que lors qu'ils en parlent avec les Hurons ».

²⁵ « Ha ! vive les Hurons, qui sans Loix, sans prisons, & sans tortures, passent la vie dans la douceur, dans la tranquillité, & jouissent d'un bonheur inconnu aux François. Nous vivons simplement sous les Loix de l'instinct, & de la conduite innocente que la Nature sage nous a imprimée dès le berceau. Nous sommes tous d'accord, & conformes en volonte, opinions & sentimens. Ainsi, nous passons la vie dans une si parfaite intelligence, qu'on ne voit parmi nous ni procez, ni dispute, ni chicanes ».

O nome do personagem ameríndio de *Les Sauvages* – Adario – não é, portanto, uma coincidência, e faz ressoar intertextualmente a voz do líder Huroniano do *best seller* setecentista de Lahontan.

Segundo o Adario dos *Dialogues*, a sexualidade é vivida com liberdade por homens e mulheres Huronianos indistintamente. Mas, uma vez casados, mantêm fidelidade aos parceiros, sendo a separação igualmente uma prática social corrente e simples, quando desejada. No libreto de Fuzelier, é por meio da voz da personagem feminina, Zima, que é caracterizado o comportamento amoroso Huroniano tal como descrito nos *Dialogues*:

Non, mais vous oubliez, ou vous ne savez pas
Dans quel temps l'inconstance est pour nous légitime.
Le cœur change à son gré dans cet heureux séjour :
Parmi nos amants, c'est l'usage
De ne pas contraindre l'amour ;
Mais dès que l'hymen nous engage,
Le cœur ne change plus dans cet heureux séjour.²⁶

Zima recusa se casar com Damon (capitão francês) por sua inconstância, e igualmente com Alvar (capitão espanhol) por seu ciúme, preferindo o amor sincero e “sem artifício” dos Huroianos:

Nous suivons sur nos bord l'innocente nature,
Et nous n'aimons que d'un amour sans art.
Notre bouche et nos yeux ignorent l'imposture ;
Sous cette riante verdure,
S'il éclate un soupir, s'il échappe un regard,
C'est du cœur qu'il part.²⁷

É uma figuração do bom selvagem, sem dúvida, mas igualmente uma novidade narrativa dissonante com relação à convenção da época (MEGLIN, 2000, p. 108, apud GALLOUËT, 2020, p. 9). Ainda na voz de Zima, ressoa a crítica do Kondiaronk dos *Dialogues* dirigida aos franceses, tiranizados por suas paixões.

²⁶ Não, mas vocês esquecem, ou não sabem / em que momento a inconstância é legítima para nós. / O coração muda à vontade nesta estadia feliz: / entre nossos amantes, é costume / não constranger o amor; / mas assim que o casamento nos une, / o coração não muda mais nesta estadia feliz. (cena 3, nossa trad. livre).

²⁷ Nessas margens, nós seguimos a natureza inocente, / e amamos um amor sem artifício; / nossa boca e nossos olhos não conhecem a impostura; / sob esse verde risonho, / se um suspiro, se um olhar escapa, / é do coração que ele parte”. (cena 3, nossa trad. livre)

Os franceses destroem a sua saúde por mil causas diferentes; e nós mantemos a nossa até que nossos corpos se esgotem; porque nossas almas livres das paixões não podem alterar ou perturbar nossos corpos. (...) Acredite, meu querido irmão, pense em fazer-te Huron para viver muito tempo. Você beberá, comerá, dormirá e caçará em paz; você será libertado das paixões que tiranizam os franceses. (LAHONTAN, 1704, p. 64, nossa trad.).²⁸

Os Huronianos, ensina Zima, conhecem uma serenidade da alma situada nos antípodas do *ethos* europeu: nas “Florestas tranquilas, / Desejos vãos não vêm jamais perturbar nossos corações; / Se eles são sensíveis, / Fortuna, não é ao preço de seus favores” (cena 6)²⁹.

