

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ELIETE DA SILVA CRUZ

LINGUAGEM, MÚSICA E EXPRESSIVIDADE SOB A PERSPECTIVA CRÍTICA DE
ROUSSEAU

São Luís – MA

2017

ELIETE DA SILVA CRUZ

**LINGUAGEM, MÚSICA E EXPRESSIVIDADE SOB A PERSPECTIVA CRÍTICA DE
ROUSSEAU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade da
Universidade Federal do Maranhão para obtenção do
grau de mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.
Co-orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha.

São Luís – MA

2017

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Cruz, Eliete da Silva.

LINGUAGEM, MÚSICA E EXPRESSIVIDADE SOB A PERSPECTIVA
CRÍTICA DE ROUSSEAU / Eliete da Silva Cruz. - 2017.
87 f.

Coorientador(a): Luciano da Silva Façanha.

Orientador(a): Ricieri Carlini Zorzal.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís, 2017.

1. Expressividade. 2. Linguagem. 3. Música. 4.
Rousseau. I. Façanha, Luciano da Silva. II. Zorzal,
Ricieri Carlini. III. Título.

ELIETE DA SILVA CRUZ

**LINGUAGEM, MÚSICA E EXPRESSIVIDADE SOB A PERSPECTIVA CRÍTICA DE
ROUSSEAU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da
Universidade Federal do Maranhão para obtenção do
grau de mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.

Co-orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha.

Aprovada em __ / __ / __

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal (Orientador)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (Co-orientador)

Universidade Federal do Maranhão

Prof^a. Dra. Zilmara de Jesus Viana de Carvalho

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle

Universidade Federal do Maranhão

AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, em especial aos professores Dr. Ricieri Carlini Zorzal e Dr. Luciano da Silva Façanha, pela paciência para com minhas limitações e pelo comprometimento com o ofício de orientação para a realização do presente trabalho.

À minha família, especialmente ao meu pai, Raimundo Nonato Cruz, pelo apoio em toda minha jornada acadêmica.

A todos os meus colegas da turma 2016 do Programa de Pós-graduação Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão pelo convívio e aprendizado partilhado. Agradeço, especialmente, a Priscila Oliveira e Anderson Corrêa pela companhia e cumplicidade durante todo o curso.

Aos meus amigos da filosofia Ashley Costa, Maria Dominici, Maria do Socorro Gonçalves e aos da vida Desni Lopes, Liviane Cantanhede, Lucyana Aquino, Márcio Borges e Verônica Mendes, por todo afeto.

Ao Paulo Mauriz, minha terna paixão.

RESUMO

O objetivo principal desta dissertação é investigar as concepções musicais de Jean-Jacques Rousseau, analisando detalhadamente sua linha argumentativa como também sua abordagem crítica e de censura. Para tanto, utilizamos como ponto de partida o trabalho intitulado *Carta sobre a música francesa*. Neste trabalho focamos nossa atenção nos aspectos temporais, analisando as circunstâncias que levaram Rousseau a elaboração da *Carta*. O vetor temporal tem como relação comum a origem das línguas e da música, e de como a língua impacta a música sob os aspectos estéticos e de sonoridade. Assim, tornou-se fundamental que a abordagem sobre o tema fosse elaborada a partir de uma perspectiva histórica sobre a origem das óperas italiana e francesa, e as características musicais vigentes no século das Luzes.

Palavras-chave: Música. Linguagem. Expressividade. Rousseau.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to investigate the musical ideas of Jean-Jacques Rousseau, thoroughly analyzing its line of argument as well as his criticism and censorship approach. Therefore, we use as a starting point the work entitled *Carta sobre a música francesa*. In this paper we focus our attention on the temporal aspects, analyzing the circumstances that led Rousseau to draw up the *Carta*. The time vector has as common respect the origin of languages and music, and how language impacts the music on the aesthetics and sound. Thus, it is essential that the approach to the subject was drawn from a historical perspective on the origin of the Italian and French operas, and on the opera features in the Age of Enlightenment.

Keywords: Music. Language. Expressiveness. Rousseau.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| CAPÍTULO I: BREVE HISTÓRICO SOBRE A ORIGEM DA ÓPERA | 14 |
| 1.1 O nascimento do <i>Dramma per musica</i> | 14 |
| 1.2 A ópera na França | 23 |
| 1.3 O Século das Luzes e a Música | 32 |
| CAPÍTULO 2: MÚSICA E LINGUAGEM: ROUSSEAU E AS ORIGENS | 38 |
| 2.1 Linguagem original e linguagem musical | 38 |
| 2.2 A linguagem | 44 |
| 2.3 Rousseau contra a harmonia | 50 |
| CAPÍTULO 3: CARTA SOBRE A MÚSICA FRANCESA: ROUSSEAU CONTRA A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO | 52 |
| 3.1 A controvérsia entre Jean-Jacques Rousseau e Jean-Phillipe Rameau | 52 |
| 3.2 Uma querela musical: a composição da <i>Carta sobre a música francesa</i> | 62 |
| 3.3 A negatividade do espetáculo: Rousseau e a crítica à aparência | 67 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 79 |
| BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA | 83 |
| Referências bibliográficas | 83 |
| Bibliografia complementar | 85 |

INTRODUÇÃO

Ao emergirem as luzes no século XVIII, a Europa sentiu o impacto da mudança de visão de mundo, tanto em sua maneira de pensar quanto na ordem social vigente. Nesse momento, a hegemonia da razão edifica-se como signo do Iluminismo. De acordo com Grout e Palisca (2007), a confiança na efetividade do conhecimento experimental aplicado e a relevância dos sentimentos naturais partilhados pelos homens corroboravam o ideal de o indivíduo ser o ponto de partida da investigação e o critério último da ação.

Sob o otimismo do progresso da razão, a França e a Inglaterra tornam-se importantes centros de influência sobre as sociedades do século XVIII. Neste período, despontam doutrinas que valorizam o indivíduo. Estas doutrinas, oriundas dos conflitos entre as classes sociais de alguns países europeus, especialmente na França, serviram de inspiração à constituição da Declaração de Independência e à Constituição americanas.

A tendência cosmopolita vigente no século XVIII permitiu uma visão social humanitária, uma vez que grandes governantes da época se ocuparam com programas sociais, inspirados pelos ideais de fraternidade defendidos pela Revolução Francesa. De acordo com Grout e Palisca (2007), os ideais humanitários e o anseio pela fraternidade humana universal incorporados pelo movimento da maçonaria logo se difundiram pela Europa ao longo do século XVIII, e entre os seus representantes estavam reis, poetas e compositores, a exemplo de Frederico, o Grande, Goethe e Mozart. No cenário musical, obras como a *Flauta mágica* de Mozart, a *Ode à Alegria* de Schiller e a *9ª Sinfonia* de Beethoven caracterizam-se como produto do movimento humanitário do século XVIII.

No que diz respeito à estética do início daquele século, estabelece-se como função da música e de outras artes a *imitação* da Natureza. Assim, a música deveria proporcionar aos ouvintes imagens sonoras agradáveis da realidade. Nesse contexto, patrocinada pelas cortes e envolta no conservadorismo, a ópera incitou a razão ao inserir a mágica dos bastidores, isto é, maquinaria de palco com vulcões em erupção, navios afundando e balés exuberantes.

No interior do Iluminismo eclodiu uma voz: Jean-Jacques Rousseau. Em sua *Carta sobre a música francesa*, opusera-se ao exagero da ópera francesa tendo como fundamento a ideia de que os problemas da música, em específico o caráter de expressividade, estão associados à debilidade da língua.

Posto isso, formulamos o seguinte problema de pesquisa: de que maneira Rousseau articula os pressupostos filosóficos da hipótese sobre a impossibilidade dos franceses produzirem melodiosas músicas no trabalho intitulado *Carta sobre a música francesa*?

O filósofo genebrino desenvolveu suas análises musicais a partir de sua concepção sobre a origem das línguas. No *Ensaio sobre a Origem das Línguas no qual se fala da melodia e da imitação musical*, Rousseau (1978) afirma que a linguagem diferencia os homens dos demais seres vivos e a diversidade das línguas distinguem os homens entre si. Objetivando compreender este processo, Rousseau, a partir de uma explicação hipotética, assinala que as necessidades afastam os homens, mas novas necessidades os reúnem. Enquanto as necessidades físicas repeliam os homens, os sentimentos os reuniam, pois o convívio social possibilita que os indivíduos sobrepujem as dificuldades da natureza. Ao reunirem-se, os homens se comunicam e expressam seus sentimentos.

Os *gestos* (símbolos, gesticulação, arte pictóricas etc.) e as *palavras* são os meios pelos quais os homens transcendem as necessidades e se comunicam com os seus semelhantes. Através do *gesto* a comunicação das necessidades físicas se estabelece e por meio da *fala* se dá a comunicação das paixões. De acordo com Rousseau, as necessidades ditam os primeiros *gestos* e as *paixões* arrancaram as primeiras vozes.

No retorno à origem das línguas, o filósofo genebrino estabelece como origem comum para as *línguas* e a *música* as inflexões dos *acentos*¹, assim, o caráter de expressividade de ambas está na *melodia*. As primeiras línguas eram como um canto apaixonado. Ademais, para transmitir sentimentos e imagens, uma língua necessita de ritmos e sons – *melodia*. Nesse sentido, a música, enquanto autêntico e potente instrumento de atuação sobre o estado de espírito humano, deve ressaltar o elemento *melodia*, e não a *harmonia*².

¹Além do *Ensaio*, Rousseau faz referência sobre o *acento* nas obras *Emílio ou Da Educação*, *Dicionário de Música* e no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Nestas obras, o filósofo sempre destaca a força do *acento*. Para Rousseau (2004, p.55), “o acento é a alma do discurso, dá-lhe sentimento e verdade. O acento mente menos do que a palavra; talvez seja por isso que as pessoas bem educadas o recebem tanto”.

² Conforme a concepção rousseauiana, a música é uma arte imitativa devido ao elemento *melodia* - “sucessão de sons segundo as leis do Ritmo e da Modulação, de tal maneira que causa uma sensação agradável ao ouvido; a Melodia vocal se chama Canto e a Instrumental, Sinfonia”, e tem como finalidade afetar o espírito, comover o coração, excitar e acalmar as paixões. Esta finalidade da música só é possível porque a *melodia* está relacionada com o *acento* – princípio que “faz variar o Tom da Voz, quando se fala, conforme as coisas que são ditas e os movimentos que são experimentados ao dizê-las. É o acento das línguas que determina a *Melodia* de cada nação; é o acento que faz com que se fale ao cantar, e que se fale com mais ou menos energia, conforme a língua tenha mais ou menos Acento” (ROUSSEAU, 2012, p.104). Nesse sentido, o privilégio concedido por Rousseau a

Com isso, o objeto de estudo da nossa pesquisa é a hipótese formulada por Rousseau em *Carta sobre a música francesa* de que os franceses não teriam uma língua apropriada para a música. Nosso objetivo consiste em compreender como Rousseau relaciona os pressupostos filosóficos dessa hipótese. A saber: sua teoria da linguagem e o pressuposto filosófico sobre a melodia.

De posse destas observações, algumas questões são suscitadas dando direcionamento a esta pesquisa. A saber, por que e em que medida a linguagem se impõe como problema para Rousseau? Por que o caráter de expressividade da música fica comprometido diante da suposta debilidade da língua? Por que a música é degenerada quando se sobrepõe a harmonia à melodia?

Isso nos conduz à metodologia utilizada em nossa dissertação. Para atingir o objetivo de refletir sobre a relação entre *Linguagem, música e expressividade sob a perspectiva crítica de Rousseau*, o procedimento adotado foi a técnica da leitura e interpretação de fontes exclusivamente bibliográficas. Nesse sentido, a pesquisa foi realizada por meio do método analítico, uma vez que consiste na análise das obras estudadas, as quais venham apoiar as hipóteses levantadas e suas possíveis conclusões sobre o assunto.

Para Rousseau, o desenvolvimento das línguas compromete a expressão das emoções, pois neste processo de evolução a monotonia ocupa o lugar da acentuação; as palavras passam a ter um significado literal e as línguas são utilizadas para fins menos emocionais. Eis a linguagem como um obstáculo para a transparência dos próprios sentimentos.

A relação entre a língua de um povo e sua música leva Jean-Jacques Rousseau, em a *Carta sobre a música francesa*, a afirmar que existem línguas mais adequadas à música. Nessa perspectiva, observar a gênese das línguas, seu processo de formação, a relação entre o que é “dito” e “sentido”, e a expressão dos sentimentos por meio da língua, são os requisitos pelos quais podemos certificar a existência de musicalidade nas expressões linguísticas de um povo.

melodia em detrimento ao elemento *harmonia* cuja função deveria restringir-se ao reforço da linha melódica, está fundamentado sobre a concepção de que a música tem sua origem nos *acentos* pelos quais as paixões são comunicadas. Conforme Rousseau (2012, p.101), “a *Harmonia* não fornece nenhum princípio de imitação por meio do qual a Música, ao formar imagens ou exprimir sentimentos, possa elevar-se ao gênero dramático ou imitativo, que é a mais nobre parte da Arte, e a única enérgica; tudo o que se atém apenas ao físico dos Sons nos proporciona um prazer muito limitado e tem muito pouco poder sobre o coração humano”. No *Ensaio*, Rousseau (1978, p.189) afirma que “todos os homens do universo experimentarão prazer ouvindo belos sons, mas, se inflexões melódicas que lhes sejam familiares não os animarem, esse prazer não será delicioso, nem se transformará em voluptuosidade”.

Ressalta-se que, no século XVIII, frequentemente relacionava-se características presentes na língua com funções peculiares a serem desempenhadas. Conforme Daniela Garcia (2008), os literatos Dus Bos, Grimm, Voltaire e Diderot, escreveram sobre a predominância das vogais, a flexibilidade e possibilidade de inversão em línguas como o latim serem mais apropriadas à poesia que a monotonia da língua francesa. Todavia, Rousseau transpõe a concepção destes literatos ao conferir ao caráter de imperfeição da língua francesa para funções que requerem fluidez e espontaneidade, a responsabilidade pela desqualificação da música francesa.

É no processo de evolução das *línguas* que se compreende o processo de degeneração da música. Em sua origem, a *língua* assemelha-se ao *canto*, mas à medida que se torna lógica incorre no processo de degeneração, isto é, tende a expressar com eficácia as ideias, porém impotente para exprimir sentimentos tal como à linguagem natural dos primeiros tempos. A língua torna-se cada vez menos *melódica*. Referente à música, seu processo de degeneração sobrevém quando a harmonia é sobreposta à melodia (FREITAS, 2008). Nessa acepção, a melodia torna-se fulcro central da reflexão musical de Jean-Jacques Rousseau em a *Carta sobre a música francesa*.

Destaca-se também que, além de um grande pensador, Jean-Jacques Rousseau foi um amante da música e, paralelamente a sua obra literária e filosófica, compôs a ópera intitulada *Le Devin Du Village* que anos mais tarde serviu de inspiração ao jovem Mozart na criação de sua primeira ópera, *Bastien and Bastienne*³.

Seu entusiasmo pela música o levou a participar de uma célebre polêmica que agitou o meio artístico parisiense, a chamada *Querelle des Buffons*. O início da *Querela* deu-se em 1752 com a chegada, em Paris, da companhia italiana *Les Buffons*. O objetivo da companhia era apresentar seus *intermezzi*, excertos musicais que carregavam consigo elementos da ópera

³ A ópera *Le Devin Du Village* (Advinho da Aldeia), estreou em 1752 no palácio de Fontainebleau e, no carnaval seguinte, em 1753, foi apresentada para o grande público em Paris. Conforme Coelho (2009, p.52), a ópera “tem uma história deliberadamente ingênua e uma estrutura linear – as *ariettes* são interligadas por diálogo falado, com a inclusão de duetos e trios”. Esta peça tornou-se popular, rendendo fama e riqueza a Rousseau. Amante da peça, o Rei Louis XV chegou a ofertar uma pensão vitalícia ao filósofo genebrino que a recusou. Sobre o sucesso da ópera, Rousseau (2008, p. 337) revela que: “o Adivinho acabou de me pôr na moda. E, logo, não houve mais procurado do que eu em Paris”. Como espectador, o filósofo genebrino confessa que, no ato da apresentação, ouviu ao seu redor “um cochichar de mulheres que me parecia belo como o dos anjos, e que se entrediziam a meia voz: ‘Isto é encantador, aquilo é deslumbrante; não há um som que não fale ao coração!’”. E o prazer de comover a tantas pessoas amáveis comoveu-me a mim mesmo até as lágrimas; e não pude me conter no primeiro duo, notando que eu não era o primeiro a chorar” (ROUSSEAU, 2008, p.346). Segundo Coelho (2009, p. 52), “devido à considerável influência fora das fronteiras francesa, Favart propôs-se a fazer uma paródia dela, que seria o ponto de partida para um *singspiel* – versão alemã da *comédie mêlée d’ariettes* – escrito, em 1768, por um menino de 12 anos: *Bastien und Bastienne*, de Wolfgang Amadeus Mozart”.

bufa italiana. O caráter dessa música acabou desencadeando a *Querela*, entusiasmado debate sobre os méritos da ópera francesa e italiana, que pôs em lados opostos os amantes da música. De um lado estavam os filósofos enciclopedistas amantes da *ópera bufa* (italiana) cuja característica predominante era a musicalidade, tendo como melhor representante o compositor Giovanni Battista Pergolesi⁴ e, no final do século XVIII, os compositores Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) que, embora sendo austríaco, escreveu óperas na língua italiana, e Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868); do lado oposto, os aristocratas defensores da *ópera francesa convencional* cujo formalismo e intelectualismo eram predominantes. Essa disputa pela melhor música desenrolou-se em acirrados conflitos antes mesmo de a companhia italiana chegar a se apresentar.

O desafeto musical entre esses dois países parece ter origem anterior ao pomo da discórdia *Querelle des Buffons* - saber qual a mais importante ópera: a italiana devido sua pura musicalidade ou a francesa por sua perspectiva dramática. Isto porque a ópera italiana, no início do século XVII, foi recebida por quase todos os países da Europa Ocidental, com exceção da França. Nesse sentido, Donald Grout e Claude Palisca (2007, p.364) nos dizem que, “embora algumas óperas italianas tivessem sido apresentadas em Paris em meados do século XVII, os franceses, durante muito tempo, não adotaram a ópera italiana nem criaram uma ópera própria”.

O nascimento da ópera nacional francesa se dá sob a tutela de Luís XIV, em 1670. A singularidade da ópera francesa é marcada por seu vínculo com duas tradições da cultura nacional, o *ballet* e a *tragédia clássica francesa*. A combinação dessas duas modalidades artísticas diferenciará a ópera francesa da ópera italiana.

