UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Leonardo Canuto de Barros

O caráter ambivalente da música em Jean-Jacques Rousseau

São Paulo

2014

LEONARDO CANUTO DE BARROS

O caráter ambivalente da música em Jean-Jacques Rousseau

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos.

São Paulo

2014

Aos meus pais e ao Henrique

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos, pela paciência com que me orientou.

À Profa. Dra. Maria das Graças de Souza, pelo acolhimento desde o meu segundo ano de faculdade.

À Profa. Dra. Jacira de Freitas Rosa, pelas palavras esclarecedoras.

Ao Thomaz Kawauche e ao Mauro Dela Bandera, pela leitura crítica.

Às companheiras da secretaria: Geni, Luciana, Maria Helena e Mariê.

Às amizades que o curso de filosofia me proporcionou.

Aos meus pais e ao meu irmão, por tudo.

À Fapesp, pelo apoio para o desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

BARROS, Leonardo Canuto de. *O caráter ambivalente da música em Jean-Jacques Rousseau*. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Trata-se de investigar o caráter ambivalente da música na teoria de Jean-Jacques Rousseau. O filósofo defende, ao mesmo tempo, os traços naturais da sinfonia, que lhe concedem o acento enérgico responsável por movimentar os sentimentos do ouvinte, e os aspectos artificiais que a constituem, resultantes da moralidade necessária para que a música seja de fato expressiva. Essa conciliação entre os elementos racional (harmonia) e patético (melodia) reforça o combate do filósofo genebrino contra a teoria ramista.

Palavras-chave: Rousseau, música, natureza, moral, sentimento, razão, harmonia, melodia.

ABSTRACT

BARROS, Leonardo Canuto de. *The ambivalence of the music in Jean-Jacques Rousseau.* 2014. 116 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The purpose of this master's thesis is to investigate the ambivalence of music in Jean-Jacques Rousseau's theory. The philosopher argues, at the same time, about the natural features of the symphony, which give it the energetic accent responsible for moving the feelings of the listener, and about the artificial aspects that are resulting from morality required for music to be significant indeed. This reconciliation between the rational elements (harmony) and pathetic (melody) strengthens the combat against Rameau's theory.

Key-words: Rousseau, music, nature, morality, feelings, reason, harmony, melody.

SUMÁRIO

Introdução 10

I. A paixão pela música.....18

II. A autoridade do sentimento.....30

III. Natureza e a reabilitação do sentimento.....41

IV. Rousseau e o classicismo de Rameau.....62

V. Aspectos naturais e sociais da música.....83

VI. Moral e música.....103

Considerações finais.....111

Bibliografia.....114

NOTA PRELIMINAR

Os textos que não apresentam edição em português foram traduzidos obedecendo ao padrão original. As referências em outros idiomas encontram-se na nota de rodapé.

As referências à edição das *Œuvres Complètes de Jean-Jacques Rousseau*, publicada sob direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond (Paris: Gallimard, 1959-1995, Bibliothèque de la Pléiade, 5 tomos), encontram-se com a seguinte notação:

Indica-se “O.C.”, seguido do número do tomo da coleção e do número da página. Exemplo: O.C. V, p. 416.

“Gritar na cólera ou abraçar no amor não é mais natural ou menos convencional do que chamar uma mesa de mesa. Os sentimentos e as condutas passionais são inventados, assim como as palavras. Mesmo aqueles sentimentos que, como a paternidade, parecem inscritos no corpo humano, são, na realidade, instituições. É impossível sobrepor, no homem, uma primeira camada de comportamentos que chamaríamos de ‘naturais’ e um mundo cultural ou espiritual fabricado. No homem, tudo é natural e tudo é fabricado, como se quiser, no sentido em que não há uma só conduta que não deva algo ao ser simplesmente biológico – e que ao mesmo tempo não se furte à simplicidade da vida animal.”

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes. p. 256-257.

INTRODUÇÃO

A teoria musical de Jean-Jacques Rousseau confere à sinfonia dois predicados que, em uma análise descuidada, parecem contraditórios. A música, para o filósofo genebrino, reúne a um só tempo elementos naturais e sociais.

De um lado, Rousseau apresenta a palavra agradável e enérgica, originada do *páthos*. Uma palavra ainda pura e isenta de corrupção, própria de um período em que os vícios humanos ainda não haviam se desenvolvido em larga escala. Essa é a palavra poética e sonora, expressão dos doces e autênticos sentimentos. De outro lado, Jan-Jacques apresenta a palavra urdida, forjada para a comunicação de ideias claras. Quanto maior sua exatidão, mais eficiente torna-se o discurso: é a linguagem do cálculo, do *lógos*, consolidada por regras e técnicas sistemáticas que a fazem compreensível pela totalidade do corpo social onde fora minuciosamente tramada.

"Não se começou por raciocinar, mas por sentir"[1], diz Rousseau. A primeira das palavras guarda em si algo de natural: existe na melodia originária, na voz nascente que surgira ao redor das fontes. É a expressão de um momento em que os primeiros sentimentos morais conduziam o coração dos amantes, sentimentos que, apesar de moderados, carregavam a sinceridade capaz de mover o espírito dos interlocutores.

> *[...] para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos. Eis as mais antigas palavras inventadas e eis por que as primeiras línguas foram cantantes e*

[1] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 105.

apaixonadas antes de serem simples e metódicas.[2]

Em seu artigo *Réflexions sur l'idée de nature chez Rousseau*, Paul Bénichou elege a ideia de natureza como tema central da obra de Rousseau. Segundo o autor, o natural é compreendido por Jean-Jacques em oposição ao que é artificial, isto é, o filósofo genebrino distingue aquilo que é puramente natural daquilo que é introduzido pelo artifício. E a ideia de artificial, nesse sentido, é estabelecida como tudo o que resulta de uma intervenção da vontade e da inteligência humanas, modificando a natureza das coisas. É assim que se opõe natureza e arte – ou, se quisermos, música. Bénichou comenta que é fácil distinguir o que é natural do que é artifícial quando tratamos de elementos como as paisagens, os alimentos, as flores etc., mas não encontramos a mesma facilidade quando efetuamos essa distinção sob a dimensão humana, pois o homem, ao mesmo tempo, carrega aspectos naturais e artificiais. Por isso, o autor diz que o termo "natural", levando-se em conta o ser humano, pode ser compreendido apenas de modo relativo. Quando se trata do homem, podemos apenas comparar o artifício complexo ao artifício mais simples, a saber, o artifício mais próximo da natureza propriamente animal. À complexidade dos eventos humanos estabelecidos pela razão, pode-se opor uma simplicidade próxima da natureza, e é esta simplicidade identificada por Rousseau à "natureza primeira". Bénichou afirma:

> *O que pode ser dito de Rousseau é que ele remontou em pensamento o mais longe que pôde, que despiu o homem, para descobrir o que guarda de natural, de toda a sua técnica, de toda organização social mesmo que elementar, ou de qualquer relação interpessoal que não seja a união sexual passageira, e, enfim, da linguagem mesma: em suma, na recessão*

[2] Ibidem. p. 106.

> *conjectural em direção a um modo elementar do existir humano, ele foi tão longe quanto pôde, até o limite além do qual desaparece a qualidade de ser vivente e agente.*[3]

No sentido do artificial apontado por Bénichou, Rousseau apresenta em sua teoria outro tipo de palavra, que pode, em certa medida, ser oposto à natureza sonora. A segunda palavra existe na harmonia, na linguagem enquanto representação verbal do mundo. É um jogo construído por leis lógicas cujo compromisso é a transmissão de pensamentos segundo os interesses daquele que comunica. A primeira é expressão sonora, canto, voz dos sentimentos, lugar da autenticidade; a outra é comunicação lógica, voz da razão, lugar do discurso interessado, da estratégia, do pensamento premeditado.

> *No momento em que um homem foi reconhecido por um outro como um ser sensível, pensante e semelhante a ele, o desejo ou a necessidade de comunicar-lhe os próprios sentimentos e os próprios pensamentos fez com que procurasse os meios de fazê-lo.*[4]

Integram o mesmo discurso, contudo, as duas palavras. A teoria conciliadora de Jean-Jacques Rousseau, ao largo do espírito sistemático que prefere recusar a expressão patética, promove o agrupamento desse antagonismo em um único objeto: a música. A força expressiva dessa arte repousará sobre esse caráter ambivalente, que, longe de enfraquecer a sinfonia, só a intensifica. Essa arte torna-se assim uma espécie de paixão

[3] "Ce que l'on peut dire de Rousseau, c'est qu'il est remonté en pensée le plus loin qu'il a pu, qu'il a dépouillé l'homme, pour le retrouver naturel, de toute technique, de toute organisation sociale même élémentaire, voire de toute relation interhumaine autre que l'union sexuelle passagère, et enfin du langage même: en somme, dans la récession conjecturale vers un mode élémentaire d'existence humaine, il est allé aussi loin qu'il a pu, jusqu'à la limite outre laquelle disparaîtrait la qualité d'être vivant et agissant." (BÉNICHOU, Paul. "L'idée de nature chez Rousseau". In: *Pensée de Rousseau*. Paris: Éditions Du Seuil, 1984. p. 126.)

[4] Ibidem. p. 99.

refletida, suporte para a verdade do sentimento. Ao mesmo tempo que representa o mundo, toca o ouvinte diretamente, despertando nele não só ideias, como também sentimentos. Quando a música tem essa força, Rousseau a considera moralmente eficaz, o que depende igualmente de associar-se às noções de virtude e liberdade.

> *Entre os antigos, era possível fazer-se ouvir na praça pública; falava-se o dia inteiro sem dificuldade. Os generais arengavam suas tropas; eram compreendidos e absolutamente não se cansavam. [...] Suponhamos um homem arengando em francês o povo de Paris na praça Vendôme: pode gritar a mais não poder, ouvir-se-ão seus gritos, não se distinguirá uma palavra.*[5]

Mas, se essa força conjunta priorizar o aspecto calculado da música, a sinfonia será degenerada em ruído e não mais tocará o ouvinte. É o caso da música francesa, que, por dar relevo aos instrumentos e à harmonia, acabou sufocando a voz e a melodia.

> *Esquecida a melodia e estando a atenção do músico voltada inteiramente para a harmonia, tudo se dirigiu pouco a pouco para este novo objeto [...]. Tendo essa marcha usurpado o nome de melodia, não foi possível ignorar, de fato, nessa nova melodia, os traços de sua mãe; e tendo-se nosso sistema musical se tornado assim, aos poucos, puramente harmônico, não é de se espantar que o acento oral tenha sido prejudicado e que a música tenha perdido para nós quase toda a sua energia. Eis como o canto se tornou, aos poucos, uma arte inteiramente separada da palavra, da qual extraiu sua origem; eis como as harmonias do som fizeram com que fossem esquecidas as inflexões da voz e como, enfim, limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, a música viu-se privada dos*

[5] Ibidem. p. 178.

efeitos morais que produzira quando era duplamente a voz da natureza.[6]

A preocupação de Rousseau com essa música degenerada, que recusou seus elementos naturais, é uma preocupação essencialmente moral. Robert Derathé, quando trata da oposição entre "homem natural" e "homem civil" em seu artigo *L'homme selon Rousseau*, evidencia que não é com curiosidade científica que Rousseau se reporta à natureza, mas com a preocupação moral de identificar a que nível o homem se encontra afastado da autenticidade natural.[7] O autor indica que há certa ambiguidade no uso do termo "natureza" quando, no *Discurso sobre a desigualdade*, Rousseau afirma que:

> *"[...] não é um empreendimento trivial separar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem, e conhecer com exatidão um estado que não mais existe, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente jamais existirá".*[8]

A respeito dessa passagem, Derathé afirma que o natural designa, ao mesmo tempo, o que é autêntico ou essencial à natureza do homem e aquilo que é original e primitivo.[9] Para o autor, no *Discurso sobre a desigualdade*, Jean-Jacques preocupa-se somente com o segundo sentido emprestado ao termo: o natural coincide com o original e se opõe aquilo que é adquirido no curso da evolução humana; por isso, o homem natural é o homem primitivo, o homem original, o homem selvagem. Entretanto, Derathé aponta que:

> *Nos outros escritos, é, ao contrário, o primeiro sentido que se impõe: é*

---

[6] Ibidem. p. 176.
[7] DERATHÉ, Robert. "L'homme selon Rousseau". In: *Pensée de Rousseau*. Paris: Éditions du Seil, 1984. p. 109.
[8] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.* São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 234.
[9] DERATHÉ, Robert. "L'homme selon Rousseau". In: *Pensée de Rousseau*. Paris: Éditions du Seil, 1984. p. 114.

natural aquilo que está conforme a verdadeira natureza do homem, aquilo que é essencial por oposição ao que é apenas contingente ou acidental.[10]

O autor conclui advertindo que a preocupação central de Rousseau reside na descoberta do homem autêntico e verdadeiro, e não na busca puramente hipotética do homem original. Assim, notamos que o fio condutor da investigação rousseauísta é, conforme Derathé, o viés moral. E esse mesmo procedimento será aplicado a seus escritos sobre música, como esperamos apresentar nesta dissertação.

Sem perder de vista o horizonte moral que norteia a teoria rousseauísta, tratamos nos dois primeiros capítulos de situar o embate entre Jean-Jacques Rousseau e Jean-Philippe Rameau. Para isso, trouxemos ao leitor alguns dos momentos em que os dois tiveram ocasião de se encontrar e ter suas concepções acerca da música expostas de maneira contundente. Também nos preocupamos em mostrar que nem sempre Rousseau combateu a música ramista, mas que houve um período de grande admiração do genebrino pelo célebre compositor francês. A fim de evidenciarmos qual era a tônica do discurso ramista, Voltaire ocupou alguns momentos de nossa análise. De um lado, estão Voltaire e Rameau defendendo as regras classicistas, de outro, opomos Jean-Jacques e seu discurso favorável à moral do sentimento.

No terceiro e no quarto capítulos, buscamos mostrar especificamente quais eram as discordâncias entre os dois músicos. Abordamos, por isso, dois temas caros a essa compreensão: a reabilitação do sentimento na música, empreendida por Jean-Jacques, e o classicismo ramista. Na análise da razão clássica, levamos em conta a pretensão universalista de uma música

[10] "Dans les autres écrits, c'est, au contraire, le premier sens qui s'impose: est naturel ce qui est conforme à la vraie nature de l'homme, ce qui est essentiel par opposition à ce qui n'est que contingent ou accidentel." (Ibidem. p. 114.)

instrumental tida como símbolo de perfeição. Se considerarmos o que a *episteme* do classicismo tem de essencial, encontraremos o que Michel Foucault define como "a coexistência de um cálculo universal e de uma busca do elementar num sistema que é artificial e que, precisamente por isso, pode fazer aparecer a natureza nos seus elementos de origem como na simultaneidade das combinações possíveis."[11] Essa definição é importante porque mostra como o cálculo universal, que no limite é uma expressão de princípios operando como regra de um sistema artificial, coexiste com a ideia de uma natureza profundamente ligada à razão e à verdade. Para o autor de *As palavras e as coisas*, o saber clássico "já não tem de ir arrancar a Palavra aos lugares desconhecidos onde ela porventura esteja oculta; cumpre-lhe fabricar uma língua e fazer com que ela seja perfeita – isto é, que, sendo analítica e combinatória, seja realmente a língua dos cálculos."[12] A língua aqui torna-se cálculo à revelia do elemento histórico e particularista, na contramão do que defende Rousseau, cuja teoria linguística requer a consideração das diferenças de tempo e espaço. A análise segue apontando como essas diferenças aparecem na letra de Rousseau, mais especificamente no *Ensaio sobre a origem das línguas*, quando nos reportamos às particularidade do Norte e Sul continentais e da modernidade e antiguidade.

Por fim, nos dois últimos capítulos, preocupamo-nos em mostrar que, apesar de conter algum traço vindo da natureza, a música para Rousseau sempre será construto social, na medida em que resulta do universo moral em que a sociedade onde fora composta está imersa. E a novidade trazida pela

[11] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966, p. 91.
[12] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966, pp. 91 e 92.

teoria rousseauísta é determinar a origem desse traço na melodia, a qual reforça a um só tempo o caráter imitativo, patético e acentuado da arte sonora. A análise segue, ainda, evidenciando a contribuição harmônica para o fortalecimento da expressão melódica, ou seja, apontando o quão importante é o caráter inteiramente artificial da sinfonia para que ela seja de fato expressiva.

I

A paixão pela música

Se há a uma figura feminina que despertou os mais ternos sentimentos de Jean-Jacques Rousseau esta não poderia ser outra senão a figura materna. Embora tenha perdido a mãe ao nascer, vitimada pelo lamentável ato que deu a Rousseau a vida, a importância dessa figura – sempre presente em sua memória enquanto memória paterna – não poderia ser ignorada em suas confissões.

> *Não sei como meu pai suportou essa perda, mas sei que ele não se consolou nunca. Revia a mulher em mim, sem poder esquecer que fora eu que lhe roubara; nunca me abraçou sem que eu sentisse nos seus suspiros, nos seus abraços convulsos, que uma amarga saudade misturava-se a suas carícias, que nem por isso eram menos ternas. Quando ele me dizia: "Jean-Jacques, falemos em tua mãe", eu retrucava: "Ah, meu pai, vamos então chorar"; e só essa palavra lhe arrancava lágrimas.*[13]

A culpa pelo próprio nascimento, que retirou a vida de sua mãe, martirizava Rousseau por meio das palavras, do afeto e dos gestos paternos. Fora ele quem afastara de seu pai um amor repleto de ternura e inconsolável. A desgraça paterna tornou-se, assim, sua própria desgraça: "Custei a vida a minha mãe e o meu nascimento foi a primeira das minhas desgraças".[14]

A morte, presente no pensamento de Rousseau como tragédia de seu nascimento, só haveria de ser contornada pela descoberta de uma figura que

[13] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões.* Tradução de Rachel de Queiroz. Bauru: Edipro, 2008. p. 31.
[14] Ibidem. p. 31.

despertasse no filósofo sentimento tão sincero e autêntico como aquele fiel às memórias paternas. Apesar de ter sido órfão de mãe, em inúmeros momentos dos textos autobiográficos do genebrino é feita menção a essa figura, vivificando-a em sua existência. Sua mãe, em vida, tornara-se a também prematuramente órfã *Madame* de Warens, descrita em lembranças com o mesmo enternecimento com que o pai de Jean-Jacques recordava-se da amada.

> *Quem negar a simpatia das almas, explique, se puder, porque, desde a primeira entrevista, desde o primeiro olhar, a Sra. de Warens me inspirou não só a mais viva dedicação como também uma confiança perfeita que nunca se desmentiu. Suponhamos que o que senti por ela foi verdadeiramente amor, o que parecerá duvidoso a quem seguir a história das nossas relações. E como essa paixão foi acompanhada desde o nascedouro pelos sentimentos que ela menos costumava inspirar, a paz de coração, a calma, a serenidade, a segurança, a confiança?*[15]

A fonte de tranquilidade e confiança, naturalmente depositada no zelo de uma mãe, foi por Jean-Jacques atribuída a essa figura materna tardia, a quem o filósofo soube admirar a ponto de sorver uma das paixões que a excitavam. Seu tímido gosto pela música foi certamente fortalecido pela paixão que tal arte despertava nessa que se tornou a fonte dos autênticos sentimentos de Rousseau.

> *Ia ao seminário como se fosse a um suplício. Que casa triste é um seminário, sobretudo para quem sai da casa de uma mulher deliciosa! Levava um único livro, que pedira a mamãe que me emprestasse, e que me foi um grande recurso. Imagine-se que livro seria: um livro de música.*

[15] Ibidem. p. 69.

> *Entre as prendas que ela cultivara, a música não fora esquecida. Tinha boa voz, cantava medianamente e tocava um pouco de cravo. E tivera a paciência de me dar algumas lições de canto. Foi preciso começar de muito atrás porque eu mal sabia a música dos nossos salmos. Oito ou dez lições de mulher, muito interrompidas, longe de me porem em condição de solfejar, só me ensinaram uma quarta parte dos sinais musicais. Tinha eu, entretanto, uma tal paixão por essa arte que quis tentar aprender só.*[16]

Paixão pela arte misturada à paixão por *Madame* de Warens. É ao sentimento natural/autêntico e à autoridade da figura materna que Jean-Jacques associa o início de seu gosto pela música. Qual não é o espanto do leitor ao se deparar com a confissão da falta de habilidade musical daquele que mais tarde se revelaria um esmerado compositor. No mesmo período em que nada sabia sobre música, *Madame* de Warens era a referência estabelecida por Rousseau para essa arte. Fora ela quem lhe emprestara um livro para o desenvolvimento do saber musical, como um mestre que dá ao seu discípulo a chave para enveredar-se, sozinho, num mundo ainda a ser descoberto. Fora ela quem tivera paciência para ensinar esse jovem pouco apto a cantar. É graças a essa dedicação materna que Jean-Jacques, em busca do orgulho da mãe, mergulhou com devoção no caminho da música. Em linhas seguintes, o filósofo conta:

> *O livro que levava não era sequer dos mais fáceis: eram as cantatas de Clérambault. Imagine-se qual não foi minha aplicação e minha obstinação quando eu contar que, sem conhecer transposição nem quantidade, consegui decifrar e cantar sem erros o primeiro recitativo e a primeira ária de Alfeu e Aretusa! É verdade que essa ária é escandida com tanta*

[16] Ibidem. p. 126-127.

> *precisão que basta recitar os versos com o seu compasso para os pôr no compasso da ária.*[17]

A prática e o ensino musical, exercidos no século XVIII em escolas religiosas e salões, marcaram o cotidiano de Rousseau, que esteve em seminários e frequentou o lar pequeno burguês de *Madame* de Warens, onde a música era uma constante. O filósofo narra com entusiasmo os momentos em que aprendia e apreciava essa arte ao lado de sua mãe.

> *Trouxe para a casa dela, em triunfo, o livro de música do qual tirara tão bons resultados. A ária de Alfeu e Aretusa fora quase tudo que eu aprendera no seminário. E o meu gosto evidente por essa arte fê-la pensar em me fazer musicista. A ocasião era oportuna. Pelo menos uma vez por semana tocava-se na casa dela e o mestre de música da catedral, que dirigia esses pequenos concertos, vinha frequentemente vê-la. Era um parisiense, de nome Le Maître, bom compositor, muito vivo, muito alegre, muito bem feito, de pouco espírito, mas ótimo homem, em suma. Mamãe me fez conhecê-lo. Liguei-me a ele, e não lhe desagradei. Para encurtar, entrei na escola do coro e lá passei o inverno, muito agradavelmente, aliás, porque a escola era a vinte passos da casa de mamãe; em momento íamos lá, e muitas vezes lá ceávamos juntos.*[18]

Ao reconhecer o talento do filho, uma mãe zelosa se empenha em criar condições para desenvolvê-lo: fora essa a tarefa de *Madame* de Warens, segundo relatam as confissões de Rousseau. O desejo de sua mãe tornara-se, então, o grande título que Jean-Jacques buscou obstinadamente sustentar: o de talentoso musicista que herdara o gosto materno pela arte. Soberba depositada em um construto cultivado nos grandes salões, mas que nem por

[17] Ibidem. p. 127.
[18] Ibidem. p. 130.

isso deixou de partir de uma voz naturalmente apaixonada.

> *É mister, na verdade, que eu tenha nascido para essa arte* [a música]*, pois que comecei a gostar dela desde a infância e foi a única que amei constantemente durante a vida toda. E o que é de admirar é que uma arte para a qual eu nascera foi, entretanto, a que mais me custou a aprender, e com êxitos tão lentos, que, depois de uma prática da vida inteira, nunca consegui com segurança cantar tudo de livro aberto. E o que mais me tornava agradável esse estudo é que eu podia fazê-lo com mamãe. Tínhamos gostos muito diversos, e a música era para nós um ponto de contato que eu gostava de utilizar. Ela não se recusava; eu estava a esse tempo tão adiantado quanto ela. Em duas ou três vezes decifrávamos uma ária. Às vezes, vendo-a atenta junto a um forno, dizia-lhe eu: "Mamãe, olhe aqui um duo lindo, que me faz sentir o cheiro de empireuma em suas drogas.". "Ah, juro-te", dizia ela, "que se fazes com que eu as queime, obrigo-te a bebê-las.".*[19]

Anos depois, essa busca seria fortalecida. Rousseau, temendo que os recursos de *Madame* de Warens se esgotassem e que ela fosse lançada à miséria, dedicou-se ainda com mais afinco aos estudos de música, visando tornar-se um célebre e rico compositor.

