

Do grito à música: a problemática musical em Rousseau em relação aos seus contemporâneos

Wilson Alves de Paiva ¹
Universidade Federal de Goiás (UFG)
scriswap@ufg.br

Geraldo Márcio da Silva ²
Universidade Federal de Goiás (UFG)
geraldomarciodasilva@discente.ufg.br

Resumo: O presente texto procura discutir alguns aspectos da obra musical e da crítica estética de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Para tanto, amparada por uma bibliografia específica, o texto ressalta a importância da análise que o genebrino faz da trajetória que vai do grito da natureza às inúmeras expressões musicais constituintes na sociedade. Nesse processo de aperfeiçoamento, Rousseau desenvolve uma semiologia do grito, o qual se torna peça-chave na *démarche* dos signos, influenciando o desenvolvimento humano e ampliando a capacidade comunicativa, até tornar-se música. Os elementos musicais, assim como as variadas expressões, são analisados por Rousseau em contraposição à de seus contemporâneos, como a do compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764) que privilegiavam a harmonia e valorizavam a música francesa. A exaltação rousseauiana da melodia e seu elogio da musicalidade italiana tem, malgrado as querelas, uma perspectiva filosófica pela qual Rousseau ressalta a expressividade não viciosa, menos corrupta e mais simples da música italiana que ampara sua defesa de uma estética natural e/ou do uso das artes paradoxalmente como remédio para os males sociais. Mesmo condenando as ciências e as artes, Rousseau se consagrou como compositor, sobretudo pelas obras *O Adivinho da Aldeia*; *As Musas Galantes* e o *Pygmalion*. Por elas e pelas obras teóricas, Rousseau contribuiu com o tema, deixando claro que a música, como a linguagem oral, deve encantar o ouvinte, tentando sensibilizá-lo, na perspectiva de uma formação estética, a qual se realiza pelas mais sublimes expressões da fala ou da música.

Palavras-chave: Rousseau. Estética. Música. Sensibilidade. Formação.

The Scream From music: Discussing some aspects of Rousseau's music theory and practice in relations to his contemporaries

¹ Doutor em filosofia da educação (USP) e mestre em filosofia ética e política (UFG). Professor do PPGE e da FE da UFG. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7384413996427337>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5654-7193>.

² Mestre em educação (UEG) e doutorando em educação (UFG). Professor da Rede Estadual de Educação de Goiás. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1197875021653939>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2836-9339>.

Abstract: This text seeks to discuss some aspects of the musical work and aesthetic criticism of Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). To this end, supported by a specific bibliography, the text highlights the importance of the Geneva native's analysis of the trajectory that goes from the cry of nature to the countless musical expressions. In this process of improvement, Rousseau develops a semiology of the scream (cry of nature), which becomes a key piece in the *démarche* of signs, influencing human development, including the expansion of the communicative capacity, until it becomes music. Musical elements and the varied expressions are analyzed by Rousseau in contrast his contemporaries' approach. The composer Jean-Philippe Rameau (1683-1764), for example, favored harmony and valued French music, in contrast to Rousseau. Nevertheless, Rousseau's exaltation of melody and his praise of Italian musicality have, despite the quarrels, a philosophical perspective through which he highlights the non-vicious, less corrupt and simpler expressiveness of Italian music that supports his defense of a natural aesthetic and/or the use of the arts paradoxically as a remedy for social ills. Even though Rousseau condemned the sciences and the arts, he established himself as a composer, especially for his works *The Village Soothsayer*, *The Gallant Muses* and *Pygmalion*. Through them and through theoretical works, Rousseau contributed to the topic, making it clear that music, like oral language, must enchant the listener, and develop a possible aesthetic formation, which can be achieved by the most sublime expressions of music and/or a coordinated speech.

Keywords: Rousseau. Aesthetics. Music. Sensibility. Human formation.

Introdução

Uma das principais características do Século das Luzes é, como diz Cassirer (1992, p. 23), sua “fé na imutabilidade da razão” e em seu potencial para o desenvolvimento humano e para o progresso. Quase todos os pensadores dessa época defendiam essa posição, crentes de que inauguravam uma nova era pela qual as “luzes” da razão apagariam as “trevas” das formas de racionalidade anteriores. Condorcet,³ por exemplo, em seu *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*, afirma: “Enfim, viu-se desenvolver-se aqui uma doutrina nova, que deveria desferir o último golpe no edifício vacilante dos preconceitos” (2013, p. 158). Uma vasta produção intelectual animou os cidadãos da chamada “República das Letras”,⁴ e a obra mais aclamada foi, sem dúvida, a produção da *Enciclopédia*,⁵ tendo Diderot⁶ como seu líder, auxiliado por seus amigos, como Jean-Jacques Rousseau que colaborou com vários verbetes. De modo que o empreendimento procurava difundir as discussões filosóficas e persuadir o leitor de que o princípio ordenador de tudo era a Razão que, amparada pela produção científica e artística, seria o farol do progresso. Como diz Maria das Graças, na apresentação da versão portuguesa dessa obra, (Souza, 2015, vol. 1, p. 21) “a *Enciclopédia* não se limita a apresentar de modo imparcial os saberes, mas

³ Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat (1743–1794), mais conhecido como Nicolas de Condorcet ou Marquês de Condorcet, filósofo e matemático francês.

⁴ Goodman (1994) diz que a República das Letras era “constituída da esfera pública que se tornou a base para o discurso político que contestou a cultura fechada da monarquia” (p. 1). Tradução livre de: “The Republic of Letters constituted the public sphere that became the ground for political discourse that contested the closed culture of the monarchy”.

⁵ O último volume, dos 17 de textos, saiu em 1765 e sua produção levou aproximadamente 20 anos. Uma versão pode ser acessada em: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>

⁶ Denis Diderot (1713-1784) filósofo e escritor francês, um dos principais nomes do Iluminismo.

avalia e julga os conhecimentos da tradição segundo o critério de sua utilidade para o gênero humano”.

Desse modo, a Academia de Dijon, ao lançar seu concurso literário de 1749, questionando se o restabelecimento das Ciências e das Artes havia contribuído para depurar os costumes, o mais certo é que os jurados dessa egrégia casa esperassem uma resposta positiva. Entretanto, o *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, apresentado por Rousseau para concorrer ao prêmio, mesmo tecendo uma argumentação contrária, privilegiando as virtudes em vez das luzes, foi cativante o suficiente para persuadir seus ouvintes e vencer a disputa, deixando para trás 12 concorrentes.⁷ A origem desse ensaio, também chamado depois de *Primeiro Discurso*, tem algo de inspiracional, se cremos no relato que Rousseau faz desse episódio, tanto no Livro VIII das *Confissões* quanto na Segunda Carta ao Sr. de Malesherbes. Ele escreve em ambos que ao caminhar a Vincennes para visitar seu amigo Diderot, que estava aprisionado na Torre de Vincennes, leu o anúncio do concurso no jornal *Mercur de France* e foi tomado por uma súbita inspiração, isto é, uma iluminação que o fez ver com toda clareza os problemas da estrutura social e como deveria responder à questão proposta pela Academia. Diz ele:

De repente, senti meu espírito iluminado por mil luzes; uma multidão de ideias vividas apresentou-se ao mesmo tempo com uma força e uma confusão que me lançou em inexprimível desordem; senti a cabeça tomada por um atordoamento semelhante à embriaguez. Uma violenta palpitação me oprimiu, ergue-me o peito; não mais podendo respirar e andar, deixei-me cair sob uma das árvores da avenida e lá fiquei uma meia hora em tal agitação que, ao levantar-me, percebi toda a parte da frente de meu casaco molhada pelas lágrimas que tinha derramado sem perceber. Senhor, se algum dia pudesse escrever a quarta parte do que vi e senti sob essa árvore, com que clareza teria mostrado todas as contradições do sistema social, com que força teria exposto todos os abusos de nossas instituições e apenas por causa dessas instituições os homens tornam-se maus (Rousseau, 2005, p. 24).

À parte desse lirismo, próprio de sua escrita, bem como da descrição um tanto quanto fantasiosa do episódio, o autor antecipa algumas questões interessantes, que são desenvolvidas depois no *Segundo Discurso*, isto é, no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Rousseau já antecipa no *Primeiro Discurso* suas discussões sobre as paixões corrompidas e sobre a desigualdade como a fonte da corrupção. Não se trata, nesta obra, de desigualdade de aspecto econômico ou político, mas de desigualdade de talentos: “De onde nascem todos esses abusos senão da funesta desigualdade introduzida entre os homens pelo privilégio dos talentos e pelo aviltamento das virtudes?” (Rousseau, 1999b, p. 210). Essa era uma questão de grande importância para Rousseau, pois logo no *Prefácio*, o primeiro parágrafo assevera: “Eis aqui uma das maiores e mais belas questões jamais agitadas. Não se trata, de modo algum, neste discurso, dessas sutilezas metafísicas que dominaram todas as partes da literatura e das quais nem sempre são isentos os

⁷ De acordo com Scott (2020).

programas de academia, mas de uma daquelas verdades que importam à felicidade do gênero humano” (Rousseau, 1999b, p. 183).