Conhecedor da arte musical e tendo contribuído com a maioria dos verbetes sobre a música para *Enciclopédia*⁵, o filósofo genebrino toma partido em defesa da música italiana. A

⁴ Conforme Lauro Machado Coelho (2009, p.337), Pergolesi é considerado como um dos gênios da História da Música. É autor da obra musical *Serva Padrona* (1733) cuja apresentação no cenário parisiense, em 1752, suscitou vivas polêmicas, desencadeando a famosa *Querelle des Bouffons*.

⁵ Conforme Luciano Façanha (2007, p.93), a Enciclopédia ou Dicionário Universal de Artes e Ciências é “uma espécie de síntese do pensamento ilustrado em vários sentidos, primeiro que é um compêndio da cultura do século, depois, os maiores gênios do século escreveram os verbetes para a Enciclopédia”. Sob a direção Diderot e D’Alembert, este empreendimento contou com a colaboração de Barão D’Holbach, Montesquie, Voltaire, Rousseau, entre outros. No que se refere aos verbetes sobre música da Enciclopédia, com a recusa de Jean-Philippe Rameau para escrevê-los, os editores solicitaram a Rousseau a realização desta tarefa. A este respeito Yasoshima (2012, p. 26) descreve, segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o seguinte: “Depois que o muito respeitado músico Jean-Philippe Rameau se recusou a preparar os verbetes musicais, os editores pediram ajuda a um amigo íntimo, o eloquente Jean-Jacques Rousseau, o qual aceitou. Embora ele tenha

preocupação do filósofo era refletir sobre a música de maneira pormenorizada e imparcial, ainda que após o exame assumisse posição parcial frente à música italiana e francesa. Desse modo, para dizer se existe musicalidade nas expressões linguísticas de um povo, é necessário seguir o caminho de volta à origem das línguas a fim de analisar como cada uma se formou e se há uma interação naquilo que é sentido e falado, se existe uma verdadeira expressão dos sentimentos através da língua.

Um ponto fundamental em a *Carta sobre a música francesa* é a relação entre a língua de um povo e sua música. Segundo Jean-Jacques Rousseau, o povo cuja música é a melhor música é aquele cuja língua é a mais apropriada para isso. Portanto, a música francesa analisada pelo filósofo exprime pouca emoção e, pela dureza e erudição de sua letra, torna-se monótona e insensível aos corações conhecedores da verdadeira melodia. Por isso, com a intenção de anuviar a robustez de sua composição, está sempre acompanhada por instrumentos que, em vez de suavizá-la, torna-a barulhenta e desagradável.

Em contrapartida, a música italiana, segundo Rousseau, apresenta três vantagens sobre a anterior. A saber, a *doçura da língua*, a *audácia das modulações* e a *extrema precisão do ritmo* “que se faz sentir tanto nos movimentos mais lentos quanto no mais vivo; precisão que torna o canto mais animado e interessante” (ROUSSEAU, 2005, p.16). Assim, a língua italiana é mais apropriada à música, pois é doce, sonora e consegue falar com mais ternura a linguagem dos amantes. Enquanto a língua francesa, ao contrário, é refinada e racional, agrada menos ao coração que à razão; é, portanto, a linguagem das ciências, dos discursos e da política.

Nessa perspectiva, as concepções musicais de Rousseau abordam a relação entre linguagem verbal e linguagem musical. No que se refere à *teoria musical* propriamente dita, Rousseau atribui o caráter de expressividade da música à *melodia*.

Em sua *Carta sobre a música francesa*, Jean-Jacques Rousseau opusera-se à tradição musical de seu período, ou seja, a ideia de que na música o principal elemento estruturante seja a *harmonia*, destacando a importância do elemento *melodia* e a existência de línguas mais apropriadas à música. Logo, tendo como cotejo duas importantes obras de Rousseau, a saber, a *Carta sobre a música francesa* e o *Ensaio sobre a origem das línguas*, abordaremos a noção

se aborrecido com o fato de que dispunha de pouco tempo para preparar suas contribuições, finalmente apresentou cerca de 400 tópicos”.

de expressividade da música a partir da relação entre linguagem musical e linguagem verbal, além do papel da melodia.

A partir disso, esse estudo tem como objetivos específicos: apontar princípios usados por Rousseau ao elaborar sua teoria musical, ressaltando a importância dada à melodia frente à harmonia em uma composição; identificar a origem comum da música e língua estabelecida pelo autor, a fim de entender as características presentes na língua italiana que a torna apropriada para a música e descrever a crítica e condenação da música francesa a partir da teoria da unidade da melodia que valoriza o caráter da expressividade musical.

Dessa maneira, adotamos para a fundamentação teórica estudiosos da filosofia, da música, do teatro, da história, como: Fabio Yasoshima, Roland de Candé, Lauro Machado Coelho, Norbert Dufourcq, Donald J. Grout e Claude V. Palisca, Jean Starobinski, Bento Prado Jr., entre outros.

Para uma melhor compreensão, a presente pesquisa encontra-se estruturada ao longo de três capítulos. No primeiro capítulo, faz-se um “breve histórico sobre a origem da ópera”. No segundo capítulo, aborda-se a relação entre música e linguagem segundo a concepção de Rousseau e, no capítulo seguinte, aborda-se a questão referente sobre a *Carta sobre a Música Francesa* a partir da perspectiva rousseuniana de objeção à sociedade do espetáculo.

CAPÍTULO I: BREVE HISTÓRICO SOBRE A ORIGEM DA ÓPERA

Neste capítulo apresentamos um relato da história da ópera na França e Itália, países que juntos protagonizaram a famosa *Querela dos Bufões*, uma espécie de debate sobre diferentes estilos de ópera. Nossa análise sobre o nascimento, peculiaridades, desenvolvimento e o panorama geral das óperas italiana e francesa está restrita aos séculos XVII e XVIII.

1.1 O nascimento do *Dramma per musica*

Andreas Werckmeister, teórico e compositor musical da época barroca, considerava a música como uma dádiva divina, devendo ser usada apenas para a honra de Deus. Distante temporalmente de Werckmeister, o compositor e historiador de música Charles Burney, no final do século XVIII, considerava que “a música é um luxo inocente e, em boa verdade, desnecessário à nossa existência, embora seja grandemente proveitosa e agradável ao sentido do ouvido” (GROUT; PALISCA, 2007, p.475). Nesse sentido, ressalta-se o antagonismo entre as concepções dos referidos compositores sobre o valor da música para a existência humana. Se a concepção do inglês Burney nos revela a depreciação da música – visto que a existência humana se desenvolveria independentemente de tal manifestação artística, e o reconhecimento da função emotiva da música para o homem, ainda que pelo sentido da audição –, a concepção do alemão se revela metafísica, uma vez que a música é compreendida como auto revelação do princípio divino na forma de sentimento.

O antagonismo dessas perspectivas nos indica o desdobramento do pensamento humano ao longo do tempo e o curso da música na história. Neste *devir* da história, o homem é produtor e produto da realidade. O homem elabora conhecimentos sobre as variadas áreas da realidade, política, ética, religião, arte, entre outras, e se constrói a partir dessas atividades realizadas no tempo e no espaço. Nesse sentido, para compreendermos a análise estética do filósofo Jean-Jacques Rousseau sobre a música, em a *Carta sobre a música francesa*, elaborada no período das luzes, é importante observar, de maneira breve, a história da ópera, mais precisamente, o princípio da ópera.

O primeiro ponto a se considerar corresponde à peça inaugural do gênero a qual conhecemos pelo nome de *ópera*. A saber: *Dafne*, primeiro *dramma per musica* cuja autoria é

do compositor Jacopo Peri e do poeta Ottavio Rinuccini. Surgida em Florença, no Carnaval de 1597, o “*dramma per musica*” *Dafne* narra a lenda de uma ninfa que, perseguida por Apolo, pede aos deuses que a libertem, sendo transformada em um loureiro (COELHO, 2009).

A princípio, *Dafne* foi encenada no palácio do mecena florentino Jacopo Corsi e após diversas representações a última ocorreu na corte do duque de Parma, em 1604. Este vínculo com a política revela-nos, de certo modo, o caráter conservador da ópera. Financiada pelas cortes, a ópera, em sua representação, traduzia os interesses da nobreza. Eis, assim, o aspecto político desta manifestação artística.

Considerando o aspecto estético, é importante remarcar que a *ópera* é uma obra teatral ou, como dissera o filósofo Jean-Jacques Rousseau, um espetáculo dramático e lírico no qual há o trabalho por reunir todos os charmes das *Belas-Artes* na representação de uma ação apaixonada para excitar, com a ajuda das sensações agradáveis, o interesse e a ilusão. Constituída por três elementos, a saber, o *poema*, a *música* e o *cenário*, a ópera teria como finalidade alcançar os sentidos e os corações dos ouvintes. No verbete *Ópera*, do Dicionário de Música, assim descreve Rousseau:

As partes constitutivas de uma Ópera são o Poema, a Música e o Cenário. Por meio da Poesia fala-se ao espírito, por meio da Música ao ouvido, por meio da pintura aos olhos; e o todo deve reunir-se para comover o coração e até ele levar, a um só tempo, a mesma impressão, por intermédio de diversos órgãos. Destas três partes, meu objeto só me permite considerar a primeira e a última, pela relação que elas podem ter com a segunda, passo imediatamente a esta (ROUSSEAU, 2012, p.127).

Neste ponto, vale lembrar que a ligação entre os elementos “música” e “teatro” não é uma relação exclusiva ao gênero *ópera* que, historicamente, despontou como atividade no final do século XVI. A relação entre “música” e “teatro” remonta à antiguidade, ao *teatro trágico* (tragédia), uma das maiores expressões artísticas humanas. Com a finalidade de analisar a ação na tragédia, bem como na comédia, a música (canções corais), executada e acompanhada de dança, marcava a divisão das peças. Conforme Donald Grout e Claude Palisca (2007, p.316), nas “peças de Eurípedes e Sófocles eram cantados, pelo menos, os coros e algumas partes líricas”.

O segundo ponto a se considerar, no que concerne a breve análise sobre o princípio da ópera, é a perspectiva em que a ópera *Dafne* se estabelece. Isto é, a tragédia grega como modelo de inspiração à sua criação musical. Conforme Lauro Coelho (2009, p.19), Jacopo

Peri e Ottavio Rinuccini acreditavam haver uma inadequação estética entre a relação “palavra” e “música” dentro das formas dramáticas, por isso resgatam valores da música grega.

Nessa perspectiva, o *dramma per musica* proposto por Peri e Rinuccini, caracterizava-se como um modo de relacionar música e teatro tal como acontecia nas tragédias gregas⁶. Este desígnio é retratado por Peri, no *Prefácio* da obra musical *Dafne*, da seguinte maneira:

Eu tinha querido imitar a fala em minha música [...], pois me parecia que os antigos gregos e romanos tinham usado, em seu teatro, um tipo de música que, embora ultrapassando os sons da conversação ordinária, não chegava a atingir a melodia do canto, ou seja, assumia uma forma intermediária entre um e outro. Portanto, abandonando todos os estilos de escrita vocal até então conhecidos, procurei criar o tipo de melodia imitativa da fala exigida por este poema. E considerando que o tipo de emissão vocal usada pelos antigos podia ser acelerada, de forma a tornar-se um meio termo entre o ritmo lento e deliberado do canto e o andamento rápido e flexível da fala, [...] usei o baixo contínuo fazendo com que ele se movesse ora mais depressa, ora mais devagar, de acordo com as emoções que tivessem de expressar (COELHO, 2009, p.44).

Cabe ressaltar que Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini participavam da chamada *Camerata Florentina*, uma entre as diversas “academias” que emergiram na Itália nos séculos XVI e XVII. Filósofos, nobres, poetas, escritores, músicos, atores, entre outros artistas integravam o corpo desta *Camerata* cujo desígnio era discutir sobre arte, literatura, e refletir sobre a natureza da música grega, bem como o princípio do seu poder emotivo. Esses intelectuais se reuniam na casa do conde Giovanni de’ Bardi (1534-1612).

Em torno do conde Giovanni Bardi de Vernio, reunia-se o grupo de artistas que passou à História como a *Camerata*, mais uma das muitas ‘academias’ que floresceram na Itália do século XVI ao XVII. Com a *Camerata* de Bardi convivia o grupo protegido por um outro nobre, Jacopo Corsi, seu amigo e rival. Do Palazzo Corsi vinham poetas renomados, Chiabrera, Rinuccini e o aristocrata romano Jacopo Peri, que estava firmando em Florença a reputação de ser compositor competente (COELHO, 2009, p.41).

⁶ Conforme Lauro Machado Coelho (2009, p.19), “ao contrário do que imaginavam Peri e Rinuccini, a tragédia grega não era cantada de uma ponta à outra. A partir das informações que nos são oferecidas pela *Poética* de Aristóteles, podemos deduzir que o texto era declamado de forma rítmica, apoiado em parâmetros musicais, hipótese reforçada pelo fato de os espetáculos serem apresentados em grandes teatros ao ar livre. Em alguns momentos climáticos, é possível que o texto fosse cantarolado com base em esquemas melódicos muito simples. Quanto aos coros – os ditirambos herdados das cerimônias do culto de Baco em que o teatro tem sua origem -, estes sim eram cantados. Dispostos ao longo do espetáculo de modo a marcar as articulações da ação, sua divisão em cenas, esses coros serviam também para fazer alternarem-se os momentos de ação e reflexão”.

É, portanto, no seio da *Camerata Florentina* que se institui o *dramma per musica* (ópera), tipo de música que consegue refletir um texto dramático. Como dissemos, os músicos desta *Camerata* tinham a tragédia grega como modelo para suas músicas dramáticas. Dessa forma, buscavam resgatar e aplicar em seus *dramma per musica* a técnica existente na música vocal grega, a saber, a *monódia* – técnica que se contrapõe a polifonia. Na monódia, há apenas uma linha melódica e na polifonia existem várias linhas melódicas.

Nesta perspectiva, a admiração dos músicos da *Camerata Florentina* pela música grega antiga, mais precisamente, pelo que acreditavam ser a recitação lírica dos gregos, levou-os a formular os seguintes princípios básicos:

- Deveria haver a união perfeita entre o texto e a música. Para que esta permitisse àquele ser perfeitamente compreensível, propunham-se a declamação solista e monódica; a adoção de melodias simples executadas por poucos instrumentos; e a exclusão do contraponto.
- O texto deveria ser declamado aderindo inflexões naturais da fala. A melodia deveria, portanto acomodar-se à frase, e não o contrário. Isso excluía os ritmos de dança frequentemente impostos às canções e também as repetições, que eram comuns nos madrigais e nos motetos (formulava-se assim um princípio que voltará ciclicamente, ao longo de toda a História da Ópera, na obra de Lully ou Gluck, na de Wagner, Mússorgski, Debussy ou Janáček, e nas modernas propostas de declamação da Segunda Escola de Viena).
- A música não deveria limitar-se a acompanhar graficamente o andamento do texto e, sim, tentar exprimir o estado de espírito de cada trecho, imitando e acentuando as entonações típicas de uma pessoa que esteja sob o efeito de determinada emoção (COELHO, 2009, p.43).

Partindo desses princípios, nota-se que a *Camerata* aspirava a uma nova síntese entre poesia e música e reivindicava a questão da expressão musical. Sobretudo, estes princípios revelam-nos o gosto musical dos italianos pela clareza, simplicidade e predominância da melodia. Características estas que serão apontadas pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau em a *Carta sobre a música francesa* ao analisar os estilos musicais dos italianos e franceses.

Assim como os músicos da *Camerata Florentina*, o filósofo genebrino também era admirador da música grega antiga. A admiração de Jean-Jacques Rousseau pela recitação lírica dos gregos, fundamentada sobre a crença de que ela reuniria elementos verbais e musicais de maneira simples e harmoniosa e sobre os efeitos dirigidos ao estado emocional do ouvinte, leva-o afirmar que:

Por conta da dificuldade de unir Canto ao discurso nas nossas línguas, é fácil sentir que a intervenção da Música como parte essencial deve dar ao Poema lírico um caráter diferente daquele da tragédia e da comédia, e dele fazer uma terceira espécie

de drama, que tem as suas regras particulares: mas estas diferenças não podem ser determinadas sem um perfeito conhecimento da parte acrescentada, dos meios de uni-la à palavra e de suas relações naturais com o coração humano: detalhes que competem menos ao Artista que ao Filósofo, e que se deve deixar a uma pena feita para esclarecer todas as Artes, para mostrar os princípios de suas regras àqueles que as professam e aos homens de gosto as fontes de seus prazeres.

Limitando-me, portanto, a algumas observações mais históricas que raciocinadas sobre este assunto, observarei, em primeiro lugar, que os gregos não tinham no teatro um gênero lírico assim como nós o possuímos, e que aquilo que eles chamavam por este nome não se parecia absolutamente com o nosso: como eles tinham acento na sua língua e pouco barulho em seus Concertos, toda sua Poesia era Musical e toda a sua Música era declamatória: de sorte que o seu Canto era quase somente um discurso sustentado, e que eles cantavam realmente seus versos, como eles o anunciam no início de seus Poemas; o que por imitação deu aos latinos, depois a nós, o ridículo hábito de dizer *eu canto*, quando não se canta de maneira alguma. Quanto ao que eles chamavam de gênero lírico em particular, era uma Poesia heroica cujo estilo era pomposo e figurado, a qual era acompanhada da Lira ou da Cítara preferivelmente a todos os outros Instrumentos. Certo é que as tragédias gregas eram recitadas de uma maneira muito parecida com o Canto, que elas eram acompanhadas de Instrumentos e que nelas introduziam Coros. Mas se o que se quer com isto é que estas fossem Óperas semelhantes às nossas, deve-se imaginar Óperas sem Árias; pois me parece provado que a Música grega, sem mesmo excetuar a Instrumental, era apenas um verdadeiro Recitativo. É verdade que este Recitativo, que reunia o charme dos Sons Musicais a toda Harmonia da Poesia e a toda a força de declamação, devia ter muito mais energia que o Recitativo moderno, que só pode dispor de uma de suas vantagens em detrimento das outras. Nas nossas línguas vivas, que se ressentem, em sua maior parte, da rudeza do clima de que são originárias, a aplicação da Música à palavra é muito menos natural (ROUSSEAU, 2012, p.128).

Nesse contexto, é importante destacar a influência e a originalidade que os humanistas florentinos exerceram no cenário musical de toda Europa. Sobre estes humanistas florentinos, Roland Candé nos diz que:

Sua originalidade é a reivindicação da expressão, isto é, de certa independência ente os métodos de composição em curso: o estilo na música vocal deve ser a conjunção do sentido poético e do sentimento individual. Pretendem-se substituir as sábias construções da polifonia pela livre expressão musical das paixões.

Pois é certo que o canto pode exprimir mais que a significação convencional das palavras (CANDÉ, 2001, p.424).