> *Convencido de que não me adiantava acumular, o que seria para ela um mesquinho recurso, compreendi afinal que só o que poderia fazer contra a desgraça que receava era me pôr em condições de suprir sua subsistência quando, ao deixar de prover à minha, ela visse que o pão lhe faltava. Infelizmente, aliando os projetos a minhas preferências, teimava loucamente em procurar fortuna na música. Sentindo que me nasciam ideias e cânticos na cabeça, acreditei logo que as poderia aproveitar, que*

[19] Ibidem. p. 181.

ia me tornar um homem célebre, um Orfeu moderno, cujas músicas deveriam lhe atrair todo o ouro do Peru. Como eu já lia música passavelmente, tinha de tratar de aprender composição. A dificuldade era encontrar quem me ensinasse. Porque só com o Rameau não esperava consegui-lo por mim mesmo, e desde a partida do Sr. Le Maître não havia na Sabóia ninguém que entendesse de harmonia.[20]

Aqui Rousseau menciona o nome de Jean-Philippe Rameau como uma importante referência para os estudos de técnica musical, isto é, da música enquanto construto social. O livro que o acompanharia nesse projeto seria o *Tratado de Harmonia*, publicado em 1722 por Rameau. Mais tarde, o autor dessa obra se tornaria o grande adversário intelectual de Jean-Jacques, a quem ele endereçaria inúmeras críticas, questionando os princípios musicais expostos no tratado. Antes dessa contenda, no entanto, o filósofo confiou-se aos escritos de Rameau como se o fizesse a discursos de cristalizada autoridade, reconhecendo a importância deles para os estudos a respeito da composição.

Certamente os convivas que frequentavam a casa de *Madame* de Warens participaram muitas vezes de conversas a respeito da obra de Jean-Philippe Rameau, a quem Rousseau aprendera a respeitar. O Sr. Le Meître, presente em várias das reuniões que afinaram o gosto musical do filósofo, demonstrava particular afeição pelos músicos franceses. Le Maître se comovia diante da mais frágil expressão da música francesa. Como Rameau, um dos maiores compositores do período, poderia ser por ele ignorado se era a mais acabada expressão dessa arte?

Uma noite do mês de fevereiro em que fazia muito frio, estávamos todos

[20] Ibidem. p. 203 .

> *juntos ao fogo quando ouvimos bater à porta da rua. Perrina tomou a lanterna, desceu, abriu. Um rapaz entrou com ela, subiu, apresentou-se com um ar altivo, fez ao Sr. Le Maître um cumprimento curto bem torneado, apresentando-se como um músico francês cujo mau estado financeiro obrigava a exercer funções humildes para poder viver. Ao ouvir a expressão músico francês, o coração do bom Sr. Le Meître estremeceu, porque ele amava apaixonadamente o seu país e a sua arte.*[21]

É em Chambéry, entre os anos de 1732 e 1736, que Rousseau se dedica verdadeiramente ao estudo das obras teóricas de Rameau. Após dominar os princípios harmônicos propostos pelo autor do *Tratado da Harmonia*, ele se lançará efetivamente no ofício de musicista, estimulado por *Madame* de Warens. Diante dessa autoridade construída durante o aprendizado musical de Rousseau, ter uma obra chancelada por Jean-Philippe Rameau seria uma das mais gratificantes recompensas. Em 1745, instalado em Paris, Rousseau mantém seu projeto de entregar-se à arte da composição. Pensando que "Nada se consegue em Paris quando se vive isolado"[22], recorre ao mecenas de Rameau, o Sr. Poplinière, e consegue, então, expor uma de suas criações ao célebre músico.

> *Julgando que ele protegeria com prazer a obra de um dos seus discípulos, quis-lhe mostrar a minha. Recusou-se a vê-la, dizendo que não podia ler partituras, porque isso o fatigava muito. La Poplinière disse então que se poderia fazê-la ouvir, e ofereceu-me reunir músicos para executarem alguns trechos. Eu não pedia melhor. Rameau concordou resmungando, repetindo sem parar que deveria ser uma linda coisa uma composição de um homem que não tinha educação musical e aprendera música sozinho.*

[21] Ibidem. p. 131.
[22] "On ne vient à bout de rien à Paris quand on y vit isolé." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres completes.* Paris: Gallimard, 1959. p. 333. v. I.)

> *Corri a tirar as partes de uns cinco ou seis trechos escolhidos. Deram-me uma dúzia de sinfonistas e como cantores Albert, Bérard e a Srta. Bourbonnais. Rameau, desde o começo da audição, começou a dar a entender, por ultrajantes elogios, que a composição não poderia ser minha. Não deixou passar nenhum trecho sem dar sinais de impaciência; mas a uma ária de contralto, cujo canto era másculo e sonoro e o acompanhamento muito brilhante, não se pôde conter; apostrofou-me com uma brutalidade que escandalizou todo mundo, afirmando que uma parte do que acabava de ouvir era de um homem consumado em arte, e o resto de um ignorante que não sabia sequer música. É verdade que o meu trabalho, desigual e sem regra, era às vezes sublime e às vezes muito vulgar, como tem de ser o trabalho de toda pessoa que se eleva por alguns impulsos de gênio sem ter ciência que o apóie. Rameau pretendeu só ver em mim um plagiário sem talento nem gosto.*[23]

Na voz de Rameau, o veredicto do saber e da música enquanto construto social dado a um autêntico coração: Sem talento nem gosto, sem regra ou ciência que o apóie. Com a rejeição do grande compositor francês, gravou-se, assim, em Rousseau, a marca de um incontornável desgosto. Como legitimar as palavras de seu grande mestre e ao mesmo tempo recusar o fracasso de seu projeto? Decidido a prosseguir nessa arte, o filósofo apegou-se à ideia do único que lhe aprovara naquela situação, o Sr. Richelieu. Convidado pelo duque a fazer ouvir sua música em Versalhes, Rousseau respondeu a esse convite apresentando modificações do drama voltairiano *A princesa de Navarra*, anteriormente posto em música por Rameau sob o nome de *Festas de Ramiro*. Em respeito ao autor original do drama, o filósofo escreveu a Voltaire em dezembro de 1745:

[23] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões.* Tradução de Rachel de Queiroz. Bauru: Edipro, 2008. p. 307.

> *Há quinze anos trabalho para me fazer digno de vosso olhar, e cubro-me de cuidados para favorecer as jovens Musas das quais vós desvelais o talento. Mas, para compor a música de ópera, eu me encontrei, sem saber como, metamorfoseado em músico. É nessa qualidade que o Sr. Duque de Richelieu me convidou a encenar* Os divertimentos da princesa de Navarra*; ele mesmo exigiu que fossem feitas as adaptações necessárias para adequá-los ao novo tema. Fui respeitoso ao obedecer à insistência do duque, esse é o único partido possível diante de minha sorte.*[24]

Apesar de Voltaire reconhecer os talentos de Rousseau na resposta à carta do genebrino, as adaptações feitas no drama receberam severas críticas, o que entristeceu ainda mais Jean-Jacques.

> *[...] foi-me dito que eu deveria refazer o trabalho em muitos pontos, sobre os quais tinha de consultar o Sr. Rameau. Aborrecido com tal conclusão, que me chegava em vez dos elogios que esperava e que me eram devidos, voltei para casa com a morte no coração. Fiquei doente, esgotado, vencido pelo desgosto. E, durante seis semanas, não estive em condições de sair.*[25]

Jean Starobinski compreende essa doença como a morte simbólica de Rousseau. O episódio foi interpretado como um duplo golpe que produziu profunda fissura no orgulho do filósofo, uma vez que o ataque partiu de dois grandes mestres: Rameau e Voltaire. Ambos foram objetos de admiração do genebrino. Quando deles Jean-Jacques esperava a chancela de seu esforço

---

[24] "Il y a quinse ans que je travaille pour me rendre digne de voz regards, et de soins dont vous favorisez les jeunes Muses en qui vous découvrez quelque talent: Mais, pour avoir fait la musique d'un Opera, je me trouve, je ne sais comment, métamorphosé en musicien. C'est, Monsieur, en cette qualité que M. le Duc de Richelieu m'a chargé de scénes dont vous avez lié vos Divertissements de la Princesce de Navarre; il a même éxigé que je fisse dans les Canevas les changemens nécessaires pour les rendre convenables à vôtre nouveau sujet. J'ai fait mes respectueuses réprésentations; M. le Duc a insisté, j'ai obéi; c'est le seul parti qui convienne à l'êtat de ma fortune. " (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Correspondance générale de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Colin, s/d. p. 275. v. I.)

[25] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões.* Tradução de Rachel de Queiroz. Bauru: Edipro, 2008. p. 310.

por meio de um gratificante reconhecimento, os dois o atacaram, levando-o à morte simbólica. O episódio, que deveria coroar o ofício obstinadamente perseguido por Rousseau e também render-lhe algum dinheiro, resultou apenas em fracasso. Quando o genebrino se encontrou restabelecido da doença e foi à casa do duque para receber suas honras e honorários, este já havia partido em direção à Escócia.

> *Rousseau se declara roubado. Sob sua pluma, é construída uma singular justaposição entre honra e honorários. Ele foi amputado em seu nome, em sua carne, em seus bens. Se Voltaire e Rameau foram investidos de um papel paternal durante certo tempo, eles agora aparecem como os conspiradores (sob o nome sintético de* Ramire*![26]) de uma aventura castradora, infligindo a Rousseau declínio e perda sob todos os aspectos.*[27]

A autenticidade e a ternura dos sentimentos de Rousseau suscitados por *Madame* de Warens, transformadas em paixão obstinada pela música, chocaram-se contra o muro da razão erguido por Rameau e Voltaire. Esses pensadores, para defender os ideais classicistas compartilhados nos aristocráticos salões, não pouparam censuras à arte autodidata que encontrou amparo no gosto de uma pequena burguesa. A verdade natural dos sentimentos foi substituída pela verdade da nobre razão. O trabalho sem regra e ciência foi reduzido à falta de talento e gosto. Nesse sentido, pouco digno seria para as artes, que tanto contribuíram para o progresso dos costumes, se algum autodidata avesso à rígida estrutura classicista conseguisse obter

[26] "Lembrar o fato de a adaptação do drama voltairiano proposta por Rameau ter sido nomeada *Festas de Ramiro*.

[27] "Rousseau fait sés comptes: Il a été volé. On aura remarqué la singulière juxtaposition, sous sa plume, de l'honneur et des honoraires. Il a été amputé dans son nom, sa chair, ses biens. Si Voltaire et Rameau ont pu être investis, pendant un certain temps, d'un rôle paternel, ils apparaissent conjurés (sous le nom synthétique de Ramire !) dans une aventure « castratrice », infligeant à Rousseau diminution et perte sur tous les tableaux." (STAROBINSKI, Jean. "Paroles et musique". In: *Accuser et séduire*: Essais sur Jean-Jacques Rousseau. Paris: Gallimard, 2012. p. 268.)

prestígio na sociedade das Luzes. Sem o reconhecimento almejado, Jean-Jacques não poderia, portanto, resgatar sua mãe da bancarrota na qual fora lançada.

> *Em Lyon, deixei Gauffecourt, para tomar o meu caminho para Sabóia, não me podendo resolver a passar tão perto de mamãe, sem a rever. E a revi... Em que estado, meu Deus! Que aviltamento! Que lhe restava da sua virtude primitiva? Era a mesma Sra. de Warens, outrora tão brilhante, a quem o cura de Pontverre me enviara? Como meu coração se confrangeu! [...] Pobre mamãe! Quero contar ainda este gesto do seu coração: só lhe restava como última joia um anelzinho; e ela o tirou de seu dedo para o por no de Thérèse, que imediatamente o repos no seu, beijando essa nobre mão que banhou de lágrimas. Ah!, esse era o momento de pagar minha dívida. Era preciso abandonar tudo para segui-la, ligar-me a ela até seus últimos momentos, e partilhar sua sorte, fosse qual fosse. Distraído por outra afeição, senti afrouxar-se a minha para com ela, à falta de lhe poder ser útil. Chorei sobre ela e não a segui. De todos os remorsos que senti em minha vida, é esse o mais vivo e o mais permanente. Por isso, mereci terríveis castigos que desde então não deixaram de me atormentar: possam eles ter expiado a minha ingratidão! Fui ingrato no procedimento; mas essa ingratidão me dilacerou demais o coração, que, de tal modo, nunca poderia ser o coração de um ingrato.*[28]

A despeito de seus esforços, Rousseau vê-se imobilizado e não consegue salvar aquela que ocupou em sua existência o papel materno. Com o fracasso de seu projeto – apesar de pontuais conquistas, como o convite de Diderot para que o filósofo redigisse os verbetes sobre música da *Enciclopédia*, o que lhe trouxera grande motivação, sentimento compartilhado em suas

[28] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões.* Tradução de Rachel de Queiroz. Bauru: Edipro, 2008. p. 357.

correspondências com *Madame* de Warens –, Rousseau não apenas teve sua carne, honra e honorários mutilados, como também tornou-se novamente órfão. A rejeição de seus mestres, além de amputar-lhe a figura paterna, como salientou Jean Starobinski, retirou-lhe a força necessária para resgatar uma mãe abandonada, e ainda deixou em Rousseau o ressaibo amargo da ingratidão.

II

A autoridade do sentimento

Jean-Jacques Rousseau lançara-se, após tais eventos, em um novo projeto, no qual a autoridade do sentimento passou a ocupar lugar privilegiado em sua teoria. Pode-se dizer que esse projeto atravessou a redação do *Discurso sobre as ciências e as artes,* publicado em 1750, após a iluminação de Vincennes; e foi levado a cabo também em outros escritos, como o *Ensaio sobre a origem das línguas*, de publicação póstuma, e a *Carta sobre a música francesa*, publicada em 1753 durante a Querela dos Bufões.

As concepções filosóficas e estéticas do genebrino o libertaram da rígida estrutura classicista em que seus mestres – sob os aplausos dos salões – se envolveram. Mergulhado nas verdades do coração, Rousseau conferiu ao sentimento natural e autêntico o mesmo grau de autoridade daquela verdade refugiada em regras fixas e exatas. No embate contra Voltaire, o filósofo advertiu seus leitores sobre o quão inautêntica era a corrupção dos costumes cultivados nos aristocráticos salões, ambiente que, à época, retomava a antiguidade clássica. Enquanto Voltaire exaltava o luxo e os costumes de seu tempo, Jean-Jacques tecia na trama da história a corrupção parisiense, colocando-se como porta-voz da virtude genebrina.

> *Outros males, piores ainda, acompanham as letras e as artes. Tal é o luxo, como elas nascido da ociosidade e da vaidade dos homens. O luxo, raramente, apresenta-se sem as ciências e as artes, e estas jamais andam sem ele. Eu sei que nossa filosofia, sempre fecunda em máximas singulares, pretende, contra a experiência de todos os séculos, que o luxo*

> *seja o esplendor dos Estados; depois, porém, de ter esquecido a necessidade das leis suntuárias, ousaria ela também negar que sejam os bons costumes essenciais à duração dos impérios e o luxo diametralmente oposto aos bons costumes? Que seja o luxo um indício certo de riquezas; que sirva até, caso se queira, para multiplicá-las; que se deveria concluir desse paradoxo tão digno de ter nascido em nossos dias? E que se tornará a virtude, desde que seja precioso enriquecer a qualquer preço? Os antigos políticos falavam constantemente de costumes e de virtudes, os nossos só falam de comércio e de dinheiro.*[29]

Essas palavras foram um ataque direto[30] ao autor do poema *O mundano*, texto escrito por Voltaire em 1736 para agradecer à sábia natureza por trazê-lo à vida em uma época tão condenada por seus críticos, "Este tempo profano foi inteiramente feito para meus costumes:/ Amo o luxo e até mesmo a volúpia;/ Todos os prazeres, as artes de toda espécie,/ A propriedade, o gosto, os ornamentos:/ Todo homem com discernimento tem esses sentimentos".[31]

O mesmo tom crítico é assumido quando Rousseau, emprestando voz a seu personagem Saint-Preux, do romance *La Nouvelle Heloïse*, acaba por descrever a partir de seu próprio ponto de vista o que encontra no teatro e na Ópera de Paris. Nessa descrição, o filósofo parece voltar-se novamente contra os autores de *A princesa de Navarra* e *Festas de Ramiro*.

> *Falta-me dizer-vos sobre a ópera francesa, que o maior defeito que nela julgo observar é um falso gosto pela magnificência através da qual desejou-se representar o maravilhoso que, sendo feito apenas para ser*

[29] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes.* São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 352. (Coleção Os Pensadores)

[30] A oposição levantada contra seu antigo mestre será ainda mais dura e direta quando Rousseau tornar pública a *Carta sobre a providência*, escrita pelo filósofo em 1756, como resposta ao poema voltairiano sobre o desastre de Lisboa.

[31] VOLTAIRE. *O mundano*. Disponível em www.gallica.bnf.fr. Acesso em 3 jul. 2014. (Tradução nossa)

> *imaginado, está tão bem colocado num poema épico quanto é ridículo num teatro. Teria tido dificuldade me acreditar, se não tivesse visto, que houvesse artistas suficientemente imbecis para querer imitar o carro do Sol e espectadores suficientemente infantis para ir ver essa imitação. [...] para todo homem não desprovido de gosto pelas belas artes, a música francesa, a dança e o maravilhoso misturados farão sempre da Ópera de Paris o mais entediante espetáculo que possa existir. Finalmente, talvez os franceses não precisem de espetáculos mais perfeitos, pelo menos quanto à execução; não que não estejam perfeitamente em condições de conhecer a boa, mas porque neste ponto o mal os diverte mais do que o bem. Preferem escarnecer a aplaudir, o prazer da crítica os compensa do tédio do espetáculo e é-lhes mais agradável zombar não quando estão mais presentes do que comprazerem-se enquanto lá estão.*[32]

A apreciação ou gosto pela arte une-se às noções morais. Com isso, a Ópera Francesa passa a ser cenário da corrupção parisiense. O tom crítico assume, então, novos contornos, que vão além da teoria estética. As definições acerca da arte, que poderiam até aquele momento se restringir aos traços da subjetividade rousseauísta, estendem seus limites para a dimensão da verdade moral. Se antes a apreciação estética oscilava conforme as experiências individuais ou as sensações vividas por Jean-Jacques, ela agora se torna dependente de algo que a faça universalmente aceita. Esse teor objetivo é o aspecto absoluto que confere autoridade à bela e boa arte.

Assim, se no passado de Jean-Jacques Rousseau havia muitos fatores singulares, provados por sua história pessoal, que o levaram a recusar o berço classicista de Voltaire e Rameau, qualquer um desses motivos deveria agora

[32] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloísa*. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p. 258.

ser abandonado. Nenhum argumento objetivamente válido poderia se apoiar em experiências particulares. A mutilação de sua honra e de seus honorários não justificaria de modo algum o combate do genebrino. As provas que incriminam a arte criada por seus antigos mestres deveriam ser recolhidas na própria racionalidade. Se, do ponto de vista da técnica musical, foram seus mestres mesmos que levantaram o baluarte da razão, Rousseau escolheria o caminho da moral, recusando à arte parisiense a verdade e a autoridade da virtude.

Essa confluência entre considerações estéticas e motivações morais foi retomada por Jean Starobinski em um ensaio sobre a autoridade do sentimento no romance rousseauísta.[33] Nesse texto, Starobinski defende que, com a reabilitação da ficção no século XVIII, o romance passou a exercer sobre os sentimentos e as paixões individuais algo semelhante à força figurativa das palavras reveladas. A sedução que a literatura provoca nos leitores por meio de modelos fictícios é comparada ao paradigma das figuras santas. Decorre disso uma transferência de autoridade de grande relevância, pois as referências admitidas pelo leitor para a elaboração de julgamentos morais e de acusações críticas passam a ser extraídas dos personagens romanescos.

> *Legitimar a paixão é justificar a identificação passional solicitada pelos artistas. Que o espectador ou o leitor se sintam atraídos dentro do domínio da ficção, que eles vivam situações perturbadoras, que a ilusão lhes conduza a provar todas as emoções dos personagens: eis todo o conjunto que prova a excelência dessa obra e o signo da sensibilidade de um leitor, de um ouvinte, de um espectador. O resultado é uma certeza um pouco confusa em que entram uma composição de considerações estéticas e*

[33] STAROBINSKI, Jean. "Mme de Staël et Rousseau : l'autorité du sentiment". In: *Accuser et séduire*: Essais sur Jean-Jacques Rousseau. Paris: Gallimard, 2012.

> *motivações morais. Esse reconhecimento tem a mesma autoridade, e é a ela que o leitor pode doravante recorrer para julgar a realidade que o cerca, para condenar o caminho do mundo, os preconceitos e a injustiça. Ele dispõe, em seu interior, de um critério seguro.*[34]

Para trazer à tona a força da ficção no século XVIII, Starobinski lança mão do *best seller* rousseauísta *La Nouvelle Heloïse*. O autor afirma ser necessário que se compreenda o romance escrito por Jean-Jacques além das intenções morais e da utilidade social reivindicadas nos dois prefácios da obra; e adverte para a importância da origem e dos fundamentos desse romance, buscando no coração do próprio autor bases seguras para a defesa da obra contra qualquer acusação de inverossimilhança.

> *Seus personagens são criaturas de seu desejo: eles não encontram modelo no mundo exterior. Não podemos, portanto, acusá-los de inverossimilhança, não mais que culpar esse romance por não mostrar senão seres bons. O outro mundo, aquele a que pertencem, é o coração de Jean-Jacques, que traz à sua existência uma garantia suficiente. Ele indicou a muitos uma recuperação: todo julgamento que não remonta – sob seus personagens – ao sentimento profundo do autor perde seu objeto. Ora, o sentimento se afirma como uma potência irredutível que, ao tomar o mundo para testemunho, não será sentenciado pelo julgamento dos homens. Ele convida, então, a um ato de amor, a uma fusão passional, análoga àquela que Jean-Jacques dedicou às suas criaturas quiméricas. O*

[34] "Légitimer la passion, c'est justifier l'identification passionelle sollicitée par les artistes. Que le spectateur ou le lecteur se sentent attirés dans le domaine de la fiction, qu'ils en vivent les situations bouleversantes, que l'illusion leur fasse éprouver tous les émoins des personnages, c'est là tout ensemble la preuve de l'excellence de cette oeuvre et le signe de la sensibilité d'un lecteur, d'un auditeur, d'un spectateur. Il en résulte une certitude, quelque peu confuse, où entrent en composition les considérations esthétiques et les motivations morales. Cette reconnaissance n'en fait pas moins autorité, et c'est d'elle que peut désormais se réclamer le lecteur conquis, pour juger la réalité qui l'entoure, pour condamner le train du monde, les préjugés, l'injustice. Il dispose, en son for intérieur, d'un critère sûr." (Ibidem. p. 117.)

> *leitor (ou melhor, a leitora) que Rousseau deseja ter se identificará – na emoção – com a voz do romance, saberá quase que imediatamente considerar os personagens remontando ao fundamento que constitui sua vida, seu calor, seu poder de sedução, seu amor pela virtude.*[35]

Starobinski levanta esse argumento para mostrar como a lei do coração e a autoridade do sentimento adquirem um caráter objetivo, indo além de um pretensioso tom moralizante que reivindique apenas a utilidade social do romance. A subjetividade do escritor passa a caminhar ao lado da objetividade moral, o que Starobinski reconhece como "a coincidência entre a subjetividade e os valores universais".[36]

Os exemplos fictícios construídos por Jean-Jacques em seu célebre romance são eles mesmos modelos de boa ação. Não são aqueles que o século XVIII geralmente evoca; não são heróis extraordinários, mas personagens comuns saídos do cotidiano simples de uma pequena vila. Rousseau não reclama heróis romanescos tradicionais, mas sim o ideal de vida simples, buscando no povo os exemplos para a sua trama de eventos ordinários. À polidez da urbanidade, tão criticada no *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau opõe o camponês com seus costumes moralmente saudáveis, com suas ideias e sentimentos simples. Aos vícios da nobreza, o

[35] "Ses personnages sont les créatures de son désir : ils n'ont pas des modèle dans le monde extérieur. On ne peut donc leur reprocher leur invraisemblance, pas plus qu'on ne peut reprocher à ce roman de ne montrer que des êtres bons. L'autre monde, auquel ils appartiennent, est le coeur de Jean-Jacques, qui apporte à leur existence une garantie suffisante. Il l'a fait savoir à mainte reprise : tout jugement qui ne remonterait pas – en deçà des personnages – au sentiment profond de l'auteur manquerait son objet. Or le sentiment s'affirme comme une puissance irréductible qui, tout en prenant le monde à témoin, ne veut pas être justiciable du 'jugement des hommes'. Il en appelle donc à un acte d'amour, à une fusion passionnelle, analogue à celle qui voue Jean-Jacques à ses créatures chimériques. Le lecteur (ou plutôt la lectrice) que Rousseau appelle de ses voeux saura s'identifier – dans l'attendrissement – avec les voix du roman, mais il saura presque aussitôt ne considérer celles-ci qu'en remontant à la source dont proviennent leur vie, leur chaleur, leur puissance séductrice, leur amour de la vertu." (Ibidem. p. 118-119.)