Mas quem foi Kondiaronk? O chefe de guerra huroniano-wendat insistentemente referido por Lahontan foi um dos interlocutores dos europeus em solo norte-americano mais citado pelos missionários e viajantes, reputado por sua eloquência e sua fineza de raciocínio (DUCHET, 1995, p. 31-33). Estudos literários costumam, no entanto, recusar a autenticidade ameríndia da fala de Kondiaronk, atribuindo as diatribes dirigidas ao modo de vida europeu ao próprio Lahontan, que teria dissimulado na voz do líder indígena seus próprios propósitos. A figura do filósofo selvagem seria, assim, uma ficção literária, um *topos* de realidade histórica duvidosa, servindo à circulação de ideias contestatárias de intelectuais europeus - ideias essas que viriam a constituir o horizonte ético característico da Europa iluminista. Essa posição tradicional foi contestada recentemente por Graeber e Wengrow (2022). Baseando-se em estudos históricos e antropológicos recentes, os autores sustentam em seu livro a veracidade da crítica ameríndia reportada por missionários e viajantes. Graeber e Wengrow apontam para o impacto que essa crítica ameríndia aos modos europeus, transmitida ao Ocidente por meio de relatos de falas de intelectuais e lideranças nativas, parece ter tido sobre o pensamento europeu, suscitando a fermentação e a emergência de noções como igualdade ou liberdade, que norteiam (embora de forma mais abstrata do concreta) o horizonte ético daquilo que chamamos Ocidente, e que foram legadas pelo Iluminismo. Pois, como argumentam os autores, essas seriam ideias distantes do horizonte comportamental e mental dos europeus daqueles primeiros séculos de contato com o Novo Mundo.

²⁸ « *Les François détruisent leur santé par mille causes différentes ; & nous conservons la nôtre jusqu'à ce que nos corps soient usez ; parce que nos ames exemptes de passions ne peuvent altérer ni troubler nos corps. (...) Croi-moy, mon cher Frère, songe à te faire Huron pour vivre long-temps. Tu boiras, tu mangeras, tu dormiras, & tu chasseras en repos ; tu seras delivré des passions qui tiranisent les François* ».

²⁹ « *Forêts paisibles, Jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs. S'ils sont sensibles, Fortune, ce n'est pas u prix de tes faveurs* ».

O fato de que os ameríndios viviam em sociedades geralmente livres e os europeus não nunca chegou a ser realmente um tema de debate: os dois lados concordavam nesse sentido. O ponto de divergência era se a liberdade individual era desejável ou não. Trata-se de uma área em que os primeiros relatos de missionários ou viajantes sobre as Américas colocam um verdadeiro problema conceitual para a maioria dos leitores atuais. Em geral tomamos como certo que os observadores “ocidentais”, mesmo os seiscentistas, são apenas uma versão anterior de nós mesmos, ao contrário dos indígenas americanos, que representam um Outro essencialmente estranho e talvez até indecifrável. Mas na verdade, em muitos aspectos, os autores desses textos [autores dos relatos europeus] não tinham nenhuma semelhança conosco. Em termos de liberdade pessoal, a igualdade entre homens e mulheres, os costumes sexuais ou a soberania popular (...), a postura dos indígenas americanos provavelmente está muito mais próxima das atitudes do leitor do que as dos europeus do século XVII. (...) Hoje em dia, é quase impossível que alguém vivendo numa democracia liberal diga ser contra a liberdade (...). Esse é um dos legados duradouros do Iluminismo e de acontecimentos como a Revolução Francesa e a Guerra de Independência dos Estados Unidos. (...) Os jesuítas seiscentistas *não* adotavam esse pressuposto. Sua tendência era ver a liberdade individual como animalésca. (GRAEBER; WENGROW, 2022, p. 56-57).