Se, no final do século XVI, o estilo dramático e o recitativo germinam do madrigal italiano, é nos primeiros anos do século XVII que a *ópera* se estabelece de tal forma, assinalando uma ruptura com o passado a ponto de nos levar a acreditar que foi criada de uma só vez⁷.

⁷ Conforme Nobert Dufourcq (2000, p.62), de simples tragédia pastoral como o era em Florença, transforma-se numa ação espetacular, necessitando das representações dos palcos complicados, dos cenários magníficos, das maquinarias numerosas de que os Barberini dotaram o seu teatro. Compositores como Virgilio e Domenico Mazzocchi, Stefano Landi, Michel-Angelo Rossi, Luigi Rossi (*II Palazzo incantato d'Atlante, Orfeu*), L. Vittori

Conforme Donald Grout e Claude Palisca (2007, p.359), ao longo da segunda metade do século XVII a “ópera difundiu-se por toda Itália, chegando também a outros países. Veneza continuou sendo o principal centro italiano cujos teatros de ópera eram famosos em toda a Europa”. Cabe observar, sobre o cenário musical italiano, o florescimento da *ópera buffa* e os estilos de ópera *veneziana* e *napolitana*.

No que se refere ao florescimento da *ópera buffa* ou *ópera cômica*, deve-se remarcar a existência de uma espécie de “divertimento” conhecido como *intermezzos* que floresceu no início do século XVIII em Nápoles. Designam-se como *intermezzos* os pequenos episódios, de cunho mitológico, alegórico ou bucólico, inseridos entre os atos de uma *ópera séria* com objetivo de propiciar alívio aos espectadores que experimentavam a densidade dos atos trágicos apresentados na ópera. Conforme Lauro Coelho (2009, p.200), os “*intermezzos* misturavam cenas simples, de humor direto, em estilo ágil e naturalista, entremeando recitativo seco a árias de feitura geralmente singela”.

No entanto, ao longo do processo artístico, o *intermezzo* adquiriu autonomia, ou seja, de mero complemento e tornou-se mais atrativo ao público do que a *ópera*, principal atração. De acordo com Lauro Coelho (2009, p.208), “o prestígio crescente da ópera napolitana nas décadas de 1720-1730, coincidindo com a fase em que um grande número de músicos formados nessa cidade espalha-se pela Europa, marca o apogeu do *intermezzo*”. O processo de declínio do *intermezzo* se dá após o ano de 1735, primeiramente em Nápoles e depois nas demais cidades, pois aumentava o interesse pela *ópera bufa* em maior escala⁸.

Conforme Roland Candé (2001, p.463), é no início do século XVIII que a “*ópera-bufa* se torna um gênero bem determinado, com seu estilo particular. Não mais máquinas complicadas, nem encenações grandiosas, não mais personagens mitológicos nem heróis antigos, não mais versos pomposos nem vocalises insensatos”.

(*Galateia*, 1639), estão na origem do triunfo das primeiras óperas romanas e preparam caminho à *opera-buffa* pela introdução, no drama, de algumas cenas cômicas.

⁸ Conforme Kimbell (*apud* COELHO, 2009, p.209), o *intermezzo* e a *ópera bufa* não foram estágios sucessivos de um mesmo desenvolvimento único. Serviram a objetivos bem diferentes, tiveram prioridades diferentes e, em certa medida, floresceram simultaneamente. Mas não está errado enfatizar a extensão do débito que a *ópera bufa* tem para com o *intermezzo* e o quanto foi influenciado por ele. Do ponto de vista temático estavam muito próximos, tanto que os libretos de *intermezzo* eram às vezes transformados em óperas bufas e vice-versa; e certas qualidades formais estilísticas da *ópera bufa* madura refletem a influência de seu irmão mais modesto. É pelo menos sugestivo que a “nova *ópera bufa*” de Goldoni e Galuppi, que usava *parti serie* tanto quanto os tipos tradicionais de papéis, tenha emergido em Veneza exatamente na época em que a velha conjugação de *ópera seria* com *intermezzo* estava sendo abandonada. Quanto à linguagem musical da *ópera bufa*, esse é um meio de expressão que devia virtualmente tudo aos experimentos e às realizações do *intermezzo*.

É no desenvolvimento deste cenário musical que encontramos a figura de Giovanni Battista Pergolesi, autor dos intermezzos “*Livietta e Tracollo*” e “*La Contadina Astuta*” e “*La Serva Padrona*”, marco inaugural da *ópera buffa*.

Só o fato de *La Serva Padrona* ter feito muito sucesso na Itália e no exterior explica que tenha sido considerada o marco inaugural da ópera cômica setecentista. Na verdade, ela retoma – com muito charme, mas sem lhes acrescentar ingredientes substancialmente maiores – elementos que já estavam presentes em obras anteriores. Teve apenas sorte de causar grandes repercussões quando foi apresentada na França, em 1752 – dezesseis anos após a morte prematura de seu autor -, no auge da *Querelle des Bouffons*, sendo apontada por Jean-Jacques Rousseau como o modelo do que deveria ser a ópera buffa moderna (ele próprio a tomou como ponto de partida para seu *Le Devin Du Village...*) (COELHO, 2009, p.204).

No que se refere à ópera veneziana, sabe-se que, através de uma companhia ligada a Roma, a ópera adentra em Veneza, importante cidade da Península Italiana no século XVI e grande centro musical do século XVII. Sendo a apresentação da obra *Andrômeda*, dos compositores Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, no Teatro S. Cassiano em 1637, o marco inaugural da ópera veneziana. Neste cenário musical, também se encontram importantes compositores como Claudio Monteverdi (1567-1643), seu discípulo Pier Francesco Cavalli (1602-1676) e Antonio Cesti (1623-1669). Vale ressaltar que o interesse por representar afetos, ideias e sentimentos com forte expressividade figura como característica comum à maioria dos compositores deste primeiro período barroco.

Sobre o mestre e discípulo, autores de ópera, Lauro Coelho assim diz:

Autor da maior ópera de estilo florentino, Claudio Monteverdi é também o responsável pelos dois pontos mais altos a que, no extremo final de sua carreira criativa, chega a ópera de estilo veneziano. Impossibilitados de acompanhar um processo de evolução que se estende ao longo de 34 anos, somos obrigados a intuir as etapas do imenso salto qualitativo que leva do *Orfeo*, de 1607, ao *Ritorno d’Ulisse in Patria*, de 1641, e à *In coronazione di Poppea*, do ano de sua morte. Para ajudar-nos, há apenas um degrau intermediário, uma obra teatral, mas não-operística – na verdade, criação difícil de classificar dentro de um gênero fixo: a cantata dramática *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de 1624. [...] Em 19 de agosto de 1613, ao ser nomeado mestre de capela da Basílica de São Marcos, em Veneza, Monteverdi passou a desfrutar toda a fama, responsabilidade e segurança que um músico poderia dispor na Itália da época. Seus antigos empregadores continuavam a solicitar-lhe música para óperas, balés e torneios, mas ele se sentia cada vez menos disposto a atendê-los. Pretextava estar assoberbado de trabalho em São Marcos – o que não deixava de ser verdade – mas, na verdade, sentia-se cada vez menos tentado a cultivar temática mitológica e alegórica que caracterizava o teatro cortesão. O que interessava agora era a análise das personalidades, do mecanismo das paixões humanas, a preocupação com personagens reais e palpáveis. [...] Depois da morte de Monteverdi, o palco veneziano será dominado por seu discípulo Pier Francesco Cavalli (1602-1676). Ao contrário, porém, do que ocorrera com o mestre, a maioria

das 32 óperas que Cavalli escreveu entre 1639-1673 sobreviveu: a Biblioteca Marciana de Veneza guarda 28 manuscritos pertencentes à coleção particular do compositor, muito cioso da catalogação e preservação de seu trabalho. Alguns deles são autografados, muitos foram cópias feitas por Maria Cavalli, sua mulher, e em muitos há correções de próprio punho e anotações referentes às montagens. Essa copiosa produção espelha a nova condição do compositor italiano, pressionado pela voga do melodrama e pela exigência constante de apresentar obras novas, que os empresários lhe faziam. Isso o leva a escrever com uma certa pressa, a aceitar os libretos tal qual lhe eram oferecidos, sem fazer neles muitas modificações e, sobretudo, a procurar atender aos humores flutuantes do público. Donde uma certa padronização, os desequilíbrios de qualidade indubitável, animadas por uma inspiração genuinamente teatral. No que tem de melhor, a música de Cavalli possui um ímpeto tão expansivo e uma imediatez tão instintiva na expressão do drama, que não é demais afirmar que ele é, em relação a seu predecessor, o que Puccini será, séculos mais tarde, em relação a Verdi (COELHO, 2009, p. 95-109).

Nesse sentido, as composições musicais de Monteverdi se distinguem das composições de seu discípulo Francesco Cavalli no que se refere a “representação”. O exemplo desta diferença é notável entre a ópera *L’Incoronazione di Poppea* (A coroação de Popeia), obra-prima lírica de Monteverdi, na qual representa, de forma intensa e viva, o caráter e as paixões humanas; e o “recitativo de Cavalli intitulado *Giasone* - rico em inflexões dramáticas e patéticas, porém desprovido da variedade e dos matizes psicológicos presentes na obra de Monteverdi” (GROUT; PALISCA, 2007, p.328).

Na segunda metade do século XVII, esta ópera caracteriza-se pela evolução do estilo heroico instituído por Monteverdi e Cavalli, pela esplêndida “musicalidade” e pelo elemento “cênico” que consistia em fazer da união de cenas sérias e cômicas tela para exposição de agradáveis melodias. É importante destacar a relação entre política e arte no cenário musical italiano, ora se estabelecia em harmonia, ora como instrumento de contestação do sistema político vigente, a saber, a monarquia.

Diferentemente do recitativo florentino, das primeiras óperas, no qual predominava o requinte aristocrático, o gosto popular destacava-se na ópera veneziana.

A ópera veneziana deste período era cênica e musicalmente esplêndida. É certo que as intrigas eram um amontoado de personagens e situações inverossímeis, uma mistura irracional de cenas sérias e cômicas, servindo meramente de pretexto para as melodias agradáveis, o belo canto solístico e os efeitos cênicos surpreendentes, como nuvens transportando um grande número de pessoas, jardins encantados e metamorfoses. O virtuosismo vocal não chegara ainda aos extremos que viria a atingir no século XVIII, mas começava já a prenunciá-los. O coro praticamente desaparecera, a orquestra pouco tinha a fazer, além de acompanhar as vozes, e os recitativos apresentavam um escasso interesse intelectual; a ária reinava em absoluto, a sua vitória assinalou, num certo sentido, a vitória do gosto popular sobre o requinte aristocrático do recitativo florentino das primeiras óperas, que tão

estritamente dependia dos ritmos e da atmosfera dos textos (GROUT; PALISCA, 2007, p.359).

A despeito da ópera napolitana, estilo predominante no século XVIII, cabe observar que características como a elegância e eficácia se destacam frente à força e dramaticidade deste gênero musical. Segundo Roland Candé (2001, p.460), “em Nápoles, pátria da arte lírica e do *bel canto*, sabe-se cantar, e as obras sérias devem-se dobrar às exigências da arte vocal”. Os cantores napolitanos teriam lançado um novo estilo de interpretação das *villanelle*, com ornamentos e “*passaggi*”; esse novo estilo ter-se-ia propagado em seguida a Florença graças a Caccini e a Vittoria Archilei⁹. De acordo com Grout e Palisca:

Na ópera italiana começaram a manifestar-se, ainda antes do fim do século XVII, tendências nítidas no sentido de uma estilização da linguagem e formas musicais e de uma textura musical simples, concentrada na linha melódica da voz solista e apoiada por harmonias agradáveis ao ouvido. O resultado final foi um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a força e a verdade dramática, mas as fraquezas dramáticas eram muitas vezes compensadas pela beleza da música. Esse estilo, que se tornou dominante no século XVIII, desenvolveu-se, parece, nos seus primórdios, principalmente em Nápoles, sendo por isso, muitas vezes, chamado de estilo napolitano (GROUT; PALISCA, 2007, p.362).

É ainda importante destacar que a inauguração de um teatro aberto ao público pertencente à família Tron, no bairro veneziano de San Cassiano, em 6 de março de 1637, assinala um momento importante para História da Ópera, a saber: a popularização da ópera italiana. A partir deste advento, a mais italiana das formas de expressão musical abre os braços a todas as camadas sociais e, durante muito tempo, será a forma privilegiada de expressão de seus sentimentos, aspirações, fantasias e visão do mundo (COELHO, 2009). Não obstante, este novo tipo de teatro musical não se caracterizava como inovação para os venezianos. Isto porque as trupes itinerantes romanas levavam e apresentavam seus espetáculos em auditórios montados para esse fim dentro dos palácios das grandes famílias nobres.

⁹ De acordo com Coelho (2009, p.51), o cantor e instrumentista “Giulio Caccini (1551-1618) tem seu nome, assim como o de Peri, relacionado ao processo de ‘criação’ da ópera. Formado na Cappella Giulia da Basílica de São Pedro, em Roma, participou da montagem dos intermédios de *La Cofanaria* (Florença, 1565), *La Pellegrina* (1589), compôs a maior parte do intermédio que acompanhava *IL Rapimento di Cefale*, de Chiabrera, e não hesitou em produzir sua própria partitura para *Euridice* de Rinuccini. Famosa soprano, Vittoria Archilei em parceria com Antonio Archilei, seu marido, trabalharam em colaboração com o compositor e empresário Emílio de Cavalieri, membro da Camerata. O compositor Jacopo Peri, em seu Prefácio, refere-se a ela como ‘aquela mulher famosa que pode ser saudada como o Euterpe da nossa idade [...] uma cantora de grande excelência, como demonstrado por sua ampla notoriedade, que, através de seu canto, sempre fiz minhas composições parecem dignas’”.

Dessa forma, pode-se inferir que ao se popularizar, no século XVII, e exercer influência em vários outros países da Europa Ocidental, devido sua riqueza de estilo, a ópera italiana adentrara no Século das Luzes com novos aspectos sócio históricos como, por exemplo, o processo de racionalização das Luzes que afetará a própria forma do estilo italiano e todas as outras artes. Tais aspectos relacionados à ópera italiana não passaram despercebidos por um jovem genebrino que, insatisfeito com os rumos da ópera francesa, tecerá críticas à forma que o gênero musical em evidência assumira em território francês.

1.2 A ópera na França

Como dissemos no tópico anterior, a ópera (*dramma per musica*) *Dafne*, encenada em Florença durante o Carnaval de 1597, representa o marco inaugural deste gênero musical. Nascida no seio da *Camerata*, grupo de intelectuais cujo patrocinador era Giovanni de' Bardi, a ópera logo se difundiu por toda Itália e transforma-se de atividade cortesã a espetáculo público a partir da inauguração, no bairro veneziano de San Cassiano, do teatro mantido pela família Tron.

No que se refere ao processo de difusão da ópera pelos países europeus, a França esboçou resistência à influência do gênero musical italiano, apesar de Paris ter sido palco, no século XVII, para apresentações desta ópera estrangeira.

A ópera chega à França relativamente tarde: não se transforma em instituição permanente, nesse país, antes de 1671. E nessa data já se integrara firmemente aos hábitos teatrais nos demais países da Europa Ocidental.

Dafne, o marco inaugural do gênero, estreara em Florença durante o Carnaval de 1597. [...] A nova proposta de *dramma per musica* logo ganhou o favor das cortes italianas, espalhando-se por Roma, Mântua, Verona.

[...] Não demorou para que se difundisse fora da Itália. Os países de língua alemã foram os primeiros a importá-la: desde 1618, as óperas italianas foram cantadas nos principais centros austríacos. E a primeira dessas composições em língua alemã – hoje também perdida –, que o compositor Heinrich Schütz e o poeta Martin Opitz tinham adaptado da *Dafne* de Peri e Rinuccini, fora encenada em Torgau, em 1627.

Mas na França – cujos teatros, desde meados do século XVI, eram monopolizados pela tragédia em versos e o balé – a ópera demoraria a se impor como uma forma independente, com regras específicas (COELHO, 2009, p.17).

Sob a luz da tradição cultural francesa, pode-se compreender a resistência francesa em relação à ópera italiana. Nessa perspectiva, o primeiro ponto a se considerar é que, no século XVI, duas tradições da cultura nacional prevaleciam nos teatros franceses, a saber, o

ballet e a *tragédia clássica francesa* (tragédia em versos). Cabe observar que, neste período, é instituída na França a *Academie de Poesie et de musique* cujos membros, de modo semelhante aos italianos da *Camerata*, desejavam resgatar o ideal grego de reunião das artes.

É no seio da *Academie*, no reinado de Henrique III, que nasce o *ballet-de-cour* cuja obra essencial é *Ballet Comique de La Reine*. Sobre isto, Lauro Coelho assim retrata:

Em 1581, uma obra essencial tinha constituído um marco na história do teatro musical francês: o *Ballet Comique de La Reine*. Criação coletiva dos intelectuais pertencentes à Académie, que se formara em torno do poeta Antonie de Baif com objetivo de resgatar os valores da Antiguidade grego-romana, esse balé fora composto para a cerimônia, no Petit Palais Bourbon, do casamento do duque de Joyeuse com Mlle de Vaudemont. Tinha números musicais escritos por Lambert de Beaulieu e Jacques Salmon, e concepção coreográfica do italiano Baldassare de Belgioiso – que, em Paris, afrancesar o seu nome para Balthazar de Beaujoyeux (COELHO, 2009, p.17).

Manifestação cultural popular entre os franceses, o *ballet-de-cour* exerceu função essencial no processo de criação da *tragédie lyrique* (ópera nacional) e, ao longo do tempo, tornou-se um elemento presencial, conferindo-lhe destaque à representação dramática. Nesse sentido, a dança é enaltecida no estilo dramático francês, fato que o diferencia do estilo musical italiano.

Cabe observar que o estilo nacional de cada país traduz os costumes, os pensamentos e o espírito de um povo. Conforme Rodrigo Lopes (2013, p.469), “aos italianos são atribuídas características como a sentimentalidade, a espontaneidade e a informalidade; em contrapartida, aos franceses são atribuídas características como perspicácia, formalidade e frieza”. Este estilo genuíno dos franceses, incorporado em suas atividades culturais como o *ballet*, a *tragédia clássica* e a *ópera*, suscitou fortes críticas, por parte de intelectuais a estas manifestações artísticas. Como exemplo, têm-se as análises críticas dos *enciclopedistas* e do filósofo Jean-Jacques Rousseau, em a *Carta sobre a música francesa*, sobre o estilo frio e estéril dos franceses produzirem música (ópera).