[36] Ibidem. p. 131.

filósofo contrapõe as virtudes dos camponeses. Assim, nesse ideal de simplicidade, Jean-Jacques acaba por resgatar a natureza e, com ela, a transparência dos corações. É nesse sentido que comenta Henri Coulet:

> *A dimensão de* La Nouvelle Heloïse *não se deve às mesmas razões que a dimensão de* Cleveland *ou de* Pamela*: Rousseau não necessita, como Prévost, de uma intriga complexa, de aventuras extraordinárias, de uma multiplicidade de lugares e personagens para criar heróis em situações excepcionais; ele não se concentra tanto quanto Richardson em reconstituir o detalhe da existência cotidiana, em criar a verdade moral à força da minúcia; apesar de reconhecer o mérito de seus antecessores, ele reivindica sobre eles a superioridade por ter atraído o interesse do leitor em um romance longo no qual a ação é tão simples, as circunstâncias tão ordinárias e os personagens pouco numerosos.*[37]

A elevada virtude da simples personagem Julie faz marejar os olhos dos leitores mais sensíveis, conduzindo ao prazer de contemplar sua boa ação na trama de acontecimentos comuns tecidos para ela e seu amante Saint-Preux. Rousseau dizia que o amor do bem jamais saíra de seu coração e que, por isso, sempre buscou a virtude. Parece ser no romance que o filósofo melhor retratou esse amor.

É importante notar, ainda, os aspectos contidos em *La Nouvelle Heloïse* que vão além do domínio estritamente moral. Nas cartas dos amantes, Rousseau retoma muitos dos pensamentos que atravessam sua vasta obra.

[37] "La longueur de La Nouvelle Heloïse n'a pas les mêmes raisons que la longueur de Cleveland ou de Pamela: Rousseau n'a pas besoin, comme Prévost, d'une intrigue complexe, d'aventures extraordinaires, d'une multiplicité de lieux et de personnages pour mettre des héros dans des situations exceptionnelles; il ne s'attache pas non plus, comme Richardson, à reconstituer le détail de l'existence quotidienne, à creer la vérité morale à force de minutie; tout en reconnaissant le mérite de ces prédécesseurs, el revendiquait sur eux la supériorité d'avoir intéressé le lecteur à un très long roman dont l'action était très simple, les circonstances très ordinaires et les personnages très peu nombreux." (COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution.* Paris: A. Colin, 1975. p. 405.)

Comenta, de modo similar ao que fez no primeiro *Discurso*, a importância do voltar-se para si no cultivo de saberes realmente úteis. Resgata ideias do *Ensaio sobre a origem das línguas* e da *Carta sobre a música francesa*, revelando o que concebe sobre música e qual o mal de que sofre a Ópera Francesa. Descreve, como fizera no segundo *Discurso*, a importância de se conhecer o homem. Analisa a inserção do teatro e dos romances em certas sociedades, no mesmo caminho trilhado na *Carta a d'Alembert*. Descreve o enfraquecimento de laços sociais quando os cidadãos agem segundo interesses particulares, do mesmo modo como fizera no *Contrato Social*. Encontra-se, em *La Nouvelle Heloïse*, seu pensamento sobre a botânica e a arte de cultivar jardins. Comenta sua ideia pedagógica pautada na educação negativa. Trata da religião e do culto simples do coração. Enfim, os temas recorrentes propostos pelo filósofo encontram-se todos nesse livro de cartas de amor, de sorte que *La Nouvelle Heloïse* aparece como uma espécie de síntese do pensamento de Jean-Jacques. Assim, não podemos separar nas cartas o que constitui a ação romanesca, derivada dos sentimentos dos personagens, daquilo que contribui como um comentário intelectual acerca do pensamento rousseauísta. Esses dois domínios caminham lado a lado na obra, formando um todo consistente de onde nada escapa à ação pautada nos sentimentos e na razão intelectiva. Acerca disso, comenta Henri Coulet:

> *A abundância que Rousseau julga necessária ao romancista lhe permitiu reunir, suavemente e sem ruptura, o discurso, o lirismo e a narrativa, e permitiu dar a todos igualmente uma significação intelectual e moral, além de um intenso interesse romanesco.*[38]

[38] "L'abondance que Rousseau juge nécessaire au romancier lui permet d'unir sans heurt et sans rupture le discours, le lyrisme et le récit, et de donner à tout également une signification intellectuelle et morale

A lírica rousseauniana é, portanto, inseparável do discurso intelectivo, não é um simples *páthos* isento de *lógos*, mas uma junção complexa desses dois elementos. A sua escrita mesma reúne o sentimento natural e o pensamento construído socialmente. E isso está presente inclusive nas cartas de amor, textos em que o *páthos* fosse talvez requerido sem o auxílio do *lógos.*

Desse modo, quando Rousseau diz, no segundo prefácio da *La Nouvelle Heloïse*, que "[...] uma carta que o amor realmente ditou, uma carta de um amante verdadeiramente apaixonado, será frouxa, difusa, cheia de digressões, de desordem, de repetições"[39], não quer de modo algum dizer que o *lógos* é proscrito de um mundo patético, mas apenas reclamar uma simplicidade que nada tenha de notável ou de extraordinária, uma simplicidade sincera que possa tocar os corações.

A recusa de Rousseau à cartilha classicista seguida pelos mestres Voltaire e Rameau não exilará de seus escritos, contudo, a preocupação com uma verdade que possa ser universalmente aceita. Essa verdade, em vez de enunciada em regras classicistas, encontrará asilo na autoridade do sentimento e em noções morais. À rigidez da forma seguida em sua época sob inspiração da *Arte poética* de Boileau, o filósofo genebrino poderá contrapor um discurso lírico em que a beleza e a verdade encontram refúgio além da exatidão. Essa rígida estrutura é, no século XVIII, fissurada por Rousseau,[40] como aponta

---

et un intense intérêt romanesque." (Ibidem. p. 407.)

[39] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a Nova Heloísa*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 1994. p. 28; O.C. II, p. 15.

[40] Acerca do Iluminismo, Tzvetan Todorov comenta: "Tendo rejeitado o antigo jugo, os homens fixarão suas novas leis e normas com a ajuda de meios puramente humanos – já não há lugar, aqui, para a magia nem para a revelação. À certeza da Luz descida do alto substituir-se-á a pluralidade de luzes que se difundem de pessoa para pessoa. A primeira autonomia conquistada é a do conhecimento. Este parte do princípio de que nenhuma autoridade, por mais bem estabelecida e prestigiosa que seja, está livre de crítica. O conhecimento só tem duas fontes, a razão e a experiência, e ambas são acessíveis a todos. A razão é valorizada como ferramenta de conhecimento, não como motor das condutas humanas; *opõe-se à fé, não às paixões*. Estas, por sua vez, são emancipadas das imposições externas." (TODOROV, Tzvetan.

Ernst Cassirer:

> *Esse encanto presente na língua e na literatura francesas é quebrado somente por Rousseau. Ele se tornou o descobridor e o reanimador do mundo lírico, sem ser o criador de uma única poesia verdadeiramente lírica. Foi a reaparição deste mundo quase esquecido o que impressionou intensamente e comoveu tão profundamente os contemporâneos na* Nova Heloísa *de Rousseau. Eles não consideravam este romance mera criação da fantasia; sentiram-se transportados do círculo da literatura para o centro de uma nova existência e enriquecidos por um novo sentimento de vida.*[41]

Cassirer aponta ainda que novas ideias científicas e filosóficas, conjugadas a novas exigências políticas e sociais, marcaram uma evolução dos padrões estéticos naquele período. Os novos tempos exigiram o abandono da fixidez do esquema clássico. Essa nova arte anunciada carregaria, em contraposição à universalidade das normas didáticas de Boileau, traços particulares ligados à subjetividade, e reabilitaria, assim, o lirismo outrora perdido pela literatura.

"Há certos espíritos, cujos pensamentos sombrios são sempre perturbados por uma nuvem espessa; o dia da razão não poderia atravessá-la." Assim escreveu Boileau no seu poema *Arte poética*, texto que, como uma carta

---

O Espírito das Luzes. São Paulo: Barcarolla, 2008. p. 16.) Esse é um bom desenho do pensamento no século XVIII. No Iluminismo, seguindo os passos já iniciados pelo desenvolvimento científico dos séculos anteriores e pelo cartesianismo, o humano ocupou mais espaço de especulação, em detrimento da reflexão filosófica a respeito do divino. Houve como que uma crença no potencial progressivo da razão, no aperfeiçoamento das ciências e das artes, o que foi, inclusive, objeto de concurso acadêmico realizado, à época, pela Academia de Dijon, a qual premiou Rousseau por responder negativamente à pergunta se o progresso das ciências e das artes concorreu para depurar ou corromper os costumes, atitude em nítido descompasso com o espírito de seu tempo. É esse mesmo espírito, o qual coloca a fé em oposição à razão, que trará uma nova visão do pensamento filosófico. Diderot, Voltaire e Rousseau contribuíram para essa transformação. Antes deles, os pensamentos eram estruturados em sistemas complexos, como os tratados. A partir do Iluminismo, passa, por exemplo, a ganhar maior dimensão um gênero filosófico ainda pouco trabalhado: o romance filosófico, o qual traz a abordagem própria à filosofia para o interior de uma ficção.

[41] CASSIRER, Ernst. *A questão Jean-Jacques Rousseau.* São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 82-83.

a um jovem poeta, ousou definir, por meio de um discurso estruturado em versos, uma doutrina normativa cujo fim era auxiliar o trabalho dos escritores. É no “Canto IV” que seus conselhos parecem destinados a um jovem poeta aflito com questões próprias de quem cultiva a poesia: a vocação autêntica, boa aceitação da crítica etc. Mas é antes, no primeiro canto, que Boileau tece poeticamente um breve elogio ao emprego da razão no *métier* do poeta. Lá está seu maior conselho, o qual tanto serviu de apoio para a literatura francesa da época de Voltaire: “[...] ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão.” Essas são as palavras definidoras de uma doutrina em que boa parte dos escritores até o século de Jean-Jacques Rousseau se fiou. O genebrino, contudo, ao negar essa didática artística seguida por Voltaire e Rameau, desenvolvendo uma composição literária ou musical repleta de sentimento, recobriu a cartilha normativa de Boileau com nuvens através das quais a razão aparentemente não poderia atravessar.

III

Natureza e a reabilitação do sentimento

Por vezes, o rigor das regras classicistas engessou a capacidade criativa da arte poética, enclausurando-a em rígidas estruturas que tornaram o período conhecido como o da *poesia sem poesia*.[42] Considerando o traço firme da preocupação com o universal e o objetivo em detrimento do particular e do subjetivo, restaria um diminuto espaço para a liberdade estética. A origem dessa universalidade colocada em regra pode ser contemplada na letra de Aristóteles, quando, na obra *Poética*, estabelece-se a distinção entre o poeta e o historiador:

> *Também é claro, a partir do que foi dito, que a função do poeta não é dizer aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário. Pois não diferem o historiador e o poeta por fazer uso, ou não, da metrificação (seria o caso de metrificar os relatos de Heródoto; nem por isso deixariam de ser, com ou sem metro, algum tipo de história), mas diferem por isto, por dizer, um, o que aconteceu, outro, o que poderia acontecer. Por isso a poesia é mais filosófica e também mais virtuosa que a história. Pois a poesia diz antes o que é geral, enquanto a história, o que é particular. Geral é que tipo de coisa cabe a uma pessoa de determinada qualidade dizer ou fazer segundo o provável ou o necessário, o que visa a poesia na maneira como atribui os nomes. O particular é aquilo que Alcibíades fez ou sofreu.*[43]

[42] LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française.* Paris: Hachette, 1968.

[43] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Fernando Maciel Gazoni em sua dissertação de mestrado "A

A passagem extraída da obra do filósofo grego deixa nítido que o universal na poesia se articula segundo um enredo provável – acontece o mais da vezes – ou necessário – acontece sempre –, e se opõe à multiplicidade de eventos que compõem a historiografia. Com essas palavras, Aristóteles evidencia a soberania poética em relação à reunião dos acontecimentos particulares. Por referir-se ao universal, a poesia é mais filosófica, enquanto o relato histórico, seja em prosa ou em verso, é apenas um particular do qual não se pode extrair um universal. Assim, o classicismo aristotélico concede maior *status* filosófico aos escritos universalizantes, tratando aqueles que tendem ao particular como escritos de segunda ordem.

Se os relatos da história obtiveram lugar secundário na hierarquia dos saberes proposta por Aristóteles, a natureza, por outro lado, ocupará uma posição de destaque em sua teoria. É conhecida a importância que o tema recebe na obra *Física*, na qual o esforço do filósofo é direcionado na tentativa de decifrar as leis internas que a natureza (*physis*) guarda. Lei adquire aqui um aspecto marcante: a ela é atribuído o caráter de uma verdade que a racionalidade humana busca desvendar. No trecho a seguir, Aristóteles – logo no início do primeiro livro da *Física* – salienta a importância da natureza na constituição de um conhecimento universal:

> *Mas o caminho natural vai daquilo que é mais conhecido e mais claro para nós àquilo que é mais claro e mais conhecido por natureza; com efeito, não são as mesmas coisas que são conhecidas por nós e absolutamente. É por isso que é necessário progredir desta maneira: daquilo que é mais obscuro por natureza, embora mais claro para nós,*

Poética de Aristóteles: tradução e comentários", defendida na FFLCH-USP, São Paulo, em 2006.

em direção àquilo que é mais claro e mais conhecido por natureza.[44]

Nesse contexto, natureza, verdade e exercício da razão estão atrelados. Ao retomar princípios aristotélicos, o classicismo fará da natureza o antípoda da história justamente por trazer à tona uma universalidade colocada em regra. Se a historiografia peca pela particularização dos eventos, decifrar a natureza será o símbolo de um esforço da razão para apreender o universal – empenho deixado como herança para o século cartesiano.

Entretanto, o Iluminismo, célebre por conferir um novo sentido a palavras de uso tradicional, transformará os atributos que classicamente se associaram ao termo natureza.[45] Nesse momento específico, o sentido de natureza poderá se aproximar mais de sentimento e expressividade do que propriamente de razão, como acontece no caso de Jean-Jacques Rousseau.

Para o filósofo genebrino, o desenvolvimento da racionalidade humana resultará em um movimento histórico que inclinou o homem numa direção oposta à de sua natureza. No *Discurso sobre a desigualdade* isso fica bem claro: "Se ela [a natureza] nos destinou a sermos sãos, ouso quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita é um animal depravado."[46] E é a essa ressignificação da palavra natureza realizada pelo Iluminismo e especialmente por Rousseau que a teoria

[44] "Mais le chemin naturel va de ce qui est plus connu et plus clair pour nous à ce qui est plus clair et plus connu par nature; en effet, ce ne sont pas les mêmes choses qui sont connues pour nous et absolument. C'est pourquoi il est nécessaire de progresser de cette manière: de ce qui est plus obscur par nature mais plus clair pour nous vers ce qui est plus clair et plus connu par nature." (ARISTÓTELES. *Physique*. Tradução para o francês de Pierre Pellegrin. Paris: Flammarion, 2000. p. 70.)

[45] É evidente, contudo, que o Iluminismo é devedor do afã científico do século XVII. Nesse sentido, ele não estará desvinculado da ideia de uma ciência da natureza, o que revela a forte união entre os termos "razão" e "natureza". Propomos aqui uma nova abordagem do termo a partir do pensamento de Rousseau – e mais restritamente ao que é exposto nos textos sobre música. Cf. CASSIRER, E. "Natureza e ciência da natureza na filosofia do Iluminismo". In: *A filosofia do Iluminismo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 199. p. 65-134.

[46] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973. p. 247. (Coleção Os Pensadores)

proposta pelo filósofo se ligará.

Quando lemos o segundo *Discurso*, notamos como a natureza se aproxima das sensações e dos sentimentos mais simples, tais como os amores físicos, o amor-de-si e a piedade. Apenas após deixar esse estágio natural, o homem desenvolverá seu entendimento de forma sofisticada e sistemática. Será em sociedade que o homem promoverá os discursos complexos, como a filosofia, e perderá a simplicidade da sua existência, desenvolvendo também paixões impetuosas que o conduzirão ao vício.

> *Limitados unicamente ao aspecto físico do amor e bastante felizes para ignorar essas preferências que irritam o sentimento e lhes aumentam as dificuldades, os homens devem sentir menos freqüentes e menos vivamente os ardores do temperamento e, em conseqüência, disputar com menor freqüência e crueldade. A imaginação, que determina tantos prejuízos entre nós, não atinge corações selvagens; cada um recebe calmamente o impulso da natureza, entrega-se a ele sem escolha, com mais prazer do que furor, e, uma vez satisfeita a necessidade, extingue-se todo o desejo.*[47]

A respeito da ideia de que a natureza se opõe à racionalidade cultivada socialmente, vale citar uma longa passagem do livro *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, de Enrico Fubini, um dos maiores pesquisadores de musicologia e filosofia da música. No trecho a seguir, o autor aborda a noção de imitação da natureza e destaca a ressignificação proposta pelo século XVIII.

> *No século XVII, o termo natureza é usado no máximo como sinônimo de razão e de verdade, e o termo imitação para indicar o procedimento e entreter a verdade de razão. Entretanto, na segunda metade do século*

[47] Ibidem. p. 261-262.

> *XVIII, encontramos empregado, quase paradoxalmente, o termo natureza como símbolo do sentimento, da espontaneidade, da expressividade; e o termo imitação para indicar a coerência e a verdade dramática, o vínculo da arte com a realidade. Essa doutrina complacente da arte como imitação da natureza, cômoda e polêmica arma para justificar qualquer coisa. Uma história da estética musical dos séculos XVII e XVIII poderia coincidir, grosso modo, com a história do conceito de imitação da natureza em suas diferentes interpretações. Tal princípio, que os filósofos do século XVII herdaram de Aristóteles, por meio dos teóricos do renascimento, é usado primeiramente para justificar o gosto áulico e classicista da poesia da época, francesa em particular; porém, ainda que desenvolvido até o fim com rígida coerência, conduziria inevitavelmente à condenação da arte e à negação de sua autonomia.*[48]

Fubini conclui essa passagem dizendo que a arte classicista, ao orientar-se por padrões de imitação da natureza – o que nesse contexto impunha regras universais e objetivas – acabaria levando à condenação da arte e mesmo de sua autonomia. Algo semelhante ao que, do ponto de vista literário, apontara Lanson ao dizer que a poesia estava morta durante o classicismo. Nesse sentido, a arte ficaria tão atrelada ao conhecimento que seria sufocada

[48] "En el siglo XVII, el término naturaleza es usado a lo más como sinónimo de razón y de verdad, y el término imitación para indicar el procedimiento y amena la verdad de razón. Pero, en la segunda mitad del siglo XVIII, encontraremos usado, casi paradójicamente, el término naturaleza como símbolo de sentimiento, de espontaneidad, de expresividad: y el término imitación para indicar la coherencia y la verdad dramática, el vínculo del arte con la realidad. Esta complaciente doctrina del arte como imitación de la naturaleza, cómoda arma polémica utilizada a justificar lo que sea. Una historia de la estética musical de los siglos XVII y XVIII podría coincidir, a grandes rasgos, con la historia del concepto de imitación de la naturaleza en sus diferentes interpretaciones. Tal principio, que los filósofos del siglo XVII heredaron de Aristóteles, a través de la mediación de los teóricos del renacimiento, es usado primeramente para justificar el gusto áulico y clasicista de la poesía de la época, francesa en particular; sin embargo, aunque desarrollado hasta el fin con rígida coherencia, conduciría inevitablemente a la condenación del arte y a la negación de su autonomía." (FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971. p. 17 e 18.)

pelas amarras da razão. A condenação adquire ainda maiores proporções. Prosseguindo, Fubini estabelece uma distinção entre a arte poética e a arte musical; distinção que acaba por possibilitar a absolvição da primeira, pelo menos no interior das belas-artes. Segundo o autor, à luz da concepção de imitação da natureza, somente a poesia poderia ser incorporada às artes. Já a música, ao largo dessa noção, seria desterrada do universo das musas. Conclui o musicólogo:

> *Com efeito, a arte resultará, dessa maneira, assimilada ao conhecimento e se apresentará como um tipo de verdade agradável, apesar de inferior por estar desprovida de rigor. À luz dessa concepção de arte como agradável imitação da natureza-razão-verdade por meio da ficção poética, somente a poesia pode ser admitida no reino das artes; e não a música, a qual não pode imitar a natureza de modo algum, por não ser mais que um agradável jogo de sons capazes, no máximo, de acariciar o sentido da audição. A música, objeto de prazer e diversão, não é capaz, por sua natureza, de exercer outra função mais elevada que a do estímulo emotivo. Até que não se interprete com maior elasticidade o princípio de imitação da natureza, a música permanecerá sendo desterrada do reino das belas-artes pelos filósofos ou, no máximo, admitida como ornamento da poesia.*[49]

O comentário de Fubini leva em consideração dois autores que faziam da arte poética a mais elevada entre as artes: o abade Jean-Baptiste Du Bos

[49] "De hecho, el arte resultará de esta manera asimilado al conocimiento y se presentará como un tipo de verdad agradable, si bien inferior por estar desprovista de rigor. A la luz de esta concepción del arte como agradable imitación de la naturaleza-razón-verdad a través de la ficción poética, sólo la poesía puede ser admitida en el reino de las artes; no así la música, la cual no puede imitar la naturaleza en modo alguno por no ser más que un agradable juego de sonidos capaces, a lo sumo, de acariciar el sentido del oído. La música, objeto de placer y de diversión, no se presta, por su naturaleza, a ejercer otra función más elevada que la de estímulo emotivo. Hasta que no se interpretará con mayor elasticidad el principio de la imitación de la naturaleza, la música continuará siendo desterrada del reino de las bellas artes por los filósofos o, a lo más, admitida como ornamento de la poesía." (Ibidem. p. 18.)

(*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publicadas em 1719) e Charles Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, livro publicado em 1746). Para ambos, embora a música fosse interpretada como imitação, era uma arte subalterna à poesia.

Nas palavras de Batteux, as quais revelam uma inspiração ainda classicista, a "primeira lei geral do gosto: imitar a bela natureza."[50] E essa imitação da natureza confere à poesia lugar de destaque. No primeiro parágrafo da primeira parte de *Les Beaux-Arts*, o autor comenta a pouca ordem que reina no interior das belas-artes, tratando da poesia como se fosse um composto entre pintura, música e eloqüência.

> *Reina pouca ordem na maneira de tratar as belas-artes. Julguemos pela poesia. Acreditamos dar ideias justas a seu respeito ao dizermos que ela abarca todas as artes, pois dizem que se trata de um composto de pintura, música e eloquência. Como a eloqüência, ela fala, ela prova, ela narra. Como a música, ela tem uma marcha regrada, tons, cadências, cuja mistura forma um tipo de concerto. Como a pintura, ela desenha os objetos; ela esparge as cores, funde todas as nuanças da natureza; em uma palavra, ela faz uso das cores e do pincel; ela emprega a melodia e os acordes; ela mostra a verdade, e sabe torná-la amada.*[51]

Após um minucioso estudo que trata de cada arte a seu modo, respeitando inclusive as particularidades dos gêneros poéticos, tal como outrora fizera Boileau, Batteux destina um capítulo para abordar a união das belas-artes e o introduz da seguinte forma:

---

[50] BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 59.
[51] Ibidem. p. 21.