Inversamente, segundo por exemplo o que relatou em 1642 o missionário jesuíta Le Jeune, a liberdade e a insubmissão a qualquer autoridade eram uma realidade nas práticas sociais de povos ameríndios como os Innuat:

Eles imaginam que, por direito de nascença, devem gozar a liberdade dos burros selvagens, sem render homenagem a quem quer que seja, exceto quando querem. Censuraram-me uma centena de vezes porque tememos nossos Capitães, enquanto eles riem e zombam dos seus. Toda a autoridade do chefe deles reside na língua, pois seu poder consiste em sua eloquência e, mesmo que se mate de tanto falar e arengar, não será obedecido a menos que agrade aos selvagens. (REUBEN, 1896-1901, v. 6, p. 109-10/241, apud GRAEBER; WENGROW, 2022, p. 57).

Contra o ceticismo reinante, que põe em dúvida a realidade da crítica afiada de Kondiaronk, a escritora, historiadora e etnógrafa Barbara Alice Mann, citada por Graeber e Wengrow, sustenta que o relato captado *in loco* pelos missionários e viajantes é tradicionalmente recusado pelos estudiosos “por nenhuma outra razão que não a Eurosupremacia, na suposição de que nenhum *selvagem* poderia ter falado de forma tão lógica, convincente ou inteligente como a crônica insiste (MANN, 2001, p. introd. XV-XVI, nossa trad.). De fato, como argumentam Graeber e Wengrow, a posição cética parece desconsiderar como elementos comprobatórios a multiplicidade de fontes e relatos coevos que se referem à figura de Kondiaronk, à penetração de seu pensamento e raciocínio, à verve de sua fala.

As implicações dessa polêmica são de grande vulto, efetivamente. Assumir a veracidade da origem ameríndia da crítica expressa nos textos de Lahontan significa inverter os sinais do trânsito de ideias que estão no cerne do Iluminismo. Pois é na voz real ou fictícia de Kondiaronk que parecem ter sido expressas pela primeira vez críticas e argumentos que estarão na base – seja refutando-os ou levando-os adiante – das ideias de Diderot, Morelly, Rousseau e Voltaire (DUCHET, 1995; GRAEBER; WENGROW, 2022).

A verdadeira influência de Lahontan é subterrânea, exercida ao nível das ideias: ele foi o primeiro a ter dado forma, nos seus Diálogos, a uma contestação do mundo civilizado não nostálgica, mas amargamente crítica, o primeiro sobretudo a desenvolver toda uma argumentação, a comparar termo a termo as vantagens do estado selvagem e do estado de civilização, num diálogo onde o personagem do selvagem 'pensador' desempenha um papel essencial, e não mais apenas episódico. O Suplemento, entrevista de Orou e do capelão [de Diderot], aparece em muitos aspectos como a continuação dos diálogos de Adario e do Barão de Lahontan, mas, menos óbvia literariamente, a filiação entre Lahontan e autores como Morelly, Rousseau e mesmo Voltaire é igualmente certa. Qualquer comparação entre selvagens e civilizados refere-se implicitamente a este modelo retórico e dialético, seja para rejeitá-lo ou para ir além dele. (DUCHET, 1995, p. 102, nossa trad).

Assumir a origem ameríndia dos argumentos de Lahontan e de outros relatos análogos é, assim, escrever a contrapelo a história do movimento das ideias pelas quais a civilização ocidental se define como tal. Indo mais além, significaria, em última análise, o desvelamento bombástico de um universalismo às avessas, no qual o Ocidente, mais do que dissipado mundialmente suas formas de vida, teria incorporado paulatinamente, ao logo dos últimos cinco séculos de sua hegemonia política e econômica, um código ético e comportamental oriundo, em boa medida, das terras 'selvagens' e 'primitivas' do globo. Em outros termos, significaria uma subversão radical da noção naturalizada da “Europa como sendo o habitus primário do moderno” (CHAKRABARTY, 2000, p. 43, nossa tradução).

De todo modo, tenha a fala crítica de Kondiaronk sido uma realidade histórica, tenha ela saído da pluma de um europeu ressentido (OUELLET, 2006), ela realiza, *avant la lettre*, aquilo que Chakrabarty viria a se referir, cerca de três séculos depois, como um ato de “provincianização da Europa”, individuando a forma de vida europeia e deslocando-a de uma suposta centralidade universal, de sua instituição como regra ou modelo necessário.