Ressalta-se que para o filósofo Rousseau (2005, p.7 e 27) “toda música nacional extrai seu principal caráter da língua que lhe é própria, sendo a prosódia da língua que constitui esse caráter”. Nesse sentido, a crítica e censura do filósofo genebrino a ópera nacional dos franceses encontra-se fundamentada sobre sua concepção de natureza da *língua*, mais precisamente, o caráter arrastado da língua, a pouca flexibilidade das vozes e o tom lamentável que reina nas óperas francesas. Em *A Nova Heloísa*, na carta XXIII, ao comparar a

ópera italiana e a ópera da França, o filósofo retrata a rusticidade e debilidade da língua francesa da seguinte maneira:

Mas tudo anuncia neste país a dureza do ouvido Musical; as vozes são rudes e sem suavidade, as inflexões ásperas e fortes, os sons forçados e arrastados, nenhuma cadência, nenhum acento melódico, nas melodias do povo: os instrumentos militares, os pífaros da infantaria, as trombetas da cavalaria, todas as Trompas, todos os oboés, os cantores das ruas, os violinos das tabernas, tudo isso é falso ao ponto de chocar o menos delicado dos ouvidos. Todos os talentos não são dados aos mesmos homens e em geral o francês parece ser, de todos os povos da Europa, o que tem menos aptidão para a música; Milorde Eduardo afirma que os ingleses também têm pouca, mas a diferença é que estes últimos o sabem, e não se preocupam, enquanto os franceses renunciariam antes a mil justos direitos e dariam a mão à palmatória em qualquer outra coisa a concordar em que não são os primeiros músicos do mundo (ROUSSEAU, 1994, p.256).

Referente ao cenário musical e teatral inglês, no século XVIII, foi após a apresentação e sucesso da ópera de John Gay intitulada *The Beggar's ópera* (*A ópera do mendigo*) em Londres, no ano de 1728, que a *ballad opera* (*ópera balada*) tornou-se o estilo mais popular entre os ingleses. Esta obra, formada por melodias populares, caracterizava-se por satirizar tanto a ópera convencional quanto a ópera italiana em voga nos países europeus. “A imensa popularidade das *ballad operas* na década de 1730 foi um sintoma de reacção geral do público inglês contra a ópera estrangeira, esse <<divertimento exótico e irracional>>, como lhe chamava o Dr. Johnson” (GROUT; PALISCA, 2007, p.504).

Cabe observar que o espírito nacionalista dos ingleses, refletido através da imensa valorização de sua ópera balada e aversão ao estilo musical estrangeiro, em específico o italiano, não impossibilitou a crítica sobre a suposta debilidade musical da Inglaterra de autores como Rousseau, no Século das Luzes, e a do alemão Oskar Schmitz, no início do século XX. Com o olhar direcionado à produção musical Britânica, mas não isento de uma narrativa sobre a supremacia musical Germânica, Schmitz é autor do livro intitulado *Das Land Ohne Musik* (*A Ilha sem Música*). Nessa obra, publicada em 1904, o alemão examina a cultura britânica e apresenta ao leitor sua crítica à música inglesa. Entre suas críticas está a suposta debilidade musical dos ingleses.

O segundo ponto a se considerar refere-se ao enraizamento da ópera nacional francesa na tradição da *tragédia clássica francesa* ou teatro falado e do *ballet*. A este respeito, escreveram precisamente Grout e Palisca:

No início do século XVIII a ópera italiana havia sido aceite por quase todos os países da Europa ocidental, com exceção da França. Embora algumas óperas italianas tivessem sido apresentadas em Paris em meados do século XVII, os franceses, durante muito tempo, não adoptaram a ópera italiana nem criaram uma ópera própria. No entanto, na década de 1670 nasceu, finalmente, uma ópera nacional francesa, sob o augusto patrocínio de Luís XIV. Com características especiais, que a distinguiam da variedade italiana, permaneceu inalterada, no fundamental, até depois de 1750.

As características peculiares da ópera francesa tiveram origem em duas fortes tradições da cultura nacional: o sumptuoso e colorido *ballet*, que florescera na corte real a partir do *Ballet comique de la reine* de 1581, e a tragédia clássica francesa, cujos expoentes máximos foram Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699). A partir de 1659, Robert Cambert (c. 1627-1677) fez algumas experiências de composição de óperas francesas, mas o primeiro compositor importante foi Jean-Baptiste Lully (1632-1687), que conseguiu combinar elementos do *ballet* e do teatro numa forma a que deu o nome de *tragédie lyrique* (tragédia musical) (GROUT; PALISCA, 2007, p. 364).

Nesse contexto, o nascimento da ópera francesa deve-se, em especial, ao italiano naturalizado francês, Jean-Baptiste Lully¹⁰. Ilustre figura no cenário social e musical francês, Lully iniciou sua carreira como violinista, chegando a ocupar os cargos de “*Compositeur de la Musique Instrumental de La Chambre*” e de “*secrétaire Du Roi*” no reinado de Luís XIV. O compositor tinha como seu libretista o dramaturgo Jean-Phillippe Quinault.

Quinault forneceu a Lully textos onde se combinavam, de modo satisfatório, intrigas sérias (ou, pelo menos, não intencionalmente cómicas) sobre temas mitológicos, com longos e frequentes interlúdios de dança coral, denominados *divertissements*, tudo isso habilmente entremeado de adulação ao rei, glorificação da nação francesa, longas dissertações sobre *l'amour* episódios de aventuras maravilhosas e românticas. Para estes libretos Lully compôs uma música adequadamente pomposa, onde se projectaram, ao mesmo tempo, o esplendor extremamente formal da corte real francesa e a sua preocupação intelectualizada com as minúcias do amor cortês e da conduta cavalheiresca. Aquilo que na música de Lully exerce uma atração mais imediata para o ouvido moderno são os seus coros maciços e espetaculares e as danças rítmicas das cenas de *ballet*, como, por exemplo, a *chaconne* do *Roland*. As danças dos *ballets* e óperas de Lully vieram a alcançar ampla popularidade em arranjos sob a forma de *suites* instrumentais independentes, e muitos compositores de finais do século XVII e princípio do século XVIII escreveram *suites* de dança imitando as de Lully (GROUT; PALISCA, 2007, p.364).

Em sua origem, a ópera francesa caracteriza-se como “*l'opéra Du Roi*”, revelando, assim, o seu carácter político. Lully e Quinault acrescentam à *tragédia falada* o *Prólogo*, herança da ópera italiana, com figuras alegóricas e com objetivo de exaltar o soberano, personificação do gosto estético de toda uma nação. Nesse sentido, a ópera, através da

¹⁰ Jean-Baptiste Lully cujo nome original era Giovanni Battista Lulli, nasceu na cidade italiana Florença, em 1632, e faleceu em Paris, no ano de 1687. Suas óperas destacam-se pelo carácter solene e majestoso, bem como pelo destaque atribuído a clareza do texto. Esta prioridade dada ao texto contrasta com o estilo de ópera italiana na qual a ênfase foi atribuída a figura do cantor.

encenação dos temas mitológicos nos quais sobressai a exaltação de qualidades nobres, leva para o público a importância da nobreza.

O que a ópera de Lully refletia, através de suas personagens sempre imponentes, nobres e convencionais, eram o gosto e a personalidade do homem mais poderoso do mundo. A ópera francesa, em seu ponto de partida, era única e exclusivamente *l'opéra Du Roi*. E, nesse sentido, tornam-se diametralmente opostas as experiências italiana e francesa – o que faria com que, no futuro, essas duas escolas operísticas trilhassem caminhos divergentes (COELHO, 2009, p.25).

Em se tratando do aspecto estético da ópera francesa, em que encontramos a questão do prazer proporcionado pela arte, deve-se ressaltar que Lully, inicialmente, acreditava na ideia de debilidade da língua francesa e, por esse motivo, não ser apropriada ao canto lírico. No entanto, o fracasso decorrente da inabilidade administrativa e intrigas políticas dos compositores e fundadores da *Academia Real de Música*, Pierre Perrin e Robert Cambert, contribuem para que o compositor Lully mudasse sua concepção sobre a produção lírica em francês. Dessa maneira, o referido compositor, mediante o fracasso dos fundadores e compositores da *Academia Real de Música*, não somente comprou o *privilège royal* – “indispensável autorização do soberano, que tinha, por lei, a tutela de todas as salas de espetáculo do país, como inicia um novo momento na História da Música francesa” (COELHO, 2009, p.24).

Nesta nova etapa de sua carreira, depositário do *privilège royal*, Lully desenvolveu e adaptou um recitativo às características próprias da língua francesa, valorizando o aspecto declamatório do canto. Eis assim, a conquista lullyana, a saber, a proximidade do canto francês ao teatro falado, visando à naturalidade ao emitir o texto. No entanto, este artifício desenvolvido por Lully conduziu os cantores ao exagero à medida que compensavam a falta dos atrativos do belo canto à italiana pelo uso da força da voz. Exagero não somente na dicção e gesticulação.

‘Se quiserem cantar bem a minha música’, dizia Lully, ‘vão ouvir a Champmeslé’ – referindo-se a Marie Desmares de Champmeslé, famosa atriz da Comédie Française cuja dicção, diziam, tinha sido treinada pelo próprio Jean Racine.

Baseado na estrita observação do estilo silábico – uma nota para cada sílaba do texto – e utilizando uma técnica de flutuação do tempo que permite ao cantor acompanhar os ritmos verbais como se estivesse declamando os versos, esse recitativo opôs uma linha melódica sóbria e simples ao gosto italiano da época pela melodia sobrecarregada de ornamentos, *roulades* e *vocalises* (COELHO, 2009, p.26).

Nesta perspectiva, o princípio que orienta a declamação musical é a sobreposição do caráter oratório em relação ao aspecto dramático, “dominado pelo despotismo da técnica oratória daquela época, com seu amplo e lento desenrolar, seus períodos simétricos e suas cadências pomposas” (COELHO, 2009, p.26). Com Jean-Baptiste Lully ocorre a quebra de paradigma musical, ou seja, em Lully a *ária*¹¹ estava difundida nos *recitativos*, diferentemente do que ocorria nos estilos veneziano e napolitano.

[...] a *ária*, ela não constitui, em Lully, um ‘número’ separado, como já acontecia na ópera da Escola Veneziana, e como, no século seguinte, o imporia a Escola Napolitana com seu modelo ternário de *ária da capo* (de forma A.B.A., cuja primeira seção, contrastada a uma segunda, de tom diferente, é em seguida repetida integralmente). Na ópera barroca italiana, essa *ária* se dissociava inteiramente da escrita muito sóbria do recitativo seco (com acompanhamento de cravo), reduzida a alguns acordes padronizados, apenas para dar o suporte harmônico à declamação. A *ária* de Lully, ao contrário, está disseminada entre os recitativos e emerge deles gradualmente, quando a temperatura dramática começa a aumentar, tornando-se necessário um momento de expansão lírica. São *árias* breves, de fraseado irregular, acompanhando as inflexões naturais do texto falado – e, portanto, sem as melodias simétricas e exuberantes da ópera italiana (COELHO, 2009, p.26).

Cabe observar que o cenário musical francês não é absolutamente isento da influência do estilo italiano, isto é, ao estilo monódico de escrita vocal proposto pela Camerata Florentina. Isto porque as visitas do libretista Ottavio Rinuccini a Paris, em 1600, e de Pierre Nyert, músico e membro da legação francesa junto à Santa Fé, liderada pelo marechal de Crequey, a Roma, em 1633, contribuíram para que o modelo italiano inspirasse as concepções musicais francesas (COELHO, 2009).

Quando Ottavio Rinuccini retorna ao seu país em 1604, logo organiza um retorno a França. Este retorno se estabelece na companhia de Giulio Caccini, cantor, compositor e membro da Camerata, e de sua filha, a cantora Francesca Caccini, que provocara admiração no rei Henrique IV devido ao seu *canto expressivo*. Referente à visita do músico Pierre Nyert a Roma, tem-se que este também ficou encantado pela *expressividade* das técnicas italianas de canto e decidiu adaptar as óperas as quais assistiu no palácio da família Barberini à arte francesa da canção. Esse intercâmbio cultural contribuiu para que o gênero mediterrâneo de teatro musical adentrasse na França e despertasse o espírito de comparações entre a ópera italiana e francesa, bem como a preferência por um desses estilos.

¹¹ Conforme Jean-Jacques Rousseau (2012, p.60), *ária* é o “canto que se adapta à letra de uma Canção, ou de uma pequena Peça de Poesia própria para ser cantada, e, por extensão, chama-se de *Ária* à Canção mesma. Nas Óperas, denominam-se *Árias* todos os Cantos medidos, para distingui-los do Recitativo”.

Nesse sentido, é possível avaliar as influências italianas sobre os músicos franceses, a partir da concepção de Marin Marsenne (*apud* COELHO, 2009), em seu *Traité d'Harmonie*, publicado em 1636:

Os italianos observam, em suas narrativas, várias coisas das quais os nossos músicos estão privados, porque eles representam, tanto quanto podem, as paixões e os afetos da alma, as fraquezas do coração e diversos outros sentimentos, de tal forma que se tem a impressão que de fato foram atingidos por essas paixões que, cantando, estão representando; enquanto os nossos Franceses contentam-se em agradar ao ouvido de seu público usando, em suas canções, uma suavidade constante, o que as impede de ter energia. Nossos músicos parecem ser tímidos demais para introduzir, na França, esse estilo de canção, embora sejam tão capazes de realizá-lo quanto o são os italianos (COELHO, 2009, p.19).

Nesse contexto, é possível notar o prelúdio da discussão despertada pela *Querela dos Bufões* ocorrida em Paris. A saber, a forte admiração pela música italiana a partir de seus atributos como expressividade, energia e emotividade. Atributos estes que serão valorizados e relacionados com a língua de um povo nas concepções musicais desenvolvidas pelo filósofo Rousseau.

A despeito das temáticas da *tragédie lyrique*, similarmente as da ópera italiana, estavam relacionados à mitologia clássica. Nessa perspectiva, o conteúdo da *tragédie lyrique* encerrava uma ação orientada pelos deuses e era obstruída por um *divertissement*, ao final de cada um de seus cinco atos. De acordo com Rodrigo Lopes (2013, p.474), o “*divertissement* correspondia a um interlúdio dançado, podendo ser cantado ou não, e, frequentemente, não tinha relação com a ação principal”. Então, por que Rousseau critica tão severamente o modelo musical dos franceses em detrimento ao modelo dos italianos em a *Carta sobre a música francesa?* A resposta não tão simples para essa pergunta pode ser compreendida, sobretudo, a partir das diferenças entre os estilos musicais dos italianos e dos franceses.

Entre as diferenças dos estilos musicais está, por exemplo, a valorização dada pelos franceses ao poder descritivo da música. Sobre estas diferenças, o autor Lovelock assim descreve:

Na França, a tradição lulliana foi mantida por Rameau. Os temas da ópera francesa eram semelhantes aos da italiana, mas, quanto à música, havia mais insistência na declamação, em oposição ao canto puro; a mera pirotecnia vocal, como na *Ária di bravura* da Itália, era desencorajada. Além disso, os movimentos corais eram um componente regular, assim como o balé. Também a orquestra era usada com maior perícia do que era comum na Itália. Em vez de meramente fornecer um acompanhamento subordinado, era usada às vezes, pelo menos por Rameau, para

fins descritivos, uma possibilidade inteiramente ignorada pelos italianos (LOVELOCK, 2001, p.190).

Nesse contexto cabe observar que a ópera francesa no século XVII tem como característica fundamental a *convencionalidade* pela qual a *originalidade* fica comprometida mediante o ato de *criar* efeitos universalmente aceitos. Nesse sentido, Donald Jay Grout, em sua *Short History of the Opera*, afirma:

Por isso, nada havia de surpreendente nos acordes, nos intervalos ou nas modulações: tudo mantinha-se dentro dos limites da moderação, evitando-se a violência ou os extremos da paixão. Em seus melhores momentos, a ópera francesa do primeiro período era solene, nobre e cheia de dignidade. Nos piores momentos, podia ser estéril e estereotipada, pálida e aborrecida. Considerada somente do ponto de vista musical, é menos atraente, para o público moderno, do que a ópera italiana do mesmo período; mas considerada globalmente e em seu contexto histórico, tem características que fazem com que sustente o confronto com a ópera italiana (*apud* COELHO, 2009, p.25).

O público parisiense, na primeira metade do século XVIII, podia ouvir as obras dos compositores italianos, bem como dos compositores nacionais. Nesse período, ocorre também uma efervescência estilística na qual os compositores franceses são influenciados por um estilo mais natural e melodioso, em detrimento à antiga linguagem musical, solene, variegada e rica. Sobre isso, Grout e Palisca afirmam que:

Paris era nesta época uma encruzilhada musical. O público podia ouvir as obras mais recentes, quer dos compositores italianos, quer dos nacionais. Tanto se ouviam as melodias sentimentais, fluentes, vocais, de fraseado claro e acompanhamento simples de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) – a *musique chantante* de Plunche – como a música divina, virtuosística e difícil de Vivaldi, ou a música interna e tumultuosa de Rameau, com as suas dissonâncias bizarras, ricas harmonias e ritmos complexos – a *musique baroque* de Pluche -, ou ainda a música do seu compositor preferido, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), na qual se combinavam aspectos de ambos os estilos. Estes contrastes caracterizaram as décadas de 1720 e 1750, período em que Bach e Haendel escreveram as suas obras mais importantes. Nem eles, nem Vivaldi, nem Rameau, puderam escapar à efervescência estilística desta época, e é em particular nas suas obras mais tardias que se nota uma oscilação entre o novo estilo, mais natural e melodioso, e a antiga linguagem, mais solene, mais variegada e mais rica (GROUT; PALISCA, 2007, p.423).

A internacionalização da vida e do pensamento no século XVIII incidiu sobre a música e, nesse momento, a França testemunhou um súbito interesse pela música italiana.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)¹², renomado compositor e teórico musical do século XVIII, ambicionando renovar a ópera, acrescenta na qualidade recitativa das árias francesas flexibilidade a maneira italiana e lança as bases da harmonia clássica.

O Rameau compositor pôs constantemente em prática a doutrina do Rameau teórico, segundo a qual toda a melodia tem as suas raízes na harmonia. Muitas frases melódicas são claramente triádicas e não deixam qualquer margem de incerteza quanto às progressões harmônicas que deverão estar-lhes subjacentes. Além disso, a harmonia rege-se pelas relações fixas que se estabelecem dentro do sistema tonal maior-menor de dominantes, subdominantes e todos os acordes e modulações secundárias. [...] As harmonias de Rameau são na sua maioria diatônicas, se bem que ele utilize também ocasionalmente, e com grande eficácia, as modulações cromáticas e enarmônicas: no trio das Parcas, na 5ª cena do II acto de *Hippolyte et Aricie*, uma sequência cromática descendente modula rapidamente, passando por cinco tonalidades em outros tantos compassos, assim sublinhando o peso das palavras *Oùcours-tu, malheureux? Tremble, fremis d'effroi!* (<<Para onde corres, desgraçado? Treme, estremece de pavor!>>).