> *Embora a poesia, a música e a dança se separem por vezes para seguir os gostos e as vontades dos homens, entretanto, como a natureza criou seus princípios para permanecerem unidos e para contribuírem a um mesmo fim – que é o de levar nossas ideias e sentimentos, tais como são, ao espírito e ao coração daqueles a quem queremos comunicá-los –, essas três artes nunca têm mais encanto do que quando estão reunidas [...].*"[52]

E será conforme a atitude até então tomada de primazia do poético – já que a discussão mais densa do livro se concentra na poesia – que o autor permanecerá concedendo a essa arte um relevo sobre as outras, mesmo quando unidas:

> *As artes unidas devem ser como heróis. Somente uma deve sobressair, e as outras devem continuar em segundo plano. Se a poesia dá espetáculos, a música e a dança aparecerão com ela, mas unicamente para valorizá-la, para ajudá-la a marcar mais fortemente as ideias e os sentimentos contidos nos versos. Não seria essa grande música elaborada nem tampouco esse gesto medido e cadenciado que ofuscariam a poesia e a despojariam de uma parte da atenção de seus espectadores, mas uma inflexão de voz sempre simples e regrada unicamente pela necessidade das palavras, um movimento do corpo sempre natural, que parece nada ter de arte.*[53]

Bem como Charles Batteaux, o abade Du Bos defende em suas *Réflexions critiques* a superioridade poética:

> *Resta-nos falar da música como do terceiro dos meios que os homens inventaram para conferir uma nova força à poesia e para colocá-la em*

[52] Ibidem. p. 147.
[53] Ibidem. p. 148.

estado de exercer sobre nós uma maior impressão.[54]

Evidência desse destaque dado à poesia é que Batteux e Du Bos consideravam em suas análises a música como essencialmente vocal, o que, em última instância, condiz com uma concepção da música como suporte poético.[55] Contudo, aquilo que com esse dois autores começa a ser distintivo nas reflexões acerca das artes é o teor sentimental que elas carregam, livrando pouco a pouco as musas do constrangimento racional. E é pela via da sentimentalidade que a música gradativamente recupera sua dignidade, como nos revelam essas duas passagens:

> *A palavra nos instrui e nos convence, ela é o órgão da razão; mas o tom e o gesto são órgãos do coração: eles nos comovem, nos envolvem, nos persuadem. A palavra só exprime a paixão por meio das ideias às quais os sentimentos estão ligados e isso pela reflexão. O tom e o gesto chegam ao coração diretamente, e sem nenhum rodeio. Em resumo, a palavra é uma linguagem de instituição, que os homens fizeram para comunicarem mais distintamente suas ideias. Os gestos e os tons são como o dicionário da simples natureza. Eles contêm uma língua que conhecemos desde o nascimento e da qual nos servimos para anunciar tudo o que tem relação com as necessidades e com a conservação do nosso ser. Além disso, ela é viva, breve, enérgica.*[56]
>
> *Assim como o pintor imita os traços e as cores da natureza, da mesma forma o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim, todos esses sons, com ajuda dos quais a*

[54] "Il nous reste à parler de la musique comme du troisième des moyens que les hommes ont inventés pour donner une nouvelle force à la poésie et pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression." (DU BOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : ÉNSB-A, 1993. p. 150.)

[55] FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971. p. 24-30.

[56] BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad. Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009. p. 136.

> *própria natureza exprime seus sentimentos e suas paixões. Todos esses sons, como já expusemos, têm uma força maravilhosa para nos comover, porque eles são signos das paixões, instituídos pela natureza, da qual receberam sua energia, enquanto as palavras articuladas são apenas signos arbitrários das paixões.*[57]

Nos dois trechos, a música (os tons) aparece como signo das paixões, na medida em que comove o apreciador. A ela é atribuído o caráter patético da expressão, enquanto as palavras articuladas são responsáveis pelo *lógos*, embutido no discurso articulado, pelo convencimento e pela racionalização da mensagem. Os autores ressaltam ainda a presença da natureza nos sons: "Os gestos e os tons são como o dicionário da simples natureza."; "[...] o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim, todos esses sons, com ajuda dos quais a própria natureza exprime seus sentimentos e suas paixões." Dessa forma, os sentimentos adquirem um papel importante na reinserção da sinfonia no eixo das musas.

A sorte da música aos poucos melhora, seguindo o compasso da transformação da ideia de natureza. Após a segunda metade do século XVIII, Jean-Jacques Rousseau produzirá um vasto material que recolocará definitivamente a música no seio das belas-artes. O desterro da música terá fim e será restituída a autonomia estética, como aconteceu com a reabilitação do lirismo no romance. O passo dado pelo filósofo genebrino, que nem Batteux nem Du Bos haviam dado[58], é o nivelamento da poesia e da música, acabando

[57] DU BOS, Jean-Baptiste. Réflexions critiques sur la poésie et la peinture (1719) *apud* VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo* musical. São Paulo: Ed. Unesp, 2006. p. 32-33.

[58] É interessante notar que, não obstante o relevo dado ao sentimento por Batteux, o autor permanece adstrito à teoria classicista, como Ernst Cassirer fez questão de apontar: "A natureza está submetida a leis universais e invioláveis; devem existir para a 'imitação da arte' leis da mesma espécie e de igual dignidade. E todas essas leis parciais devem, em definitivo, harmonizar-se e estar subordinadas a um princípio único e simples, a um *axioma da imitação em geral*. É essa convicção fundamental que Batteux

assim com a hierarquia estipulada entre ambas. O trecho a seguir, célebre entre os comentadores do tema, mostra de maneira precisa essa compatibilização que chega a ser equivalência:

> *Ao redor das fontes de que falei, os primeiros discursos foram as primeiras canções: os retornos periódicos e compassados do ritmo, as inflexões melodiosas dos acentos, fizeram nascer, com a língua, a poesia e a música, ou melhor, tudo isso não era outra coisa senão a própria língua para essas felizes regiões e esses felizes tempos em que as únicas necessidades prementes que exigiam o concurso alheio eram aquelas que o coração fazia nascer.*[59]

Seguindo os passos de Batteux e Du Bos, Jean-Jacques atrela a arte sinfônica ao sentimento. Mas o filósofo vai além: para o genebrino, as "necessidades prementes que exigiam o concurso alheio eram aquelas que o coração fazia nascer" e foram delas que nasceram ao mesmo tempo a poesia e a música, compatibilizando, então, a origem das duas artes. É dessa forma que o caminho do coração foi também o escolhido por Rousseau para a revalorização da sinfonia.

---

exprime pelo simples título de sua obra principal, *Les beaux-arts réduits à un même principe* [As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio], a qual parece proclamar o cumprimento vitorioso de todo o esforço dos séculos XVII e XVIII em matéria de método." (CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo.* Campinas: Ed. Unicamp, 1997. p. 373) Cassirer também impõe um limite à sentimentalidade delineada na obra de Du Bos: "Se se chamou por essa razão à obra de Du Bos a 'primeira estética do sentimentalismo', é evidente que se deve fazer reservas, historicamente, a respeito da fórmula, porquanto não se encontram nele, em parte alguma, esses traços verdadeiramente 'sentimentais', como surgirão mais tarde na época da 'sensibilidade'. O que ele entende por 'sentimento' não significa um mergulho do eu em si mesmo, portanto, nesse sentido, uma atitude 'subjetiva'. Sem dúvida, ele parte mais simplesmente da consideração e da análise de obras de arte e observa, em primeiro lugar, o efeito que elas exercem, procurando determinar desse modo a verdadeira essência da arte. Mas nessa análise de impressão estética, o eu e o objeto defrontam-se com dois fatores igualmente necessários e legítimos. A estrutura precisa dessa relação causal e a participação de cada um desses momentos, o 'sujeito' e o 'objeto', não podem ser estabelecidas de antemão por considerações abstratas; o exame dessa conexão cabe exclusivamente à experiência. É em Du Bos, portanto, que pela primeira vez, com todo o rigor, a *auto-observação* define-se como o princípio específico da estética e oposta a todo e qualquer outro método puramente lógico como fonte autêntica de todo o conhecimento estabelecido." (Ibidem. p. 400-401)

[59] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 147.

As referências a Batteux e ao abade Du Bos no interior do discurso rousseauísta são inúmeras. Encontramos quaisquer desses nomes tanto nos textos sobre o teatro como naqueles que tratam da linguagem. Interessam-nos, contudo, as remissões feitas nos textos sobre música, e nestes há uma profusão de referências, sobretudo indiretas, a esses autores.

Conforme o índex estabelecido por Valérie Monnet nas *Œuvres complètes*, há no *Ensaio* dois momentos em que Rousseau lança mão de ideias contidas nas obras *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, de Batteux, e *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, do abade Du Bos, que são fundamentais para visualizarmos a dívida do filósofo para com esses autores. São eles:

> *Ainda que se calculassem durante mil anos as relações entre os sons e as leis da harmonia, como será possível fazer algum dia dessa arte uma arte de imitação? Onde está o princípio dessa pretensa imitação? De que é sinal a harmonia? E que há de comum entre alguns acordes e nossas paixões?*[60]
>
> *Uma das maiores vantagens do músico é a de poder pintar as coisas que não se podem ouvir, enquanto é impossível ao pintor representar aquelas que não se podem ver; e o maior prodígio de uma arte que somente age pelo movimento é o de poder formar até mesmo a imagem em repouso. O sono, a calma da noite, a solidão e o próprio silêncio entram nas representações da música.*[61]

A primeira passagem dialoga com o texto de Batteux e exprime um questionamento de Rousseau relativo à possibilidade de a harmonia ser uma arte de imitação. Já a segunda, coaduna-se com a obra de Du Bos e revela a

[60] Ibidem. p. 156; O.C. V, p. 416.
[61] Ibidem. p. 166; op. cit. p. 421.

capacidade da música de representar coisas que não podem ser ouvidas, como o silêncio. Ambas as passagens, concernentes à noção de arte musical imitativa, revelam a influência exercida pelos dois autores sobre o pensamento de Jean-Jacques. É bem verdade que essa noção perpassava boa parte da estética francesa setecentista, não sendo, pois, exclusiva a nenhum dos nomes aqui mencionados. Na verdade, essa concepção encontra berço na antiguidade grega, como conclui Eigeldinger quando comenta um trecho em que Rousseau trata da música imitativa[62]:

> *Rousseau, portanto, é obrigado a integrar em seu pensamento linguístico-musical a teoria aristotélica da* mimesis*, tal como ela se encontra largamente difundida entre os que se ocupavam da estética na França do século XVIII (especialmente Du Bos e Batteux) e entre os Enciclopedistas.*[63]

Embora a discussão acerca da imitação artística não tenha sido originalmente trazida à tona por nenhum desses autores, os elementos sobre os quais tanto Batteux como Du Bos depositaram o potencial imitativo da música possibilitam a distinção de suas teorias em relação à antiguidade. Os dois farão da medida e do movimento (*mesure* e *mouvement*), além da harmonia, os meios pelos quais a música poderá imitar os sentimentos e as paixões do homem.

Em Batteux:

---

[62] O trecho do qual falamos aqui está inserido no verbete "Melodia" do *Dicionário de Música* escrito por Rousseau: "Si la Musique ne peint que par la Mélodie, et tire d'elle toute sa force, il s'ensuite que toute Musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, et ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, lasse bien-tôt les oreilles, et laisse toujours le coeur froid » (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard, 1995. p. 885. v. 5.)

[63] "Par là Rousseau est amené à intégrer dans sa pensée linguistico-musicale la théorie aristotélicienne de la mimesis, telle que'elle se trouve largement répandue chez les esthéticiens français du XVIIIe siècle (voir notamment Du Bos et Batteux) et chez les Encyclopedistes." (EIGELDINGER, Jean-Jacques."Pour une esthétique de l'art lyrique". In : *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard, 1995. p. 1713. v. 5.)

A medida e o movimento dão vida, por assim dizer, à composição musical. É desse modo que o músico imita a progressão e o movimento dos sons naturais, que ele dá a cada um destes a extensão que lhe convém, para entrar no edifício ordenado do canto musical: são como palavras preparadas e medidas para serem encaixadas em um verso. Em seguida, a melodia coloca cada um desses sons no lugar e na vizinhança que lhe convém: ela os une, separa-os, concilia-os, segundo a natureza do objeto que o músico se propõe a imitar. O córrego murmura, o trovão brama, a borboleta volteia. Entre as paixões há aquelas que suspiram, as que eclodem, outras que estremecem. Para tomar todas essas formas, a melodia varia convenientemente os tons, os intervalos, as modulações, ela emprega com arte até mesmo as dissonâncias. Pois as dissonâncias, existindo na natureza tanto quanto os outros sons, têm o mesmo direito que estes de entrar na música. Elas servem ali não apenas como tempero e sal, mas contribuem de modo particular para caracterizar a expressão musical. Nada é tão irregular quanto o comportamento das paixões, do amor, da cólera, da discórdia. Frequentemente, para exprimi-los, a voz se azeda e desafina de chofre e, por pouco que a arte adoce esses desprazeres da natureza, a verdade da expressão consola sua dureza. Cabe ao compositor apresentá-las com precaução, sobriedade, inteligência. A harmonia, enfim, contribui para a expressão musical. Todo som harmonioso é triplo por sua natureza. Ele traz consigo sua quinta e sua terça maior; essa é a doutrina comum de Descartes, do padre Mersenne, do Sr. Sauveur e do Sr. Rameau que faz dela a base de seu novo sistema de música.[64]

[64] BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009. p. 145-146.

Em Du Bos:

> *A música, a fim de tornar a imitação que ela faz dos sons naturais mais capaz de agradar e de tocar, foi reduzida neste canto contínuo que se chama "le sujet". Essa arte encontrou ainda dois meios de tornar o canto mais capaz de agradar-nos e mover-nos: um deles é a harmonia, o outro é o ritmo.*
>
> *Os acordes, dentre os quais a harmonia, consistem em ter um grande charme para o ouvido, e o concurso de diferentes partes de uma composição musical, as quais fazem esses acordes, contribui ainda para a expressão do som que o músico pretende imitar. A base contínua e as outras partes ajudam em muito o canto a exprimir mais perfeitamente "le sujet" da imitação.*
>
> *Os Antigos chamavam de ritmo na música o que nós chamamos medida e movimento. Ora, a medida e o movimento dão alma, por assim dizer, a uma composição musical. A ciência do ritmo, mostrando variação a propósito da medida, remove da música aquela uniformidade da cadência que era capaz de tornar-se enfadonha cedo. Em segundo lugar, o ritmo coloca uma nova possibilidade na imitação que pode efetuar uma composição musical, porque o ritmo permite imitar ainda pelo canto e pela harmonia. Assim o ritmo dá uma possibilidade a mais à imitação.*[65]

[65] "La musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire et de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet. Cet art a trouvé encore deux moyens de rendre ce chant plus capable de nous plaire et de nous émouvoir : l'un est l'harmonie, et l'autre est le rythme. Les accords dans lesquels l'harmonie consiste ont un grand charme pour l'oreille, et le concours des différentes parties d'une composition musicale qui font ces accords contribue encore à l'expression du bruit que le musicien prétend imiter. La basse continue et les autres parties aident beaucoup le chant à exprimer plus parfaitement le sujet de l'imitation. Les Anciens appelaient rythme en musique ce que nous appelons mesure et mouvement. Or, la mesure et le mouvement donnent l'âme, pour ainsi dire, à une composition musicale. La science du rythme, en montrant à varier à propôs la mesure, ôte de la musique cette uniformité de cadence qui serait capable de rendre bientôt ennuyeuse. En second lieu, le rythme sait mettre une nouvelle vraisemblance dans l'imitation que peut faire une composition musicale, parce que le rythme lui fait imiter encore déjà par le chant et par l'harmonie. Ainsi le rythme

É devido ao poder exercido por esses elementos sobre o coração do ouvinte que os autores defenderão com maior entusiasmo a música de fundo patético. As palavras a seguir, das quais Rousseau é porta-voz, embora remetam à obra *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, ilustram bem a relevância atribuída ao aspecto comovente e imitativo da música:

> *Essa analogia tão clara e tão simples mostra com evidência que o princípio de imitação e do sentimento está todo na melodia [...].*[66]
>
> *A Música dramática ou teatral concorre à Imitação, da mesma forma que a poesia e a pintura: é a este princípio comum que concernem todas as Belas-Artes, como indicou o Sr. Le Batteux.*[67]

Devemos considerar que a novidade trazida pela imitação por meio dos componentes da música decorre em parte do fato de esses elementos possuírem, na modernidade, significados distintos dos da antiguidade. Para os antigos, havia uma certa confusão entre os elementos musicais, como salienta Jean-Jacques em *L'origine de la melodie*:

> *Que o ritmo, ou a medida, seja uma das partes constitutivas da melodia, isso é o que se deduz a partir da noção única desta melodia que é apenas a expressão forte, sustentada, e apreciada do acento gramatical e oratório: pois este acento não residia menos na duração relativa dos sons que nos seus graus, e o número não era menos essencial que a entonação. Se os antigos autores distinguiam por vezes, em seus escritos, a melodia do ritmo, o que é raro, era uma distinção puramente metafísica, como as duas qualidades do mesmo sujeito e não como duas partes realmente diferentes; também Aristóteles declarou*

---

donne une vraisemblance de plus à l'imitation." (DU BOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : ÉNSB-A, 1993. p. 150-151.)

[66] "Cette analogie si claire et si simple montre évidement que le principe de l'imitation et du sentiment est tout dans la mélodie [...]." ROUSSEAU, O.C. V. p. 342.

[67] Ibidem. p. 860.

> *expressamente entender a um só tempo "le melos" e a harmonia, quer dizer, a entonação e o número sob o nome de melodia.*[68]

Na modernidade, melodia, harmonia, número, ritmo, entonação, tudo isso encontrará uma definição precisa, impedindo que esses elementos sejam tomados uns pelos outros. Essa delimitação decorre, por sua vez, do caráter das línguas modernas. A língua grega, em contraste, por exemplo, com o idioma francês, era a um só tempo música e poesia. Nela, os caracteres da música estão de fato confundidos. Sobre essa semelhança entre discurso e canto, Rousseau aponta:

> *Se a voz falante e a voz cantante têm absolutamente a mesma natureza, a passagem de uma a outra, falando, torna-se a coisa mais concebível do mundo, e a comunicação será tanto mais fácil quanto a língua seja mais acentuada: de modo que, de todas as línguas conhecidas, a grega é facilmente aquela que comportou mais ressonância e acento; segue também que ela, de todas, é o lugar onde o discurso deve ser o mais parecido com o canto.*[69]

Já as línguas da modernidade distinguem bem a voz falante da voz cantante. Por vezes, a segunda sequer existe, o que impossibilita a musicalidade da língua. O exemplo maior de idioma inapto para a música é o francês, contra o qual o filósofo direcionou severas críticas na *Carta sobre a*

[68] "Que le rhythme ou la mesure fut une des parties constitutives de la melodie, c'est ce qui se déduit de la seule notion de cette mélodie que n'étoit que l'expression forte, soutenue, et appreciée de l'accent grammatical et oratoire : car cet accent ne consistoit pas moins dans la durée relative des sons que dans leurs degrés et le nombre n'y etoit pas moins essentiel que l'intonation. Que si les anciens auteurs distinguent quelques fois dans leurs écrits la melodie du rhythme ce qui est rare, c'est dans une distinction purement métaphysique comme les deux qualités du même sujet et non comme deux parties réellement différentes ; aussi Aristote déclare-t-il expressement entendre à la fois le melos et l'harmonie, c'est à dire, l'intonation et le nombre sous le nom de mélodie." (ROUSSEAU, O.C. V, p. 336.)

[69] "Si la voix parlante et la voix chantante sont absolument de même nature le passage de l'une à l'autre même en parlant devient la chose du monde la plus concevable et la communication sera d'autant plus facile que la langue sera plus accentué : De sorte que de toutes les langues connues la Grecque étant sans difficulté celle qui avoit le plus de résonnance et d'accent, il s'ensuit que c'est aussi celle de toutes où le discours doit être le plus semblable au chant." (Ibidem. p. 333.)

música francesa. Mas essa distinção entre as línguas modernas e a grega guarda ainda outras marcas: uma tem canto e fala confundidas justamente pelo seu caráter eminentemente melódico; as outras discernem bem o canto da fala porque nelas a melodia é sufocada pela harmonia. Nesse sentido, o caminhar dos séculos promoveu a ampliação do potencial harmônico da música, em detrimento de sua melodia original. Podemos então afirmar que Jean-Jacques tenta visualizar uma convergência dos elementos musicais na música grega, tendendo para o seu aspecto melódico. Por isso defenderá que na antiguidade não havia a mesma distinção que existe na modernidade entre melodia e harmonia.

Sobre o caráter expressivo e originário da melodia, Rousseau salienta:

> *A melodia nascente se enriquece por assim dizer da pobreza da língua. Quando não se tem mais que poucas palavras para elaborar muitas ideias, deve-se necessariamente conferir diversos sentidos a estas palavras, compô-las de diversas maneiras, dar acepções diversas que somente o tom faz distinguir, empregar conotações figuradas. E como a dificuldade de se fazer entender permite dizer apenas coisas interessantes, elas serão ditas com fogo pelo mesmo fato de dizê-las com pena; o calor, o acento, o gesto, tudo animará os discursos que se fazem sentir antes de se fazerem entender. É assim que a eloquência precedeu o raciocínio, e que os homens foram Oradores e Poetas muito antes de serem Filósofos.*[70]

[70] "La melodie naissante avec la langue, s'enrichit pour ainsi dire de la pauvreté de celle-ci. Quand on n'avoit que peu de mots pour rendre beaucoup d'idées, il faloit necessairement donner divers sens à ces mots, les composer de diverses manières, leur donner des acceptions diverses que le ton seul distinguoit, employer des tours figurés, et comme la difficulté de se faire entendre ne permettoit de dire que des choses interessantes, on les disoit avec feu *par cela même qu'on les disoit avec peine* ; la chaleur, l'accent, le geste, tout animoit des discours qu'il falloit plutôt faire sentir qu'entendre. C'est ainsi que l'éloquence précéda le raisonnment et que les hommes furent Orateurs et Poetes longtemps avant d'être Philosophes." (Ibidem. p. 333.)

A passagem revela que Rousseau defendia a precedência dos poetas em relação aos filósofos. Isso é possível porque, para o genebrino, a música nasceu com a poesia ou, dito de outro modo, a melodia nasceu com a língua. Somente depois de desenvolvidos os raciocínios sutis é que a língua perderá o caráter melódico originário, servindo de instrumento para os filósofos criarem seus tratados. De uma origem em que música e poesia eram uma só coisa, como no caso da língua grega, os homens passam no decorrer da história a se comunicar de maneira menos comovente e mais racional. O término da musicalidade é estabelecido por Rousseau no idioma francês. Após apontar para a racionalidade que se embute na música por meio dos princípios numéricos, o genebrino enxergou a corrupção da música (em falsa música) quando dela a razão se apossa, como, por exemplo, na composição francesa, na qual a harmonia ocupa lugar privilegiado, substituindo o som primevo que não recorria à racionalidade para se fazer sentir. Um pouco além dessa constatação, é o apontamento de Jean-Jacques para onde habita a verdadeira música. O filósofo descreve a poesia grega como o ponto em que reside toda a força musical que a história haveria de desfibrar.

Contudo, essa posição acerca da imitação melódica não foi lugar-comum para todos os pensadores do período, ainda que tenha adquirido uma forma substancial no século XVIII, de tal modo que Jean-Jacques foi escolhido entre os enciclopedistas para escrever os verbetes sobre música do grande projeto iluminista. Um dos teóricos que caminhavam em outra direção, movido pelo espírito classicista, em vez de dar destaque à melodia em sua teoria, refletiu sobre a primazia do princípio harmônico na música. Trata-se de Rameau, para quem Fubini delineia a imagem de um pensador contra a

corrente:

> *Rameau não foi um revolucionário como músico, não pretendia sê-lo tampouco como filósofo e teórico da música. Seja como for, o significado de suas teorias sobre a harmonia vai, sem dúvida, além de suas intenções. A cultura da época havia erguido uma rígida barreira entre arte e razão, entre sentimento e verdade, entre prazer da audição e imitação da natureza; tratava-se de dois reinos bem distintos, sem possibilidade de acordo um com o outro, com exceção de uma abordagem extrínseca. Rameau não tinha uma profunda cultura filosófica e, menos ainda, literária, enfrentou, por isso, a questão da música sob outro ponto de vista: o físico-matemático. Esse modo científico de abordar a música tem ilustres precedentes e pressupõe a inserção em uma corrente de pensamento bem determinada. Já Pitágoras[71] sustentava a explicação por meio de proporções numéricas, de acordo com a qual a música poderia reduzir-se a números. Essa antiga doutrina permaneceu viva ao longo dos séculos: nos tratados dos teóricos medievais, no renascimento com o pensamento de Zarlino e, depois, nos tratados de Descartes, Mersenne, Euler e, por último, Rameau.*[72]

A respeito de Rameau, prossegue Fubini dizendo que a música havia

---

[72] "Rameau no fue un revolucionario como músico, y no pretendía serlo tampoco como filósofo y teórico de la música. Sea como fuere, el significado de sus teorías sobre la armonía va sin duda más allá de sus intenciones. La cultura de la época había levantado una rígida barrera entre arte y razón, entre sentimiento y verdad, entre placer del oído e imitación de la naturaleza; tratábase de dos reinos bien distintos, sin posibilidad de acuerdo entre uno y otro, a excepción de un acercamiento extrínseco. Rameau no tenía una profunda cultura filosófica y, menos aún, literaria, y afrontó por ello el problema de la música desde otro punto de vista: bajo el perfil físico-matemático. Este modo científico de abordar la música tiene ilustres precedentes y presupone la inserción en una bien determinada corriente de pensamientos. Ya Pitágoras[72] sostenía que la explicaba por medio de proporciones numéricas, por lo cual la misma música podía reducirse a números. Esta antiquísima doctrina ha permanecido viva a través de los siglos; en los tratados de los teóricos medievales, en el renacimiento con el pensamiento de Zarlino y, después, en los tratados de Descartes, Mersenne, Euler y, por último, Rameau." (FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971. p. 31-32.)

sido considerada, dentro da hierarquia das artes, uma arte inferior para os séculos XVII e XVIII, um luxo inocente devido à sua intrínseca falta de racionalidade, e que Rameau contribuiu para a reinserção dessa arte no universo racional, restituindo então sua dignidade.