Assim, vemos que desde a gênese da quarta entrada da ópera-balé compõem em seu tecido compositivo elementos que em alguma medida produzem dissonâncias com o discurso colonizador: a referência intertextual à fala crítica de Kondiaronk ao modo de vida europeu, presente no libreto de Fuzelier, e a transposição musical de Rameau, que traduz de forma ambígua o texto do libreto, como apontado pelos estudos musicológicos.

3. Descolonizando as Índias Galantes?

Ressaltar esses focos de ruído na discursividade de *Les Indes Galantes* não significa questionar aquilo que lhe é fundamental: permanece incontestado o fato de que essa ópera-balé é fundada essencialmente numa mentalidade colonial e na representação de estereótipos de alteridade. Assim, encená-la hoje significa enfrentar, de partida, um desconforto ético de primeira ordem. Diante desse desafio, Clément Cogitore, diretor artístico da montagem mais recente da ópera, em 2019, na Opéra Bastille, lançou mão de estratégias de subversão de conteúdos colonizantes. Destacou-se nesse sentido o emprego, ao longo de toda a ópera, de distintos estilos coreográficos do hip-hop (krump, flex, vogue, break, electro e outros), performados por bailarinos oriundos sobretudo das periferias de Paris, e que terminou por constituir a pedra de toque da montagem. Na coreografia de Bintou Dembélé para a *Danse du Grand Calumet de la Paix* da entrada *Les Sauvages*, sobressai a presença enérgica e contundente do krump³⁰, estilo surgido nos guetos de Los Angeles como sublimação e estilização dos embates raciais ocorridos na cidade em 1992, no qual a violência real sofrida pelos corpos negros se traduziu numa dança extraordinariamente vigorosa, impetuosa, de rara potência estética. Sua presença no espetáculo fez-se superporem telescopicamente, como forte componente simbólico, múltiplas e sucessivas camadas históricas de violência racial: dos massacres de ameríndios da época colonial às ações policiais brutais contra a população negra na mesma América do Norte, estendendo-as até as tensões sociais contemporâneas nas periferias francesas. A caracterização gestual/coreográfica baseada no krump explora até a radicalidade os estereótipos da violência e do primitivismo, ao ponto de subvertê-los.

³⁰ Vídeo da performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TfQJZ76WR0U>. Cappella Mediterranea. Acesso em 28 ago. 2023.

Assim, as escolhas estéticas/éticas/conceituais feitas pelo diretor e sua coreógrafa na montagem na ópera da Bastilha acrescentam aos elementos dissonantes que permeiam a composição de Rameau/Fuzelier uma nova camada crítica, igualmente remissível à “provincianização da Europa” proposta por Chakrabarty. A montagem desnaturaliza a fabricação de alteridades que está na base da aspiração a uma forma de vida universal moderna-ocidental, expondo sua estratégia discursiva, seu *modus operandi*, o grotesco de suas fórmulas convencionais e produtoras de estereótipos. Na coreografia de krump em *Les Sauvages* desvela-se a objetificação do Outro por meio de uma amplificação hiperbólica, de uma exacerbação dos estereótipos que termina por subvertê-los. Mas há algo de mais sutil e ao mesmo tempo mais radical no emprego dessa coreografia. Pois sob a máscara da representação de uma gestualidade “selvagem”, performada por corpos “selvagens”, o que está corporificado no krump são os movimentos corporais de corpos violentados. Assim, são os gestos da repressão policial perpetrada sobre os corpos negros de Los Angeles que estão expostos. Ou melhor, o recorte em negativo desses gestos, pois como é possível perceber, o krump estiliza não exatamente ou somente o gesto que agride, mas sobretudo os seus efeitos: os movimentos involuntários de corpos violentados, golpeados, retorcidos, arrastados, porém sublimados e convertidos plasticamente em uma expressão coreográfica de forte conotação identitária. Ou seja, a coreografia inverte os sinais da operação colonizante: não se trata mais de desenhar o ethos ocidental como o inverso em negativo do estereótipo do não-ocidental, mas sim, ao contrário, de desenhar o corpo subalternizado e violentado como inverso em negativo da gestualidade repressiva performada pelo ocidental. Assim, a coreografia coloca a nu a discursividade produtora de alteridades, ao mesmo tempo que a subverte, produzindo em alguma medida, por meio da visualidade, da estética, da expressão cênica, a descentralização epistêmica e política para a qual apontou Chakrabarty.