Rameau foi também um inovador no seu tratado da forma. Mesmo quando seguiu o modelo da abertura francesa de Lully, como fez em *Castor e Pollux* e *Les Indes galantes*, desenvolveu e aprofundou especialmente o segundo andamento. Algumas aberturas têm uma estrutura formal claramente experimental (por exemplo, a de *Les Fêtes d'Hébê*), e nas últimas obras Rameau adaptou livremente a forma em três andamentos da sinfonia italiana.

Tal como Lully e vários outros compositores franceses, também Rameau utilizou estilos melódicos menos contrastantes para o recitativo e a ária do que os compositores italianos da mesma época. [...] Quase sempre, qualquer que seja a forma ou a duração, as árias de Rameau conservam uma certa frieza e contensão, contrastando com a intensidade e o abandono da ária de ópera italiana. A elegância, o pitoresco, a vivacidade dos ritmos, a plenitude da harmonia e a ornamentação melódica através de *agréments* são as características mais marcantes.

[...] No conjunto, o contributo mais original de Rameau foi dado nos trechos instrumentais das óperas – as aberturas, as danças e as sinfonias descritivas que acompanham a acção em cena. Em todas elas Rameau revelou uma capacidade inventiva inesgotável; temas, ritmos e harmonias têm uma individualidade incisiva e um vigor descritivo inimitável (GROUT; PALISCA, 2007, p.436).

Cabe observar que a ópera francesa, depois de Lully, transforma-se no sentido de ampliação dos já exuberantes elementos decorativos – “espetáculos cênico e *ballet*, com música de orquestra descritiva, danças, coros e emoções” (GROUT; PALISCA, 2007, p.438). Também houve uma degradação, tanto em importância quanto em qualidade, da intriga dramática das *tragédies lyriques*. Assim, a *ópera-ballet* passou a ser somente *ballet*, um

¹² Jean-Philippe Rameau, o mais importante músico francês do século XVIII, teve uma carreira que não se assemelha à de nenhum outro compositor eminente da história da música. Praticamente desconhecido até aos 40 anos de idade, foi como teórico, e só mais tarde como compositor, que começou a despertar as atenções. Produziu a maior parte das obras que o levaram à fama entre os 50 e os 56 anos de idade. Atacado então por demasiado inovador, veio vinte anos depois a ser ainda mais severamente verberado como reaccionário; protegido pela corte francesa e razoavelmente próspero durante os últimos anos de vida, nunca deixou de ser um homem solitário, quezilento e pouco sociável, embora fosse ao mesmo tempo um artista consciencioso e inteligente (GROUT; PALISCA, 2007, p.431).

espetáculo de vasta proporção no qual as várias cenas ora eram conduzidas por um tênue fio condutor, ora sem este fio condutor (GROUT; PALISCA, 2007).

Com Lully, a ópera nasce na França; com Rameau, a ópera francesa recebe um ar de inovação. Ambos compositores formavam a base da tradição musical francesa em que, nas composições musicais, a harmonia era valorizada como elemento estruturante em detrimento da melodia. Sendo assim, as obras dramáticas de Lully e Rameau evidenciam um cuidado com a declamação adequada e a notação rítmica fundamental nos recitativos; misturam o recitativo com árias e utilizam longos divertimentos na introdução.

De encontro a esta tradição, posiciona-se Jean-Jacques Rousseau que na *Carta sobre a música francesa* exalta o caráter de expressividade da música a partir da afinidade original entre linguagem musical e linguagem verbal. No que se refere à relação entre linguagem musical e linguagem verbal, mais adiante abordaremos esta perspectiva. Aqui, nos detemos ao contexto histórico do qual Jean-Jacques Rousseau desenvolve sua concepção musical, mais precisamente, sua crítica a música francesa, a saber, o século XVIII (Século das Luzes).

1.3 O Século das Luzes e a Música

Em termos gerais, podemos considerar o Iluminismo como a linha filosófica caracterizada pelo empenho em estender a razão como crítica e guia a todos os campos da experiência humana. A França foi o principal centro das Luzes, embora o Iluminismo tenha sido um movimento cultural que abrangeu quase toda a Europa, especificamente a Inglaterra e a Alemanha. Naturalmente, segundo Hans Joachim Storig (2009, p.311), “o caráter de cada povo e o condicionamento histórico dava ao Iluminismo seu rosto próprio em cada uma das grandes nações”.

Período de efervescência cultural e intelectual, o Século das Luzes caracteriza-se pelo crescimento das “Academias” científicas, elaboração de novos avanços tecnológicos, grande produção literária sobre música, entre outras conquistas humanas. É neste período que surge a história da arte, tal como a conhecemos atualmente, e ocorre o desenvolvimento da filosofia estética.

O primeiro ponto a se considerar são alguns aspectos que envolvem o Iluminismo. A saber, a) “*extensão da crítica, sem exceção, a toda e qualquer crença e conhecimento*” cujo efeito é a extensão da indagação racional ao domínio da religião e da política; b) “*realização*

de um conhecimento que, por estar aberto à crítica, inclua e organize os instrumentos para sua própria correção” - neste aspecto, deve-se ressaltar a “relação entre Iluminismo e Empirismo” e a “importância atribuída à ciência”; e c) “*uso efetivo, em todos os campos, do conhecimento assim atingido, com o fim de melhorar a vida privada e social dos homens*” (ABBGNANO, 2003, p.535).

Conforme a terceira característica citada acima, o Iluminismo teria uma utilidade prática, ou seja, compreenderia o compromisso de usar a razão e seus resultados nos vários campos de pesquisa para melhorar a vida individual e social do homem. Este ideal assinala o empreendimento conhecido como *Enciclopédia* – obra que continha artigos referentes às ciências e às artes, traduzindo, assim, os pensamentos vigentes da época e, conseqüentemente, iam de encontro ao preconceito e a ignorância.

Publicado em Paris, em 1751, sob a organização de Denis Diderot¹³ e de D’Alembert, a *Enciclopédia* ou *Dicionário Raciocinado das Ciências e das Artes e dos Ofícios* figurava como uma ameaça à religião e à ordem política do Antigo Regime. Estabeleceu-se como representação do espírito independente em que a razão e a ciência sobrepõem-se à teologia e afirmava os valores (trabalho, liberdade e progresso) da burguesia diante à autoridade da monarquia. Este grandioso projeto contou com a participação dos principais pensadores franceses da época, como Voltaire, Holbach, Montesquieu, Quesnay, Helvétius, Rousseau, entre outros.

Conforme Storig (2009), pautada nas concepções iluministas, a luta empreendida pela Revolução Francesa contra o preconceito, a ignorância e os privilégios restritos às classes sociais específicas tem como objetivo declarado a felicidade ou o bem-estar do gênero humano. A mudança de visão de mundo inerente ao Iluminismo ocasionou grandes transformações e com elas o progresso da razão, que caracterizará o período das luzes.

¹³ Segundo Façanha (2007, p.93), Diderot, o chefe desse empreendimento, numa atividade absolutamente inacreditável, copiava, escrevia verbetes, recopiava, fazia revisões, acompanhava o trabalho na gráfica, acompanhava com os comentários e as críticas que eram feitas à medida que os volumes eram entregues ao público. Visitava as oficinas, as manufaturas, conferia o conteúdo dos verbetes, conferia o detalhe das ilustrações, durante mais de 20 anos ele trabalhou compulsivamente neste projeto. Outro dado curioso: no momento em que a *Enciclopédia* estava sendo feita, os manuscritos estavam chegando e os verbetes estavam ficando prontos, Diderot é preso em 1749. Levado para a prisão de Vincennes, construção medieval nos arredores de Paris, Diderot foi autorizado a continuar trabalhando na *Enciclopédia* dentro da prisão. Com o diretor na prisão o que ia ser da *Enciclopédia*? Os editores então, logo começaram a usar de suas influências junto ao ministro, dizendo que esse empreendimento era o mais útil da história da edição francesa. Que o empreendimento estava ameaçado pela prisão do diretor. Assim, Diderot é solto depois de alguns meses, retoma o seu trabalho e, em 1751, sai o primeiro volume da *Enciclopédia*.

Em linhas gerais, os artigos da *Enciclopédia* assinalavam um espírito crítico, defendendo o racionalismo, a independência do Estado em relação à Igreja e a confiança no progresso humano por meio das realizações científicas e tecnológicas.

A tarefa da ciência é destruir todas estas ilusões em que as pessoas estão envolvidas e com as quais se torturam. É convicção – bem otimista – destes homens de que somente seria necessário um “iluminismo” correto para libertar a humanidade do peso opressor de todos os preconceitos e conduzir a uma época melhor, regida pela razão, de felicidade generalizada (STORING, 2009, p.320).

Nesse contexto, Voltaire ruína as explicações dogmáticas sobre o funcionamento do Universo dadas pela religião, ao evidenciar que a natureza era governada por leis invioláveis e compreensíveis racionalmente. Por conseguinte, as sociedades deveriam ser regidas por tais leis e não mais por crenças religiosas. Neste aspecto, o que deveria ser engrandecido era a inteligência que regia o mundo, sem inclinação a crenças.

Conforme Grout e Palisca (2007, p.475), “a atmosfera das luzes foi secular, cética, empírica, prática, liberal, igualitária e progressista”. A Europa foi contagiada pela ideologia da natureza comum a todos os homens, possibilitando, assim, a miscigenação cultural, a popularização da filosofia, das artes e da literatura, gerando novas necessidades e novas tendências. Nesse contexto, a música, assim como as demais atividades humanas, foi afetada pela atmosfera das luzes.

O segundo ponto a destacar refere-se à estética musical no Século das Luzes. Nesse período, a música vocal gozava de verdadeiro prestígio, pois estava vinculada à expressão das palavras, o que lhe conferia um conteúdo conceitual, dando-lhe superioridade em relação à música instrumental. É importante ressaltar que a relação entre música e poesia figura como um dos grandes problemas da estética musical no século XVIII¹⁴.

A emergente paixão pela música desencadeou uma série de atividades de edição musical. Dentre os amadores da música havia muitos que se dedicavam a ler e discutir os arranjos musicais, surgindo a partir daí o jornalismo musical com revistas e periódicos sobre crítica musical. O espírito dos compositores e do público, no século da Ilustração, era orientado pelo ideal de uma música em que a linguagem devia ser universal, não limitada

¹⁴ “Fubini lembra que a música era considerada uma arte menor pelos teóricos dos séculos XVII e XVIII pela sua ‘intrínseca falta de racionalidade’. É contra este tipo de concepção que Rameau escreve seus textos: ‘Se a música, em seus fundamentos, pode ser reduzida a ciência, se pode ser racionalizada em seus princípios, se pode revelar em sua essência uma ordem natural e imutável, já não poderá continuar sendo considerada somente como prazer dos sentidos, nem estranha ao nosso intelecto e nossa racionalidade’” (*apud* VIDEIRA, 2006, p. 35).

pelas fronteiras nacionais; devia ser ao mesmo tempo nobre e agradável; devia ser expressiva, mas dentro do limite do decoro; devia ser natural, ou seja, despojada de complexidades e técnicas inúteis e ser capaz de cativar qualquer ouvinte (GROUT; PALISCA, 2007).

Muitos amadores da boa música começaram a elaborar estudos e teorias musicais em que defendiam ora a sonoridade musical, ora a fala musical. Uns apostavam no caráter de expressividade da música – seu grau de alcance sobre a alma. Outros, por sua vez, debruçavam-se em valorizar os bons textos que dão sentido e coerência à sonoridade. Além disso, durante todo século XVIII, a imitação da natureza configurava como princípio comum a todas as artes.

A estética do início do século XVIII defendia que a função da música, bem como das outras artes, consistia em imitar a Natureza, oferecer ao ouvinte imagens sonoras agradáveis da realidade. A música não devia imitar propriamente os sons da Natureza, mas antes os sons da fala, especialmente na medida em que estes exprimiam os sentimentos da alma; segundo Rousseau e alguns outros, devia imitar um canto falado primitivo que se presumia ser a linguagem natural do homem, ou então poderia de algum modo imitar os próprios sentimentos, mas não necessariamente através da imitação da fala. Só quase no final do século é que os teóricos chegaram gradualmente a conclusão de que a música podia despertar directamente os sentimentos através da beleza dos sons e de que uma obra musical podia desenvolver-se de acordo com a sua natureza intrínseca, independentemente de quaisquer modelos. Mas mesmo então subsistiu a ideia de imitação; a música era uma arte imitativa, por conseguinte decorativa, <<um luxo inocente>>, como lhe chamava Burney.

Além disso, a música das luzes devia ir ao encontro do ouvinte, e não obrigá-lo a fazer um esforço para entender a sua estrutura. Devia cativar (através de sons agradáveis e de uma estrutura racional) e comover (através da imitação dos sentimentos), mas não surpreender em demasia (através de uma excessiva elaboração) e ainda menos causar perplexidade (através de um excesso de complexidade). A música, como <<arte de cativar através da sucessão e combinação de sons agradáveis>>, devia evitar as complexidades contrapontísticas que só alguns eleitos seriam capazes de apreciar (GROUT; PALISCA, 2007, p.479).

No que concerne à questão da beleza e da constituição da arte, a crítica literária e estética, através da filosofia neste período, encontram-se divididas em duas correntes: uma, “*intelectualista*, unindo poética, estética e literatura como domínio racional; outra, *sensualista*, que questiona o conteúdo do pensamento por meio das regras da arte, do gosto e do belo, concebida por meio do raciocínio ou pelo sentimento” (CASSIRER, 1997, p.367).

Na concepção *sensualista*, a análise sobre as artes se estabelecia por meio do *gosto* e a razão subordinava-se aos fenômenos. Na perspectiva *sensualista*, a arte não era analisada através de uma orientação matemática ou física, mas sim por um viés da “psicologia” no qual os fundamentos do belo encontram-se estabelecidos na natureza humana. Assim, não caberia

a razão definir os parâmetros de gosto ou valor, mas caberia explicar os efeitos do porquê de esses parâmetros serem valorizados.

Desconsiderando os sentimentos suscitados diante de uma obra de arte, mas alicerçada sobre as regras e críticas artísticas evidenciadas pela razão, a corrente *intellectualista* concebia a arte da mesma forma que concebia as ciências. Nesse sentido, a natureza e as artes são regidas pelas mesmas regras universais. É esta *mimese* que fundamenta a estética clássica francesa. A música como *mimese* é representação da “natureza”. Em sua representação a música é orientada por “leis” específicas, tal como a natureza física está subordinada a leis universais.

Considerando o aspecto da *representação*, ressaltasse-se que a glória e a honra são exemplos de paixões vigentes nas sociedades do século XVIII, representadas nos espetáculos de palco - teatros e música. Através da honra, a reputação era construída perante os olhos do outro, independentemente de ser o que, de fato, se é (aquilo que está interno). A sociedade do século XVIII encontra-se, portanto, coberta pela cortina da ilusão e pelo espetáculo das aparências. Consoante Ribeiro:

Antes da Revolução Francesa não havia muita diferença entre a vida pública e a vida cênica: o social, o político, concebiam-se partindo de máscaras, de imagens, de representações, que os próprios atores podiam sabê-las mais ou menos falsas; porém, que importância tinha a falsidade? Não é que a vida pública fosse mentira; é, simplesmente, que seria pequena a distância entre ela e a ficção (RIBEIRO, 2006, p.114).

Assim, a “aparência” era exaltada em detrimento do “ser”. Eis aqui o jogo da ilusão – do “ser” e “parecer”, vigente nas sociedades do século XVIII, a exemplo da sociedade francesa e tão criticado por Rousseau. Para o filósofo genebrino, a vida seria melhor se as atitudes exteriores correspondessem às disposições do coração. No *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau (1978, p.7) afirma que: “Como seria doce viver entre nós, se a atitude exterior fosse sempre a imagem das disposições do coração”.

A oposição rousseuniana ao Iluminismo figura como uma de suas críticas a sociedade do século XVIII. Para o filósofo, a valorização do uso da razão produziu uma sociedade alicerçada nas desigualdades entre os homens, consequência das mudanças ocorridas em sua moral. Cabe observar que estas mudanças tornam-se visíveis no processo de transição do homem do estado “natural” para o estado de “civilidade”. A entrada no estado

civil marca a ruptura entre o ser e o parecer. Este entremeio, no interior do homem, fortalece o processo de desigualdade social.

Inserido num contexto histórico específico, Rousseau é um pensador iluminista que difere em muitos aspectos dos seus contemporâneos, especificamente por denunciar a mentira da sociedade, ou seja, expor os males procedentes dos saberes científicos e artísticos em detrimento da vida moral humana. Nessa perspectiva, Rousseau era um pensador iluminista, que valorizava os impulsos, as paixões e a necessidade por algo que é superior à razão.

Apesar de viver na França, principal centro das luzes, conhecer seus espetáculos e literatura, Rousseau não via com otimismo o ideal proclamado pelo Iluminismo. É nesse ambiente que o filósofo intervém com críticas à música. Seu entusiasmo pela música o levou a participar de uma célebre polémica que motivou a elaboração da *Carta* que será discutida a seguir.

CAPÍTULO 2: MÚSICA E LINGUAGEM: ROUSSEAU E AS ORIGENS

Na busca por um melhor entendimento da concepção musical de Jean-Jacques Rousseau, devemos considerar, antes de tudo, questões fundamentais levantadas pelo referido filósofo sobre a origem das línguas. O Capítulo 2 apresenta elementos baseados na concepção rousseauiana sobre a origem das línguas a partir de subsídios extraídos das obras: *Ensaio sobre a origem das línguas*, o *Emílio* e, o segundo *Discurso*. Também é feita uma análise sobre a identidade comum da música e das línguas, além das razões que levaram a degeneração das línguas e, conseqüentemente, da música, a partir da instituição da linguagem convencional e do elemento harmonia.

2.1 Linguagem original e linguagem musical

O fascínio pelo mistério da origem humana parece ser uma característica inerente aos homens. Para Marcelo Gleiser (1997, p.10), “todas as culturas de que temos registro, passadas e presentes, tentaram de alguma forma entender não só nossas origens, mas também a origem do mundo onde vivemos”. É importante destacar que ao nos questionarmos sobre a *origem da vida*, nos deparamos com o problema da *origem do homem*. É nesta problemática que se delimita a investigação sobre a *origem da linguagem*.

No que se refere ao homem, cabe observar que sua capacidade racional é aquilo que o distingue dos demais animais, sendo a linguagem uma das instâncias desta racionalidade. Nesta perspectiva, diversos estudiosos, considerando a vinculação entre linguagem e sociedade, colocaram aquela no cerne de suas investigações, tendo em vista os aspectos referentes a sua *origem*, seu *desenvolvimento* e *aprimoramento*. Para cada problema sobre a origem e o progresso das línguas, várias respostas foram apresentadas, de acordo com o contexto religioso, filosófico e científico.