> *Se a música, em seus fundamentos, pode ser reduzida à ciência, se pode ser racionalizada em seus princípios, se pode revelar em sua essência uma ordem natural que seja eterna e imutável, já não poderá seguir sendo considerada tão-somente como prazer dos sentidos, nem estranha ao nosso intelecto e a nossa racionalidade. "Minha finalidade é a de restituir à razão os direitos que havia perdido no campo musical", afirma Rameau.*[73]

Assim, embora Rameau e Rousseau tenham buscado promover a música no universo das musas, eles diferem no método adotado: um escolheu o caminho da razão e da harmonia; o outro seguiu a via do sentimento e da melodia. O fundamento da via adotada por Rousseau pode ser em parte creditado a Batteux e a Du Bos, mas não devemos esquecer o fato de que ambos atribuíam à arte poética um lugar elevado dentre as musas, enquanto Rousseau, de outro lado, empreendia o nivelamento entre música e poesia. Podemos, desse modo, afirmar que a singularidade do filósofo genebrino está em promover a reabilitação da poesia na música (e a poesia grega é exemplar na demonstração do argumento) por meio do elemento melódico.

[73] "Si la música, en sus fundamentos, puede ser reducida a ciencia, si puede ser racionalizada en sus principios, si puede revelar en su esencia un orden natural eterno e inmutable, ya no podrá seguir siendo considerada como placer de los sentidos tan solo, ni extraña a nuestro intelecto y a nuestra racionalidad. 'Mi fin es el de restituir a la razón los derechos que ha perdido en el campo musical', afirma Rameau." (Ibidem. p. 32.)

IV

Rousseau e o classicismo de Rameau

Jean-Jacques Rousseau abre o *Ensaio sobre a origem das línguas* dizendo: "A palavra distingue o homem dentre os animais: a linguagem distingue as nações entre si; somente se sabe de onde é um homem após ter ele falado."[74] Aqui, a palavra é construção humana, fruto da história, e é ela que distingue os homens sociais de uma natureza puramente selvagem. Além de ser uma espécie de universal, porquanto é decorrência imediata da totalidade histórica do homem em sociedade, a palavra é ainda um particular eficiente para distinguir nações. Rousseau, nesse ponto, não confere nenhuma conotação positiva ou negativa à palavra e, por conseguinte, à história. Apenas quando a palavra se corromper, no decorrer da obra, é que ela integrará a história do declínio.[75]

A partir da queda, as reflexões de Rousseau no *Ensaio* aproximar-se-ão daquelas dos *Discursos*, o que acaba por nos revelar o caráter relativo da história – ora em direção ao vício, como nos *Discursos*, ora em direção à

[74] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 99.

[75] Tanto se conhecem as palavras do primeiro *Discurso* acerca das artes quanto as palavras do segundo *Discurso* acerca da história; vale dizer, inclusive, que mesmo no primeiro a história não se saiu muito bem, caso nos atenhamos ao caráter histórico da crítica destinada à arte e ao luxo da sociedade onde vivia o cidadão de Genebra. Na obra posterior, o filósofo não cessou de determinar na história a fonte das mazelas que afligem os homens. Como bem pontua Maria das Graças de Souza em seu livro *Ilustração e História*: "[...] à luz dos dois discursos, parece que a concepção da história em Rousseau é marcada pela ideia de uma trajetória linear de decadência e corrupção progressivas, tanto do ponto de vista das transformações pelas quais passa a alma humana, quanto do ponto de vista de suas instituições. Este processo de decadência pode ser evitado (como no caso dos povos que permanecem simples), retardado (por boas instituições), mas, uma vez desencadeado, não pode ser revertido." (SOUZA, Maria das Graças. Ilustração e História: o pensamento sobre a história no Iluminismo *Francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001. p. 71.)

virtude, como no *Emílio*.[76] Distinta do pecado original, a queda neste caso não é resultado de um mal absoluto da história, de uma contaminação no início da constituição do homem social, como se nada que derivasse de nossas mãos pudesse estar isento de um mal necessário, mas sim resultado do caráter relativo que a história carrega; posto isso, ela pode ou não causar nosso mal-estar, o que depende de nossas ações. Como salientou Maria das Graças de Souza, o processo de decadência pode ser evitado ou retardado, mas, dado o seu início, não poderá ser revertido.[77]

Independente do caminho trilhado pela linguagem – seja em direção à virtude ou ao vício –, a história, neste caso, é imprescindível para a análise linguístico/musical promovida pela teoria rousseauniana. Bento Prado Jr. evidenciou a submissão, no campo aqui discutido, do universal em relação ao particular histórico: "No Ensaio, os 'hábitos de cada povo' não remetem mais ao arbitrário de uma fantasia e, pelo contrário, o acesso ao universal só é possível através do exame dos desvios e das diferenças de cada língua."[78] O comentário de Bento Prado se coaduna perfeitamente com o pensamento de Rousseau: "Quando se quer estudar os homens, é preciso olhar perto de si; mas para estudar o homem, é preciso olhar mais longe, é preciso, primeiramente observar as diferenças, para descobrir as particularidades."[79]

Nesse sentido, a particularidade – tanto do ponto de vista espacial (línguas

[76] Entretanto, no pensamento rousseauísta, quase contraditoriamente, a história também aparece ocupando um importante papel na formação dos cidadãos. Os feitos dos grandes homens dão exemplos de ações virtuosas e estimulam a participação dos cidadãos na política das sociedades nas quais estão imersos. No Emílio, o conselho do preceptor é preciso: "Para conhecer os homens é preciso vê-los agir. No mundo, ouvimo-los falar; eles mostram seus discursos e escondem suas ações; na história, porém, elas são reveladas e julgamo-los pelos fatos." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 312.)

[77] SOUZA, Maria das Graças. *Ilustração e História: o pensamento sobre a história no Iluminismo Francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001. p. 71.

[78] PRADO JR., BENTO. *A Retórica de Rousseau*. São Paulo: CosacNaify, 2008, p. 175.

[79] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 125.

do Norte e línguas do Sul; língua francesa e língua italiana) como do ponto de vista temporal (língua grega antiga e línguas modernas) – adquire papel relevante para a determinação das características de uma língua específica; e é pelas diferenças temporais/espaciais existentes entre as línguas que surge a possibilidade de examinar o que todas podem comportar igualmente.[80] Esse traço comum está atrelado ao que há de universal na linguagem, remetendo-a ao originário. Analisaremos mais à frente a proximidade ou o distanciamento das línguas em relação a esse traço primitivo.

A teoria linguística do músico genebrino guarda muito de sua antropologia. É por isso que o leitor pode às vezes ter a sensação de ver o segundo *Discurso* vertido no *Ensaio*, sendo o último, por assim dizer, como que o coroamento da obra. Alguns autores, como Durkheim, chegam a defender uma correção parcial, no *Ensaio*, das formulações do *Discurso sobre a desigualdade.*[81] Coroamento ou correção, esse texto sugere uma teoria linguístico/antropológica desprendida das ideias tradicionais acerca do tema. Contrário a teorias como as de Descartes e de Leibniz,[82] o método de

[80] A análise das particularidades fora herdada da teoria de Montesquieu, para quem, já em um sentido político, as particularidades – inclusive geográficas e climáticas – são relevantes quando se deseja saber quais leis se adequam mais a cada uma das sociedades. Escreve o autor de *O espírito das leis*: "Devem as leis ser relativas ao físico do país, ao clima frio, quente ou temperado; à qualidade do solo, à sua situação, ao seu tamanho; ao gênero de vida dos povos, agricultores, caçadores ou pastores; devem relacionar-se com o grau de liberdade que a constituição pode permitir; com a religião dos habitantes, suas inclinações, riquezas, número, comércio, costumes, maneiras. Possuem elas, enfim, relações entre si e com sua origem, com os desígnios do legislador e com a ordem das coisas sobre as quais são elas estabelecidas. É preciso considera-las em todos esses aspectos." (MONTESQUIEU. *Do espírito das leis*. São Paulo: Nova Cultural, 2005. p. 42.)

[81] Cf. DURKHEIM, Émile. *Montesquieu et Rousseau: précurseurs de la sociologie.* Paris:Rivieri, 1953. p. 125.

[82] Mergulhados no domínio epistemológico da linguagem convencionalmente denominado "gramática geral", esses dois filósofos tinham uma concepção linguística mais lógica e matemática – universalista – do que topológica – particularista. Acerca da "gramática geral", Michel Foucault comenta em *As palavras e as coisas*: "*A gramática geral é o estudo da ordem verbal na sua relação com a simultaneidade, que lhe cabe representar*. O seu objeto próprio não é, pois, nem o pensamento nem a língua, mas o *discurso* entendido como sucessão de signos verbais. Esta sucessão é artificial em relação à simultaneidade das representações, e nesta medida a linguagem opõe-se ao pensamento como o reflexivo ao imediato. E, no entanto, esta sucessão não é a mesma em todas as línguas: algumas delas colocam a ação no meio da

Rousseau deixa de tratar a linguagem em si mesma e desloca-a para o interior da sociedade, possibilitando uma abordagem linguística apenas quando imersa no universo da cultura. A língua, em favor de seu traço relativo, relega o aspecto absoluto que a ela era impingido. A respeito disso, Bento Prado Jr. afirma:

> *À utopia da Gramática – quer dizer, a uma concepção da linguagem que ignora todo lugar, geográfico ou histórico, norte e sul, antiguidade e modernidade, em sua vontade de universalidade –, a linguística de Rousseau opõe uma topologia que procura sobretudo as diferenças de lugar, no espaço e no tempo, mas também no interior de uma mesma sociedade. À lógica que atravessa a linguagem em direção à universalidade do entendimento, Rousseau opõe uma espécie de estilística que enquadra a verdade da linguagem no sistema das diferenças locais e históricas, num pluralismo de linguagens qualitativamente diferentes.*[83]

É por isso que, doravante, só poderemos analisar o desenvolvimento das línguas e sua desnaturação se acompanharmos as diversas topologias propostas por Jean-Jacques.

Para Rousseau, as línguas, apesar de convencionais, guardam em sua origem algo de natural. Esse atributo, herdado da natureza, é a voz

---

frase; outras no fim; algumas nomeiam as circunstâncias acessórias; como o faz notar a *Enciclopédia*, o que torna as línguas estrangeiras opacas umas às outras e tão difíceis de traduzir é, mais do que a diferença das palavras, a incompatibilidade de sua sucessão. Em relação à ordem evidente, necessária, universal, que a ciência, e em especial, a álgebra, introduzem na representação, a linguagem é espontânea, irrefletida e, por assim dizer, natural. Mas é também, e segundo o ponto de vista, uma representação já analisada ou uma reflexão em estado selvagem. Para falar verdade, ela é o nexo concreto da representação à reflexão. Foi por isso que a *Gramática geral* assumiu tanta importância para o filósofo no decurso do século XVII; ela era, a um só tempo, a forma espontânea da ciência, como que uma lógica incontrolada e a primeira decomposição reflexiva do pensamento: uma das mais primitivas rupturas com o imediato." (FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966. p. 117-118.)

[83] PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 178.

acentuada.[84] E são os doces sentimentos que trazem à tona essa característica; eles ditam acentos, conferindo à língua brilho e vivacidade. Energia encontrada sobretudo nas línguas meridionais, aquelas que, pelo clima ameno da região onde foram originadas, não arrancariam vozes pelas necessidades físicas de preservação, mas pelos ternos sentimentos inspirados nos homens. Já as línguas originadas no Norte, devido ao clima severo, exigiram do homem uma comunhão em busca da sobrevivência: "[...] o contínuo perigo de morte não permitia que os homens se limitassem à linguagem dos gestos e a primeira palavra entre eles não foi amai-me [*aimez-moi*] mas sim ajudai-me [*aidez-moi*]."[85] Enfim, as vozes das regiões mais quentes – as do Sul – são mais ternas; as das setentrionais, por seu turno, comportam paixões de outra espécie. Estas não são isentas de traços naturais, ocorre, todavia, que não têm como origem o amor e a languidez, paixões voluptuosas, mas a cólera e as ameaças, o que impõe à voz articulações fortes que a tornam dura e estridente.

O curioso é que Rousseau desenvolve, no capítulo do *Ensaio* sobre a formação das línguas meridionais, um discurso que tende a conciliar necessidades físicas e necessidades morais. O filósofo comenta que em regiões férteis ou à margem de rios os homens dificilmente se uniam e se comunicavam, pois nessas áreas as pessoas se dispersavam dada a facilidade de sobrevivência. Seria preciso um lugar árido em que poços fossem

[84]Rousseau associa a energia da voz ao grito da natureza, expressão pré-linguística dos homens em estado de natureza: "A primeira língua do homem, a língua mais universal, a mais enérgica e a única de que se necessitou antes de precisar-se persuadir homens reunidos, é o grito da natureza. Como esse grito só era proferido por uma espécie de instinto nas ocasiões mais prementes, para implorar socorro nos grandes perigos ou alívio nas dores violentas, não era de muito uso no curso comum da vida, onde reinam sentimentos mais moderados." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 254,)

[85] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas.* Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2008. p. 142; O.C. V, p. 408.

escavados para que os homens se agregassem, formassem famílias e desenvolvessem a comunicação. A necessidade física (neste caso derivada da sede) encontra lugar mesmo nas regiões quentes, em que o sentimento é o principal responsável pela formação das línguas. Foi a necessidade de se reunir para perfurar poços e colocar-se de acordo quanto ao uso da água o fator determinante para o surgimento da sociedade e da língua nessas regiões. Diz Jean-Jacques:

> *Lá se formaram os primeiros laços familiares, lá se situaram os primeiros encontros entre os dois sexos. As moças vinham buscar água para o trabalho da casa, os jovens vinham dar de beber aos rebanhos. Lá, olhos acostumados desde a infância a ver as mesmas pessoas começaram a ver outras mais agradáveis. O coração emocionou-se diante dessas novas pessoas, uma atração desconhecida tornou-o menos selvagem, ele sentiu o prazer de não estar só. A água insensivelmente se tornou mais necessária, o gado teve sede com maior frequência: chegava-se apressadamente e partia-se com pesar. Nessa época feliz em que nada marcava as horas, nada obrigava a contá-las: o tempo não possuía outra medida além do divertimento e do tédio. Sob velhos carvalhos, vencedores dos anos, uma ardente juventude esquecia gradativamente sua ferocidade: pouco a pouco todos se familiarizaram mutuamente; esforçando-se para fazer-se compreender, aprenderam a manifestar-se. Lá se realizaram as primeiras festas: os pés pulavam de alegria, o gesto pressuroso não bastava mais, a voz acompanhava-o com acentos apaixonados; o prazer e o desejo, confundidos, faziam-se sentir ao mesmo tempo: lá foi, enfim, o verdadeiro berço dos povos; e do puro cristal das fontes*

saíram as primeiras chamas de amor.[86]

Nessa passagem, Rousseau mostra como a necessidade imposta pela sede passou a adquirir um aspecto moral no decorrer desses encontros ao redor das fontes. O filósofo aponta como a ânsia por água transformou-se em amor, como do puro cristal das fontes nasceu o afeto entre os sexos. Apesar de esse trecho levantar o fator físico, também não deixa de ressaltar o aspecto moral.

Nessas regiões quentes a música surgirá. Como dissemos, no Norte a cólera arranca da voz gritos de ameaça. Já no Sul, o sentimento de ternura provocará uma voz doce, um som agradável de se ouvir. Segundo as paixões que ditam essa voz, os sons emitidos serão mais ou menos acentuados e as inflexões mais ou menos agudas. No norte, os sons teriam uma espécie de acento apaixonado, mas nada comparado à melodiosa voz do sul, impulsionada pelo amor das fontes. Nos climas mais severos, a voz dos homens assemelhar-se-ia à da criança que não sabe combinar a inflexão de uma voz articulada e cantante à voz acentuada, lançando gritos e lamentos sem constituir uma comunicação articulada ou cantante. Para Rousseau, o surgimento da fala, nas regiões meridionais, coincidirá com o da música, preservando a voz patética. O filósofo mostrará, na verdade, que música e fala constituíam uma só coisa: "[...] a língua, a poesia e a música, ou melhor, tudo isso não era outra coisa senão a própria língua [...]."[87] Língua, poesia e música serão, pois, sinônimas e terão como origem os doces sentimentos de amor estimulados nos encontros ao redor das fontes.

Dizer e cantar eram atividades equivalentes, pois uma língua que

[86] Ibidem. p. 139; op. cit. p. 405-406.
[87] Ibidem. p. 147; op. cit. p. 410.

possuísse exclusivamente articulação teria apenas metade de sua riqueza potencial. Articulada, ela comunicaria somente ideias e pensamentos, mas seria insuficiente para expressar sentimentos e imagens, o que só com a melodia seria possível, por meio do ritmo e dos sons. Isso fazia da língua grega um paradigma de língua enérgica para o filósofo. Os gregos a um só tempo cantavam e falavam; a eloquência de que se utilizavam era simultaneamente música e poesia. Perdida com o tempo, essa eloquência melódica e patética transformou-se em voz fraca e sufocada. Na modernidade, dizer e cantar perdem metade de seu potencial, comunicam apenas ideias e deixam de tocar o coração do interlocutor. Constata Jean-Jacques: "O prodígio não é que, com nossa música, não façamos mais o que faziam os gregos com a sua; pelo contrário, seria que, com instrumentos tão diferentes, se produzissem os mesmos efeitos."[88] E aqui chegamos então no ponto em que precisamos diferenciar as línguas da antiguidade e as da modernidade.

A música e a língua se desnaturam de acordo com a racionalização de suas formas e a perda consecutiva de seu potencial patético. Quando esses dois aspectos aumentam, as expressões se empobrecem, fortalecendo a exatidão do discurso e enfraquecendo a capacidade de tocar o interlocutor. Por isso, é perfeitamente legítimo perguntar se uma língua pode servir de berço para a constituição da música de um povo. Se a língua já nada tiver de voz acentuada e de voz cantante, operando apenas como ferramenta para a transmissão de um discurso articulado, de nada servirá para a composição musical. Será uma língua desnaturada cuja única função consistirá em transmitir pensamentos. Esse é o questionamento que perpassa a *Carta sobre*

[88] Ibidem. p. 149; op. cit. p. 412.

a música francesa. Rousseau, nesse texto, investiga, antes de entrar no tema da suposta excelência da música francesa, se ela pode ou não existir. Convém primeiramente ao filósofo examinar se determinada língua dá condições de existência para a música de um povo. Salienta Jean-Jacques:

> *Podem-se conceber línguas mais apropriadas à música que outras; e pode-se conceber algumas que lhe seriam absolutamente inapropriadas, tal como uma língua composta apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações, e à qual faltassem ainda outras condições essenciais das quais tratarei no tópico do ritmo.*[89]

Rousseau termina a carta dizendo que "não há nem ritmo nem melodia na música francesa, por que a língua não admite".[90] Conclui ainda: "[...] os franceses não têm música e não podem tê-la, ou, se alguma vez a tiverem, será tanto pior para eles."[91] Em resumo, o filósofo tenta mostrar que a língua francesa é inteiramente inapropriada à música e que, portanto, não se pode pensar numa excelência da música francesa, já que esta sequer existe. Em contraposição à suposta música francesa, o filósofo sugere a melodia italiana:

> *Quando se começa a conhecer a melodia italiana, não se encontra nela inicialmente nada que não seja graça, e acredita-se que ela é apropriada apenas à expressão de sentimentos agradáveis; mas basta estudar um pouco seu caráter comovente e trágico para logo se surpreender com a força que lhe empresta a habilidade dos compositores nas grandes peças de música. É com o auxílio dessas sábias modulações, dessa textura simples e depurada, desses acompanhamentos vivos e brilhantes, que esses cantos divinos*

[89] ROUSSEAU, J.-J. *Carta sobre a música francesa*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. p. 9.
[90] Ibidem. p. 44.
[91] Ibidem. p. 44.

> *dilaceram ou encantam a alma, põem o espectador fora de si, e lhe arrancam, em seus transportes, os gritos com os quais jamais nossas tranquilas óperas foram honradas.*[92]

A música italiana, diferentemente da francesa, possui melodia, ritmo; é uma música que se utiliza da voz cantante e dos acentos; preserva traços herdados da natureza. A língua italiana oferece, pois, condições para a existência de uma sinfonia que utilize suas palavras, bem como o grego outrora oferecia. Assim, Rousseau mostra que pelo menos uma língua moderna não fora tão desnaturada em comparação à antiguidade.

No *Ensaio*, Rousseau destina um capítulo inteiro para explicar como o sistema musical dos gregos não tinha nenhuma relação com o sistema musical francês. O filósofo explica que as transformações linguísticas ocorridas desde a antiguidade até a modernidade foram graduais e espontâneas. "Como aconteceram tais transformações? Por uma transformação natural do caráter das línguas."[93] À semelhança de como fizera ao explicar a corrupção inevitável do corpo político[94], Jean-Jacques entrevê na própria constituição linguística seu enfraquecimento, tanto é que o texto terminará com a morte da eloquência quando, numa sociedade de escravos, a força pública substitui o discurso persuasivo. Vemos o mesmo movimento do segundo *Discurso*: um início na inocência natural e um término na decrepitude. Rousseau conclui:

---

[92] Ibidemm. p. 21.

[93] ROUSSEAU, J-J. *Ensaio sobre a origem das línguas.* Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2008. p. 169; O.C. V. p. 423.

[94] Em *Do Contrato Social*, Rousseau declara a inevitabilidade da corrupção do corpo político: "O corpo político, como o corpo do homem, começa a morrer desde o nascimento e traz em si mesmo as causas de sua destruição. Mas um ou outro podem ter uma constituição mais ou menos robusta e capaz de conservá-lo por mais ou menos tempo. A constituição do homem é obra da natureza, a do Estado, obra de arte. Não depende dos homens prolongar a própria vida, mas depende deles prolongar a do Estado pelo tempo que for possível, dando-lhe a melhor constituição que possa ter. O mais bem constituído chegará a um fim, porém mais tarde do que outro, se algum acidente imprevisto não determinar seu desaparecimento antes do tempo." (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 102.)

> *Tais progressos não são nem fortuitos nem arbitrários; decorrem das vicissitudes das coisas. As línguas formam-se naturalmente segundo as necessidades dos homens; elas transformam-se e se alteram segundo as transformações dessas mesmas necessidades. Nos tempos antigos, em que a persuasão servia de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje, quando a força pública substitui a persuasão? Não se precisa de artifício nem de figuras de estilo para dizer: esta é a minha vontade. Que discursos restam a fazer, portanto, ao povo reunido? Sermões. E que importa aos que os fazem se estão persuadindo o povo, visto que não é ele que distribui os benefícios? As línguas populares tornaram-se para nós tão perfeitamente inúteis quanto a eloquência. As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo como artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser daí dinheiro, dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas. Não se deve reunir ninguém para isso; pelo contrário, é preciso manter as pessoas separadas; é a primeira máxima da política moderna."*[95]

Podemos então notar que a linguagem gradualmente se desenvolve ao misturar-se às convenções, e que esse desenvolvimento é acompanhado por todos os signos instituídos – música, fala e escrita. O termo desse processo ocorre quando o discurso persuasivo é tornado mudo e desnecessário, perdendo sua energia para a força pública. Nesse extremo, não é mais preciso exercitar a eloquência. O tirano simplesmente impõe aos súditos seu interesse particular. O desenvolvimento da linguagem mostra que com esse caminhar lento e natural, resultado de aquisições racionais, a desnaturação das línguas

[95] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas.* Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2008. p. 177; O.C. V. p. 428.

está em germe no próprio surgimento dessa instituição, como bem aponta Bento Prado:

> *A força que provoca a reflexão sobre a linguagem é, de fato, o escândalo de um perigo intrínseco ao uso dos signos. De onde vem o que há de impuro na linguagem, este escândalo de uma falha no próprio coração do diamante? Por que se afasta sempre a linguagem em relação à verdade? Como explicar que, no jogo da linguagem, a vontade de verdade seja condenada a uma crise que acaba por opô-la à boa vontade? Por que a normalização das línguas e da música elimina, necessariamente, sua energia originária? É, de fato, a impossibilidade da inocência e da liberdade nas línguas modernas que é dominada, teoricamente, ao termo da gênese ideal que o* Ensaio *retraça. Não é uma má vontade pré-linguística que está na origem da hermenêutica que recomenda interpretar os discursos à luz da conduta: é a própria língua, em sua estrutura, em sua "forma derradeira", que colabora com a mentira, numa dialética em que não se pode mais distinguir a causa do efeito. Essa hermenêutica não é mais comandada pela norma lógica da verdade, mas pela norma de uma verdade ética: a crítica da linguagem não é mais a das ilusões da sensibilidade que entravam o exercício do entendimento, mas de uma sintaxe que torna impossível a transparência entre as almas.*[96]

Parece claro, portanto, que Rousseau outorga à música uma importância histórica, inserindo-a nos costumes de uma época (antiguidade ou modernidade) e de um povo (ao Sul ou ao Norte, italianos ou franceses). A bem da verdade, as particularidades decorrentes do passar dos anos e de mudanças espaciais são previstas por Rousseau até culminarem num processo

[96] PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: CosacNaify, 2008. p 112.

degenerativo. Contudo, no *Ensaio*, sem imputar ao curso da história a prerrogativa de corruptora da natureza, embora Jean-Jacques deixe explícito o perigo intrínseco à linguagem, o filósofo em nenhum momento se refere à música (ou às línguas) como algo de absoluto, isto é, como algo que sairia ileso de qualquer relatividade. No mesmo tom com que o genebrino costuma analisar os construtos humanos, é feita a análise do caráter dúbio da linguagem. É certo que Rousseau recusa de todo modo endereçar qualquer crítica à música, e quando ele o quer fazer opta por rejeitar o epíteto de música àquilo que considera apenas ruído. Ainda que essa escolha pela rejeição fosse menos que um artifício retórico, mesmo assim, fazendo a música parte de um conjunto maior – o da linguagem – ela não conseguiria escapar das reflexões acerca da degeneração linguística. Se o filósofo já não considera música algo que permanece sendo linguagem, inevitavelmente terá que efetuar a crítica dessa linguagem que já não pode ser música. É essa a tarefa que Rousseau toma para si quando analisa, sob um viés preso às condições históricas, o desenvolvimento da linguagem e sua desnaturação.