Démarche

Se, como ele diz, o nascimento das ciências e das artes estava diretamente relacionado aos vícios” (Rousseau, 1999b), era preciso, para analisar melhor a questão, rastrear o ponto zero dos talentos, a fim de identificar o mal, o veneno e, dessa forma, buscar o remédio. Até porque, “a descoberta da causa do mal indica o remédio” (Rousseau, 1973, p. 134). Assim, ao acompanhar a digressão hipotética que Rousseau faz da antropologia humana, houve um estágio primitivo, pré-social e desprovido de qualquer traço de cultura, no qual o homem vivia de modo puramente animal “tal como deve ter saído das mãos da natureza” (Rousseau, 1999b, p. 58), descansando sob um carvalho, refrigerando-se no riacho e satisfazendo-se em todas suas necessidades nesse ambiente de fertilidade natural e abundância de víveres. Nesse estágio e nesse ambiente, vivendo dispersos, cada um para si, sem mais preocupações além da sobrevivência, Rousseau ressalta que não havia nenhuma forma de comunicação entre eles. Entretanto, como os encontros foram inevitáveis, deve ter havido um momento em que, para pedir socorro, ou manifestar horror e medo, o selvagem reagiu instintivamente e gritou pela primeira vez. Esse grito foi a *démarche* para o conjunto de signos que se seguiu, desenvolvendo a capacidade comunicativa e as linguagens que o homem veio a criar. Rousseau afirma: “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” (Rousseau, 1999b, p. 70). Nesse desenvolvimento, há inicialmente uma força moral que se inicia com o grito, amplia-se na linguagem oral, depois na escrita, mas encontra sua exuberância mesma é na música. Ou seja, a música encerra uma força moral, tanto na origem, quanto na execução, como em suas finalidades. Ela é capaz de encantar, de suscitar no coração os sentimentos mais nobres e, desse modo, como diz Prado Jr. (2008, p. 55 – grifo no original): “a música se apresenta como o *paradigma* segundo o qual a história e a essência da linguagem é pensada”.

Por isso que no *Ensaio sobre a origem das línguas*⁸ Rousseau tenta investigar as origens dos sons articulados, dos quais nasceram tanto a linguagem quanto à música. Nas reflexões hipotéticas dessas origens, Rousseau já havia sinalizado no *Segundo Discurso* que o ponto inicial dessas articulações teria sido esse som vocal primário, isto é, o grito da natureza. Esse grito não era, certamente, uniforme, tendo em vista as diferenças físicas ou mesmo dos estados de alma pré-reflexivos que pudessem transmitir sentimentos imediatos, sejam de medo, espanto, alegria, perigo,

⁸ O Ensaio foi publicado após a morte de Rousseau, mas alguns estudiosos, como Vaughan, afirmam que ele foi escrito no mesmo tempo, ou talvez antes, dos dois *Discursos*. Pois, como diz P. M. Masson, essa obra parece uma nota ou um apêndice do *Segundo Discurso*. Não é possível precisar, mas pode ter sido em 1761.

ou qualquer outro. Nessa possível variação, diante de um simples grito, dado por um desses selvagens, haveria a necessidade de sua interpretação imediata, se é que o outro pudesse vir-lhe ao encontro. Desenvolve-se, então, uma espécie de semiologia do grito, para a qual foi também necessário o desenvolvimento de uma escuta, sem a qual era impossível saber o sentido dessa manifestação sonora pré-linguística, emitida em reação a distintos momentos e situações. De modo que, como ponto de partida, o grito ajudou a colocar em marcha a perfectibilidade e acelerou a sociabilidade pela presença do outro, melhor dizendo, do ouvinte. Ora, não se encanta o outro pelo rosnar ou pelo berro, mas pelo grito da natureza que se tornou melódico, pois para Rousseau a linguagem foi primeiramente doce, poética e musical.

Mesmo que o grito da natureza seja isento de ideias,⁹ mas não é totalmente desprovido de significado. Sabemos que para Rousseau não há uma sociabilidade natural e nada que venha ser convencional no estado de natureza, e nem, tampouco, uma combinação de sons na qual o grito pudesse ser emitido em tonalidades, timbres e alturas diversificadas. O grito era tão somente a manifestação sonora primária pela qual o selvagem manifestava seu sentimento imediato. E, mais uma vez, é preciso reforçar a ideia de que para esse grito fosse efetivo, deveria haver um movimento de escuta e uma resposta, pois em alguns casos o grito poderia se dirigir a outrem, próximo, e necessitava de uma resposta para o alívio de quem sofria. Suponhamos, pois, um grito de dor, fruto de um acidente qualquer, que, para além da reação psicossomática em relação à própria dor, pudesse ser olvido por alguém que lhe viesse ao encontro e o ajudasse a sair de seu sofrimento. Teríamos aí a manifestação da piedade¹⁰ no melhor de seus sentidos. São esses, portanto, os sentimentos naturais que devem ter disparado no homem sua inteligência e sua sociabilidade: “Nossa sensibilidade é incontestavelmente anterior a nossa inteligência, e tivemos sentimentos antes de idéias” (Rousseau, 1973, p. 330). Como sua primeira linguagem, ou como o primeiro passo para o desenvolvimento de sua comunicação, no espírito da perfectibilidade, o grito foi logo acompanhado pelo gesto e, sucessivamente, pela articulação da voz até se tornar uma expressão linguística de convenção: “A língua de convenção só pertence ao homem e esta é a razão por que o homem progride, seja para o bem ou para o mal, e por que os animais não o conseguem” (Rousseau, 1999a, p. 264).

Rousseau não define o grito da natureza no *Dicionário de música*, pois não se trata de manifestação musical, mas tão somente de um ato instintivo “para implorar socorro nos grandes perigos ou alívio nas dores violentas” (Rousseau, 1999b, p. 70). O termo mais aproximado no *Dicionário* poderia ser o *bruit*, ou seja, o barulho: “toda agitação do ar que se torna sensível ao órgão

⁹ Para Rousseau nenhuma ideia é inata, como diz: “As ideias gerais só podem introduzir-se no espírito com o auxílio das palavras” (Rousseau, 1999b, p. 72).

¹⁰ Para Rousseau, no estado natural existem apenas o *amour-de-soi* e a *pitié* como sentimentos naturais. A amor de si é o sentimento de autopreservação, enquanto a piedade (ou comiseração, ou compaixão) é o sentimento de abertura para o semelhante que, anterior à razão, excita uma repugnância de ver o sofrimento de outrem.

auditivo” (p. 671).¹¹ De modo que poderíamos chegar à seguinte definição para o grito: A agitação instintiva do ar pelas cordas vocais para comunicar um sentimento imediato, podendo ser uma dor, um pedido de socorro, um medo ou outra reação diante do inusitado, podendo sensibilizar o órgão auditivo de outrem fazendo-o, também de modo instintivo, vir-lhe ao encontro em sinal de ajuda. O *Dictionnaire* não trata disso porque nele Rousseau se refere à produção cultural, manifesta nas múltiplas manifestações musicais. Pois, a produção, a decodificação e a compreensão da linguagem musical estão claramente no plano da cultura e no âmbito do homem que vive no estágio social, quando o grito da natureza já não existe mais porque o homem natural também não mais existe. Por isso, os verbetes mais próximos desse tema, como *barulho*, *voz* e o verbo *gritar*, aparecem diretamente relacionados à expressão musical e à linguagem. O *Crier*, por exemplo, ou seja, o gritar “é forçar tanto a voz no canto, que os sons não sejam mais apreciáveis, parecendo mais gritos do que cantos. A música francesa quer ser gritada; e nisso consiste sua maior expressão” (p. 747).¹² Nesse verbete, a identificação da música francesa com o grito deixa claro que Rousseau não está se referindo à reação instintiva do homem natural. Por isso que ele afirma que, tal como o *barulho* e o *gritar*, “a palavra *ruído* é oposta à palavra *som*, e é compreendida como toda sensação do ouvido que não é sonora e apreciável” (Rousseau, 1995, p. 671).¹³ E, por fim, ao definir la *Voix*, Rousseau afirma que é essa palavra significa: “a soma de todos os sons que um homem pode tirar de seu órgão, ao falar, ao cantar e ao gritar” (p. 1146).¹⁴

Ao distinguir suas características físicas, o autor fala de diferentes “faces” dessa voz, podendo ser um som simples, como o grito ou choro de uma criança; ou articulado, como a fala, ou o canto, os quais modulam a palavra com a variedade dos sons. Desse modo, o grito da natureza era tão somente uma *vox naturae*, uma “primeira língua” (Rousseau, 1999b, p. 70) que, antes das convenções linguísticas, bastava para a sobrevivência dos homens dispersos. Entretanto, seja pela força da Providência, como ele diz no *Ensaio*, seja por mero acontecimento aleatório, os homens se aproximaram e as primeiras paixões “arrancaram as primeiras vozes” Rousseau, (1999a, p. 266) e à medida que as ideias começaram a surgir e a imaginação se desenvolver, estabeleceu-se “entre eles uma comunicação mais íntima, procuraram sinais mais numerosos e uma língua mais extensa” (p. 71): sons e gestos se combinaram em múltiplas formas e produziram palavras que expressavam os sentimentos de suas paixões. Como diz Rousseau, “eis as mais antigas palavras inventadas, eis por

¹¹ Tradução livre de: “BRUIT, s. m.: C’est, en general, toute émotion de l’Air qui se rend sensible à l’organe auditif”

¹² Tradução livre de: “CRIER: C’est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n’en soient plus appréciables, et ressemblent plus à des cris qu’à du Chant. La Musique Française veut être criée; c’est en cela que consiste sa plus grande expression” (ROUSSEAU, 1995, p. 747).

¹³ Tradução livre de: “Mais en musique le mot *Bruit* est oppose au mot *Son*, et s’étend de toute sensation de l’ouïe qui n’est pas sonore et appréciable”

¹⁴ Tradução livre de: VOIX, s. f.: La somme de tous les Sons qu’un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe”.

que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e melódicas” (p. 266). Eis que o grito se torna linguagem e a linguagem se torna canto num processo natural de aperfeiçoamento e, como suplemento — para tomar o termo usado por Derrida, em *Gramatologia* —, numa espécie de depuração do gosto, se a performance puder traduzir a voz do coração a imitar os sentimentos da alma e as disposições da natureza. É nesse ponto que a imitação se liberta “do paradigma pictórico, do império do olhar, e corta toda ligação com a ideia de representação” (Prado Jr. p. 2008, 28). Enquanto Rameau¹⁵ via na notação musical a magnificência de um sistema, o foco de Rousseau estava na execução, pois ela significa a presença. A representação, seja ela artística ou política, não tem a mesma força moral e distancia as pessoas em vez de aproximá-las.