Concernente à questão sobre a origem das línguas, o primeiro ponto a se considerar é o enfoque religioso para esta questão. De acordo com a narrativa bíblica da Torre de Babel, no início dos tempos, existia somente uma língua, logo não havia dificuldade na comunicação entre os homens devido ao caráter universal desta língua original. No entanto, os habitantes da terra de Sinar decidiram construir uma torre cujo topo alcançasse o céu. Com objetivo de evitar este projeto, Deus os castigou com a diversidade das línguas, gerando confusão entre

eles, pois não mais podiam compreender o que era comunicado entre si¹⁵, ou seja, a origem da diversidade de línguas é apresentada como um castigo divino.

O segundo ponto a destacar, refere-se ao fato de, embora religião e filosofia abordarem a questão sobre a origem das línguas com enfoques e linguagens distintas, certas ideias ressurgem no cerne destas concepções. A saber, o ideal de *universalidade* da língua original, presente tanto nas concepções bíblica e rousseuniana.

Deve-se sublinhar o valor atribuído pelo filósofo genebrino à questão da *linguagem*. Inúmeros textos do filósofo evidenciam este fato, a exemplo das obras *Emílio ou Da Educação*, *Nova Heloisa*, *Discurso sobre a origem da desigualdade* e *Ensaio sobre a origem das línguas*. É no interior de investigações sobre a história da sociedade, a educação do homem moderno, a música e o romance que a teoria rousseuniana da linguagem se desenvolve. Conforme Rousseau, a constituição do homem e da sociedade perpassa pelo plano da *linguagem*.

Na obra *Emílio ou Da Educação*, Rousseau apresenta um projeto educacional para a formação do jovem Emílio. O protagonista criado pelo genebrino reside nos campos franceses, longe dos costumes da cidade, e desde seu nascimento até os 25 anos é acompanhado por um preceptor. Afastado do convívio social, Emílio teria uma formação educacional dividida em etapas, isto é, a primeira compreendendo os doze primeiros anos do personagem; a segunda correspondendo à educação da idade adulta.

Assim, tomei o partido de tomar um aluno imaginário, de supor em mim a idade, a saúde, os conhecimentos e todos os talentos convenientes para trabalhar na sua educação, conduzi-la desde o momento de seu nascimento até que, já homem, já não precise de outro guia que não ele mesmo (ROUSSEAU, 2004, p.29).

A partir da reflexão acerca da educação do jovem Emílio, o filósofo genebrino aborda a questão sobre a natureza e função da linguagem, levando em consideração as primeiras manifestações (gritos, gestos, movimentos) linguísticas da criança e aquilo que a conduz ao processo de aquisição da linguagem (voz, fala).

No *Emílio ou Da Educação*, o cuidado com a linguagem tem início logo nos primeiros meses de vida, desdobrando-se até a fase adulta, por volta dos vinte e cinco anos de

¹⁵ Consta que o próprio Senhor disse: “Eis que o povo é um, e todos têm uma mesma linguagem. Isto é apenas o começo e agora, não há restrição para tudo o que eles intentarem fazer. Vinde, desçamos e confundamos ali a sua língua, para um que não entenda a língua do outro. De sorte que o Senhor os dispersou e pararam de edificar a cidade” (GÊNESIS 11,2012, p.6-7).

idade. Para Rousseau (2005, p.51), “no início da vida, quando a memória e a imaginação estão inativas, a criança só presta atenção ao que realmente atinge seus sentidos; sendo as sensações os primeiros materiais de seus conhecimentos”. Nesta perspectiva, todas as sensações da criança são afetivas. Por não dominar as palavras, a criança expressa suas necessidades através do choro, riso e expressões corporais.

Ao teorizar sobre a comunicação das crianças, Rousseau demonstra sua concepção a respeito da existência de uma língua primeira e universal. Conforme o filósofo:

Todas as nossas línguas são frutos da arte. Durante muito tempo se procurou saber se havia uma língua natural e comum a todos os homens. Sem dúvida, existe uma: é a que as crianças falam antes de saber falar. Não é uma língua articulada, mas é acentuada, sonora e inteligível. O uso de nossas línguas fez com que a deixássemos de lado, a ponto de esquecê-la completamente (ROUSSEAU, 2005, p.53).

Como está no segundo *Discurso*, “a primeira língua do homem, a língua mais universal, a mais enérgica e a única de que se necessitou antes de precisar persuadir homens reunidos, é o grito da natureza” (ROUSSEAU, 1973, p.254). A primeira língua do homem encerra em si o “grito da natureza” que ainda é inarticulado, como primeiro surgimento.

No *Ensaio sobre a origem das línguas*, ao entrelaçar a história da sociedade com a história da linguagem, o genebrino relata que a linguagem diferencia o homem entre os seres vivos, enquanto os homens entre si se distinguem pela variedade das línguas – não se sabe de onde é um homem antes de ter falado (ROUSSEAU, 1973, p.159). Logo, utilizando-se de uma hipótese explicativa sobre a origem das línguas primitivas, bem como sua evolução no tempo, Rousseau estabelece a *necessidade* como elemento que impele os homens ao processo de comunicação.

Conjecturando que a linguagem tem sua origem em causas naturais, anteriores ao costume, e como função primordial a comunicação, Rousseau afirma que o sentimento de identidade vinculado ao desejo e a necessidade de agir sobre o outro, ao se revelarem no homem, impele-os a se comunicarem a partir de duas formas distintas de comunicação. A saber, os *gestos* (artes pictóricas, símbolos, gesticulações, etc.) e a *palavra*. Enquanto o *gesto* é um potente, natural e mais adequado meio de comunicação para transmitir as necessidades físicas, a *fala* seria mais apropriada para traduzir e despertar paixões.

O uso e a necessidade levam cada um a aprender a língua de seu país, mas o que faz ser essa língua a de seu país e não a de um outro? A fim de explicar tal fato,

precisamos reportar-nos a algum motivo que se prenda ao lugar e seja anterior aos próprios costumes, pois, sendo a palavra a primeira instituição social, só as causas naturais devem a sua forma.

Desde que um homem foi reconhecido por outro como um ser sensível, pensante e semelhante a ele próprio, o desejo ou a necessidade de comunicar-lhe seus sentimentos e pensamentos fizeram-no buscar meios para isso. Tais meios só podem provir dos sentidos, pois estes constituem os únicos instrumentos pelos quais um homem pode agir sobre outro. Aí está, pois, a instituição dos sinais sensíveis para exprimir o pensamento. Os inventores da linguagem não desenvolveram esse raciocínio, mas o instinto sugeriu-lhes a consequência (ROUSSEAU, 1978, p.159).

A língua primitiva caracteriza-se como uma linguagem auditiva e visual. Isto porque a língua do gesto se estabelece na ordem do espaço através de sinais direcionados à visão, e a língua da voz se desdobra na ordem temporal à medida que a comunicação dos sons se dirige ao sentido da audição.

Conforme Rousseau (1978, p.163), “não se começou raciocinando, mas sentindo”. Os homens sentiram antes de falar, isto é, foram as paixões que transportaram os homens daquele estado e não a razão. É importante remarcar que a solução dada à problemática sobre a origem da linguagem pelo filósofo, distinguiu-se da concepção materialista vigente no século XVIII. Isto porque os materialistas elaboram a solução para o problema sobre origem da linguagem a partir da natureza e da civilização; enquanto Rousseau a encontra no espaço entre o grito natural e a fala articulada, entre o estado de natureza e a sociedade¹⁶.

Nesse contexto, a concepção rousseauiana de que as primeiras línguas são frutos do sentimento e não do raciocínio cristaliza-se ao conjecturarmos que o sentimento antecede o raciocínio e a origem das línguas está vinculada as necessidades morais, nas paixões, pois se estivesse nas necessidades físicas incidiria no estado de isolamento dos homens.

Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último. Só se chamaram as coisas pelos seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois que se tratou de raciocinar (ROUSSEAU, 1978, p.165).

¹⁶ Conforme Freitas (2008, p.57), Jean-Jacques reprova seus contemporâneos por ‘materializar as operações da alma’, razão pela qual se recusa a explicar a origem da linguagem pelo funcionamento de nossos órgãos ou pelas imposições de nossas necessidades físicas. A oposição do genebrino as premissas de que parte Condillac em seu *Essai*, ou seja, as da existência de uma “espécie estabelecida entre os inventores da linguagem”, torna-se compreensível na medida em que tal proposição corresponderia a julgar as origens em função do estado social. Em Rousseau a ordem social é idealizada em oposição a um estado em que o homem é identificado com o residual decorrente da eliminação de todos os traços civilizados.

Cabe observar que as concepções de Rousseau sobre a *linguagem original*, tanto no *Ensaio* quanto no *Emílio* e no segundo *Discurso*, convergem para o ideal de uma linguagem viva e figurada, podendo ser universal, uma vez que não é uma língua articulada e convencional. Segundo a concepção rousseuniana, a *linguagem original* caracteriza-se como “inarticulada, eivada de sentimento, energia, transparência, melodia e paixão, assemelhando-se mais ao canto, à poesia ou ‘grito da natureza’ do que às línguas particulares convencionalmente instituídas e que primam pela clareza e pela lógica” (BECKER, 2008, p.111).

Ao examinar sobre os elementos fundamentais da língua original, Rousseau conclui que esta língua é rica de ritmo, acento e melodia. Nesse sentido, as primeiras línguas do homem eram como canção, uma mescla de canto, poesia e imaginação.

À volta das fontes de que falei, os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas do ritmo e as inflexões melódicas dos acentos deram nascimento, com a língua, à poesia e à música, ou melhor: tudo isso não passava da própria língua naqueles felizes climas e encantadores tempos em que as únicas necessidades urgentes que exigiam o concurso de outrem eram as que o coração despertava (ROUSSEAU, 1978, p.186).

No princípio, “dizer e cantar era o mesmo”, uma vez que o princípio comum das línguas e da música é o *acento*, meio pelo qual as inflexões da voz são moduladas em função da variedade de sentimentos de quem o exprime. Segundo Rousseau, para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos, ou seja, o *acento* está estritamente ligado a cada tipo de sentimento que se deseja exprimir. Como afirma o filósofo:

A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam: porém a voz da ternura é mais doce, é a glote que a modifica, tornando-a um som. Sucede, apenas, que os acentos são nela mais frequentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que se acrescenta (ROUSSEAU, 1978, p.186).

Por serem sinais das paixões, os *acentos* encerram em si uma força para nos emocionar. Considerando que as *inflexões dos acentos* figura como princípio comum da poesia e da música, o caráter de expressividade destas atividades encontra-se vinculado ao aspecto melódico do discurso e não na natureza dos sons.

Incorporada a linguagem, a *melodia* assegura a fusão entre música e poesia, bem como exerce a função precípua de traduzir a força das paixões e afecções da alma, garantindo assim, a *energia* da palavra. Conforme Hanslick (1989, p.137), “a melodia é o ‘ponto de origem’, a vida, a primeira figura artística do reino sonoro; a ela estão ligadas todas as determinações ulteriores, todas as concepções do conteúdo”.

Considerando a ligação entre música e poesia, e a energia da palavra estabelecida através da melodia, não é surpreendente a admiração do filósofo genebrino pela língua e música grega antiga. Na concepção linguística e musical rousseauiana, a melodia inerente à língua falada condiciona a melodia das canções. A língua dos gregos era essencialmente melodiosa, por consequência, sua música era virtuosamente melodiosa, dotada de extraordinária expressividade.

A *Música* era objeto da mais alta estima entre diversos povos da Antiguidade e entre os gregos, sobretudo, esta estima era proporcionada pelo poder e pelos efeitos surpreendentes que eles atribuíam a esta Arte. Seus autores não presumiam nos apresentar dela uma noção muito ampla, ao nos dizer que ela era usada no céu, e que proporcionava o divertimento principal dos deuses e das almas dos bem-aventurados (ROUSSEAU, 2012, p.116).

Tendo em vista a trajetória da linguagem, Rousseau usa uma mesologia-comparativa, isto é, recorre a aspectos físicos para fundamentar sua concepção sobre a diferença entre as línguas meridionais e as línguas do norte.

Tudo o que afirmei até agora se refere em geral às línguas primitivas e ao progresso que resulta de sua duração, mas não explica nem a sua origem nem as suas diferenças. A principal causa que as distingue é local, resulta dos climas em que nascem e da maneira pela qual se formam. A tal causa deve-se recorrer para conceber a diferença geral e característica que se nota entre línguas do sul e as do norte (ROUSSEAU, 1978, p.174).

Conforme o autor, os povos meridionais estão largamente dispersos e não têm necessidade, ao menos em larga escala, de juntar-se em grupos maiores do que a família, isto porque as condições físicas colaboram para esse tipo de comportamento. É a partir de necessidades como encontrar água para os animais que os indivíduos se agregam dando início ao desenvolvimento de relações amorosas. Então, a fala desenvolvida nesse ambiente atendia as solicitações do amor e era pura melodia.

Em contrapartida, no norte, ambiente inóspito, as relações humanas se estabelecem pela necessidade de sobrevivência, não pelo amor. Logo, a fala cuja função é transmitir as necessidades com exatidão se caracteriza pela aspereza e rispidez.

Tais são, na minha opinião, as causas físicas mais gerais da diferença característica das línguas primitivas. As do sul tiveram de ser vivas, sonoras, acentuadas, eloqüentes e freqüentemente obscuras devido à energia. As do norte surdas, rudes, articuladas, gritantes, monótonas e claras, devido antes à força das palavras do que a uma boa construção (ROUSSEAU, 1978, p.185).

A lógica que comanda a concepção sobre a diversidade das línguas de Rousseau é a de dualidade que contrapõe “paixão *versus* necessidade” e “sul *versus* norte”. Privilegiando as línguas primitivas e as línguas do sul, Rousseau realiza o trabalho de oposição entre as articulações (consoantes) e as inflexões (que concernem aos sons vocálicos e aos ritmos). “A riqueza de articulações faz parte, segundo ele, das línguas do norte, que são línguas da necessidade e do raciocínio. A paixão, por sua vez, recorre à inflexão melódica e à entonação” (STAROBINSKI, 2011, p.428).

Além da diferença entre a língua filha das paixões e a língua nascida das necessidades, o exame do filósofo sobre a pluralidade das línguas nos revela o processo de desenvolvimento das línguas, isto é, a separação entre o canto e a fala, a substituição do acento pelo intervalo.

No percurso de retorno à origem das línguas, Rousseau entrecruza a genealogia das línguas e a genealogia da música. Considerando o *acento* como origem comum da música e das línguas, o filósofo estabelece a música como a mais próxima forma da linguagem original para a comunicação das paixões.

Assim como o nascimento da linguagem é inerente ao homem, seu processo de evolução está ligado ao de transformação deste homem. Observa-se que o processo de evolução das línguas acarretará efeitos negativos sobre a música, a exemplo do comprometimento do seu caráter expressivo, segundo a concepção de Jean-Jacques Rousseau.

2.2 A linguagem

Aristóteles, em sua famosa obra *A Política*, afirma que somente o homem é um animal político, isto é, social e cívico, porque dotado de linguagem. Segundo o filósofo, tanto

os homens como os outros animais possuem “voz” (*phone*), porém, somente os homens possuem a “palavra” (*logos*) e, com ela, exprimem valores como bom, mau, justo e injusto. Esta capacidade peculiar do homem de exprimir-se, vinculada à posse, em comum, de certos valores, é o que torna possível a vida social e política.

Aproximando-se da concepção aristotélica, Rousseau afirma que a palavra é o elemento que diferencia os homens dos animais enquanto as línguas distinguem as nações entre si. Na perspectiva de Rousseau (1973, p.252), “o grande passo mediante entre o isolamento individual e as relações com os semelhantes é representado pelo uso da linguagem”.

Como citamos no tópico anterior, o filósofo genebrino considera que a origem da linguagem incide da necessidade de comunicação. A partir do desejo de expressão e de comunicação, gestos e vozes fizeram surgir a linguagem. Segundo Rousseau (1978, p.164), “a princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar”.

Sobre a perspectiva linguística e musical de Jean-Jacques, no que se refere ao processo de degeneração da música, o primeiro ponto a se considerar corresponde ao fato de Rousseau não atribuir à origem das línguas a necessidade material - produto da razão operosa. Rousseau as faz nascer das necessidades morais e das paixões. É importante observar que “estas necessidades morais já derivam de um contato com os semelhantes, de um primeiro rudimento de vida social” (ROUSSEAU, 1973, p.164).

Conforme Rousseau (1978, p.163), “as primeiras línguas nada possuem de metódico e raciocinado; são vivas e figuradas”. Estas línguas, vinculadas à força do sentimento e do desejo, eram desprovidas do caráter de generalização no que concerne ao seu processo de designação dos seres e das coisas, pois “cada objeto recebia um nome particular sem levar em consideração os gêneros e as espécies” (ROUSSEAU, 1978, p.163). Isso reitera a concepção de que as primeiras línguas não pertenciam ao âmbito do discurso.

Nessa época feliz, na qual assinalava as horas, nada obrigava a contá-las, e o tempo não possuía outra medida além de distração e o tédio. Sob velhos carvalhos, vencedores dos anos, uma juventude ardente aos poucos esqueceu a ferocidade. Acostumaram-se gradativamente uns aos outros e, esforçando-se por fazer entender-se, aprenderam a explicar-se. Aí se deram as primeiras festas – os pés saltavam de alegria, o gesto ardoroso não bastava e a voz o acompanhava com acentuações apaixonadas; o prazer e o desejo confundidos faziam-se sentir ao mesmo tempo. Tal foi, enfim, o verdadeiro berço dos povos – do puro cristal das fontes saíram as primeiras chamas de amor (ROUSSEAU, 1978, p.175).

No princípio, a música não se caracteriza como uma arte totalmente separada da palavra. A linguagem original reunia melodia e poesia.

Nesta perspectiva, o segundo ponto a destacar refere-se a instituição de uma linguagem mais apta a representar o conteúdo das ideias a partir da instituição dos signos convencionais. No segundo *Discurso*, Rousseau afirma que a linguagem vem junto com a sociedade. Se a saída do estado de isolamento primitivo provoca a necessidade de comunicação com seus semelhantes, impelindo os homens a usarem a língua dos gestos e dos gritos inarticulados, o desenvolvimento das instituições sociais estabelece a evolução da linguagem.

Quando as idéias dos homens começaram a estender-se e a multiplicar-se, e se estabeleceu entre eles uma comunicação mais íntima, procuraram sinais mais numerosos e uma língua mais extensa; multiplicaram as inflexões da voz e juntaram-lhes gestos que, por sua natureza, são mais expressivos e cujo sentido depende menos de uma determinação anterior (ROUSSEAU, 1973, p.254).

Nesse ponto, podemos entrever um pouco melhor como o uso da palavra se estabeleceu ou se aperfeiçoou insensivelmente no seio de cada família e pode-se ainda conjecturar como várias causas particulares puderam aumentar a linguagem e acelerar seu progresso, tornando-se assim mais necessária (ROUSSEAU, 1973, p.268).