Resta questionar – indagação desconfortável numa perspectiva otimista sobre as possibilidades de subversão descolonizante do repertório canônico – se a montagem não incorre, paradoxalmente, em um neo-extratativismo. Pois, injetando sangue novo, potência e contundência estética numa obra *a priori* condenada à obsolescência – uma vez que destoa das aspirações contemporâneas por um multiverso contra-hegemônico – ela pode acabar por reiterar a lógica hegemônica plasmada nas Índias Galantes de Rameau/Fuzelier. Os extraordinários e virtuosos bailarinos periféricos da *banlieue* parisiense, eles mesmos descendentes de povos subalternizados nas mais diversas coordenadas da

cartografia da dominação ocidental³¹, resumiram com seus corpos de alteridade séculos de violência real e simbólica. Por meio da brecha aberta nessa montagem, eles adentraram em grande estilo a ópera na Bastilha, tomando-a de assalto com a força resiliente de sua dança, ressignificando a ópera dissonante e paradoxal de Rameau. Resta saber – o tempo dirá – se essa brecha se tornará uma porta efetivamente.

FONTES

LAHONTAN, Baron de. *Dialogues de M. le baron de Lahontan et d'un sauvage, dans l'Amérique : contenant une description exacte des moeurs et des coutumes de ces peuples sauvages ; Avec les voyages du même en Portugal et en Danemarc*. Amsterdam: Chez la Veuve de Boeteman, 1704. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82269m/f2.item>. Acesso em 28 ago. 2023. Transcrição moderna disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Dialogues_de_Monsieur_le_baron_de_Lahontan_et_d%E2%80%99un_Sauvage. Acesso em 28 ago. 2023.

MERCURE DE FRANCE., Paris, septembre 1725, vol. 2, p. 2274-2276). Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/nyp.33433087530873?urlappend=%3Bseq=9>. Acesso em: 29 ago. 2023.

MERCURE DE FRANCE. Paris, décembre 1725, p. 2827-2859. Disponível em: <https://books.google.fr/books?id=KJNQAAAAAYAAJ&hl=fr&pg=PT78&output=embed>. Acesso em 28 ago. 2023.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Les Indes Galantes, ballet, réduit a quatre grands concerts : avec une nouvelle Entrée complete. Se vend à Paris : chez M. Boivin [...] : M. Leclair [...] : l'auteur [...]*, [1736]. Partitura. Disponível em: Bibliothèque nationale de France, BnF Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451564d/f328.item#>. Acesso em 26 ago. 2023.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. Paris: Chez L'Auteur, Le Sr Boivin, Le Sr Leclerc, 1728. Partitura. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010056z>. Acesso em 28 ago. 2023.

REFERÊNCIAS

AHN, J. Cabelle. Latitudes of Tenderness: Imagining Nouvelle France in the Ancien Régime. *Journal18*, Issue 13, Race, pp. 1-29, Spring 2022.

BARROS, Christopher J. *Voltaire et le sauvage civilisé*. Master's These, San Jose State University,

³¹ Cf. o documentário independente *Les Indes Galantes*, direção de Philippe Béziat, produção de Philippe Martin e David Thion, Les Films Pelléas, 2021, sobre a montagem da Opéra Nationale de Paris – Bastille, 2019.

2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência* [1991]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BELLMAN, Jonathan (ed.). *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998.

BETZWIESER, Thomas. *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des ancien Régime*. Laaber: Laaber-Verlag, 1993.

BLOECHL, Olivia. *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BLOECHL, Olivia. Protestant Imperialism and the Representation of Native American Song. *The Musical Quarterly*, Vol. 87, No. 1, pp. 44-8, Spring, 2004.