Mesmo assim, Rousseau não condena a notação musical, nem a escrita ou outras formas de representação. Embora Derrida (2006), usando o exemplo que Lévi-Strauss dá em *Tristes Trópicos*¹⁶ sobre o uso da língua escrita como um instrumento de poder, afirme que nessa perspectiva a escrita aparece como suplemento da língua falada, no sentido de exploração entre os homens, o problema foi, na verdade, segundo Rousseau, a diferença dos talentos e não especificamente o uso da escrita. No fundo, ao analisarmos o *corpus* rousseauiano, não se trata de uma crítica às formas de representação e aos talentos em si, mas à forma como isso foi desenvolvido e às distintas formas que os outros responderam às apresentações talentosas de seus autores:

À medida que as ideias e os sentimentos se sucedem, que o espírito e o coração entram em atividade, o gênero humano continua a domesticar-se, as ligações se estendem e os laços se apertam. Os homens habituaram-se a reunir-se diante das cabanas ou em torno de uma árvore grande; o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, tornaram-se a distração, ou melhor, a ocupação dos homens e das mulheres ociosos e agrupados. Cada um começou a olhar os outros e a desejar ser ele próprio olhado, passando assim a estima pública a ter um preço. Aquele que cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloquente, passou a ser o mais considerado, e foi esse o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício; dessas primeiras preferências nasceram, de um lado, a vaidade e o desprezo, e, de outro, a vergonha e a inveja (Rousseau, 1999b, p. 92).

Ao dizer “cantava melhor”, “dançava melhor”, “mais belo”, “mais eloquente” etc., Rousseau admite aí a capacidade de julgamento. Isso quer dizer que o selvagem havia desenvolvido o gosto ou ele seria natural? O verbete *Gosto*, no *Dicionário de Música*, diz que se trata de um dom natural que ordena as coisas conforme a concepção de belo e bom. E em *Júlia ou a Nova Heloísa*, chega a afirmar que o gosto é “microscópio do julgamento” (Rousseau, 2006, p. 67). Mesmo sendo um julgamento

¹⁵ Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor francês e um dos maiores do período Barroco-Rococó.

¹⁶ Trata-se de um trecho da *Sétima Parte* do livro *Tristes Trópicos*, capítulo 28 com o título “Lição de Escrita”, na qual relata a ocasião em que Lévi-Strauss distribuiu folhas de papel e lápis aos índios Cadiueu. O chefe pediu um bloco e, ao lado do antropólogo, fingia que escrevia. Diz Lévi-Strauss (1996, p. 280): “Ora, mal ele reunira todo o seu pessoal, tirou de um cesto um papel coberto de linhas tortuosas que fingiu ler e nas quais procurava, com uma indecisão afetada, a lista dos objetos que eu devia dar em troca dos presentes oferecidos (...) Essa encenação prolongou-se por duas horas. Que esperava ele? Enganar a si mesmo, talvez; mais, porém, surpreender seus companheiros, convencê-los de que tinha participado na escolha das mercadorias, que obtivera a aliança com o branco e que partilhava de seus segredos”.

particular, é possível falar de um gosto geral que evidencia a concordância de muitos em torno das coisas bem ordenadas que convencionam a beleza e a bondade. Entretanto, mesmo considerado como “natural”, o gosto não se manifesta no estado puro de natureza, quando se encontra em potência, despertando-se somente pelo o efeito da perfectibilidade. Sendo assim, a sequência natural (no sentido físico) do grito aos sons mais articulados permitiu uma combinação que agradou aos ouvintes e provocou afetos e sentimentos prazerosos. Isto é, “naturalmente” o grito virou canto, mas um canto melódico que despertou a sensibilidade, falando diretamente do coração, sem a mediação dos conceitos e da reflexão. Ou seja, língua e canto em sua mesma origem, como ele diz no texto *A origem da melodia* (*L'Origine de la Mélodie*), “porque é bem claro que cada língua, em sua origem, teve que compensar as articulações menos numerosas com sons modificados, colocando primeiro as inflexões e os acentos no lugar das palavras e sílabas, cantando mais do que se falava”.¹⁷

O problema é que, no ímpeto da comparação e do julgamento de quem dançava melhor e quem cantava melhor, as novas luzes concretizaram a superioridade humana sobre os demais animais, assim como sobre aqueles que eram dotados de menos ou menores talentos. As “novas luzes” fizeram nascer o amor-próprio: “Assim, o primeiro olhar que lançou sobre si mesmo produziu-lhe o primeiro movimento de orgulho” (Rousseau, 1999b, p. 89). Enquanto o ato de escutar foi em direção ao outro, o ato de olhar foi em direção a si mesmo, em busca de qualidades que trouxessem satisfação, estima e admiração. Mesmo a escuta, em tal ambiente, deixou de ter a natureza imediata e passou a ter uma relação axiológica com vistas a avaliar quem cantava melhor, do mesmo modo que os olhos elegiam quem dançava melhor. Ato contínuo, o suplemento tomou o lugar da fala e do canto: a escrita se impôs e distanciou os homens. Por isso que a escrita de Rousseau é uma constante tentativa de reapropriação da proximidade e da presença. Isto significa utilizar o veneno como remédio para apurar o gosto deteriorado e fomentar os elementos naturais. E, sobre isso, em um pequeno texto chamado *Sobre o Gosto* (*Sur le Goût*), Rousseau afirma que “todos os verdadeiros modelos do gosto estão na natureza”.¹⁸ E completa dizendo que quanto mais nos distanciamos desse mestre, mais os quadros são desfigurados porque a vaidade e o luxo contrariam a natureza, em vez de imitá-la.

Portanto, se a melodia imita os próprios sons da natureza e comunica os sentimentos do coração, podemos pensar: o que faz a harmonia? E, nesse ponto, Rousseau responde em seu *Dicionário* que ela se tornou uma mera produção física de sons, sob as regras da matemática, como defendia Rameau, e não consegue transmitir as imagens, a energia e os sentimentos que nos aprazem. Não que Rousseau seja contra, como já foi dito, a representação em si, contra a harmonia ou a

¹⁷ Tradução livre de: “Car il est très clair que chaque langue à sa naissance dut suppléer à des articulations moins nombreuses par des sons plus modifiés mettre d'abord les inflexions et les accens à la place des mots et des sillabes et chanter d'autant plus qu'elle parloit moins” (Rousseau, O.C., T. V, 1995, p. 332).

¹⁸ Tradução livre de “Tous les vrais modèles du gout sont ddans la nature” (Rousseau, O.C., T. V, 1995, p. 482)

matemática, tanto que as empregou magistralmente em sua ópera *O adivinho da aldeia*, mas contra a valorização excessiva desses elementos que, para ele, são complementares. Portanto, contra uma obsessão pela escrita, pelo teatro e pelas diversas formas representativas e, no caso musical, contra uma “obsessão pela harmonia” que havia no século XVIII (Lefebvre, 1997, p. 21), Rousseau eleva o status da melodia, dando-lhe a preeminência, principalmente quando é cantada, e compra briga com muitos de seus contemporâneos defensores da harmonia. O assunto é complexo e a crítica de Rousseau alimentou uma querela no meio artístico parisiense, desenvolvida entre 1752 e 1754 a partir da oposição que havia¹⁹ entre a música italiana e a música francesa, cujo estopim foi a apresentação da ópera cômica *La serva padrona*, de Pergolesi,²⁰ apresentada na Academia Real, e que recebeu elogios de Rousseau. Aliás, na sua *Carta sobre a música francesa*, chega a afirmar: “diria com alegria de Pergolese o mesmo que Cícero disse de Homero, ter prazer em lê-lo já significa um grande progresso na Arte” (Rousseau, 1995, O.C. T. V, p. 311).²¹

Diferente da tragédia lírica, tipicamente francesa, a ópera bufa, como uma tendência italiana, trouxe novos elementos, como o elogio à inocência e à simplicidade, além de sua expressividade apaixonante e de sua ênfase à melodia e não à harmonia. Perspectiva que agradou Rousseau, uma vez que havia vivido um ano em Veneza, como secretário da Embaixada Francesa, e ficou encantado com a expressividade do povo italiano, cantarolando árias pela rua a todo o momento. Para ele, o povo italiano não operava uma simples escuta, mas entregavam-se à música porque a língua permitia esse envolvimento sentimental. Como ele diz no *Ensaio*, todas as línguas europeias modernas perderam a musicalidade que herdaram das línguas antigas, principalmente o francês. Aproveitando a discussão, escreveu *A carta sobre a música francesa*, dizendo que mesmo os adágios italianos conseguiam ser enérgicos e exprimiam todos os sentimentos. E, embora diga no *Prefácio* dessa obra que não queria tomar parte nessa querela, na verdade sua *carta* colocou lenha na ardente fogueira da discussão em curso, principalmente ao afirmar que os mestres italianos sabiam evitar a monotonia, a frouxidão e o tédio da música francesa (Rousseau, 1995). A *Querela dos Bufões* foi tão abrangente que colocou de um lado, o partido da Rainha, juntamente com os enciclopedistas, que apoiou a companhia estrangeira e a música italiana; e, de outro, o partido do Rei, que defendia categoricamente a ópera francesa. O assunto aqueceu os debates intelectuais para além da questão estética, pois trazia uma questão

¹⁹ Segundo Yasoshima (2020) essa é uma discussão do início do século XVIII, quando François Raguenet (1660-1722) elogiou a música italiana e criticou música francesa. Outros tantos tomaram partido da música francesa e puseram-se a escrever. Mas a Querela dos Bufões tem início em 1752 com a chegada a Paris de uma companhia de ópera bufa, vindo da Itália, liderada por Eustachio Bambini (1697-1770).