Com a evolução do homem, as línguas tendem a se alterarem. Logo, o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das línguas encontram-se diretamente relacionado com o processo de evolução do homem. O processo de transição da linguagem primitiva para a linguagem convencional configura como um processo inevitável e irreversível ao considerarmos que a capacidade de aperfeiçoar-se é inerente ao homem. Para Rousseau existem três características singulares ao homem que o diferencia dos demais animais, bem como o leva a sair do Estado de Natureza¹⁷. Estas características são: a *liberdade*, a *perfectibilidade* e a *linguagem*.

Conforme Rousseau (1973, p.28), “o homem nasce livre”. Nesse sentido, no estado primeiro, o ser humano desfrutava da liberdade natural. Compreendido como irrestrição dos impulsos naturais do indivíduo, o princípio da liberdade não se constitui, necessariamente, como comprovação ou negação de impedimentos, mas como norma ou imperativo pelo qual o

¹⁷O estado de Natureza, pressuposto por Rousseau, equivale a um momento da história no qual os homens se encontravam em estado de isolamento, sobrevivendo com aquilo que a Natureza lhes dava, ignorando lutas e comunicando-se pelo gesto, em uma língua benevolente. Conforme Rousseau (1973, p. 247): “[...] a maioria de nossos males é obra nossa e que teríamos evitado quase todos se tivéssemos conservado a maneira simples, uniforme e solitária de viver prescrita pela natureza. Se ela nos destinou a sermos são, ousou quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita é um animal depravado”.

homem, agente livre, pratica suas ações no entremeio do querer e não querer, do agir e não agir.

Em cada animal vejo somente uma máquina engenhosa a que a natureza conferiu sentidos para recompor-se por si mesma e para defender-se, até certo ponto, de tudo quanto tende a destruí-la ou estragá-la. Percebo as mesmas coisas na máquina humana, com a diferença de tudo fazer sozinha a natureza nas operações do animal, enquanto o homem executa as suas como agente livre. Um escolhe ou rejeita por instinto, e o outro, por um ato de liberdade, razão por que o animal não pode desviar-se da regra que lhe é prescrita, mesmo quando lhe fora vantajoso fazê-lo, e o homem, em seu prejuízo, freqüentemente se afasta dela. Assim, um pombo morreria de fome perto de um prato cheio das melhores carnes e um gato sobre um monte de frutas ou de sementes, embora tanto um quanto outro pudessem alimentar-se muito bem com o alimento que desdenham, se fosse atilado para tentá-lo; assim, os homens dissolutos se entregam a excessos que lhes causam febre e morte, porque o espírito deprava os sentidos e a vontade ainda fala quando a natureza se cala. Todo animal tem idéias, posto que tem sentidos; chega mesmo a combinar suas idéias até certo ponto e o homem, a esse respeito, só se diferencia da besta pela intensidade. Alguns filósofos chegaram mesmo a afirmar que existe maior diferença entre um homem e outro do que entre um certo homem e certa besta. Não é, pois, tanto o entendimento quanto a qualidade de agente livre possuída pelo homem que constitui, entre os animais, a distinção específica daquele. A natureza manda em todos os animais, e a besta obedece. O homem sofre a mesma influência, mas considera-se livre para concordar ou resistir, e é sobretudo na consciência dessa liberdade que se mostra a espiritualidade de sua alma, pois a física de certo modo explica o mecanismo dos sentidos e a formação das idéias, mas no poder de querer, ou antes, de escolher e no sentimento desse poder só se encontram atos puramente espirituais que de modo algum serão explicados pelas leis da mecânica (ROUSSEAU, 1973, p.248).

A espiritualidade da alma humana desvela-se na consciência da liberdade. Por conseguinte, a liberdade é exigência ética fundamental e renunciá-la seria abdicar da própria qualidade de ser humano e dos direitos da humanidade. Logo, o homem está destinado a escolher, sendo este ato que lhe tira do estado natural, conduzindo-o para estado civil no qual vigora a liberdade moral. “O que o homem perde pelo contrato social é a liberdade natural e um direito ilimitado a tudo quanto aventura e pode alcançar. O que ele ganha é a liberdade civil e a propriedade de tudo que possui” (ROUSSEAU, 1973, p. 42).

No que concerne à capacidade do homem de aperfeiçoar-se, a *perfectibilidade*, Rousseau assim diz:

Mas, ainda quando as dificuldades que cercam todas essas questões deixassem por um instante de causar discussão sobre a diferença entre o homem e o animal, haveria uma outra qualidade muito específica que os distinguiria e a respeito da qual não pode haver contestação – é a faculdade de aperfeiçoar-se, faculdade que, com o auxílio das circunstâncias, desenvolve sucessivamente todas as outras e se encontra, entre nós, tanto na espécie quanto no indivíduo; o animal, pelo contrário, ao fim de

alguns meses, o que será por toda a vida, e sua espécie, no fim de milhares de anos, o que era no primeiro ano desses milhares (ROUSSEAU, 1973, p.248).

A *perfectibilidade* seria responsável pelo progresso intelectual e social, pelo aperfeiçoamento das ciências e das artes, assim como pela alienação e decadência moral do próprio homem. Nesta perspectiva, a instituição da linguagem convencional é resultado do processo de evolução da faculdade intelectual do homem. O fio condutor deste pensamento é representado na seguinte afirmação:

Os animais dispõem, para essa comunicação, de uma organização mais do que suficiente e jamais qualquer deles utilizou-a. [...] 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 conseguem (ROUSSEAU, 1978, p.163).

Nesse contexto, cabe perguntar sobre as diferenças entre linguagem primitiva e linguagem convencional. Como antecipamos, as primeiras línguas destinavam-se a comunicar sentimentos e não se diferenciavam do canto e da poesia, devido a sua origem - as *inflexões dos acentos*. Enquanto os acentos são sinais das paixões, as palavras articuladas são somente signos arbitrários das paixões.

Na medida em que as necessidades crescem, os negócios se complicam, as luzes se expandem, a linguagem muda de caráter. Torna-se mais justa e menos apaixonada, substitui os sentimentos pelas ideias, não fala mais ao coração, senão à razão. Por isso mesmo, o acento se extingue e a articulação progride; a língua fica mais exata, mais clara, porém mais morosa, mais surda e mais fria. Tal progresso parece-me perfeitamente natural (ROUSSEAU, 1978, p.167).

À medida que as línguas progridem, tornam-se mais precisas e menos enérgicas; os sentimentos do coração são substituídos pelas ideias da razão; a acentuação desvanece e a monotonia ocupa o seu lugar. A linguagem se torna arbitrária e convencional perdendo sua transparência. Com o passar do tempo, “tendo o estudo da filosofia e o progresso do raciocínio aperfeiçoado a gramática, a linguagem perde o tom vivo e apaixonado que a princípio a tornara cantante” (ROUSSEAU, 1978, p.196).

Nesse contexto, as mudanças na palavra encontram-se vinculadas ao desenvolvimento da linguagem escrita. Não estando ligada à arte de falar, a escrita altera a *linguagem*, corroborando para o processo de torná-la mais regular e exata à custa da flexibilidade expressiva.

A escrita, que parece dever fixar a língua, é justamente o que a altera; não lhe muda as palavras, mas o gênio; substitui a expressão pela exatidão. Quando se fala, transmitem-se os sentimentos, e quando se escreve, as ideias. Ao escrever, é-se obrigado a tomar todas as palavras em sua acepção comum, porém aquele que fala varia suas acepções pelos tons, determina-as como lhe apraz. Menos preocupado em ser claro, dá maior importância à força; não é possível que uma língua escrita guarde muito tempo a vivacidade daquela que só é falada. Escrevem-se as vozes e não os sons. Ora, numa língua acentuada são os sons, os acentos, as inflexões de toda sorte que constituem a maior energia da linguagem, que tornam uma frase, fora daí comum, adequada unicamente ao caso em que se encontra (ROUSSEAU, 1978, p.170).

Distante da língua espontânea e direta dos primeiros tempos, a linguagem torna-se eficaz em traduzir ideias, porém impotente para exprimir sentimentos. Esse empobrecimento da linguagem, no que diz respeito ao transmitir sentimentos tal como a língua original, fundamenta-se na ausência do *acento*, pois somente ele parte diretamente das paixões, sem passar pela mediação do conceito. Conforme Freitas:

O aspecto nefasto desse traço convencional que ela adquire, reside no fato de a introdução dos signos operar a passagem para a esfera da representação. Isso corresponde a um considerável afastamento da origem, uma vez que exprimir-se segundo regras estabelecidas é perder a espontaneidade que está na raiz da expansão do eu, condição de possibilidade para a superação da cisão que submete o homem social (FREITAS, 2008, p.64).

A lógica que comanda a concepção de Rousseau sobre linguagem e música não se difere daquela que conduz o seu pensamento sobre os demais domínios da existência humana, a saber, sua recusa à valorização do racional em detrimento das emoções, e sua concepção de natural *versus* social¹⁸. Para o genebrino, quanto mais a humanidade se afasta da Natureza, mais decadente se torna. O progresso das línguas configura-se como uma perda concomitante à história da corrupção moral e política da humanidade, pois afastada da origem, subjugada à ordem dos signos representativos, a língua perde energia, contribuindo para a incapacidade dos homens experimentarem verdadeiras paixões e para o comprometimento da força expressiva da música.

¹⁸ As concepções de Rousseau encontram-se fundamentadas no antagonismo “a natureza é boa, a sociedade, ruim. Esse antagonismo está associado uma série de outros: à natureza pertence tudo o que não é artificial, mas verdadeiro: o sentimento, a espontaneidade, a autenticidade, a honestidade, a falta de arbitrariedade, a vida no campo, os povos primitivos, os selvagens (que são nobres) e a criança deixada ao curso da natureza. À sociedade nociva pertencem as convenções, a moda, a dissimulação, a cortesia, o teatro, a máscara, a elegância, a amabilidade, as instituições e tudo aquilo com que controlamos nossos impulsos para poupar os outros” (SCHWANITZ, 2007, p.302).

2.3 Rousseau contra a harmonia

No *Ensaio*, Jean-Jacques Rousseau estabelece a música como a mais próxima forma da linguagem original. No entanto, a evolução do homem implica no aperfeiçoamento das línguas que, por sua vez, implica na ruptura do elo entre música e linguagem. “À medida que a língua se aperfeiçoou, a melodia, impondo-se a si mesma novas regras, insensivelmente perdeu algo de sua energia e substituiu o cálculo dos intervalos pela delicadeza das inflexões” (ROUSSEAU, 1978, p.196).

Nesta perspectiva, o primeiro ponto a destacar diz respeito ao privilégio concedido pelo filósofo ao elemento melodia. Como antecipamos, Rousseau concebe a melodia como a primeira linguagem, “dizer e cantar era a mesma coisa”. Em *A Nova Heloísa*, o genebrino afirma que “é somente da melodia que sai esse poder invencível dos acentos apaixonados, é dela que deriva todo o poder da música sobre a alma” (ROUSSEAU, 1994, p.127).

O segundo ponto refere-se à objeção de Rousseau ao elemento harmonia, o que cabe observar sua essência e seu caráter simbólico. Para ele, o elemento harmonia é, por essência, incapaz de ultrapassar o domínio das sensações. No verbete “*unidade da melodia*”, o filósofo genebrino afirma que:

O prazer da Harmonia é apenas um prazer de pura sensação, e o gozo dos sentidos é sempre breve, a saciedade e o tédio o seguem de perto. Mas o prazer da Melodia e do Canto é um prazer de interesse e de sentimento que fala ao coração (ROUSSEAU, 2012, p.158).

A harmonia, “entendida como conjunto das relações sonoras reguladas racionalmente” (DAHLHAUS, 1999, p.49), é símbolo do espírito humano, do desenvolvimento da razão humana. Nesse sentido, o elemento harmonia é produto da civilização¹⁹. Esta, por sua vez, é “verdadeira inimiga da natureza”, pois quanto mais a humanidade se afasta da Natureza mais decadente se torna.

Rousseau mensura a força expressiva das artes a partir do nível de afastamento delas em relação à origem, ou seja, quanto mais distante da natureza, menor será a força expressiva

¹⁹ Para Williams, a partir do século XVIII, o sentido de civilização “é uma combinação específica das ideias de um processo e de uma condição adquirida. Tem atrás de si o espírito geral do Iluminismo com sua ênfase no autodesenvolvimento humano secular e progressivo. Civilização expressou esse sentido de processo histórico, mas também celebrou o sentido associado de modernidade: uma condição adquirida de refinamento e ordem” (*apud* FREITAS, 2008, p. 6).

da arte. Distante da origem, a música tem seu poder expressivo afetado à medida que a língua perdeu seu caráter melódico e quando o elemento harmonia sobrepôs-se a melodia. A objeção e rejeição de Rousseau ao elemento harmonia, enquanto parte superior à melodia na composição musical, é intrínseca à sua concepção sobre a gênese das línguas e o processo de evolução do homem.

A concepção sobre música, sobretudo no *Ensaio*, é delineada no percurso entre o polo da gênese ideal e o polo da reflexão sistemática sobre a linguagem. A este respeito Bento Prado Jr. afirma que:

No nível da origem, na identidade entre fala e canto, no nascimento da linguagem explicado pelas paixões, e não pelas necessidades, é a descontinuidade entre linguagem dos gestos e a fala que é dada, a irredutibilidade do sentido à pura indicação. No nível da reflexão sistemática, no privilégio concedido à melodia, é tanto a gênese quanto a estrutura da linguagem que são ordenadas a um *telos* que não é o da Gramática, essa dimensão 'harmônica' da linguagem (PRADO JR, 2008, p.153).

Para Rousseau, a música é um forte instrumento de atuação sobre o espírito humano, deve comover a alma. Por isso, a música é destituída de função representativa, isto é, não cabe à música trazer à existência aquilo que está ausente. A arte do músico consiste “em substituir a imagem insensível do objeto pela dos movimentos que sua presença excita no coração do contemplador” (ROUSSEAU, 1978, p.194).

CAPÍTULO 3: CARTA SOBRE A MÚSICA FRANCESA: ROUSSEAU CONTRA A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

O objetivo do Capítulo III é descrever o processo e as circunstâncias envolvidas na elaboração da obra intitulada: *Carta sobre a música francesa*. O ponto de partida é a controvérsia envolvendo Jean-Jacques Rousseau e Jean-Phillipe Rameau, ambos partícipes da *Querela dos Bufões*. Uma análise sobre a concepção musical de cada um dos referidos autores é feita. Finalmente, um estudo para entender de que forma o conteúdo da *Carta* está integrado no arcabouço filosófico de seu autor, no que concerne a sua crítica a sociedade do espetáculo.

3.1 A controvérsia entre Jean-Jacques Rousseau e Jean-Phillipe Rameau

Jean-Jacques Rousseau, além de um grande pensador, foi um intenso amante da música. Conforme o filósofo genebrino, a paixão pela música fora cultivada ainda na infância devido à proximidade com sua jovem e doce tia Suzon a quem ouvia sempre cantar²⁰. Considerando ter nascido para a arte musical, Rousseau, aos vinte e dois anos aproximadamente, principia seu aprendizado sobre música exercitando-a em concertos privados e ensinando belas e amáveis senhoritas da alta sociedade. O marco do comprometimento de Rousseau com essas atividades musicais é a amizade com o padre Palais com quem ele muito conversava sobre os princípios da música. A este respeito, o filósofo genebrino assim retrata:

Para completar, chegou de Val-d'Aoeste um jovem organista, o padre Palais, bom músico, bom sujeito, e que acompanhava muito bem no cravo. Travei amizade com ele, e depressa ficamos inseparáveis. Fora discípulo de um monge italiano, grande organista. Falava-me dos seus princípios e eu os comparava com os de Rameau; enchi a cabeça de acompanhamentos, de acordes, de harmonias. Foi preciso habituar o ouvido a tudo isso. Propus a mamãe um pequeno concerto todos os meses; ela concordou, e fiquei tão obcecado por esse concerto que dia e noite não me ocupava com outra coisa. E realmente ocupava-me muito: reunir música, os concertantes, os instrumentos e tirar as partes, etc. Mamãe cantava; o padre Caton, de quem já falei e de quem falarei ainda, cantava também; um mestre de dança, chamado Roche, e um filho tocavam violino. Canavas, músico piemontês, que trabalhava no cadastro e

²⁰ Na obra *Confissões*, Rousseau relembra sua infância e o amor pela música que nasce neste momento de sua vida. Em sua memória está à presença da tia Suzon. Nesse sentido, o filósofo nos diz: “Fora do tempo que passava a ler ou escrever perto de meu pai, e daquele em que minha ama me levava a passear, eu estava sempre com minha tia, vendo-a bordar, ouvindo-a cantar, de pé ou sentado ao lado dela e satisfazia-me com isso. [...] Estou convencido de que a ela devo o gosto, ou melhor, a paixão pela música que somente muito depois se desenvolveu em mim” (ROUSSEAU, 2008, p.26).

depois se casou em Paris, tocava violoncelo. O padre Palais acompanhava no cravo. E eu tinha a honra de reger música, sem esquecer o bastão do regente. [...] Com esse modo de vida, de tal maneira procedi que dentro em pouco tempo, inteiramente absorvido pela música, vi-me incapaz de pensar em outra coisa. [...] eis-me de repente lançado na alta sociedade, recebido e procurado pelas melhores famílias (ROUSSEAU, 2008, p.188).

O filósofo de Genebra, além da experiência de professor de música, exerceu a função de copista. Segundo Yasoshima (2012), Rousseau esteve engajado nesta atividade entre 1770 e 1777, e copiou 11.200 páginas, apesar de que o ofício não tenha lhe proporcionado a segurança que ambicionara.

Embora suas obras de cunho político-econômico, moral, educacional e literário estejam na vanguarda da sua biografia, o filósofo genebrino também escreveu bastante sobre música. Em seus vastos escritos, como *A nova Heloísa*, *Emílio ou da Educação*, *Ensaio sobre a origem da língua*, encontramos inúmeras referências a música sob a perspectiva do “caráter expressivo” e da “linguagem”. Há também os trabalhos direcionados especificamente para a temática musical, por exemplo, os verbetes sobre música para a *Enciclopédia*, o *Dicionário de Música*, a *Carta sobre a música francesa*, o *Projeto de Reforma musical* (1742), além de composições como as óperas *Les Muses galantes* (1743-1745) e *Le Devin Du Village* (1752).

No interior dessas experiências musicais de Rousseau podemos compreender tanto as disputas em torno da cena operística, apresentada na *Carta sobre a música francesa*, como a querela entre o filósofo e o compositor Jean-Phillipe Rameau. Conhecido por ter inovado o modelo lullista de *tragédie lyrique*, Rameau alcançou fama e respeito devido ao seu trabalho como músico e teórico musical. Composto em Clermont-Ferrand, em 1715, e publicado no ano de 1722, em Paris, o “*Traité d’Harmonie é para música o que o Discours de la Méthode de Descartes é para filosofia*” (COELHO, 2009, p.41).