Contra essa tarefa a que Jean-Jacques se propôs estará toda a estética musical proposta por Jean-Philippe Rameau. Enquanto o primeiro defendia uma teoria vinculada às circunstâncias históricas e antropológicas, o segundo propunha uma teoria universal e inflexível. É por isso que o rival de Rousseau fundará uma ciência da música estabelecida sobre princípios matemáticos e, desde o início, embebida no cartesianismo. Na introdução ao *Tratado da Harmonia*, Rameau salienta: “A música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras devem ser tiradas de um princípio evidente e este princípio

não pode ser conhecido sem o auxílio das Matemáticas."[97] Tanto a busca por princípios evidentes como o papel ocupado pela matemática na constituição desses princípios aproximam a teoria ramista do pensamento cartesiano. O músico deixou explícita a importância de Descartes para a constituição de seu pensar, como evidencia esta passagem da obra *Démonstration du principe de l'harmonie*: "Esclarecido pelo método de Descartes, que afortunadamente eu havia lido e pelo qual fiquei impressionado, comecei a procurar em meu próprio interior [os princípios que almejava encontrar]."[98]

Esse caráter científico imposto à música rendeu a Rameau, no século das Luzes, a imagem de pensador que conferiu à arte musical o máximo de racionalização e objetividade. Ao percorrer a literatura que trata do tema, não é difícil encontrar adjetivações da estética ramista que aludam ao aspecto racional e objetivo da teoria. Nesse sentido, o autor trará decisivas contribuições para restaurar a dignidade perdida pela música num tempo em que as ideias claras e distintas são valorizadas. No século XVIII, como bem aponta Benedito Nunes num ensaio intitulado "Música, Filosofia e Literatura", essa arte ocupa um lugar inferior dentre os construtos humanos:

> *A época valoriza as "ideias claras e distintas", as formas delimitadas que a razão vai buscar na Natureza. Em conseqüência, inclina-se a julgar a música, então praticada nos salões, um complemento essencial da vida mundana, paralelo à conversação. Trata-se de uma recreação nobre, que saiu do coro das igrejas para a intimidade dos círculos aristocráticos. Desenvolvida graças às necessidades litúrgicas, passou a integrar, como divertimento, a etiqueta das cortes. Tudo, na música,*

[97] RAMEAU, Jean-Philippe. Traité de l'Harmonie réduite a ses principes naturels (1722) *apud* YASOSHIMA, Fábio. Dissertação de mestrado *O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau*, p.8.
[98] Ibidem. p.10.

> *parece condizer com esse status social do supérfluo e do luxo. Inconsistente, sua matéria surge a cada instante e a cada instante se desfaz; inespacial, depende do tempo que ela própria articula e que a desarticula. Não há dúvida de que as palavras estão igualmente sujeitas à sucessão temporal. Mas, no domínio da literatura, o signo escrito, que contraria a fugacidade, transforma o tempo num espaço de significações ordenadas.*[99]

Segundo o olhar do século, tudo se passa como se a música estivesse ao largo do entendimento, como se ela proporcionasse apenas um doce divertimento mundano. Decorre disso que a arte literária, por ser "espaço de significações ordenadas", consensualmente ocupará a posição de mais elevada arte. Nem o abade Du Bos nem Batteaux polemizaram contra essa ideia. Foi apenas com Rousseau, como vimos anteriormente, que houve uma compatibilização entre poesia e música. Sobre como o século enxergava as duas artes, continua Benedito Nunes:

> *Para o século XVIII, a literatura é sempre superior à música. Há, naquela, um processo gradual de descoberta, de aprofundamento, como penetração intelectual do texto; nessa, o entendimento não trabalha e sofre uma paragem. O leitor da poesia toma a iniciativa e dirige-se à obra; o ouvinte de uma sinfonia é dirigido por aquilo que escuta e perde a iniciativa. A peça musical lhe infunde prazer e a literária, conhecimento. Aqui dominam os conceitos, ali, as emoções: sujeito passivo de uma realidade invasora, o ouvinte percorre estados da sensibilidade e da afetividade; entre a comoção visceral e o deleite evocativo, entre o prazer sensível, até sensual, quase físico e o*

[99] NUNES, Benedito. "Música, Filosofia e Literatura". In: *Crivo de papel*. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 75.

> *sentimento estático, deixa, enquanto ouve, de compreender e de querer.*[100]

Quando Rameau coloca a música no campo do conhecimento e do entendimento, a partir do modelo cartesiano, ele atua contra essa tradição que reduzia a música e o justificava com base na suposta ausência de ordenamento racional. O curioso é que essa postura do autor do *Tratado da Harmonia* era incompatível com o sistema detalhado do conhecimento humano proposto pelos enciclopedistas. A música, para Diderot e D'Alembert, integrava o plano da imaginação. Já para Rameau, ela estava contida no plano da razão; chegava mesmo a ser origem de muitos dos nossos conhecimentos racionais, como a matemática. No trecho a seguir, extraído do prefácio de *Démonstration du principe de l'harmonie*, fica acentuada essa ideia:

> *É à música que a natureza parece atribuir o princípio Físico das primeiras noções puramente Matemáticas sobre as quais todas as ciências se desenvolvem, quer dizer, as proporções, Harmonicamente, Aritmética e Geometricamente, de onde seguem as progressões de mesmo gênero, e que se manifestam no primeiro instante que ressoa um corpo sonoro [...].*[101]

Não é à toa, então, que apesar de Rameau ter sido em seu século um dos maiores expoentes da música, tanto sob o ponto de vista da prática musical quanto da teoria, não tenha sido ele o escolhido para redigir os verbetes da *Enciclopédia* relativos ao tema. Coube a Rousseau escrever esses

---

[100] Ibidem. p. 75-76.

[101] "C'est dans la musique que la nature semble nous assigner le principe Phisique de ces premieres notions purement Mathématiques sur lesquelles roulent toutes les sciences, je veux dire, les proportions, Harmonique, Arithemétique et Géométrique, d'où suivent les progressions de même genre, et qui se manifestent au premier instant que résone un corps sonore [...]." (RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). Paris: Chez Durand, s.d. p. VI.)

artigos, pois, diferentemente de Rameau, o genebrino não atribuía à arte sonora uma lógica racional de fundo cartesiano. Podemos acrescentar um comentário de Downing A. Thomas, no livro *Music and the origins of language*, que caminha nesse sentido:

> *Ao situar a música na origem de todo conhecimento científico, Rameau colocou seu sistema em contradição com o "sistema do conhecimento humano" (que foi em parte emprestado da árvore do conhecimento de Bacon), o qual introduz a Enciclopédia exibindo e derivando todo o conhecimento a partir da memória, da razão e da imaginação. Enquanto para Rameau os princípios da ciência são derivados da ressonância musical, no sistema do conhecimento humano da Enciclopédia, a música provém da imaginação, e não da razão [...].* [102]

A ressonância do corpo sonoro baseada em princípios matemáticos/físicos, ao ultrapassar o campo da música e penetrar também a geometria e a aritmética, ganha um caráter universal e objetivo que só foi possível devido à primazia harmônica. Rameau não trata da música de modo a prendê-la às particularidades de uma língua. É por isso que, para o autor, a música instrumental prevalece sobre a vocal. Todo o sistema harmônico se torna uma linguagem única cujo valor é maior do que o de melodias particulares. Não obstante seja recorrente a leitura usual de que Rameau foi o líder do partido que defendia a música francesa durante a Querela dos Bufões – sendo Rousseau o representante maior do outro lado, o de defesa da ópera

[102] "By situating music at the origin of all scientific knowledge, Rameau placed his system in contradiction with the 'system of human knowledge' (which was in part borrowed from Bacon's tree of knowledge) that introduced the Encyclopédie, displaying and deriving all areas of knowledge from memory, reason, and imagination. Whereas for Rameau, the principles of science are derived from musical resonance, in the Encyclopédie's system of human knowledge, music is a province of the imagination, not of reason […]." (THOMAS, Downing A. *Music and the origins of language – Theories from the French Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 1995. p. 94.)

italiana –, esse posicionamento em si mesmo contraria as ideias ramistas, já que o autor se encontrava distante dessas disputas relativas a particularidades da música, tal como a que diz respeito ao idioma da melodia. Bem aponta Enrico Fubini:

> *Rameau supera assim as posições de seus contemporâneos e se situa idealmente fora das polêmicas em que, malgrado sua vontade, encontrou-se imerso. Com efeito, não sente a necessidade de tomar posição a favor da música italiana ou da francesa: a música é, antes de tudo, racionalidade pura e é também, por sua natureza, a mais universal das linguagens; "há cabeças igualmente organizadas em todas as nações onde reina a música" e é absurdo pretender que "uma nação possa ser mais favorecida que outra." As diferenças entre uma e outra nação residem essencialmente na melodia, a qual tem a ver sobretudo com o gosto. A prioridade da harmonia sobre a melodia no pensamento de Rameau é ideal e funda-se no fato de que não se pode dar 'regras seguras' para a melodia, mesmo não possuindo esta última menos força expressiva.*[103]

A centralidade da harmonia na discussão acerca da universalização e objetividade da música permitiu a Rameau deslocar essa arte, outrora periférica, para o eixo das musas. Restaurada sua dignidade, a musa antes marginal passa a integrar disputas intelectuais nas quais figuram os maiores expoentes da cultura iluminista. Embora não tenha sido o único responsável

[103] "Rameau supera así las posiciones de sus contemporáneos y se sitúa idealmente fuera de las polémicas en que, mal de su grado, se encuentra inmerso. De hecho, no siente la necesidad de tomar posición a favor de la música italiana o francesa: la música es, ante todo, racionalidad pura y es pues también, por su naturaleza, el más universal de los lenguajes; "hay cabezas igualmente organizadas en todas las naciones donde reina la música" y es absurdo querer pretender que "una nación pueda ser más favorecida que otra." Las diferencias entre una u otra nación residen esencialmente en la melodía, la cual tiene que ver sobre todo con el gusto. La prioridad de la armonía sobre la melodía en el pensamiento de Rameau es ideal y se funda en el hecho de que no se pueden dar "reglas seguras" para la melodía, aun no poseyendo esta última menos fuerza expresiva." (FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971. p. 34.)

por essa transformação no modo de ver a criação sinfônica, Rameau foi um dos grandes nomes da história da música durante a modernidade. Seu adversário, Rousseau, manteve-se à altura. Em termos conceituais, se quisermos identificar o foco do embate entre ambos, percebemos que reside sobretudo na questão acerca dos elementos harmonia e melodia.

Apesar das discordâncias, Rousseau, à época da publicação da *Dissertação sobre a música moderna*, de 1743, não escondia a grande admiração que sentia pela figura do autor do *Tratado da Harmonia*. O genebrino chegou a defender a importância da noção matemática na música, como revela esta passagem:

> *Enfim, o raciocínio conduz-nos ainda a conhecer sensivelmente que a música, dependente dos números, deverá ter a mesma expressão que eles: necessidade que não nasce apenas de uma certa convenção geral, mas do fundo mesmo dos princípios físicos desta arte.*[104]

Mas poucos anos depois, em 1745, essa admiração seria sufocada e transformada em recusa, quando ocorreram episódios especiais: Rameau teria acusado Rousseau de ter copiado parcialmente a obra *Les Muses Galantes* e também teria direcionado uma crítica contra o *Projeto concernente aos novos sinais para a música*, de Rousseau. Após tais eventos, Jean-Jacques se empenhou em redigir diversos textos nos quais contestava a primazia harmônica na música, agindo, assim, manifestamente contra o pensamento ramista. O filósofo genebrino, na contramão do discurso de Rameau, escreveu em defesa da melodia, destinando severos ataques contra a concepção

[104] "Enfin, le raisonnement nous méne encore jusqu'à connoître sensiblement que la Musique dépendant des nombres elle devroit avoir la même expression qu'eux : nécessité qui ne naît pas seulement d'une certaine convenance général, mais du fond même des principes physiques de cet Art." (ROUSSEAU, O.C.V, p. 171.)

matemática/física da música.

É por ter dado relevo à investigação da melodia que a teoria de Rousseau pôde deter-se mais no que a música tem de particular. Ao descolar-se daquela universalidade perfeitamente adequada à estética clássica, segundo a qual a harmonia era o elemento principal de uma sinfonia, o discurso rousseauísta vinculou-se menos à objetividade musical e ao que essa arte tem supostamente de absoluto, visando se dedicar ao que a música tem de particular, como o idioma no qual ela é cantada. Por isso Jean-Jacques operará com uma ideia de música essencialmente vocal, o que viabilizará o trabalho com variantes musicais segundo o tempo e o lugar no qual foram criadas.

Em suma, a principal diferença conceitual entre os dois teóricos consiste na determinação de um elemento, harmonia ou melodia, mais importante para a música. Rameau se concentrou na harmonia, dando atenção ao objetivo e universal. Para ele, as relações entre os sons, fundadas no fenômeno físico da ressonância dos corpos, correspondem a relações universalmente encontradas na natureza, seguindo, pois, a interpretação dada pelo classicismo ao termo "natureza". Já Rousseau, de outro lado, recorre mais fortemente ao atributo melódico da música, o que possibilita uma leitura pluralista dessa arte, respeitando as variantes de época (modernos e antigos, por exemplo) e região (Norte e Sul ou França e Itália). Há comentadores que chegam a defender um Rousseau fundador da etnomusicologia, como aponta Fabio Yasoshima em nota à sua dissertação de mestrado: "Ao que parece, independentemente de seu caráter controverso, o patente interesse de Rousseau pela música de outros povos (cf. verbete "Música", por exemplo), e seu esforço para 'situar o estudo da música em uma perspectiva deliberadamente comparatista' dão

respaldo à alcunha de ‘precursor dos etnomusicólogos modernos’. Cf. DAUPHIN, Claude. *Le Dictionnaire de musique de Rousseau et les planches de lutherie de l’Encyclopédie de Diderot* : penser et montrer le musical au temps des Lumières. In : Dauphin, C. (Ed*.). Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : Fac-similé de l’édition de 1768.* Paris : Actes Sud, 2007, XXXIV.”[105]

[105] YASOSHIMA, Fábio. Dissertação de mestrado *O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau* apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2012. p. 18.

V

Aspectos naturais e sociais da música

Vimos que os classicistas – e dentre estes Rameau – definiam a natureza como sinônima de razão e de verdade objetiva, dando a essa ideia uma universalidade apoiada no mundo físico. Nesse sentido, o adversário de Jean-Jacques é enfático em apontar:

> *O que pretende a natureza? Ela quer, dado como lei, o princípio que foi estabelecido por ela, que tudo se reporte a ele, tudo esteja a ele submetido, seja harmonia, melodia ordenada, modo, gênero, efeito, tudo enfim: pois, por seus uníssonos de múltiplos, não se pode concluir outra coisa senão que o princípio força-os a unir-se a ele, reserva ainda, por assim dizer, o direito de ordenar a variedade que pode portar o novo gênero que indicam, dentro daquilo que já foi produzido.*[106]

Ao dissolver a vinculação direta e exclusiva[107] entre natureza e racionalidade, Rousseau inaugurou um período em que o natural passou a atrelar-se ao mundo expressivo e aos sentimentos.[108] Buscaremos neste

---

[106] "Ce que prétend la nature? Elle veut le principe qu'elle a une fois établi, donne par tout la loi, que tout s'y rapporte, tout lui soit soumis, tout lui soit subordonné, harmonie, mélodie ordré, mode, genre, effet, tout enfin : car, par ces unissons des multiples, on ne peut conclure autre chose, sinon que le principe les forçant, par-là, de se réunir à lui, se réserve encore, pour ainsi-dire, le droit d'ordonner de la variété que peut apporter le nouveau genre qu'ils indiquent, dans ce qu'il a déja produit." (RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). Paris: Chez Durand, s.d. p. 67)

[107] Vale dizer "exclusiva" porque, quando é referido ao homem, o sentido de natureza torna-se relativo, na medida em que a sociedade inevitavelmente cria artifícios a partir da racionalidade humana, como bem pontuaram Bénichou e Derathé com os argumentos expostos na introdução desta dissertação.

[108] Quando queremos nos ater à noção rousseauniana de "natureza", é importante reportarmo-nos ao segundo *Discurso*. Nesse texto, os traços naturais do homem serão fundamentalmente originários (Cf. DERATHÉ, op. cit., 114). O genebrino compara o homem social à estátua de Glauco: este homem não é tal como a natureza o tornou, mas sim uma desfiguração do homem natural. "E como o homem chegará ao ponto de ver-se tal como o formou a natureza, através de todas as mudanças produzidas na sua constituição original pela sucessão do tempo e das coisas, e separar o que pertence à sua própria essência daquilo que as circunstâncias e seus progressos acrescentaram a seu estado primitivo ou nele mudaram? Como a estátua de Glauco, que o tempo, o mar e as intempéries tinham desfigurado de tal

capítulo demonstrar como a música, para Jean-Jacques, herda um traço natural, apesar de fruto da arte humana, isto é, de resultado histórico.

O debate a respeito da música no qual Rousseau era um dos oradores envolvia teorias sensualistas acerca da música. O filósofo, sabemos, defendia a construção social das ideias, numa antropologia negativa que despojava o homem natural de todos os atributos relativos ao homem civilizado.[109] Por isso, no *Emílio*, Rousseau diz que tudo aquilo que entra no nosso entendimento vem dos sentidos. Com efeito, ele discorda de que exista alguma idéia inata. Para o filósofo, "nossos primeiros mestres de filosofia são nossos pés, nossas mãos, nossos olhos."[110] Ocorre que, na leitura de Jean-Jacques, um dos expoentes dessas teorias sensualistas, Condillac precisamente, embutia no homem natural características do civilizado – como as línguas –, confrontando-se, então, com a antropologia negativa do músico genebrino.[111]

---

modo que se assemelhava mais a um animal feroz do que a um deus, a alma humana, alterada no seio da sociedade por milhares de causas sempre renovadas, pela aquisição de uma multidão de conhecimentos e de erros, pelas mudanças que se dão na constituição dos corpos e pelo choque contínuo das paixões, por assim dizer mudou de aparência a ponto de tornar-se quase irreconhecível e, em lugar de um ser agindo sempre por princípios certos e invariáveis, em lugar dessa simplicidade celeste e majestosa com a qual seu autor a tinha marcado, não se encontre senão o contraste disforme entre a paixão que crê raciocinar e o entendimento delirante." (ROUSSEAU, J-J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.* Col. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 233; O.C., III, p. 122.)

[109] De maneira muito didática e esclarecedora, Luiz Roberto Salinas Fortes trata da construção das ideias em Rousseau: "O problema de que parte Rousseau é o mesmo de Descartes: sobre o que de sólido é possível apoiar nossas certezas e nossas ideias sobre as coisas? Mas ele adotou um caminho totalmente diverso para resolvê-lo. Para Rousseau as evidências serão de ordem diferente daquelas em que se apóia seu colega do século anterior. Para Descartes as bases são apenas intelectuais; o critério para avaliar a certeza de uma ideia é a *clareza* e *distinção*. Rousseau reclama outro critério de certeza: age como os empiristas, que valorizam as evidências e a experiência dos sentidos. Mas, tomando um caminho diferente dos empiristas, Rousseau convoca uma dimensão do homem para além do intelecto e dos sentidos: é preciso levar em conta o homem em sua totalidade, como coração, como sensibilidade moral." (SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Discurso Editorial, 2007. p. 39.)

[110] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio.* Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 148.

[111] Acerca dessa contenda com Condillac, Rousseau esclarece: "Seja-me permitido examinar, por um instante, as dificuldades relativas à origem das línguas. Poderia contentar-me em citar ou repetir aqui as pesquisas do Sr. Padre de Condillac sobre esse assunto, as quais, todas, confirmam inteiramente minha opinião e talvez me tenham sugerido a primeira ideia. Mas, de acordo com o modo pelo qual esse filósofo resolve as dificuldades, que apresenta a si mesmo, sobre a origem dos sinais instituídos,

A crítica endereçada a Condillac repousa nessa incorporação ao estado natural de um elemento próprio do homem já em sociedade. Starobinski aponta a recusa por parte de Rousseau em aceitar essa teoria:

> *Assim é com a crítica que Rousseau dirige a Condillac. Este, no* Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, supusera duas crianças que escaparam ao dilúvio, e que teriam sido os primeiros inventores da linguagem humana.*[112] *Existe aí, objeta Rousseau, "uma espécie de sociedade já estabelecida". A hipótese de Condillac é recusada por vício de forma [...].*[113]

Também Rameau, um pouco nesse sentido, ao se apoiar em demasia nos princípios físicos dos corpos sonoros, confere à música um caráter natural – natureza compreendida aqui sob o viés classicista – e instintivo, esquecendo-se do seu teor moral, do seu aspecto de construto social. Como esclarece Downing A. Thomas em *Music and the origins of language*:

> *Na sua obra* Observations sur notre instinct pour la musique*, Rameau prossegue suas análises e ao mesmo tempo esclarece a origem do nosso sentido da música: "esse sentido nos guia em todas as nossas Atividades musicais." Rameau argumenta que a música é natural para nós, que nós temos um instinto musical, e sustenta ter descoberto o*

---

mostrando dar por suposto o que coloco como problema – a saber: uma espécie de sociedade já estabelecida entre os inventores da língua [*langage*] –, creio, voltando às suas reflexões, dever juntar-lhes as minhas, para expor as mesmas dificuldades à luz mais conveniente a meu assunto." (ROUSSEAU, J-J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 252-253; O.C., III, p. 146.)

[112] O trecho de Condillac ao qual Starobinski faz referência encontra-se logo no início da segunda parte do *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*: "Adam and Eve did not owe the exercise of the operations of their soul to experience. As they came from the hands of God, they were able, by special assistance, to reflect and communicate their thoughts to each other. But I am assuming that two children, one of either sex, sometime after the deluge, had gotten lost in the desert before they would have known the use of any sign. The fact I have just stated gives me the right to make this assumption. Who can tell whether some nation owes its origin only to such an event? So that I am permitted to make the assumption. The question is to know how this budding nation made a language for itself." (CONDILLAC, Etienne. *Essay on the Origin of Human Knowledge*. Port Chester: Cambridge University Press, 2001. p. 113.)

[113] STAROBINSKI, J. *A Transparência e o Obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 315.