²⁰ Giovanni Battista Draghi, apelidado Pergolesi (1710-1736), compositor italiano de óperas e música sacra do período barroco.

²¹ Tradução livre de: “Je dirois volotiers du Pergolese, comme Ciceron disoit d'Homère, que c'est déjà avoir fait beaucoup de progrès dans l'Art, que de se plaire à sa lecture”.

política, uma vez que o classicismo estético de Rameau estava embasado numa visão mecanicista da natureza e louvava uma ordem enraizada na estrutura do *Ancien régime* – atacada pelos *philosophes*.

Aliás, é possível, inclusive, tirar uma visão política da teoria musical de Rousseau, como faz Simon (2013) em suas afirmações. Uma delas é a de que o “tom” da afinação musical, por exemplo, sobretudo no sentido dado por Rousseau no *Dictionnaire*, remete à ideia da vontade geral. Ela diz (p. 63): “Ambos, o Lá do oboé e a noção da vontade geral estabelecem o padrão normativo para a performance – musical ou democrática”.²² Mas, restringindo às questões estéticas, na *Carta*, Rousseau volta à questão da relação entre linguagem e música, dizendo: “Ora, se existe na Europa uma língua própria à música, é, certamente, a italiana; pois essa língua é doce, sonora, harmoniosa e mais acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais apropriadas ao canto”.²³ Pelo contrário, a língua francesa possui, segundo ele, um caráter arrastado, frouxo, cuja produção musical resulta em um tom de lamento, tedioso, que só consegue afligir os ouvidos e arrancar bocejos (Rousseau, 1995).

Por fim, antecipando a discussão sobre as palavras e as coisas, Rousseau arremata dizendo que os italianos produzem suas óperas sem se afastarem da natureza, enquanto que as óperas francesas se atêm aos sentidos das palavras. E conclui dizendo que na música francesa a harmonia, por ser puramente formal, é inexpressiva e não existe nela nem ritmo e nem melodia. Aliás, para piorar, diz ele: “De onde concluo que os franceses não possuem nada de música e nem o pode ter; ou, se já tiveram uma, bem pior para eles”.²⁴ Perspectiva que deve ter influenciado a muitos, tanto na política como na literatura. Goethe (2020, p. 332), por exemplo, no seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que diz: “Porque, para reservas, meias-palavras e mentiras, o francês é uma língua excelente, uma língua pífida!”, repetindo a crítica formulada por Rousseau tanto na língua quanto na música.

Rousseau e a música

A música foi para o filósofo genebrino algo excepcional e intimamente pessoal. Como diz Lefebvre (1997, p. 9), “a estética de Rousseau nasce da experiência musical e da reflexão teórica que vem completá-la”.²⁵ Rousseau diz nas *Confissões*: “Eu falo de música. Devo certamente ter nascido

²² Tradução livre de: “Both the oboe’s A and the notion of the general will establish a normative standard for performance – either musical or democratic”.

²³ Tradução livre de: “Or s’il y a en Europe une langue propre à la Musique, c’est certainement l’Italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu’aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant” (Rousseau, 1995, O.C., T. V, p. 296).

²⁴ Tradução livre de: “D’où je conclus que les Français n’ont point de Musique et n’en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux” (Idem, p. 328).

²⁵ Tradução livre de: “L’esthétique de Rousseau est née de l’expérience musicale et de la réflexion théorique qui est venue la compléter”.

para esta arte, desde que comecei a amá-la desde a infância, e que é a única que amei constantemente em todos os tempos”.²⁶ Não resta dúvida que ele tentou de tudo para ser um compositor de sucesso, mas foi obnubilado pela grandeza e pela fama de Rameau, seu rival, embora tenha tido muitos admiradores, como Grétry²⁷ e Mozart.²⁸ O amor de Rousseau pela música, despertado desde a adolescência, sofreu um golpe com a dura recepção aos seus trabalhos por parte de Voltaire e de Rameau. Tanto melhor, pois a partir daí, seja por ressentimento ou qualquer outra motivação, Rousseau passou a criticar aquilo que os dois mais aplaudiam, isto é, o teatro, a ópera e a música francesa, vendo em tudo isso a corrupção do gosto, pois davam preferência ao cenário de luxo, à pompa e ao espetáculo.

A gênese desse afeto se deu na infância, pois Isaac Rousseau, seu pai tocava violino e amava a música, além de outros tantos parentes, como a tia Suzanne que cantava uma grande quantidade de canções de modo forte e doce, como ele diz nas *Confissões*. O que parece é que todos eram musicalmente talentosos. Mas o desejo de se tornar um musicista só despertou de fato quando estava com vinte anos, gozando uma vida ociosa e idílica na casa da *Mme de Warens*,²⁹ em *Chambéry*, no sul da França, decidiu se dedicar inteiramente à música, inclusive a produção teórica com os tratados de *Rameau*, passando logo a promover concertos mensais, nos quais cantava, tocava e regia. Diz ele nas *Confissões*: “Mamã cantava; o padre Caton (...) também cantava; um mestre de dança, chamado Roche, com o filho tocavam violino; Cavanais, músico piemontês (...) tocava violoncelo; o abade Palais acompanhava ao cravo: eu tinha a honra de dirigir o concerto” (Rousseau, 1968, p. 195). *Mme de Warens* o acompanhava ao cravo e às vezes em dueto vocal, de modo que essas sessões eram, para ele, verdadeira delícia. Tanto que até sua morte, em 1778, nunca deixou o contato com a música, seja como ouvinte, leitor de teoria, performer, compositor ou copista. Ora, como diz Simon (2013, p. 6), “esse tipo de envolvimento tão intenso com a música não deixa de condicionar o pensamento de alguém em diversas áreas”, tal como aconteceu com Rousseau, cuja estética, principalmente na perspectiva musical, influenciou toda sua visão de mundo, como a própria autora reconhece.³⁰ Lefebvre (1997, p. 10), por sua vez, comenta que a música era, para Rousseau, a “doçura da voz, a

²⁶ Tradução livre de: “Je parle de la musique. Il faut assurément que je sois né pour cet art, puisque j’ai commencé de l’aimer dès mon enfance, et qu’il est le seul que j’aie aimé constamment dans tous les tems” (Rousseau, 1959, OC, T. I, p. 180-181)

²⁷ *André Ernest Modeste Grétry* (1741-1813), compositor francês que fez uma “releitura” das obras musicais de Rousseau e chegou a afirmar em suas *Memórias*: “Eu também li Rousseau; sem dúvida ele fala muitas coisas e se ele tivesse feito tantas óperas quanto obras literárias, suas reflexões mais gerais, mais multiplicadas e apoiadas em numerosos exemplos teriam me dispensado de escrever sobre minha arte” (*Apud* Pintiaux, 2015, p. 44).

²⁸ *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756-1791), compositor austríaco.

²⁹ *Françoise-Louise de la Tour*, baronesa de Warens (1699-1762), depois Louise-Éléonore de la Tour du Pil, foi esposa de Sébastien-Isaac de Loys de Villardin (1688-1754), Barão de Warens. Recebia uma pensão do Rei da Sardenha, Vitor Amadeu II (1666-1732), para se dedicar à conversão dos jovens protestantes ao catolicismo. Foi assim que recebeu Rousseau e se tornou sua protetora e, depois, sua amante.

³⁰ “As a practicing musician, his passion for music necessarily colored his perceptions of other spheres of life” (*loc. cit.* p. 7).

respiração da ternura e o local onde a infância prolongava sua presença nas emoções da adolescência”.³¹

Por isso, foi nos saraus que ele mais sentiu essa “doçura”, e foi no período que habitou com Mme. de Warens que as *soirées* atraíram tanta sua atenção, envolvendo-o nesse universo. Rousseau confessa que foi por isso que arrumou alunos para a aprendizagem musical: “Vendo-me entregue inteiramente à música, julgaram do meu talento pelo meu sacrifício, e acreditaram que, com uma tal paixão por esta arte, o que possuía devia ser de ordem superior. Em terra de cegos quem tem um olho é rei; (...) em breve tive mais alunos do que aqueles de que havia mister para suprir os meus vencimentos de secretário” (Rousseau, 1968, p. 198). Mas, foi na Itália, primeiro em Turim, em 1728, e depois em Veneza, em 1743, que a música lhe causou maior impacto. Ele diz: “Aluguei um cravo, e por um escudozito tinha em minha casa quatro ou cinco sinfonistas, com os quais uma vez por semana me exercitava a executar os trechos que na Ópera mais me haviam agradado” (Rousseau, 1968, p. 317). A Veneza com seus cantores de rua e gondoleiros poetas fez com que ele se desvencilhasse do preconceito contra a música italiana que apreendera na França, em seus tempos de juventude. Mais do que isso, fê-lo apaixonar-se pelas barcarolas³² e por todas as formas de música daquela região, incluindo os alpes italianos e suíços. No *Dictionnaire de musique*, por exemplo, Rousseau exaltou o canto suíço tradicional *a capella* (ou tocado por cornetas), cantado em provençal pelos pastores de ovelhas, chamado de *Ranz-des-Vaches*. Para ele, a música italiana pertencia a todo o mundo, pois era ouvida não apenas nos teatros ou nos salões da Corte, mas nas igrejas, nas escolas, nas tavernas e nos cafés, nos bordéis e no campo. Já a *Ranz-des-Vaches*, mesmo não sendo italiana, era produzida pelos pastores e era tão melodiosa que foi proibida para as tropas, porque fazia com que os soldados derretessem-se em lágrimas e deserdassem, quando não morriam de melancolia. Ao comentar essa música tradicional e ao elogiar também a música dos gondoleiros venezianos e dos camponeses nas festas, Rousseau está, juntamente com Tartini³³ - que Rousseau cita no *Dictionnaire* - fundando a etnomusicologia, isto é, o estudo da música em seu contexto cultural, ressaltando a riqueza de sua expressão étnica. Sobre a *Ranz-des-Vaches* diz Rousseau no *Dicionário de Música*, no verbete [Musique]:

Seria em vão procurar nessa Melodia os acentos energéticos capazes de produzir efeitos tão surpreendentes. Esses efeitos, que não agem sobre os estrangeiros, provêm apenas do hábito, das memórias, de mil circunstâncias que, contadas por essa Melodia a quem a ouve, fazem-lhes lembrar de seu país, de seus prazeres antigos, de sua juventude e tudo o mais que concerne ao seu modo de viver, despertando neles a amarga dor de terem perdido tudo isso.