BLOECHL, Olivia. Savage Lully. *Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal*, XI, pp. 45-80, 2006.

CAPMARTIN, Sophie. A Strange Embassy: Five Native Americans at the Court of Louis XV. Texto apresentado no 47th Annual Meeting, "The Familiar and the Strange" - East-Central American Society for Eighteenth-Century Studies, University of Mary Washington Fredericksburg, Virginia, 2016.

CAPMARTIN, Sophie. *Dissonant sauvages: Representations of Louisiana natives in French cultural productions, 1683-1753*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy, Tulane University, 2021.

CHAKRABARTY, Dipesh. Postcoloniality and the Artifice of History: Who speaks for 'Indian' Pasts? *Representations*, n. 37, Special Issue: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories, University of California Press, 1992.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*. Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton: Princeton University Press, 2000.

CÔTÉ, Sébastien. Adario et sa descendance : personnages amérindiens dans le théâtre français du XVIIIe siècle. In: VAILLANCOURT, Luc; TAILLEUR, Sandrine ; URBAIN, Émilie (dir.). *Voix autochtones dans les écrits de la Nouvelle-France*. Paris: Hermann, pp. 341-365, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* [1980]. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUCHET, Michèle. *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* [1971]. Paris: Albin Michel, 1995.

GALLOUËT, Catherine. Transformation de l'autre exotique dans *Les Indes galantes* de Rameau et Fuzelier (1736). *Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle*, Volume 5, Issue-numéro 1, Transposition(s) and Confrontation(s) in the British Isles, in France and Northern America (1688-1815), Dir. Pierre-François Peirano & Hélène Palma, pp. 1-12, 2020.

LECOMTE, Nathalie. Les divertissements exotiques dans les opéras de Rameau. In : *Jean-Philippe Rameau*. Colloque international organisé par la Société Rameau, Dijon 21-24 septembre 1983, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1987.

LOCKE, Ralph P. Constructing the Oriental 'Other': Saint-Sains's Samson et Dalila, *Cambridge Opera Journal*, 3, no. 3, pp. 261-302, 1991.

LOCKE, Ralph P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LOCKE, Ralph P. *Music and the Exotic from Renaissance to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MANN, Barbara Alice. *Native American Speakers of the Eastern Woodland. Selected Speeches and Critical Analyses*. Wesport, Connecticut; London: Greenwood Publishing Group, 2001.

MEGLIN, Jellen A. Sauvages, Sex Roles, and Semiotics: representations of Native Americans in the French Ballet, 1736-1837. Part One: The Eighteenth Century. *Dance Chronicle*, Vol. 23, No2, pp. 87-132, 2000.

PISANI, Michael V. *Imagining Native America in Music*. New Haven & London: Yale University Press, 2005.

OUELLET, Réal. Adario : le Sauvage philosophe de Lahontan. *Québec français*, n. 142, pp. 57–60, été 2006.

SADLER, Graham Sadler. Patrons and Pasquinades: Rameau in the 1730s. *Journal of the Royal Musical Association*, 113:2, pp. 314-337, 1988.

SAVAGE, Roger. Rameau's American dancers. *Early Music*, pp. 441-452, October 1983,

SCOTT, Derek B. Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly*, Vol. 82, No. 2, pp. 309-335, Summer, 1998.

TAYLOR, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Musica and the World*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

THWAITES, Reuben Gold (Org.). *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1611-1791*. Cleveland: The Burrows Brothers Co., 73v, 1896-1901.

WHAPLES, Miriam Karpilow. *Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*. Ph.D. dissertation, Indiana University, 1958.

SOBRE A AUTORA

Maya Suemi Lemos é doutora em História da Música e Musicologia pela Université de Paris IV – Sorbonne (França); Professora Associada do Instituto de Formação Humana com Tecnologias, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; docente permanente no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ e no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Suas pesquisas atuais têm foco nas dinâmicas pelas quais a música e as artes participaram nos processos de constituição da racionalidade e da mentalidade modernas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0243-1440>. E-mail: mayasuemi@gmail.com