> *princípio orientador deste instinto na harmonia: "Este princípio é agora conhecido: ele reside, inquestionavelmente, na Harmonia resultante da ressonância de qualquer corpo sonoro."*[114]

O mesmo autor, quando trata de Rousseau, não deixa de associar a música a uma cultura ou a uma sociedade:

> *Para Rousseau, então, a música desempenha um papel determinante nos eventos que levam os homens da solidão à sociedade e à cultura. Embora ele ainda não mencione Rameau por nome, a origem da música para Rousseau é muito diferente daquela proposta pelo famoso compositor. Por um lado, a canção está diretamente relacionada aos liames social e sexual criados por atos de expressão e recepção musical. A emergência do desejo, o afastamento do prazer imediato na solidão auto-suficiente e o "falar" por melodias estão ligados inextricavelmente. [...] Bem como não há música sem sociedade e cultura, Rousseau esclarece que não pode existir sociedade ou cultura sem música.*[115]

No capítulo precedente mostramos como essa associação entre música e cultura aparece na letra de Rousseau.

Entretanto, ainda que a estética musical de Rousseau contrarie a concepção de que a música está naturalmente impressa no homem de uma

---

[114] "In his *Observations sur notre instinct pour la musique*, Rameau expands on this relationship and at the same time clarifies the origin of our sense of music: 'this sense guides us in all our music Activities.' Rameau argues that music is natural to us, that we have a musical instinct, and maintains that he has discovered the guiding principle of this instinct in harmony: 'This principle is now known: it resides, as one cannot deny, in the Harmony which results from the resonance of any corps sonore.'" (THOMAS, Downing A. *Music and the origins of language.* Cambridge University Press, 2004. p. 93.)

[115] "For Rousseau, then, music plays a determining role in the events which lead humans from solitude to society and culture. Although he doesn't yet mention Rameau by name, Rousseau's origin of music is strikingly different from that of the famous composer. Song is directly linked, on the one hand, to the social and sexual bonds created by acts of musical expression and reception. The emergence of desire, the move away from the unmediated pleasure of self-sufficient solitude, and the "speaking" of melodies are all inextricably linked. […] Just as there is no music without society and culture, Rousseau claims that there can be no society or culture without music." (Ibidem. p. 121.)

maneira mais física e menos moral, o genebrino recupera a presentificação da natureza na música atribuindo à arte sonora um aspecto originário.

Antes de tratarmos especificamente da música, é importante analisarmos um pouco o que Rousseau entende por linguagem, já que a arte sonora é apenas uma das faces desse grupo maior. Para o filósofo, é quando o homem reconhece no outro um ser sensível semelhante a ele que é desperto o desejo ou a necessidade de comunicar-lhe seus próprios sentimentos e pensamentos. Os homens procuram então, nos sentidos, instrumentos com os quais possam agir sobre outros indivíduos. Sinais sensíveis são assim instituídos para que uma pessoa possa comunicar seu pensamento ao semelhante. Essa ação sobre um interlocutor pode se efetivar de duas maneiras: ou pela voz ou pelo gesto. Ocorre que, "embora a linguagem do gesto e da voz sejam igualmente naturais, a primeira, contudo, é mais fácil e depende menos das convenções".[116] Gesto e voz são definidos, portanto, como linguagens naturais, mas dependentes de convenções. Mesmo que em menor grau que a linguagem falada, o gesto também depende de atributos derivados do desenvolvimento racional, dito de outro modo, está submetido a artifícios de convenção. Ocorre que Rousseau, paradoxalmente, também o considera natural, algo que recebe maior explicação apenas no final do primeiro capítulo do *Ensaio.* Vale citar o trecho completo:

> *Os animais possuem, para tal comunicação, uma organização mais do que suficiente e jamais algum deles a utilizou. É essa, parece-me, uma diferença bem característica. Aqueles dentre eles que vivem em comum, os castores, as formigas, as abelhas, possuem, não tenho*

[116] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas.* Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2008. p. 100; O.C. V. p. 376.

> *nenhuma dúvida, alguma língua natural [langue naturelle] para se compreenderem. Há mesmo motivos para crer que a linguagem dos castores e a das formigas se encontram nos gestos e falam apenas aos olhos. Seja como for, pelo próprio fato de serem ambas naturais, tais linguagens não são adquiridas; os animais que as falam as possuem ao nascer: todos as possuem e por toda parte ela é a mesma; não a transformam e nela não acrescentam nenhum progresso. A língua de convenção pertence somente ao homem. Eis por que o homem progride, tanto no bem como no mal, e por que os animais não o fazem. Essa distinção, sozinha, parece levar muito longe: ela se explica, dizem, pela diferença dos órgãos. Gostaria de conhecer essa explicação.*[117]

Infelizmente o parágrafo termina e não temos uma resposta decisiva para o paradoxo do natural/convencional. Nebulosa, essa passagem reúne uma profusão de expressões que sugerem falta de convicção: "parece-me" [*ce me semble*], "motivos para crer" [*lieu de croire*], "seja como for" [*quoiqu'il en soit*], "dizem" [*dit-on*], "gostaria de conhecer melhor essa explicação" [*je serois curieux de voir cette explication*]. O que pode ser extraído daí é o fato de a linguagem natural não ser adquirida e que somente a convencional pode progredir. Bem como outros animais, temos então uma linguagem natural. Ocorre que essa linguagem, a partir do progresso das luzes, é substituída por uma convencional. Nossa linguagem natural seria como que o choro, algo próximo ao que Rousseau define como o "grito da natureza".[118]

A voz, como o gesto, é uma linguagem natural e dependente, para seu progresso, das convenções. Rousseau, no *Emílio*, afirma que são três os tipos

[117] Ibidem. p. 104; op. cit. p. 379.
[118] Para Rousseau, a forma de expressão primitiva, anterior à necessidade de comunicar-se, é o "grito da natureza", o qual seria uma espécie de reação instintiva diante de, por exemplo, uma situação de perigo.

de voz: a voz falante ou articulada [*la voix parlante ou articulée*], a cantante ou melodiosa [*la voix chantante ou mélodieuse*] e a patética ou acentuada [*la voix pathetique ou accentuée*], esta serve de linguagem para as paixões e anima o canto e a fala.[119] O filósofo comenta que a criança, assim como o homem, tem todos esses tipos de voz, embora não saiba combiná-los. "Ela [a criança], como nós, diz Jean-Jacques, tem o riso, os gritos, as queixas, a exclamação, os gemidos, mas não sabe misturar suas inflexões com as duas outras vozes."[120] Rousseau acrescenta ainda que a melhor reunião dessas três vozes compõe uma música perfeita. A partir disso, podemos concluir que, no pensamento rousseauniano, a voz natural é aquela associada aos gritos, gemidos, queixas, choro etc., ou seja, consiste na voz patética ou acentuada. Entretanto, para que a linguagem oral progrida, é necessário o desenvolvimento das outras duas vozes, como bem pontua Rousseau ao analisar a expressão infantil. Ora, a linguagem que permite o progresso só pode ser convencional.

No início do *Ensaio*, Rousseau já salienta que a palavra – falante ou cantante – é a primeira instituição social. É como invenção que o filósofo trata a língua, por isso a busca pela sua origem. Não deixa, contudo, de ressaltar a importância da voz natural, tentando inserir os atributos originários na linguagem de convenção. O filósofo reivindica uma expressão oral apaixonada, rica em acentos, mesmo que a palavra por si só já esteja afastada da pura natureza. Jean-Jacques escreve:

> *A pantomima sozinha, sem discurso, deixar-vos-á quase tranquilos, o discurso sem gestos arrancar-vos-á prantos. As paixões têm seus próprios gestos, mas têm também seus acentos: e tais acentos que nos*

[119] ROUSSEAU, J-J. *Emílio.* Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 187.
[120] Ibidem. p. 187; O.C. IV, p. 404.

> *fazem estremecer, tais acentos aos quais não se pode escamotear a voz, penetram através dela até o fundo do coração, a ele levam, a nosso malgrado, os movimentos que os arrancam, e nos fazem sentir o que ouvimos [entendons].*[121]

Essa voz originária foi arrancada pelas paixões; seu acento deriva de um sentimento vivo, e não de um trabalho metódico e premeditado, do raciocínio ou da sofisticação intelectual. Rousseau presume que os gestos tenham origem nas necessidades de ordem física, mas a palavra possui outra fonte: "Pretende-se que os homens tenham inventado a palavra para expressar suas necessidades: essa opinião parece-me insustentável. O efeito natural das primeiras necessidades foi o de afastar os homens, e não o de os aproximar."[122] O que então originou a palavra? Rousseau responde que foram necessidades de outra ordem, necessidades morais, que foram as paixões:

> *Todas as paixões aproximam os homens, forçados a se separarem pela necessidade de procurar os meios de vida. Não foi a fome nem a sede mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, deles é possível alimentar-se sem falar; persegue-se em silêncio a presa que se quer comer: porém, para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos.*[123]

As paixões, diferentemente das necessidades físicas, agregam os homens quando eles se reconhecem como semelhantes. Isso desperta o desejo de comunicação, arrancando do homem uma voz apaixonada e rica em acentos.

---

[121] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas.* Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2008. p. 102-103; O.C. V. p. 378.
[122] Ibidem. p. 105; op. cit. p. 380.
[123] Ibidem. p. 106; op. cit. p. 380.

Segue-se disso que a música deve possuir traços herdados da natureza, no que concerne à voz patética, e também atributos derivados da arte humana, no que concerne às duas outras vozes. Nesse sentido, Rousseau nos sugere a impossibilidade de um canto natural, impossibilidade que é explicitada no verbete “Chant” do *Dictionnaire de musique*:

> *O Canto não parece natural ao homem. Ainda que os selvagens da América cantem, porque falam, o verdadeiro selvagem jamais cantou. [...] As crianças gritam, choram, e não cantam. As primeiras expressões da natureza nada contêm de melodioso nem de sonoro, e elas aprendem a Cantar como aprendem a falar, de acordo com o nosso exemplo. O Canto melodioso e apreciável é apenas uma imitação plácida e artificial dos acentos da voz falada ou apaixonada; gritamos e nos lamentamos sem cantar, mas ao cantar imitamos os gritos e os lamentos; e como, de todas as imitações, a mais interessante é a das paixões humanas, dentre todas as maneiras de imitar, o Canto é a mais agradável.*[124]

Assim, cantar e falar, apesar de comportarem algumas características advindas da natureza, são atividades próprias do homem social. Os selvagens solitários não cantariam; já os selvagens americanos só cantam porquanto falam. O choro das crianças, a exemplo do grito da natureza, não é melodioso nem agradável, mas elas aprendem a cantar como também aprendem a falar. Em outras palavras, a infância do homem e a da espécie não ensejam o desenvolvimento da linguagem musical; é preciso que uma voz além da patética surja; é necessário que sejam construídas as vozes articulada e melodiosa. Por isso Rousseau salienta que a boa combinação dessas vozes

[124] ROUSSEAU, O.C. V, p. 659.

determina a formação do canto perfeito.

Segundo o filósofo, a melodia nasce com a língua. É a pobreza do vocabulário nascente que exige mudança de tom e de acento numa mesma palavra com o intuito de assim diversificar seu sentido. Isso leva Rousseau a concluir pela antecedência da retórica em relação à filosofia:

> *A melodia nascente se enriquece por assim dizer da pobreza da língua. Quando não se tem mais que poucas palavras para elaborar muitas ideias, deve-se necessariamente conferir diversos sentidos a estas palavras, compô-las de diversas maneiras, dar acepções diversas que somente o tom faz distinguir, empregar conotações figuradas. E como a dificuldade de se fazer entender permite dizer apenas coisas interessantes, elas serão ditas com fogo pelo mesmo fato de dizê-las com pena; o calor, o acento, o gesto, tudo animará os discursos que se fazem sentir antes de se fazerem entender. É assim que a eloquência precedeu o raciocínio, e que os homens foram Oradores e Poetas muito antes de serem Filósofos.*[125]

Tudo nos leva a crer que, para o filósofo, a melodia se aproxime da natureza, devido aos acentos patéticos que dela herda. Ao mesmo tempo, afasta-se das convenções e das luzes. Linguagem dos músicos e dos poetas, a melodia parece associada à simplicidade da comunicação, figurando nos discursos eloquentes, os quais precedem raciocínios sutis.

Ocorre que a língua se aperfeiçoa de acordo com o progresso da razão.

[125] "La melodie naissante avec la langue, s'enrichit pour ainsi dire de la pauvreté de celle-ci. Quand on n'avoit que peu de mots pour rendre beaucoup d'idées, il faloit necessairement donner divers sens à ces mots, les composer de diverses manières, leur donner des acceptions diverses qu le ton seul distinguoit, employer des tours figurés, et comme la difficulté de se faire entendre ne permettoit de dire que des choses interessantes, on les disoit avec feu par cela même qu'on les disoit avec peine ; la chaleur, l'accent, le geste, tout animoit des discours qu'il falloit plutôt faire sentir qu'entendre. C'est ainsi que l'éloquence précéda le raisonnment et que les hommes furent Orateurs et Poetes longtemps avant d'être Philosophes." (Ibidem. p. 333.)

Nesse aperfeiçoamento, ela perde seus traços originários, aqueles mais ligados à natureza. Com isso, a língua vai se tornando menos acentuada. Aquela pobreza vocabular de que antes a melodia se aproveitava é agora superada por uma língua repleta de palavras, por um discurso cada vez mais racional. Compromete-se então a eloquência dos poetas em favor de uma linguagem mais exata, própria dos filósofos. Sobre esse progresso da língua, Rousseau comenta:

> *Esse progresso foi lento no começo. Contudo, várias causas particulares aceleraram-no doravante, destruíram enfim todo o encantamento da melodia; pois nada tem tanto acento como a língua natural, que é o grito animal. Os desenvolvimentos da razão tornaram a língua artificial mais fria e menos acentuada: a lógica sucedeu paulatinamente a eloqüência, o tranquilo raciocínio sucedeu o fogo do entusiasmo e, à força de aprender a pensar, aprendeu-se a não mais sentir.*[126]

A melodia é o que dá expressão à língua, possibilitando não apenas que ideias sejam comunicadas, mas também sentimentos. Por recolher sua força da voz natural, ela é viva e calorosa, sua energia pungente toca o coração do interlocutor. O efeito causado por ela é, portanto, mais moral do que físico. Assim Rousseau define "expressão" no *Dictionnaire de musique*: "Qualidade pela qual o Músico sente vivamente e transfere com energia todas as ideias e todos os sentimentos que ele deve expressar."[127] Essa definição evidencia a

[126] "Mais ce progrès fut lent dans les commencemens et plusieurs causes particuliéres l'accelerant dans la suite détruisirent enfin tout l'enchantement de la melodie ; car rien n'a tant d'accent que la langue naturelle qui n'est que le cri animal. Les dévelopements de la raison rendirent la langue artificielle plus froide et moins accentuée : la logique succéda par degrés à l'éloquence, le tranquille raisonnement au feu de l'entousiasme et à force d'apprendre à penser on a apprit à ne plus sentir." (Ibidem. p. 338.)

[127] "Qualité par laquelle le Musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, et tous les sentiments qu'il doit exprimer." (Ibidem. p. 818.)

função moral presente na melodia de atingir os sentimentos do interlocutor, a qual vai além de uma expressão física ou de uma transmissão de pensamentos. Ora, mas se há o avanço da linguagem (e a perda consecutiva dessa capacidade de tocar o outro), deve haver também um abalo no potencial expressivo da língua. Com efeito, Rousseau afirma a inibição dessa capacidade quando a língua progride e se torna mais afeita à lógica:

> *Eis como o canto torna-se paulatinamente uma arte inteiramente separada da língua, da qual retira sua origem, como o sentimento* [le sentiment] *do som e de seus harmônicos faz perder aquele do acento oral, da quantidade numérica e, por conseguinte, da medida e do ritmo, e como enfim, confinada ao efeito puramente físico do concurso de vibrações, a música encontra-se desprovida dos efeitos morais que ela havia produzido quando era a duplicação da voz da natureza.*[128]

Perdendo o efeito moral, a linguagem preserva apenas uma forma física incapaz de chegar ao coração do receptor da mensagem. Língua e música então se distinguem, talvez a segunda já sequer possa existir. Isso tudo porque a música perdeu sua capacidade expressiva, favorecendo a exatidão; perdeu, a partir daí, a melodia e a herança natural do acento patético.

Essa energia expressiva da melodia deriva ainda de seu aspecto imitativo. É pela imitação que o músico excita na alma do ouvinte os movimentos que a presença dos objetos estimula. Esse estímulo não é pela representação direta e insensível do objeto, como na arte pictórica. Diferentemente da pintura, a música não é estática, ela é movimento, uma

[128] "Voilá comment le chant devint par degrés um art entiérement séparé de la langue dont il tire son origine, comment le sentiment du son et de ses harmoniques y fit perdre celui de l'accent oral, de la quantité numérique et par consequent de la mesure et du rhytme, et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva tout à fait dépourvue des effets moraux qu'elle avoit produits quand elle étoit doublement la voix de la nature." (ROUSSEAU, O.C. V, p. 340.)

energia que existe no tempo e que é transmitida movimentando a alma do ouvinte. Diz Jean-Jacques:

> *Que toda a Natureza esteja adormecida, aquele que a contempla não dorme, e a arte do Músico consiste em substituir à imagem insensível do objeto aquela dos movimentos que a sua presença suscita no coração do contemplador. Não somente agitará o mar, atiçará a chama de um incêndio, fará fluir os regatos, chover e avolumar as torrentes; mas pintará o horror de um deserto medonho, sombrejará os muros de uma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo e sereno, e espargirá, da Orquestra, um novo frescor sobre os arvoredos. Ela não representará estas coisas diretamente, mas excitará na alma os mesmos movimentos que se experimenta ao vê-las.*[129]

Quando a música cessa de imitar, ela já não mais estimula o coração de quem a ouve, apenas provoca um efeito físico que permite a sensação sonora. Resta identificar o elemento que provoca essa inibição no decorrer do progresso musical.

Rousseau identifica com muita precisão esse elemento. No verbete "*Imitation*", o filósofo indica:

> *Na entrada Harmonia, afirmei que dela não se tira nenhum princípio que leva à Imitação musical, já que não há nenhuma relação entre Acordes e os objetos que queremos pintar ou as paixões que queremos exprimir. Na entrada Melodia mostrarei qual é este princípio que a Harmonia não fornece, e quais características dadas pela Natureza são utilizadas pela Música para representar estes objetos e estas paixões.*[130]

Será a harmonia o elemento que retirará da música seu acento, sua

[129] Ibidem. p. 861.
[130] Ibidem. p. 861.

expressão, seu caráter imitativo. A linguagem harmônica permitirá a comunicação lógica e racional, inibindo o efeito moral da música, uma vez transformada em um conjunto de vibrações físicas que serve como instrumento para a transmissão de ideias. Reside na primazia da harmonia sobre a melodia a crítica de Rousseau endereçada a Rameau, como podemos notar neste trecho: “Todavia, o Sr. Rameau sustenta que a Harmonia é a fonte das maiores belezas da Música; mas este sentimento é contradito pelos fatos e pela razão.”[131] Racionalmente, a Harmonia não confere expressividade à música porque ela não fornece nenhum princípio de imitação que dê base à formação de imagens ou à expressão de sentimentos, tendo em mente a incapacidade dos acordes de relacionarem-se com figuras e emoções. É esse princípio de imitação que concederá toda a energia de que a música necessita para se fazer sentir, como vimos anteriormente. Por sua vez, o que servirá como um traço da natureza para a representação imitativa dos objetos será o acento, o qual possibilitará o movimento entre o coração do locutor e o do interlocutor. A harmonia, como coloca Rousseau, não atende a esses princípios. Aparentemente, ela é a grande vilã responsável por contribuir para a corrupção musical. Mas isso não é exatamente verdade, como veremos a seguir.

É recorrente pensar que Rousseau tenha desejado uma música puramente melódica, visto que seus escritos muitas vezes apontaram para uma vilania harmônica cujo fim seria o de corromper a natureza sonora dessa linguagem, tornando-a incapaz de um efeito moral. A associação aconteceria com base nas definições isoladas de uma melodia patética e de uma harmonia inexpressiva, como se a melodia comportasse apenas uma natureza imitativa a

[131] Ibidem. p. 851.

qual lhe pudesse render um caráter moral. Já de outro lado, a harmonia corromperia na medida em que só apresentaria traços artificiais marcados pela razão humana, o que, de certo modo, incapacitaria um efeito além do físico. Ocorre que Jean-Jacques, na verdade, buscava sempre a conciliação entre harmonia e melodia, sem que nenhuma delas existisse de maneira pura. Sabemos que, longe de defender a ausência de artifício na música, o filósofo requeria uma articulação harmônica para que a arte sonora ela mesma existisse e trouxesse perfeição. Para entendermos melhor como a harmonia é importante na música, devemos analisar o que Rousseau concebe por Unidade de Melodia.

Na *Carta sobre a música francesa*, a Unidade de Melodia aparece como característica da música italiana. Rousseau, ao reconhecer o efeito moral desse canto divino que dilacera e encanta as almas, indaga como ele pode transportar o espectador para fora de si e arrancar-lhe fortes sentimentos. O filósofo questiona se a razão disso está na multiplicação de acordes e no empilhamento de instrumentos sobre instrumentos. Mas logo exclui essa possibilidade e entrevê que isso, longe de animar o canto, apenas sufocá-lo-ia. Rousseau explica que qualquer harmonia que produzisse várias partes, cada uma delas bem melódicas, faria desaparecer o efeito desses cantos assim que fossem ouvidos simultaneamente. Restaria, então, apenas uma sequência de acordes com efeito físico e não moral, pois, amontoados os cantos, uma melodia apagaria a impressão da outra e só geraria barulho e confusão. “Para que uma música se torne interessante, comenta Jean-Jacques, para que ela leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar, é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema; que a harmonia não

sirva senão para torná-la mais enérgica [...].”[132] Em seguida, o filósofo afirma que a Unidade de Melodia lhe parece uma regra indispensável em música. Mas o que seria propriamente essa unidade? Vejamos como o *Dictionnaire de musique* responde essa pergunta.

No verbete “*Unité de melodie*”, a dificuldade que Rousseau expôs na carta é descrita de modo análogo. Todas as partes da música devem concorrer para fortalecer sua expressão. Ocorre que, se cada parte tem seu canto próprio, todos esses cantos entendidos a um só tempo destruir-se-ão mutuamente. De outro lado, se todas as partes apresentassem o mesmo canto, não teríamos harmonia e o concerto estaria todo no uníssono. Daí a necessidade da existência de uma harmonia e de que esta não destrua, com sobreposições, a melodia. É então que o filósofo define Unidade de Melodia:

> *A Harmonia, que deveria abafar a Melodia, a anima, a reforça, a determina. As diversas Partes, sem se confundir, concorrem para o mesmo efeito; e ainda que cada uma delas pareça ter seu próprio Canto, de todas estas Partes reunidas apenas ouvimos surgir um único e mesmo Canto. É a isto que chamo de Unidade de Melodia.*[133]

Desse modo, a importância da harmonia na música vai sendo delineada, tornando-a um elemento essencial para a determinação da melodia. Não é como fundamento melódico, mas como um meio de reforçá-la e animá-la, que a harmonia surge contribuindo não para confundir os cantos, e sim para auxiliar o efeito moral que eles provocam. Conclui Rousseau:

> *Eis aí como a própria Harmonia concorre para esta Unidade, longe de prejudicá-la. São os nossos Modos que caracterizam os nossos Cantos, e os nossos Modos são fundados sobre nossa Harmonia. Portanto,*

[132] ROUSSEAU, J.-J. *Carta sobre a música francesa*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 21.
[133] ROUSSEAU, O.C. V, p. 1144.

> *todas as vezes que a Harmonia reforça ou determina o sentimento do Modo e da Modulação, realça a expressão do Canto, contanto que ela não o encubra.*[134]

Jean Starobinski usa aquela mesma passagem numa nota de seu livro *A Transparência e o Obstáculo* para argumentar que, no conceito de Unidade de Melodia, existe uma síntese entre harmonia e melodia, o que, em última instância, equivale a uma reconciliação entre físico (sensações) e moral (sentimentos):

> *Os escritos de Rousseau sobre a música opõem a alma e os sentidos (o sentimento e a sensação) muito mais fortemente do que ele o faz em qualquer outra parte. Entretanto, Rousseau propõe uma noção sintética [notion synthétique]*[135] *que permite resolver a oposição do sentimento e da sensação. Da mesma maneira que o* Contrato Social *reconcilia o homem da natureza e o 'homem do homem', da mesma maneira que* A nova Heloísa *reconcilia a paixão e a virtude, Rousseau sugere uma reconciliação da melodia-sentimento e da harmonia-sensação: a antítese é superada na unidade de melodia, noção a que consagra um artigo de seu* Dicionário de música.[136]

Um outro autor que trabalha com a noção de síntese é André Charrak, que em seu artigo "Rousseau et la musique: passivité et activité dans l'agréament" afirma retomando Starobinski:

> *O fato é que, com a "unidade de melodia", Rousseau oferece uma "noção sintética" que visa explicitamente a reconciliar os aspectos físicos e morais da música: nessa realização superior, da qual o*

[134] ROUSSEAU, O.C. V, p. 1144.
[135] STAROBINSKI, Jean. *J.-J. Rousseau. La Transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, 1971, p. 112.
[136] STAROBINSKI, Jean. *J.-J. Rousseau: A Transparência e o Obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 395-396.