³¹ Tradução livre de: “This kind of sustained engagement with music cannot help but condition one's thinking in a number of areas”.

³² Canções folclóricas e tradicionais, cantadas pelos gondoleiros venezianos.

³³ *Giuseppe Tartini* (1692-1770), compositor barroco italiano, violinista e pedagogo.

A Música então não atua precisamente como Música, mas como sinal memorativo (Rousseau, 1995, p. 924).³⁴

Sua contribuição foi significativa na história da música, sobretudo com a ópera *O adivinho da aldeia*, apresentada pela primeira vez em 1752³⁵ e que teve grande repercussão,³⁶ na qual o autor elogia a vida simples do campo, explora o lirismo e apresenta uma música com tons mais alegres e tão vivos que influenciou Mozart em sua composição *Bastien und Bastienne*. Entretanto, Rousseau pensava que o sucesso viria com sua proposta de uma nova notação musical, apresentada à Academia de Ciências em 1742, mas foi rejeitada. Depois a esperança pousou sobre seu balé *Les Muses galantes*, composto entre 1743 e 1745 em Veneza e Paris,³⁷ e apresentado sob o pedido de um nobre mecenas,³⁸ mas rechaçado. Mesmo que Rousseau tenha colocado no seu prefácio que se tratava de uma composição medíocre, a obra *As musas galantes* é bem escrita e só não fez sucesso porque caiu no escrutínio de Rameau, o qual não recebia muito bem qualquer rivalidade e concorrência. Escrita talvez para provocar seu rival – o qual havia composto *Les Indes galantes*, em 1735 –, a obra de Rousseau se trata de um balé heroico com três atos, explorando os amores de um poeta. O prólogo se inicia com Apolo em seu trono e as musas aos seus pés, no Monte Parnaso,³⁹ em diálogo com o Amor e a Glória. Convencidas pelo Amor, as musas saem para encantar o universo. O primeiro poeta, Hesíodo, sente-se inspirado e tira sons divinos de sua lira; o segundo, Ovídeo, fala que o verdadeiro bem é o coração terno; e, o terceiro, Anacreonte, deixa claro que ama a beleza. O Prólogo é majestoso, pois nele a voz de Apolo sai forte, dizendo: “Musas, filhas do Céu, quão pura é a vossa glória! Quão doces são vossos prazeres!” (Rousseau, 1964, O.C. T. II, p. 1053).⁴⁰ O primeiro ato é virtuoso e dinâmico, o segundo ato é emotivo e calmo e o terceiro ato é alegre e festivo. A mudança da rítmica

³⁴ Tradução livre de: “On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, de souvenirs, de mille circonstances qui, retraées par cet Air à ceus qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toute leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif”.

³⁵ Em 18 de outubro de 1752 perante a corte real em Fontainebleau, e para o público, em 1º de março de 1753, no Théâtre du Palais-Royal em Paris. O rei Luís XV gostou tanto da peça que ofereceu a Rousseau uma pensão vitalícia, que foi recusada. A ópera também foi apresentada no casamento do futuro Luís XVI e Maria Antonieta e se tornou uma das mais populares da época, proporcionando-lhe fama e dinheiro.

³⁶ Como informa Damrosch (2005, p. 227), ao longo do século XVIII, a ópera foi apresentada em Paris por aproximadamente 400 vezes, assim como em outras tantas cidades da Europa.

³⁷ “Uma vez ali reinstalado, entregou-se totalmente ao trabalho musical. Concluiu sua ópera-balé *Les muses galantes*, que iniciara antes de partir para Veneza, e trechos da partitura foram apresentados na casa do mecenas Le Rich de la Pouplinière perante uma platéia que incluía Rameau (de novo) e o duque de Richelieu. Rameau, talvez com ciúmes por essa intrusão em seu domínio de influência, sugeriu que as únicas partes decentes da partitura eram fruto de plágio. Fizeram-se diligências para que a obra fosse apresentada em Versalhes, mas sem resultado. Entretanto, Rousseau foi encarregado de fazer uma adaptação de *Les fêtes de Ramire*, de Rameau e Voltaire, a qual foi levada à cena em Versalhes, em dezembro de 1745” (Dent, 1996, p. 16).

³⁸ *Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Popelinière* (1693-1762), general, escritor e mecenas, durante o reino de Louis XV.

³⁹ O monte “Parnaso” é conhecido também como “Parnasso”, do grego (Όρος Παρνασσός), montanha situada na cidade de Delfos (Δελφοί), na Grécia, ao norte do golfo de Corinto, residência de Apolo e das nove musas que o acompanha.

⁴⁰ Tradução livre de: “Muses, filles du Ciel, que votre gloire est pure! Que vos plaisirs sont doux!”

é o que caracteriza nesse momento a homenagem que Rousseau faz a estes que ele considera como poetas “galantes”, verdadeiras musas de nossos sentimentos, possuidores de distintos estilos literários, ou métrica, ou rítmica.⁴¹ As Musas são, na mitologia grega, os seres que melhor inspiram os homens. A Musa Euterpe inspira os homens a serem musicistas, por isso é considerada a musa da flauta, da poesia lírica e da música; A musa Terpsícore os inspira à dança; e a Musa Calíope os inspira à poesia. Como não havia ópera na Grécia Antiga, caberia aqui acrescentar a Musa Tália, inspiradora do Teatro, para representar, aliada às demais musas, a obra musical de uma ópera, como essa produzida por Rousseau, que explora as quatro artes: a música, a dança, a poesia e a representação teatral.

É clara, nessa obra, uma estética afetiva, que prima pela emoção sobre a sensação. Terá sido produzida apenas para implicar seu rival e inflar seu amor-próprio e sua ambição? Talvez, mas o primeiro objetivo foi certamente o de suprir suas necessidades, uma vez que já usava dessa arte para sua subsistência. Desde os doces momentos dos saraus promovidos pela Mme. de Warens, passando pelas obras teóricas, como o projeto da nova notação musical, de 1741, o *Dicionário de Música*, de 1767-8 e até as últimas escritas, na década de 1770, Rousseau valia-se da música, seja das apresentações de suas peças, ou mesmo no exercício do ofício de copista⁴² que exerceu até sua morte. Mas além de tudo isso, sua perspectiva também era fruto de uma concepção estética nova, que buscava na natureza seus elementos referenciais, que ressaltava a força dos sentimentos e valorizava as temáticas que falavam da simplicidade. E isso não era precisamente os temas da música francesa. Por isso que, na Carta XLVIII, da Primeira Parte da novela *Júlia ou a Nova Heloísa*, o filósofo Saint-Preux escreve a Júlia dizendo:

Ah! minha Júlia! que foi que ouvi? Que sons emocionantes? que música? que fonte deliciosa de sentimentos e de prazeres? Não percas nem um momento, reúne com cuidado tuas óperas, tuas cantatas, tua música francesa faz uma grande fogueira bem ardente, atira nela todo esse atravanco (Rousseau, 2006, p. 127).

Na peça *O Adivinho da aldeia*, Rousseau opta por essa narrativa ingênua, começada pelo sentimento de perda, iniciando com o lamento de Colette ao dizer com lágrimas nos olhos que havia perdido seu amado e, portanto, sua felicidade.⁴³ Do mesmo modo, Rousseau inicia a peça *Pygmalion* com o lamento do escultor que sente que havia perdido seu talento, sua imaginação, e não sabia mais o que fazer. Diz ele: “Oh! Meu gênio, onde tu estás? Meu talento, para onde foste? Todo meu fervor

⁴¹ Segundo Rousseau no verbete sobre “Música” a “música rítmica, e que se chama ritmopeia, contém as regras para a aplicação dos compassos e dos tempos; em um a palavra, a prática do ritmo” (Diderot, 2015, p. 350).

⁴² Bernard Gagnebin informa que entre 1770 e 1777 Rousseau copiou mais de 11 mil páginas (Citado por Simon, 2013, p. 5).

⁴³ No refrão: “J’ai perdu tout mon bonheur; / J’ai perdu mon Serviteur; / Colin me délaisse” (Rousseau, 1964, O.C., T. II, p. 1.099).

se apagou, minha imaginação ficou congelada, o mármore sai frio de minhas mãos”.⁴⁴ Essa composição se trata de um melodrama, composto⁴⁵ por volta de 1762, em seu refúgio em Neuchâtel, na Suíça, e publicado no *Mercure de France* em 1771, com certo sucesso e algumas apresentações. Apresentada de forma sucessiva, essa cena lírica traz a fala declamada e a música instrumental, de forma sucessiva e intercalada por pantomimas. No final, antes de ser surpreendido pela animação da estátua Galatéia,⁴⁶ que ganha vida, ele diz:

Preso nesse ateliê por um encanto inconcebível, não consigo fazer nada então posso me afastar. Vagueio de grupo em grupo, de figura em figura. Meu formão debilitado, errático, não reconhece mais seu guia: essas obras grosseiras, deixadas em seu tímido esboço, não sentem mais a mão que antes as animava. (Apud Paiva, 2020, p. 229).

A ideia de perda é basilar porque só se busca aquilo que já se perdeu e do qual se sente falta. O escultor busca o talento perdido, enquanto que Colette chora pelo amado que se foi, e os pastores suíços em campanha entoam a canção não para chamar as vacas mas para chamar as memórias de tempos que se foram. Em várias obras de Rousseau é a perda da inocência e dos demais sentimentos originais que o inspira a recusar a grandiloquência, o luxo e a pompa. Seu lamento clama por uma simplicidade perdida, cujos exemplos só podem ser encontrados no passado ou no campo, nas vilas de camponeses e nas aldeias distantes da cidade, como a morada de Colette. Em *Rousseau juge de Jean-Jacques*, que é um diálogo entre o próprio autor com um personagem chamado François (Francês), Rousseau afirma que a peça se distingue das outras composições do mesmo gênero justamente por essa doçura e simplicidade.⁴⁷ O cenário é um vilarejo de poucos habitantes. Algumas casas, árvores ao redor, uma fonte no meio, como ponto de encontro – que nos remete à ideia do poço ou da fogueira dos tempos dourados. De repente surge a aldeã Colette em prantos, dizendo que havia perdido sua felicidade, pois o amado Colin a abandonara. Com tristeza e curiosidade, recorre ao adivinho que lhe promete trazê-lo de volta. O trabalho do vidente foi feito, mas Colette se debate entre um coração quebrantado, memórias de bons momentos e a realidade de ter sido abandonada. Por fim, a reconciliação e o final feliz para os amantes, quando Colette sente a mesma doçura que Pygmalion sentiu ao ver sua estátua falar e caminhar sem rumo. Neste caso, o escultor, todo excitado, “se levanta apressadamente, estende seus braços a ela, observando-a extasiado. Ela coloca uma mão

⁴⁴ Tradução feita por Paiva (2022, p. 228).

⁴⁵ “Embora Rousseau tenha feito somente a letra e deixada a música para outro músico amador, chamado Horace Coignet (1735-1821)” (Paiva, 2020, p. 227).

⁴⁶ “Deu-lhe esse nome em homenagem à nereida Galateia, filha de Nereu e Dóris, cuja beleza encantara o ciclope Polifemo (Licht, 2018), e serviu de referência estética ao celibatário Pigmaleão. Seu celibato era motivado pela recusa de esposar as mulheres libertinas e sem virtudes de sua ilha. Em resposta às suas súplicas, a deusa Afrodite deu vida à estátua com a qual Pigmaleão contraiu núpcias e teve uma filha, a quem deu o nome de Pafos. Segundo Kerényi (2015), essa história ajudou a difundir o culto à Afrodite, como a deusa do amor” (Paiva, 2020, p. 226).

⁴⁷ “Il y a dans cette piece une douceur, un charme, une simplicité surtout qui la distinguent sensiblement de toute autre production du même genre” (Rousseau, 1959, O.C. T. I, p. 866-7).

sobre ele; ele estremece, pega essa mão, coloca-a sobre seu coração e depois a cobre com beijos ardentes. Galateia, com um suspiro: Ah, ainda sou eu!” (Paiva, 2020, p. 236). Por sua vez, Colette, possuída pela felicidade, declara cantando:

Por aqui, da simples natureza
O amor busca a simplicidade;
Alhures, dentre os adornos ele busca o brilho artificial.
Ah, normalmente,
O amor não sabe quase nada
Do que se permite e do que se proíbe;
É uma criança, é uma criança.⁴⁸

Como afirma Simon (2013), Rousseau não desenvolveu uma teoria musical no sentido tradicional do termo, mas o conjunto de suas reflexões e análises musicais formam um *corpus* importante para se entender tanto a estética do século XVIII quanto seu posicionamento em favor da simplicidade e do cultivo dos sentimentos. O movimento que vai desde o *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, de 1741, e a *Dissertation sur la musique moderne*, de 1743, nos quais figura a defesa de seu novo sistema musical, até as obras em que sua posição é mais clara, como na *Lettre sur l'opéra italien et français*, cuja preferência pela estética italiana é declarada de modo apaixonante: “Os italianos conduziram a música ao máximo da perfeição em relação ao objetivo que se propuseram, que é arranjar e combinar sons com bom gosto para fazer brilhar as vozes e os instrumentos” (Rousseau, 1995, O.C. T. V, p. 253).⁴⁹ Embora o autor admita que a música francesa também tenha sua força em “arrancar lágrimas” (p. 255) na audiência,⁵⁰ acaba dizendo na *Lettre sur la musique française*, que como é a prosódia da língua que constitui o caráter musical, a língua francesa não ajuda muito. Atendo-se aos aspectos da música italiana, para julgar a francesa, Rousseau justifica que a beleza da música italiana é em decorrência da língua expressiva, musical e doce, resultando na afirmação de que “a estética da música repousa, portanto, sobre a estética da palavra”⁵¹ (Lefebvre, 1997, p. 20). Rousseau diz assim:

Se alguém perguntasse qual de todas as línguas deveria ter uma gramática melhor, eu responderia que é a do povo que raciocina melhor; e se alguém perguntasse qual de todos os povos deveria ter a melhor música, eu diria que é aquele cuja linguagem é a mais adequada para isso. Isto é o que já estabeleci acima e o que terei oportunidade de confirmar no restante desta Carta. Agora, se existe uma língua na Europa adequada para a música, é certamente a italiana; porque essa língua é suave, sonora, harmoniosa e acentuada mais do que qualquer

⁴⁸ Tradução livre de: “Ici de la simple nature / L'amour suit la naïveté; / En d'autres lieux, de la parure / Il cherche l'éclat emprunté. / Ah! Pour l'ordinaire, / L'amour ne sait guère / Ce qu'il permet, ce qu'il défend; / C'est un enfant, c'est un enfant” (Rousseau, 1964, O.C. T. II, p. 1111-2).

⁴⁹ Tradução livre de: “L'italiens ont porté la musique au dernier point de perfection par rapport au but qu'ils se sont proposés, qui est d'arranger et de combiner les sons avec goût pour faire briller les voix et les instruments”.

⁵⁰ Como lembra Simon (2013), Rousseau não faz diferença entre um ouvinte individual e uma audiência repleta.

⁵¹ Tradução livre de: “L'esthétique de la musique reposera donc sur l'esthétique de la parole”.

outra, e estas quatro qualidades são precisamente as mais adequadas para o canto (Rousseau, 1995, O.C. T. V, p. 297).⁵²

Reafirmando que a língua italiana é mais favorável à melodia, Rousseau relata, dentre as experiências que realizou, uma com italianos e franceses, dizendo:

Fiz outro teste que exige menos cuidados e que talvez lhe pareça mais decisivo. Dei aos italianos as mais belas árias de Lulli⁵³ para cantarem, e aos músicos franceses árias de Leo⁵⁴ e Pergolesi,⁵⁵ e notei que embora estivessem muito longe de captar o verdadeiro sabor dessas peças, ainda assim sentiam a melodia e ao cantar à sua maneira derivavam dela frases musicais agradáveis e bem cadenciadas. Mas os italianos, cantando com muita precisão as nossas árias mais patéticas, nunca foram capazes de reconhecer nelas frases ou canções; Para eles não era a música que tinha significado, mas apenas sequências de notas colocadas sem escolha e como que ao acaso; eles as cantavam precisamente como vós poderíeis ler palavras árabes escritas em caracteres franceses (Rousseau, 1995, O.C. T, V, p. 301).⁵⁶

E, para arremate final e suscitação do ódio por parte dos defensores da música francesa, Rousseau conclui Sua *Carta*:

Acredito ter mostrado que não há ritmo nem melodia na música francesa, porque a língua não é suscetível a eles; que o canto francês é apenas um latido contínuo, insuportável para qualquer ouvido destreinado; que a harmonia é crua, sem expressão, soando apenas como um produto escolar; que as árias francesas não são árias; que o recitativo francês não é recitativo (Rousseau, 1995, O.C., T. V, p. 328).⁵⁷

Enfim, na origem de toda essa discussão está a capacidade natural do aperfeiçoamento, sem o qual nada teria evoluído e o homem não teria saído da fase do grito da natureza. No pequeno texto *L'origine de la melodie* Rousseau comenta que o homem, como um animal imitador, não tardou em se apropriar das faculdades para repetir os sons da natureza, a gritar como os outros animais e, inclusive a imitar os pássaros. Mas não está aí a origem da melodia, mas na própria origem da linguagem. As duas nascem juntas e a melodia necessita da língua para sua expressão, principalmente

⁵² Tradução livre de: “Si l'on demandoit laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure Grammaire, je répondrais que c'est celle du Peuple qui raisonne le mieux; et si l'on demandoit lequel de tous les Peuples doit avoir une emilleure Musique, je dirois que c'est celui dont la langue y est le plus propre. C'est ce que j'ai déjà établi ci-devant, et ce que j'aurai occasion de confirmer dans la suite de cette Lettre. or s'il y a en Europe une langue propore à la Musique, c'est certainement l'Italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenable sau chant.

⁵³ Jean-Baptiste Lully (1632-1687), ou Giovanni Battista Lulli, compositor italiano naturalizado francês.

⁵⁴ Leonardo Ortensio Salvatore de Leo (1694-1744), compositor barroco italiano.

⁵⁵ Giovanni Battista Draghi, apelidado Pergolesi ou Pergolese (1710-1736), compositor italiano de óperas e música sacra do período barroco.