> Advinho da Aldeia *deverá fornecer o modelo, "a harmonia, que deveria sufocar a melodia, anima-a, reforça-a, determina-a, embora o prazer da harmonia seja apenas um prazer da pura sensação". O objetivo dessa contribuição foi precisamente o de compreender o que, nesse prazer sensual, pode servir eficazmente para a unidade de uma expressão variada e atraente; pois o autor do* Dicionário *afirma que "a harmonia contribui, ela mesma, para essa unidade" – é importante que o objeto físico do gosto, ao qual Rousseau se reporta na crítica a Rameau por este reduzir os fundamentos da música, seja suscetível de determinações positivas e propriamente musicais que dêem às afecções da alma a ocasião de se manifestarem.*[137]

No início do texto *L'origine de la mélodie*, como nos outros escritos, Rousseau anuncia que a relevância da harmonia está em valorizar a melodia e que o som harmônico está longe de estabelecer-se como fundamento desta:

> *Parece-me então que a Melodia ou o canto, pura obra da natureza, não deve nem para os sábios nem para os ignorantes sua origem à harmonia, obra e produção da arte, que serve como prova e não como fundamento do belo canto e cuja mais nobre função é a de reforçá-lo.*[138]

Todos os aspectos relevantes da harmonia serão listados no verbete

[137] "Le fait est qu'avec 'l'unité de melodie', Rousseau propose une 'notion synthétique qui vise explicitement la réconciliation des aspects physiques et moraux de la musique : dans cette réalisation supérieure, dont le *Devin du village* aurait dû fournir le modèle, « l'harmonie, qui devrait étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine, bien qu'en lui-même le plaisir de l'harmonie [ne soit] qu'un plaisir de pure sensation ». Le but de cette contribuition était précisément de comprendre ce qui, dans cet agrément sensuel, peut effectivement servir l'unité d'une expression variée et attachante ; car l'auteur du *Dictionnaire* précise que « l'harmonie concourt d'elle-même à cette unité » – il importe donc que l'objet physique du goût, auquel Rousseau reproche à Rameau de réduire les fondements de la musique, soit susceptible de déterminations positives et proprement musicales qui donnent aux affections de l'âme l'occasion d'une manifestation." (CHARRAK, André. "Rousseau et la musique: passivité et activité dans l'agrément" in : *Archives de Philosophie*. Paris : Beauchesne Éditeur, 2001. p. 341-342.)

[138] "Il me semble donc que la Mélodie ou le chant, pur ouvrage de la nature, ne doit ni chez les savans ni chez les ignorans son origine à l'harmonie, ouvrage et production de l'art, qui sert de preuve et non de source au beau chant et dont la plus noble fonction est celle de le faire valoir." (ROUSSEAU, O.C. V, p. 331.)

"*Expression*" e, diferentemente do que pensávamos outrora quando analisávamos que só a melodia porta um caráter imitativo, a harmonia também contribuirá decisivamente para a expressão, aumentando o prazer moral da imitação. Vale citar a letra mesma do filósofo no momento em que ele lista as contribuições que a harmonia fornece à música.

> *O prazer físico que resulta da Harmonia aumenta, por sua vez, o prazer moral da imitação, unindo as sensações agradáveis dos Acordes à Expressão da Melodia, pelo mesmo princípio que acabei de mencionar. Mas a Harmonia faz mais ainda; ela reforça a Expressão mesma, dando mais precisão aos Intervalos melódicos; ela anima seus traços, e marca exatamente seu lugar na ordem da Modulação, ela recorda aquilo que precede, anuncia aquilo que deve seguir, e liga assim as frases no Canto como as ideias se ligam no discurso. A Harmonia, considerada dessa maneira, fornece ao Compositor grandes meios de expressão, que lhe escapam quando busca expressão unicamente na Harmonia; pois, então, no lugar de animar o Acento, ela sufoca seus Acordes, e todos os Intervalos, confundidos numa contínua redundância, oferecem ao ouvido apenas um conjunto de Sons fundamentais que não tem nada de tocante nem de agradável, e cujo efeito se limita ao cérebro.*[139]

Assim, a harmonia se torna fundamental para a expressão melódica. Se antes supúnhamos que ela apenas servia como instrumento de desnaturação,

[139] "Le plaisir physique qui resulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'Expression de La Mélodie, par La même principe dont jê viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'Expression même, en donnant plus de justesse et de précision aux Intervalles mélodieux ; elle anime leur caractère, et marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, et lie ainsi les phares dans le Chant comme les idées se lient dans le discours. L'Harmonie, envisagée de cette manière, fournit au Compositeur de grands moyens d'Expression, qui lui échappent quand il ne cherche l'Expression que dans la seule Harmonie ; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ses Accords, et tous les Intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, et dont l'effet s'arrête au cerveau." (ROUSSEAU, O.C. V, p. 820.)

agora podemos perceber que ela pode operar como um meio de fortificar o efeito moral da música.

Não podemos, portanto, analisar harmonia e melodia como aspectos que não se mesclam. Devemos, é verdade, apreender o que uma retém de natural e o que torna a outra um construto inteiramente social. Mas não podemos, todavia, esquecer que uma contribui muito para que a outra seja de fato expressiva.

VI

Música e moral

Observar no fato concreto e mostrar com exemplos como o caráter, os costumes e os interesses de um povo têm influência em sua língua seria matéria para um exame de grande valor filosófico.[140]

(*Remarques sur la grammaire générale et raisonnée*, Duclos.)

No mais breve capítulo do *Ensaio*, Rousseau aponta de maneira contundente o erro dos músicos de seu tempo (leia-se Rameau):

> *Vede como tudo nos traz continuamente de volta aos efeitos morais de que falei e como os músicos que somente vêem no poder dos sons a ação do ar e o tremor das fibras estão longe de conhecer em que reside a força dessa arte. Mais a aproximam das impressões puramente físicas, mais a afastam de sua origem e mais lhe retiram também sua primitiva energia. Ao abandonar o acento oral e ao levar em consideração somente as instituições harmônicas, a música torna-se mais barulhenta para o ouvido e menos suave ao coração. Ela já cessou de falar, em breve não mais cantará; e então, com todos os seus acordes e toda a sua harmonia, não terá mais nenhum efeito sobre nós.*[141]

Instrumentalizada pela valorização desmedida de seu pontencial harmônico, a música tornou-se suporte lógico para a comunicação de

[140] DUCLOS. Remarques sur la grammaire générale et raisonnée *apud* ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 178.
[141] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 167.

princípios físico/matemáticos, perdendo a energia originária que a tornava capaz de movimentar o espírito do ouvinte e tocar-lhe o coração. A crítica ao desfibramento musical mostra sua compatibilização moderna com o universo da ordem e do cálculo. O ordenamento dos fenômenos físicos, exaltado na ideia de natureza perfeita, foi, por esses músicos, redimensionado na arte. Como na música o que pode ser regrado em técnicas sistemáticas é seu caráter instrumental, a harmonia foi eleita o indício de sua perfeição. Carregando resquícios do século dos tratados, o dezoito não deixa de apresentar o espírito de sistema – e o *Tratado da Harmonia* é prova disso.

O horizonte crítico rousseauísta ultrapassa a tríade classicista natureza-verdade-perfeição. Em sua teoria estética, a moral passa a ocupar o lugar privilegiado que Rameau, por seu turno, escolheu conceder à natureza ordenada dos princípios físicos. Nesse caminho, a música deve ser reconhecida em sua energia vocal, em sua força melódica particularizada na língua e nos costumes de uma sociedade. Basear-se nos costumes significa considerar as virtudes e os vícios cultivados no interior de uma estrutura social capaz de criar arte. Se os hábitos de um povo estão suficientemente corrompidos, desnaturalizam-se a ponto de não restar nenhum traço originário que não seja sufocado pela força social. Essa corrupção moral é refletida também na música, a qual passa a recusar qualquer resquício originário ligado à sua herança natural, visando assumir os valores cultivados na sociedade onde fora criada. Se a sinfonia nasce da virtude, será igualmente virtuosa. Se nasce da corrupção, certamente os vícios estarão reverberados em seus sons.

Rousseau resgata na antiguidade grega o exemplo de música e de

língua virtuosas.[142] No *Ensaio*, o filósofo adverte para a unidade expressiva original das primeiras línguas, as quais eram ao mesmo tempo poesia e música. Essa unidade opera como um parâmetro para medir o grau de musicalidade das línguas e o distanciamento destas em relação a uma música originária. Vale frisar que nas primeiras línguas, segundo Rousseau, havia a primazia da melodia sobre a harmonia. Nesse sentido, quanto mais harmônica uma língua fosse, mais distante da natureza ela estaria. É exatamente esse o caso das línguas modernas, ao passo que a língua grega é essencialmente melódica. Colocando-as numa escala, as línguas modernas aproximar-se-iam mais de um extremo, o da convenção social, e a grega, de outro – o da espontaneidade natural. A música grega, então, não estaria completamente livre da harmonia. O ouro não seria inteiramente separado da ganga bruta, restaria nele certa impureza. A melodia da língua grega só existiria enquanto a língua mesma existisse, e esta só existe na impureza da construção racional.

O símbolo maior utilizado por Rousseau para ilustrar a superioridade musical da língua grega é Homero.

> *Foi quando a Grécia começou a ser inundada por livros e por poesia escrita que, por comparação, todo o encanto de Homero se fez sentir. Os outros poetas escreviam, somente Homero cantava; e seus cantos divinos somente cessaram de ser ouvidos com encantamento quando a Europa se cobriu de bárbaros que se puseram a julgar o que não podiam sentir.*[143]

O canto da poesia atribuída a Homero, numa escala que vai do natural ao social, se situa, não obstante sua impureza representativa inevitável, o mais

[142] Vale salientar que Esparta era o exemplo grego de cidade virtuosa levantado por Rousseau: "Roma e Esparta levaram a glória humana ao mais alto grau que ela poderia alcançar, todas as duas brilharam ao mesmo tempo por suas virtudes e por seu valor". (ROUSSEAU. O.C. III., p. 539.)

[143] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 120.

próximo possível do plano da natureza, bem como os ouvidos são menos ou mais corrompidos numa escala que vai dos menos apurados pela harmonia aos mais acostumados com a articulação. O predicado melódico é perfeitamente respeitado na música identificada com a língua grega, porquanto nela a melodia tem primazia sobre a harmonia.

Entretanto, nem todo o período grego antigo recebe, nos escritos de Jean-Jacques, os encantos da musicalidade melódica. Quando a Grécia foi inundada por filosofia e pelo espírito racional, a melodia acabou sendo oprimida pelo discurso.

> *Tendo o estudo da filosofia e o progresso do raciocínio aperfeiçoado a gramática, retiraram eles à língua aquele tom vivo e apaixonado que a tornara, a princípio, tão cantante. A partir de Menalípides e de Filóxeno, os sinfonistas, que estavam, a princípio, a soldo dos poetas e somente executavam sob sua direção e por assim dizer sob seu ditado, tornaram-se independentes; e é dessa liberdade que se queixa tão amargamente a Música numa comédia de Ferécrates, cujo trecho nos foi conservado por Plutarco. Assim a melodia, começando a não ser mais tão aderente ao discurso, adquiriu insensivelmente uma existência própria e a música tornou-se mais independente em relação às palavras. Então, pouco a pouco, cessaram também esses prodígios que ela produzira quando era apenas o acento e a harmonia da poesia e quando lhe dava, sobre as paixões, esse domínio que a palavra exerceu, depois, somente sobre a razão. Por isso, logo que a Grécia se viu cheia de sofistas e de filósofos, não se viram mais nela nem poetas nem músicos célebres. Ao cultivar a arte de convencer, perdeu-se a de emocionar. O próprio Platão, com*

ciúmes de Homero e de Eurípedes, atacou um e não pôde imitar o outro.[144]

A racionalização imposta pela filosofia, somada à transformação moral/política da Grécia submetida à Roma, dissolveu a musicalidade virtuosa que acompanhava os costumes dos cidadãos.

> *[...] a servidão acrescentou sua influência à influência da filosofia. A Grécia escravizada perdeu esse fogo que somente aquece as almas livres e não mais encontrou, para louvar seus tiranos, o tom com que cantara seus heróis. A mistura dos romanos enfraqueceu ainda mais a harmonia e o acento que a linguagem ainda possuía. O latim, língua mais surda e menos musical, prejudicou a música ao adotá-la. O canto usado na capital alterou pouco a pouco o das províncias; os teatros de Roma prejudicaram os de Atenas. Quando Nero ganhava prêmios, a Grécia cessara de merecê-los; e a mesma melodia, partilhada entre duas línguas, passou a convir menos a ambas.*[145]

A energia melódica da poesia grega já não se fazia sentir quando Atenas caiu sob o jugo romano, visto que toda a força de seu acento fora substituída pela força pública de um tirano, a única que no extremo da degeneração faz-se entender. Não é mais a poesia eloquente que incita à ação. Não existe sequer a ação. Todo o som que há em Atenas é uma voz de dor sufocada, presa pela censura. No processo de corrupção da linguagem, acompanhado do processo de degeneração dos costumes, o que o som herda de natural e autêntico é dissimulado, com uma astúcia que só a lógica pode proporcionar. Reduzida a som convencional que transmite os imperativos do tirano, a linguagem, que já não é música, firma também a corrupção moral/política. Eclode, assim, a multiplicação de signos representativos no campo das palavras, os quais

[144] Ibidem. p. 173-174.
[145] Ibidem. p. 174.

desrespeitam a natureza sonora ao renunciar o seu caráter melódico. Processo semelhante é descrito por Rousseau no último capítulo do *Ensaio*.

> *Nos tempos antigos, em que a persuasão servia de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje, quando a força pública substituiu a persuasão? Não se precisa de artifício nem de figuras de estilo para dizer:* esta é a minha vontade*. Que discursos restam a fazer, portanto, ao povo reunido? Sermões. E que importa aos que os fazem se estão persuadindo o povo, visto que não é ele que distribui benefícios? As línguas populares tornaram-se para nós tão perfeitamente inúteis quanto a eloquência. As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser* dai dinheiro*, dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas.*[146]

Os imperativos amai-me [*aimez-moi*] ou ajudai-me [*aidez-moi*] foram silenciados pelo "dai dinheiro" [***donnez de l'argent***]. Entretanto, quando Atenas era livre existia energia na língua e na música gregas. Rousseau defende que a liberdade de um povo é garantia para que uma musicalidade expressiva integre os seus costumes.

> *Há línguas favoráveis à liberdade; são as línguas sonoras, prosódicas, harmoniosas, cujo discurso é compreendido de muito longe. As nossas são feitas para o murmúrio dos sofás. Nossos pregadores atormentam-se, suam nos templos, sem que nada saibamos do que disseram. Após terem-se esgotado de tanto gritar durante uma hora, saem do púlpito meio mortos. Decididamente, não valia a pena fatigar-se tanto.*[147]

Nessa passagem, o filósofo ataca os costumes de seu tempo. A música

[146] Ibidem. p. 177.
[147] Ibidem. p. 178.

da época, cultivada entre o luxo e a ostentação da Ópera de Paris, e a literatura presente nos aristocráticos salões foram os elementos encontrados pelo genebrino para mensurar a corrupção da sociedade parisiense. Em *La Nouvelle Heloïse*, o personagem Saint-Preux comenta que a Ópera de Paris é tida como "o espetáculo mais pomposo, mais voluptuoso, mais admirável que já foi inventado pela arte humana. É, dizem, o mais soberbo monumento da magnificência de Luís XIV."[148] Mais à frente, o mesmo personagem afirma que esse espetáculo entediante diverte mais pelo mal do que pelo bem, o que é perfeitamente compatível com as ideias defendidas por Rousseau no primeiro *Discurso*.

> *Onde não existe nenhum efeito não há nenhuma causa a procurar; nesse ponto, porém, o efeito é certo, a depravação é real, e nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências e nossas artes avançaram no sentido da perfeição.*[149]

Paralelamente às particularidades melódicas, a escolha pela via moral acaba conferindo à música uma autoridade objetiva ligada à verdade e à virtude, autoridade que busca expandir o máximo possível seu horizonte de aplicação. Segundo Jean-Jacques, o homem sincero interpreta justiça e verdade como palavras equivalentes.[150] Consagrando a vida à verdade – *Vitam impendere vero* –, o filósofo compromete-se também com a virtude, e é preocupado com ela que Rousseau orienta sua análise a respeito da música.

---

[148] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a Nova Heloísa*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 1994. p. 252.

[149] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes.* Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 345.

[150] Nos *Devaneios*, o filósofo afirma que, para o homem sincero, "verdade" e "justiça" são uma só coisa, palavras sinônimas tomadas indiferentemente uma pela outra. Segue dizendo que "[...] tudo o que, sendo contrário à verdade, não interessa de nenhuma maneira à justiça, é apenas ficção". (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. UnB, 1986. p. 60.)

Se a abordagem relacional dessa arte interpretava-a como resultado de um conjunto de fatores dependentes do tempo e do espaço, não podemos dizer, contudo, que a teoria rousseauísta não esteve atenta a uma moral carregada de universalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais árdua do que interpretar a obra de um pensador de paradoxos e opiniões extraordinárias é a tarefa de dela extrair alguma conclusão definitiva. Se ousássemos estabelecer qualquer interpretação inabalável para o pensamento de Jean-Jacques Rousseau, estaríamos de pronto assumindo o fracasso de nosso projeto. Ademais, não há como, tratando-se do estudo de um autor a quem foi dedicada literatura crítica vasta, almejar alguma conclusão sólida e perene para uma escrita que permite várias entradas, segundo a cabeça de cada leitor e a época em que foi lido.

A ambivalência da teoria musical rousseauísta permite a reconciliação dos antagonismos que o próprio autor construiu no decorrer de seus escritos. Das oposições mais elementares, como razão e sentimento, às oposições que apresentam o vocabulário técnico da musicologia, como melodia e harmonia ou vocal e instrumental, tudo recebe da pena de Rousseau uma espécie de unidade. Mas, mesmo que essas características aparentemente contraditórias estejam reunidas para reforçar a expressão sonora, o filósofo não deixa de vislumbrar o perigo existente de degeneração completa e emudecimento da voz da natureza.

Num contexto de combinações multipolares em que é usada a metáfora de uma estrela de seis pontas, Bento Prado Jr. esclarece bem a força múltipla que a música carrega:

> *Nessa estrela fazem eco recíproco a linearidade de uma linguagem melódica e a necessidade de seu desvio harmônico, o desejo da transparência e a necessidade de opacidade, a plenitude da voz e a*

> *necessidade de sua alienação num meio de exterioridade. No interior dessa estrela, a teoria e a experiência da linguagem não podem encontrar repouso algum, oscilam entre a utopia e a depressão, passam, incessantemente, da mais pura inocência ao mais grave dos perigos.*[151]

A autoridade que o filósofo concede ao sentimento e o amparo racional dado à sinfonia seriam anulados caso a arte fosse criada em uma sociedade cujos costumes estivessem inteiramente corrompidos ou onde não existisse liberdade. Assim, para que essa unidade de fato seja sentida, é necessário assumir um compromisso com virtude. Rousseau, então, transfere para o compositor e o ouvinte a responsabilidade pelos efeitos da música, ou seja, não é a sinfonia em si mesma que por eles responderá.

Tal procedimento é semelhante ao adotado pelo genebrino para argumentar a respeito da corrupção das ciências e das artes. No primeiro *Discurso*, a crítica que Rousseau direciona aos artifícios humanos é construída baseando-se em uma concepção relativa acerca deles. Nessa obra, as ciências e as artes são vistas de modo relacional, isto é, elas não são interpretadas em si mesmas, mas na relação que mantêm com a sociedade. Derivam da confusão entre as ciências vistas de modo relacional e as ciências vistas em si mesmas várias objeções próximas do que enuncia Rousseau emprestando voz a seus adversários: "A ciência não serve para nada e sempre causa tão-somente o mal, pois é má de natureza. É tão inseparável do vício quanto a ignorância da virtude."[152] O filósofo diz nunca ter sustentado que as ciências e as artes trazem malefícios por natureza; elas não são em absoluto

[151] PRADO JR., BENTO. *A Retórica de Rousseau*. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 125-126.
[152] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Prefácio a Narciso*. Trad. Lourival Gomes Machado. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973. p. 428; O.C. II, p. 963.

responsáveis pela depravação do homem. Por isso, Rousseau salientará: “Não é em absoluto a ciência que maltrato, disse a mim mesmo, é a virtude que defendo perante os homens virtuosos.”[153]

É, pois, o uso social das ciências e das artes que determinará os males ou benefícios trazidos ao homem, e não o que elas são em si mesmas. Se estendermos esse pensamento acerca das artes à música, ela terminará absolvida pela teoria rousseauísta e qualquer vício intrínseco recairá sobre os homens e seus costumes. A crítica que Rousseau endereçou inúmeras vezes à música de seu tempo deve ser lida, então, como crítica aos costumes, ou, no limite, aos músicos e ouvintes que se corromperam.

[153] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes.* Trad. Lourival Gomes Machado. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973. p. 341; O.C. III, p. 5.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Rousseau

Os textos em francês de Rousseau foram retirados da coleção "Bibliothèque de la Pléiade": *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, publicada em cinco tomos sob a direção de Bernard Gagnebin e Marcel Raymnd (Paris: Gallimard, 1959-1995).

ROUSSEAU, J.-J*. Carta sobre a música francesa*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.

_____. *Devaneios do caminhante solitário.* Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. UnB, 1986.

_____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.

_____. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.

_____. *Do Contrato Social*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.

_____. *Emílio*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Júlia ou a Nova Heloísa*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

_____. *Prefácio a Narciso.* Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.

Outras fontes

ARISTÓTELES. *Physique*. Tradução para o francês de Pierre Pellegrin. Paris: Flammarion, 2000.

BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad. Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009.

BÉNICHOU, Paul. "L'idée de nature chez Rousseau". In: *Pensée de Rousseau*. Paris: Éditions Du Seuil, 1984.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo.* Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

_____. *A questão Jean-Jacques Rousseau.* São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

CHARRAK, André. "Rousseau et la musique: passivité et activité dans l'agrément" in : *Archives de Philosophie*. Paris : Beauchesne Éditeur, 2001.

CONDILLAC, Etienne. *Essay on the Origin of Human Knowledge*. Port Chester: Cambridge University Press, 2001.

COULET, H. *Le Roman jusqu'à la Révolution.* Paris: A. Colin, 1975.

DERATHÉ, Robert. "L'homme selon Rousseau". In: *Pensée de Rousseau*. Paris: Éditions du Seil, 1984. p. 109.

DU BOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : ÉNSB-A, 1993.

DURKHEIM, Émile. *Montesquieu et Rousseau: précurseurs de la sociologie.*Paris :Rivieri, 1953.

EIGELDINGER, Jean-Jacques."Pour une esthétique de l'art lyrique" in *Oeuvres completes*, V. Paris: Gallimard, 1995.

FAGUET, Émile. *Dix-huitième siècle: études littéraires*. Paris: Boivin, s.d.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971.

GOLDSCHMIDT, V. "Individu et communauté chez Rousseau" in *Pensée de Rousseau.* Paris: Seuil, 1984.

KANT, Immanuel. *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : J. Vrin, 1994.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française.* Paris: Hachette, 1968.

NUNES, Benedito. "Música, Filosofia e Literatura" in *Crivo de papel*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MATOS, L. F. B. F. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre filosofia e literatura na Ilustração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). Paris: Chez Durand, s.d.

_____. Traité de l'harmonie. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

ROSA, Jacira de Freitas. Tese de doutorado *A lira de Orfeu: a arte do músico na origem da comunicação* apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2002

PRADO JR., Bento*. A retórica de Rousseau*. São Paulo: CosacNaify, 2008.

ROLLAND, Romain. *Le pages immortelles de J.-J. Rousseau.* Paris : Éditions Corrêa, 1938.

ROSENFELD, Anatol ; GUINSBURG, Jacó. "Um encerramento". In: *O Romantismo*. São Paulo : Perspectiva, 2011.

SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Discurso Editorial, 2007.

SOUZA, Maria das Graças. *Ilustração e História: o pensamento sobre a história no Iluminismo Francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

STAROBINSKI, J. *A Transparência e o Obstáculo.* Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Accuser et séduire*: Essais sur Jean-Jacques Rousseau. Paris : Gallimard, 2012, p. 268.

THOMAS, Downing A. *Music and the origins of language – Theories from the French Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 1995.

VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo* musical. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

YASOSHIMA, Fábio. Dissertação de mestrado *O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau* apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2012.