⁵⁶ Tradução livre de: “J'ai fait une épreuve qui demande moins de précautions, et qui vous paroitra peu-être plus décisive. J'ai donné à chanter à des Italiens les plus beaux airs de Lulli, et à des Musiciens François des airs de Leo et du Pergolese, et j'ai remarqué que quoique ceux-ci fussent fort éloignés de saisir le vrai foût de ces morceaux, ils en sentoient pourtant la mélodie, et en tiroient à leur maniere des phrases de Musique chantantes, agréables et bien cadancées. Mais les Italiens solfiant très-exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnoître ni phrases ni chant; ce n'étoit pas pour eux de la Musique qui eût du sens, mais seulement de suites de notes placées sans choix et comme au hazard; ils les chantoient précisément, comme vous liriez des mots Arabes écrits en caractères François”.

⁵⁷ Tradução livre de: “Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la Musique François, parce que la langue n'en est pas suceptible; que le chant François n'est qu'un aboyement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'Ecolier; que les airs François ne sont point des airs; que le récitatif François n'est point du récitatif”.

o canto, assim como a linguagem falada necessita de uma cadência melodiosa, além da clareza e justeza, para virar um bom discurso. Ele ainda diz no mesmo texto: “Parece que assim como a fala é a arte de transmitir ideias, a melodia é a arte de transmitir sentimentos” (p. 337).⁵⁸ Com o tempo ambas as linguagens foram perdendo sua força e seu encanto natural à medida que eram substituídos por elementos artificiais, menos acentuados e menos poéticos. No caso da música, a harmonia foi o elemento que passou a atrair para si a atenção dos músicos, deixando para trás os referenciais morais que a música, enquanto voz da natureza, oferecia.

Nesse aspecto, a música se torna a metáfora da condição humana, pois a mesma tensão que existe entre o indivíduo e a comunidade, aparece na perspectiva musical.⁵⁹ Em primeiro plano, o privilégio da melodia, como diz Simon (2013), se alinha bem com os argumentos em favor dos direitos individuais, mas a ópera rousseuniana prima pela harmonia entre as partes, o empenho do grupo e o conjunto da obra. Mas, em segundo plano, podemos considerar que o canto sempre se sobrepõe e a harmonia foi recebida de modo exagerado, com floreios e ornamentos em profusão e multiplicidade, tal como as paixões, o luxo e toda sorte de criação científica e cultural arrancaram o homem de sua condição natural e o cobriram de elementos artificiosos que promoveram sua degradação. Assim como a doce voz da melodia, embora autossuficiente, foi obnubilada pela multiplicidade de outras vozes e acompanhamentos harmônicos. Tanto o som quanto o ruído caminham juntos na origem da música e na origem da sociedade. Os fatores ruidosos nascem nos discursos, desviam a atenção e até os talentos ao chegarem nos ouvidos dos integrantes das primeiras agregações ou do primeiro pacto social. Tanto na condição social, quanto no tema específico da percepção musical, o melhor encaminhamento depende unicamente do ser sensível que observa e absorve tal ação. Segundo Rousseau:

Não sei de nenhuma propriedade do ar que se tenha observado que faça com que se suponha que a agitação que produz o som e aquela que produz o *ruído* prolongado não sejam de mesma natureza, e que a ação e a reação do ar e do corpo sonoro ou do ar e do corpo ruidoso ocorram por meio de leis diferentes num e noutro efeito (Rousseau, 2021, p. 145).

Ao contrário, o ruído causa uma agitação física, visto que ele irrita, acelera, adoce, atormenta, tira a paz, coloca o receptor em estado de alerta e pânico. A agitação da cidade não é por acaso, os sons produzidos nela não são os sons da natureza e a multiplicidade deles causa uma insatisfação permanente para quem vive na cidade. Eis a preferência de Rousseau pelo campo, pelos sons da

⁵⁸ Tradução livre de: “Il semble que comme la parole est l'art de transmettre les idées, la mélodie soit celui de transmettre les sentiments”.

⁵⁹ A interpretação de Simon (2013, p. 55) da vontade geral à luz da teoria musical rousseuniana, leva-a a dizer o corpo político age em conjunto, em concerto, da mesma forma que a orquestra ou o coro também faz: “Ele se move como uma única entidade composta por entidades menores, cada uma executando sua parte individual” (it moves as a single entity composed of smaller entities, each executing individual parts).

natureza, pela harmonia natural. O ruído na cidade é o trítono⁶⁰ habitual de uma vida não natural. Segundo Rousseau:

Não poderíamos conjecturar que o *ruido* não é de maneira alguma de uma natureza outra que a do som; que ele mesmo é apenas a soma de uma multidão confusa de sons diversos, o quais se fazem ouvir ao mesmo tempo e, de certo modo, contrariam mutuamente suas ondulações? Todos os corpos elásticos parecem ser mais sonoros à medida que sua matéria é mais homogênea, que o grau de coesão é em toda parte mais regular, e que o corpo não é, por assim dizer, dividido em uma multidão de pequenas massas que, ao terem solidez diferente, ressoam consequentemente em diferentes tons (Rousseau, 2021, p. 145-146).

Considerações Finais

Entretanto, se o grito virou canto, foi resultado das condições que propiciaram que os homens no estado de natureza evoluíssem e aperfeiçoassem sua capacidade comunicativa, a inteligência, a criatividade e o gosto, que é o regulador do gênio.⁶¹ “De todos os dons naturais, o Gosto é o que mais se sente e o que menos se explica”, diz Rousseau (1995, p. 841) no verbete [GOUT] de seu *Dicionário de Música*, embora logo em seguida o defina como o dom de julgar os objetos de arte, como a melodia e a harmonia, comparando-os no quesito do prazer. Por mais que cada pessoa possa ter um *Gosto* particular, para julgar o que é belo e bom, “há também um gosto geral com o qual todas as pessoas bem organizadas concordam; e é somente a isso que podemos absolutamente dar o nome de *Gosto*” (p. 842).⁶² O termo “bem organizadas”, aplicado às pessoas, bem poderia ser substituído por “ordenadas”, que é o adjetivo aplicado por Rousseau à melodia: no verbete [MELODIE] a definição é a sucessão de sons tão bem ordenados pelas regras do ritmo e da modulação, mas que produza uma sensação agradável, seja ela vocal ou instrumental, provocando no espírito imagens, emoções, sentimentos e até paixões, tal como o efeito das cores de uma pintura sobre nossos olhos.

Se não havia, para Rousseau, melhor língua que a italiana para expressar-se cantando, pois a própria língua é dotada de um sotaque (*accent*) melodioso, bem diferente das línguas do norte, parece estranho que sua ópera *O Adivinho da Aldeia* não tenha sido escrita em italiano. Nesta obra o que se destaca é a melodia, o doce canto de Colette e dos demais personagens, e, nesse caso, não teria ficado melhor se tivesse sido composta em língua italiana? Teria ele mudado de opinião e passado a valorizar o francês? Teria sua defesa do italiano sido retórica e, na prática, preferia o vernáculo? São questões que se levantam diante desse paradoxo e que dificilmente podemos chegar a uma resposta definitiva.

⁶⁰ Na música, o intervalo de três tons inteiros entre duas notas, causando uma dissonância e produzindo um efeito de tensão.

⁶¹ Conforme Freitas (2007, p. 122): “O termo aparece no *Discurso sobre as ciências e as artes* designando o caráter particular de cada indivíduo que o leva a superar o determinismo dos usos e costumes de sua época ou cultura; o gênio representa para o homem a possibilidade de transcendência no âmbito da arte”.

⁶² Tradução livre de: “Mais il y a aussi un goût général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; et c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de goût”.

Talvez, Rousseau tenha optado pela língua francesa para rivalizar-se com os compositores que criticava, apresentando uma obra no mesmo idioma. E, para finalizar as conjecturas, talvez tenha empregado uma espécie de “ação pedagógica”, como pedagogo que era, tentando atingir um público maior, buscando agradar à população francesa e, ao mesmo tempo, educá-la quanto ao valor da melodia – o que só seria possível com a utilização do veneno (a língua francesa) como remédio em doses terapêuticas e sensibilizadoras. E nesse sentido, o valor do Pigmaleão deve ser ressaltado, pois como diz Rousseau na *Lettre à M. Burney*:

Convencido de que a língua francesa despojada de qualquer acento não é de modo algum própria à música, e principalmente ao recitativo, imaginei uma espécie de drama, *em que as palavras e a música, em vez de caminharem juntas, são ouvidas sucessivamente, e onde a frase falada é de alguma forma anunciada e preparada pela frase musical*. “A cena de Pigmalião” é um exemplo desse tipo de composição, que não teve imitadores (Rousseau, O.C. T. V, 1995, p. 448 – grifo em itálico no original e nosso grifo em negrito).⁶³

Na ópera *O Adivinho da Aldeia*, que não é um melodrama recitado como o Pigmaleão, Rousseau brinda o ouvinte com um melodioso prelúdio de mais de 4 minutos nos quais os violinos reproduzem, de modo parecido às *Quatro Estações*, de Vivaldi,⁶⁴ os sons da natureza. Quando Colette entra cantando “*J’ai perdu mon serviteur... j’ai perdu tout mon bonheur...*”, a orquestra mantém um acompanhamento baixo e cadenciado pela mesma melodia do prelúdio. Ao longo das falas o acompanhamento musical é tão somente isso, um acompanhamento do canto, o qual se sobressai e dá o tom à obra. Ou seja, a peça é mais italiana, em sua temática e elementos, que francesa. Não seria esse um bom modo de educar o público francês, bem como o resto do mundo que tinha o francês como *lingua franca*, introduzindo esses elementos?

Por outro lado, aqui se aplica o movimento pendular do pensamento de Rousseau: a música italiana é a mais bela, mas não toca tanto quanto a francesa, como ele afirma na *Lettre sur l’opéra italien et français*, composta em 1744 ou 1745 (Rousseau, O.C. T. V, 1995, p. 255): “A música italiana me agrada imensamente, mas não me toca, a música francesa só me agrada porque me toca”.⁶⁵ A língua italiana é mais expressiva, mas não é tão utilizada como a francesa. O aparente paradoxo começa com os artigos publicados na *Encyclopédie*, onde apresenta a preferência da música italiana, como “opinião unânime”,⁶⁶ mas reflete de modo ainda favorável à música francesa, pois nem sempre

⁶³ Tradução livre de: “Persuadé que la langue Française destituée de tout accent n’est nullement propre à la Musique, et principalement au récitatif, j’ai imaginé un genre de drame, dans lequel les paroles et la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. La scène de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n’a pas eu d’imitateurs”

⁶⁴ Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), compositor e músico veneziano do estilo barroco tardio.

⁶⁵ Tradução livre de: “La musique Italienne me plaît souverainement mais elle ne me touche point, la française ne me plaît que parce qu’elle me touche”.

⁶⁶ No verbete [Música]: (...) Consideremos os italianos, nossos contemporâneos, cuja música é a melhor, ou, antes, a única boa do universo, na opinião unânime de todos os povos, com exceção dos franceses, que preferem a deles” (Diderot, vol. 5, 2015, p. 358).

o agradável é o belo. E se Rousseau muda de opinião depois, conforme diz Lefebvre (1997, p. 14), o julgamento estético continua o mesmo: “A beleza formal não pode ser suficiente por si só. Ela atinge os sentidos, mas deixa frio o coração”.⁶⁷ Ademais, *O Adivinho da Aldeia* não é uma canção entoada em um gôndola, ou uma cantata, mas um conjunto operístico, performático, que objetiva não apenas agradar ao ouvido, mas tocar os corações. E, para isso, a *tragédie lyrique* é melhor que a *opera buffa*.

Quase 10 anos depois, aquando da *Querela dos Bufões*, Rousseau defende ardorosamente a ópera italiana porque sua crítica se dirige mais à música, à língua e contra a supervalorização da harmonia. Ou seja, ampareceu suas reflexões, as quais passam a se tornar um corpo de doutrina,⁶⁸ composto por seus textos teóricos, apenas no final de sua vida, em 1777, momento em que escreveu a *Lettre a M. Burney*. Sua doutrina estética possibilitou uma produção operística repleta de elementos do estilo italiano: a simplicidade, os personagens humildes e a declamação sem grandiloquência. Nesse sentido, o problema apresentado ao Sr. Burney: “É um grande e belo problema a resolver, determinar até que ponto se pode fazer a linguagem cantar e a música falar”⁶⁹ (Rousseau, O.C. T. V, 1995, p. 445), é resolvido não apenas pela peça *Pigmaleão*, pela qual Goethe ficou encantado,⁷⁰ como também pela ópera *O Adivinho da Aldeia* – sua obra-prima.

Concluindo, a música resulta do aperfeiçoamento do grito natural. A capacidade imitativa e a imaginação fomentaram as ideias e os sentimentos, colocando o espírito e o coração em atividade, como diz Rousseau, no *Segundo Discurso*. E nessa obra ele diz que o canto e dança eram os verdadeiros filhos do amor. O problema não foi a música, mas o vício da comparação que fez explodir as paixões e inflamar o amor-próprio, e não a música em si – enquanto arte, enquanto linguagem, enquanto apreciação do belo ou mesmo como puro entretenimento. Rousseau é um precursor da ideia romântica da música como uma arte da interioridade. A música para Rousseau não significa apenas estados da alma, mas uma *excitação* e um *movimento* da alma diante das vivências pessoais. Ele diz no final do Cap. XVI do *Ensaio* (Rousseau, 1999a, p. 321 – grifo em itálico nosso):

Uma das maiores vantagens do músico consiste em poder pintar as coisas que não se poderiam ouvir, enquanto o pintor não pode representar aquelas que não se podem ver, e o maior prodígio de uma arte, que só age pelo movimento, consiste em poder formar até a imagem do repouso. O sono, a calma da noite, a solidão e o próprio silêncio entram nos quadros da música. Sabe-se que o ruído pode produzir o efeito do silêncio, e este, o efeito daquele, como quando adormecemos em meio a uma leitura igual e monótona e acordamos no momento em que cessa. A música, porém, age mais intimamente sobre nós, excitando, por intermédio de um sentido, sensações semelhantes àquela que se pode excitar por um outro e, como a relação só pode tornar-se sensível quando há impressão forte, a pintura, destituída

⁶⁷ Tradução livre de: “La beauté formelle ne peut se suffire à elle-même. Elle atteint les sens, mais laisse le coeur froid”.

⁶⁸ *Dissertation sur la musique moderne* (1743), *Lettre sur l’opéra italien et français* (1744/5), *Lettre à Grimm* (1752), *Lettre sur la musique française* (1753), *L’origine de la melodie* (1755), *Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (1755), *Essai sur l’origine des langues* (1754-1764), *Dictionnaire de musique* (1754-1764) e *Lettre à M. Burney* (1777).

⁶⁹ Tradução livre de: C’est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu’à quel point o peut faire chanter la langue et parler la musique”

⁷⁰ Babbitt (1947, p. 224): “The Germans in particular (including the youthful Goethe) were fascinated”.

dessa força, não pode dar à música as imitações que a música dela extrai. *A natureza toda pode estar adormecida, mas aquele que a contempla não dorme, consistindo a arte do músico em substituir a imagem insensível do objeto pela dos movimentos que sua presença excita no coração do contemplador.* Não somente agitará o mar, animará as chamas de um incêndio, fará os rios correrem, cair a chuva e aumentarem as torrentes, como também pintará o horror de um deserto tremendo, enegrecerá as paredes de uma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo e sereno, e, da orquestra, lançará uma nova frescura nos bosques. Não representará diretamente tais coisas, mas excitará na alma os mesmos sentimentos que se experimenta vendo-os (Rousseau, 1999a, p. 321 – grifo em *italico* nosso).

Mesmo numa definição simples, como diz Rousseau em seu *Dicionário*, que [Música] é a “arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido” (Rousseau, O.C., T. V, 1995, p. 915), o texto do verbete deixa claro também que a arte musical comporta uma profunda ciência das combinações e uma arte do belo voltadas para exprimir as afeições da alma e os sentimentos do coração, inclusive dando voz ao silêncio e fazendo-o significativo.

De modo que, mesmo que o sinal sonoro possa ser produzido de modo imitativo, tentando reproduzir os fenômenos da natureza; ou de modo indicativo, traduzindo o movimento da alma, a emoção em ouvi-los não se trata de um prazer passivo, de uma mera recepção do espectador, mas de alguém que vê, ouve e experimenta em sua alma os sentimentos que a apresentação pode evocar. Isso está claro no *Ensaio*: “A natureza toda pode estar adormecida, mas aquele que a contempla não dorme, consistindo a arte do músico em substituir a imagem insensível do objeto pela dos movimentos que sua presença excita no coração do contemplador” (Rousseau, 1999a, p. 321). Esse é o objetivo da música: excitar os corações e comunicar as paixões da alma. Para Rousseau música é arte e não ciência. Assim como linguagem escrita busca falar ao leitor, tentando persuadi-lo e mesmo educá-lo (Scott, 2020), a música, como a linguagem oral, busca encantar o ouvinte, tentando sensibilizá-lo e, dessa forma, preencher as lacunas de uma possível formação estética do homem, a qual se realiza pelas mais sublimes expressões da fala, do canto ou da música. Se não fizer isso, é melhor o silêncio.

Referências

BABBITT, Irving. **Rousseau and Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1947.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas: Editora UNICAMP, 1992.

CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquês. **Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano**. Trad. Carlos A. R. de Moura. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

DAMROSCH, Leo. **Jean-Jacques Rousseau: restless genius**. Boston: New York: Houghton Mifflin Company, 2005.

- DENT, N. J. H. **Dicionário Rousseau**. Tradução: Álvaro Cabra; revista técnica, Renato Lessa. Rio de Janeiro. Editora: Jorge Zahar, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DIDEROT, Denis. **Enciclopédia**, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. (5 volumes). Org. e trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- FREITAS, Jacira. Considerações sobre o “Gosto” em Rousseau. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (org.). **Reflexos de Rousseau**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. 3ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.
- GOODMAN, Dena. **The Republic of Letters: a cultural history of the French Enlightenment**. New York: Cornell University Press, 1994.
- LEFEBVRE, Philippe. **L'esthétique de Rousseau**. Paris: Sedes, 1997.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PAIVA, Wilson Alves de. Rousseau e as artes: Uma leitura do Pigmeleão. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**. Vol. 8, n. 3, p. 225-246. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/w...2Findex.php%2Ffmc%2Farticle%2Fdownload%2F31941%2F28849%2F94847>.
- PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas** (Apresentação). Trad. Fulvia M. L. Moretto. 3ª. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Lisboa: Portugal Editora, 1968.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a Christophe de Beaumont** e outros escritos sobre a religião e a moral. Organ. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a Nova Heloísa**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dicionário de Música**. Seleção, tradução, apresentação e notas por Fábio Stieltjes Yasoshima. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social e Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução de Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. S. Paulo: Nova Cultural, 1999a. (Coleção Os Pensadores; volume I)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Œuvres complètes**, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 vol., Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens /Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução de Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. S. Paulo: Nova Cultural, 1999b. (Coleção Os Pensadores; volume II).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo: DIFEL, 1973.

SCOTT, John. **Rousseau's reader: Strategies of Persuasion and Education**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2020.

SIMON, Julia. **Rousseau among the Moderns: Music, Aesthetics, Politics**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013.

PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas** (Apresentação). Trad. Fulvia M. L. Moretto. 3ª. ed. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2008.

YASOSHIMA, Fabio Stieltjes. **Luzes e farpas sob os camarotes: Rousseau, Rameau e a Querela dos Bufões**. Revista Orfeu, v.5, n.3, dezembro de 2020.

Recebido em: 16/03/2024

Aprovado em: 27/05/2024