Inicialmente, Rousseau nutria forte admiração pelo compositor francês. Inclusive, o filósofo genebrino estudou o famoso *Tratado da Harmonia* do compositor francês.

Enquanto guerreavam na Itália, cantava-se na França. As óperas de Rameau começavam a fazer ruído, e reergueram suas obras teóricas, cuja obscuridade deixava-as ao alcance de poucas pessoas. Ouvi, por acaso falar do seu ‘Tratado de harmonia’; mas era tão longo, tão difuso, tão mal organizado, que senti que seria preciso muito tempo para estudá-lo e entendê-lo. Suspensia a aplicação e recreava os olhos com a música (ROUSSEAU, 2008, p.184).

No entanto, a admiração cedeu lugar para o desafeto entre os dois eminentes “músicos-filósofos” da Ilustração, proporcionando o embate ideológico entre eles tal como

apresentado em diversas obras. Para compreendermos esta transformação de sentimentos, basta considerarmos os trabalhos sobre música de Jean-Jacques Rousseau, a saber, o *Projeto de reforma da notação musical* e a ópera *Les Muses Galantes*, bem como a ópera *Les Fêtes de Ramire* dos autores Rameau e Voltaire, e, sobretudo, a utilização da filosofia cartesiana por Rameau para ressaltar a música.

Em 1741, Rousseau chega à Paris tendo como únicos recursos quinze luíses em dinheiro, a comédia *Narcisse* e o *Projeto* musical. Utilizando as cartas de recomendação que lhe foram dadas pelo abade Mably, Rousseau logo procurou ajuda. Destas recomendações, três lhe foram úteis, a do Sr. Damesin, fidalgo saboiano, a do padre Castel, autor do cravo ocular, e a do Sr. Boze, secretário da Academia das Inscrições e guarda das medalhas do Gabinete do rei. Este último apresentou o filósofo para o cientista Réaumur que, por sua vez, incumbiu-se de articular a apresentação do Projeto de Rousseau para a Academia de Ciência. Logo depois, adveio a entrevista na Academia na qual participou d'Alembert, e uma comissão examinadora, composta por M. de Mairan, M. Hellot e M. de Fouchy (ROUSSEAU, 2008).

Objetivando tornar mais simples a notação musical aplicada pelos profissionais da música e assim facilitar o ensino da música, Rousseau apresenta para a Academia de Ciências o *Projeto de Reforma musical* no qual propunha a substituição das notas por números e associação aos graus da escala e não a notas fixas. Após examinar e alegando falta de ineditismo e inutilidade do *Projeto*, os eruditos da Academia rejeitam a proposta rousseauiana. Esta rejeição desencadeará o ressentimento e críticas de Rousseau para com a Academia.

Durante minhas conferências com esses senhores, convenci-me com tanta convicção quanto surpresa de que se às vezes os sábios têm menos preconceitos que os outros homens, em compensação agarram-se com muito mais força aos preconceitos que tem.

Por mais fracas, por mais falsas que fossem a maioria das suas objeções, e embora eu respondesse timidamente, confesso-o, e em termos pouco escolhidos, mas com razão decisivas, não consegui nem uma vez fazê-los compreender-me e satisfazê-los. Ficava constantemente estupefato pela facilidade com que, servindo-se de algumas frases sonoras, eles me refutavam sem me terem compreendido. Desencavaram, não sei de onde, que um certo monge, padre Souhaitti, imaginara outrora notar a escala por meio de algarismos. Foi o bastante para pretenderem que meu sistema não era novo. Deixe-se passar isto: porque embora a sua maneira de escrever as sete notas da escala, sem pensar sequer nas oitavas, não merecesse de modo nenhum entrar em paralelo com minha simples e cômoda invenção de notar por algarismos qualquer música imaginável, claves, silêncios, oitavas, medidas, tempos e valores de notas, coisas nas quais Souhaitti não pensara sequer, era entretanto verdade dizer-se que, quanto à elementar expressão das sete notas, ele era o primeiro inventor. Mas além de eles darem essa invenção primitiva mais importância do que tinha, não se

contentaram com isso. E, quando quiseram tratar da base do sistema, só fizeram desarrazoar. A maior vantagem do meu era abolir a transposição e as claves, de forma que o mesmo trecho poderia ser anotado e transposto à vontade, no tom que se quisesse, por meio de uma mudança suposta em uma única letra inicial em frente da ária. Esses senhores deveriam ter ouvido dizer pelos musicastros de Paris que o método de executar pela transposição não valia nada: e partiram disso para transformarem em objeção invencível contra o meu sistema sua vantagem mais notável; decidiram que minha notação era boa para vocal, porém má para instrumental; em vez de decidirem, como deveriam ter feito, que ela era boa para vocal e ainda melhor para instrumental. Sobre o relatório, a Academia me concedeu um certificado cheio de belíssimos cumprimentos, através dos quais via-se bem, no fundo, que não considerava meu sistema nem novo nem útil. E eu não achei que devesse ornar com uma semelhante peça a obra intitulada “Dissertações sobre a música moderna” pela qual eu fazia apelo ao público (ROUSSEAU, 2008, p.265).

Mais tarde, Rameau também reiteraria a objeção feita pelos eruditos ao trabalho do genebrino. Conforme José Oscar de Almeida Marques (2012), o *Projeto* de Rousseau seria útil para pessoas que sem muita formação musical quisessem aprender a cantar uma linha melódica, mas seria muito difícil para um instrumentista que tivesse que tocar acordes simultaneamente.

Em se tratando da ópera balé *Les Muses Galantes*, de 1745, Jean-Jacques Rousseau (2008, p.273) explica sua origem da seguinte maneira: “projetava em um ballet heróico, três assuntos diferentes em três atos destacados, cada um em um caráter de música diverso; e tomando para cada assunto os amores de um poeta, intitulei a ópera: Musas Galantes”. A princípio, acreditava-se que Rameau examinaria a partitura. No entanto, o músico se recusou alegando que tal trabalho o cansaria.

Feita a minha ópera, tratava-se agora de aproveitá-la; era isso uma outra ópera mais difícil. Nada se consegue em Paris quando se vive isolado. Pensei em aparecer por intermédio de M. de La Poplinière, em casa de quem Gauffecourt me introduzira, na sua volta de Genebra. O Sr. de La Poplinière era o Mecenas de Rameau, como se diz, a chuva e o bom tempo naquela casa. Julgando que ele protegeria com prazer a obra de um de seus discípulos, quis-lhe mostrar a minha. Recusou-se ao vê-la, dizendo que não podia ler as partituras, porque isso o fatigava muito. La Poplinière disse então que se poderia fazê-la ouvir, e ofereceu-me reunir os 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 sozinho. Corri a tirar as partes de uns cinco ou seis trechos escolhidos (ROUSSEAU, 2008, p.307).

Em uma audição promovida por La Poplinière²¹, rico patrono da arte e mecenas de Rameau, o filósofo Rousseau, após apresentação de algumas passagens da ópera *Les Muses*

²¹De acordo com Grout e Palisca (2007, p. 432), La Pouplinière procurava músicos obscuros, mas promissores, e gostava de promover as suas carreiras. No seu *château* de Passy, nos arredores de Paris, mantinha uma orquestra

Galantes, é acusado de “plágio” por Rameau. A partir desta triste experiência, a admiração cultivada, desde a leitura do *Tratado da Harmonia*, por Rousseau a Rameau transforma-se em inimizade. Inimizade que desencadeará o embate de ideias entre os referidos intelectuais. A este respeito, Jean Starobinski escreveu o seguinte:

Seguramente, Rousseau tinha motivo para ter ressentimento. E esse ressentimento podia fortalecer-se ao se acompanhar de um antagonismo teórico. Rousseau vai encontrar a oportunidade de formular princípios anti-Rameau ao tomar partido dos bufões italianos contra o ‘alariado’ da música francesa, ou atacando Rameau nos verbetes que Diderot lhe pede que escreva para a Enciclopédia; voltará à carga em A Nova Heloísa, depois no Ensaio sobre a origem das línguas [...] e, enfim, no Dicionário de música (STAROBINSKI, 2001, p.210).

No que se refere à ópera *Les Fêtes de Ramire*, Rameau e Voltaire recusaram o serviço de revisá-la. Dessa forma, Jean-Jacques Rousseau, em 1745, foi convidado e aceitou a atividade de revisão da referida ópera cuja composição musical era de autoria do próprio Rameau e o libreto de Voltaire. Com um novo título e adaptação do texto original, o primor do trabalho de Rousseau não foi reconhecido²². O não reconhecimento deste trabalho pode ser compreendido à medida que o filósofo não recebeu remuneração pelo trabalho executado e pelas diversas alterações feitas na ópera, sem o consentimento do genebrino. Estas inflamações de ego e antipatias direcionadas ao genebrino contribuíram para o desafeto com Voltaire e Rameau. Decepcionado com seus “ídolos” de outrora, Jean-Jacques Rousseau fará de seus escritos meios argumentativos para enfrentar as concepções musicais de Rameau.

de catorze elementos, que era reforçada, sempre que necessário, com artistas de fora; a rotina semanal incluía um concerto ao sábado, missa na capela particular, com orquestra no domingo de manhã, um grande concerto na galeria do *château* no domingo à tarde e um concerto mais íntimo ao serão, depois da ceia – e, além disso, dois ou mais concertos durante o resto da semana. Com tudo isto, La Pouplinière consagrava anualmente uma soma avultada aos seus interesses musicais, e muitas das óperas e concertos orquestrais de Paris eram estreados perante uma audiência seleccionadas o seu *château* antes de serem apresentados ao público em geral. Rameau foi entre 1731 e 1753 organista, maestro e compositor residente de La Pouplinière.

²² Após ter retocado o texto da ópera de Voltaire e Rameau, a peça foi ensaiada no grande teatro. Considerando este trabalho de música como o mais longo e penoso que fizera, Rousseau sentiu-se desprestigiado mediante as críticas da Sra. de La Poplinière e a astúcia de Rameau para com seu trabalho. Segundo Rousseau (2008, p.310): “Era preciso fazer música de acordo. E foi nisso, entretanto, que a Sra. de La Poplinière fundamentou sua censura, acusando-me, com muita aspereza, de ter feito música de enterro. [...] Durante o ensaio, tudo que eu fizera foi sucessivamente condenado pela Sra. de La Poplinière e justificado pelo Sr. de Richelieu. Mas, afinal, eu tinha uma adversária muito forte, e 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 pra casa com a morte no coração. Fiquei doente, esgotado, vencido pelo desgosto. E, durante seis semanas, não tive condições de sair. Rameau, que fora encarregado das modificações indicadas pela Sra. de La Poplinière, mandou-me pedir a abertura da minha grande ópera substituir a que eu acabava de fazer. Felizmente, percebi a astúcia e recusei”.

Como afirmamos no Capítulo 1, Jean-Jacques Rousseau era um iluminista que se diferenciava dos seus contemporâneos devido a sua criticidade a valorização da razão tal como a sociedade das luzes defendia. A abordagem filosófica de Rousseau chama atenção para o que há de natural e de sentimental nos homens. Logo, é pertinente questionar o que intelectuais tão divergentes, no que tange à arte musical, compreendiam por natureza? Ambos estariam falando do mesmo objeto que a música procurava imitar?

Cabe observar que, sob influência do espírito racionalista-cartesiano, a estética clássica francesa submetia as artes às mesmas exigências que as ciências, isto é, às exigências de clareza, de ordem, de estabilidade e de autoridade. Para o homem moderno, assim como a natureza é regida por leis universais, deveria haver princípios semelhantes que orientariam as atividades artísticas.

No período clássico, considerado o século da razão triunfante, todo o conjunto do conhecimento humano, filosofia, ciência, política e artes, encontra-se submetidos às concepções racionalistas do filósofo e matemático francês René Descartes (1596-1650). Ilustre personagem do racionalismo clássico, Descartes concebia o mundo físico como um sistema mecânico baseado principalmente no peso e extensão da substância material, assim almejava sistematizar o conhecimento sob o molde axiomático da geometria euclidiana a fim de alcançar a certeza.

Considerando a substância corporal e o conhecimento sobre ela que nos é fornecido a partir de suas características acidentais, Descartes conclui que há dois tipos de substâncias: a *res extensa* e a *res cogitans*. A primeira corresponde à realidade exterior a nós, isto é, a substância física (natureza) cuja essência é a extensão; a segunda é substância mental, exclusiva no homem cuja essência é o pensamento. Logo, a natureza é compreendida como mundo físico, objetos materiais que possuem em comum a mesma substância e que podem ser observados e medidos.

Ao percorrer o caminho da dúvida, a primeira certeza de que Descartes alcança é “penso, logo existo”. Nesse sentido, a existência de um *eu* que duvida é ratificada no próprio ato de duvidar. Portanto, os três pontos, *eu duvido*, *eu penso*, *eu existo*, são inferidos pela intuição presente no espírito. Para Jimenez (1999, p.51), esta intuição “desencadeia uma verdadeira busca de certezas baseadas na elaboração de noções claras e distintas cuja função é alcançar à verdade de todas as coisas, de forma que esta verdade apareça no espírito com evidência do pensamento matemático”.

Não sendo aqui o espaço para pormenorizar a filosofia cartesiana, nos focalizamos à influência que essa concepção racionalista exerce no domínio da reflexão sobre a música. Mais precisamente o elemento pelo qual se faz a música, o som. No *Compêndio Musical*²³, Descartes limita o som como seu objeto de investigação. Compreendendo o som como a colisão de ar, isto é, “a agitação comunicada ao ar pela colisão de um corpo golpeado por outro” (ROUSSEAU, 2012, p.145), o som configura-se como um processo físico, logo pertence ao mecanismo da substância externa.

Para o filósofo francês, a música pode ser compreendida a partir do princípio das matemáticas, por isso caracteriza-se como uma perfeição natural. Essa perspectiva é clarificada quando Descartes se refere aos tons musicais.

5º Dizemos que aquelas partes de um objeto inteiro, entre as quais a proporção é maior, são menos desiguais entre si.
6º Esta proporção deve ser aritmética e não geométrica. A razão disto é que naquela não há tanta coisa a observar, pois as diferenças são aí sempre iguais e assim o sentido não se cansa tanto para perceber distintamente todos os elementos que ela contém (DESCARTES, 2001, p.82).

No que tange ao prazer proporcionado pela música, similar a concepção dos gregos, o homem moderno acreditava que a música suscitava afetos sobre os sentidos e sobre a alma dos homens. Utilizando-se de procedimentos acústico e fisiológico para abordar a ação da música sobre os homens, Descartes (2001, p.81) afirmou que a finalidade da música é “agradar e despertar em nós paixões variadas. Por isso, os cantos podem ser, ao mesmo tempo, tristes e agradáveis; nada há de espantoso no fato de produzirem efeitos tão diferentes [...]”. Portanto, a compreensão cartesiana sobre música não exclui a ideia de percepção do som realizado pelos órgãos sensoriais.

1º Todos os sentidos são capazes de proporcionar algum prazer.

2º Em vista deste prazer é requerida uma certa adequação do objeto com o próprio sentido. Segue-se daí, por exemplo, que o estampido dos mosquetes ou do trovão

²³O *Compêndio*, primeira obra de Descartes, foi escrito durante sua passagem pelo exército quando o filósofo estava engajado nas tropas do príncipe de Orange, Maurício de Nassau. Este também era admirador da Matemática e fundou a Escola de Engenheiros (1600), anexa à Universidade de Leyden. Neste momento, Descartes estabelece amizade com Isaac Beeckman (1588-1637), médico e teórico musical, para quem dedica o *Compêndio*. Descartes, influenciado pelo Instituoni Armonique de Gioseffe Zarlino (1514-1590), colaborou através do *Compêndio* e de suas cartas, para que Mersenne escrevesse *Questions Harmoniques* (1634), *De la Nature des Sons* (1635), *Harmonie Universelle* (1636); além disso deixou um vasto material sobre problemas teóricos da música, empreendendo sérios estudos filosóficos e científicos, que despertaram em Philippe Rameau o interesse por uma música racional, levando-o a organizar o famoso *Traité de l’harmonie*, cujo teor é cartesiano (GATTÁS, 2001).

não parece apto para a música, porque evidentemente feriria o ouvido, assim como o brilho excessivo do sol visto de frente fere os olhos.

3º O objeto deve ser tal que não seja percebido pelo sentido, nem muito dificilmente nem muito confusamente.

7º Entre os objetos do sentido não é mais agradável à alma aquele que mais facilmente percebido pelo sentido, nem aquele que o é mais dificilmente; mas aquele que não é tão fácil de perceber, que o desejo natural que leva os sentidos aos objetos, não seja inteiramente satisfeito, nem igualmente tão difícil que canse os sentidos (DESCARTES, 2001, p.82).

Em suma, a concepção de Descartes sobre a música desenvolve-se em torno de três concepções com referência ao som. Qual seja: o som enquanto processo físico, a percepção do som enquanto um processo fisiológico concernente à mecânica da natureza interna do homem e o entendimento sobre o significado do som enquanto um processo de cálculo racional, visto que as qualidades dos sons não estão neles, mas sim na mente do ouvinte que opera o processo de relações devido ao hábito (GARCIA, 2008).

Como homem da modernidade, Rameau acredita que a música pode ser compreendida a partir do conhecimento matemático e reivindica para ela o rol da ciência. De acordo com Videira:

Rameau estava convencido, como bom cartesiano que era, que a música era governada por leis racionais, e que essas leis poderiam ser deduzidas com rigor matemático a partir de um único princípio. Ele acreditava que a tarefa mais crítica do teórico era identificar esse princípio único e demonstrar suas conseqüências musicais (VIDEIRA, 2006, p.36).

Ao procurar por princípios primeiros e acreditar que música tem uma base natural, Rameau elabora seu *Tratado de Harmonia* no qual explica a prática harmônica. Para Rameau a música divide-se ordinariamente em harmonia e melodia, sendo a primeira o fundamento desta última. Nesse sentido, do conhecimento sobre a harmonia deriva a instrução sobre todas as propriedades da música, isto porque a harmonia tem seu fundamento na própria natureza. Nesse sentido, conforme Elisabeth Badinter (2007, p.157), “o músico de Dijon encaminha-se para uma concepção cada vez mais física e matemática da música”.

Eis, assim, a concepção de natureza para Rameau, natureza física descritível por meio das relações matemáticas. Assim, compete à ciência da música imitar as relações entre os sons que correspondem a relações que se encontram na própria natureza física. De acordo com José Oscar de Almeida Marques:

Ao elaborar uma harmonia agradável ou uma melodia coerente estamos reproduzindo as regras que a própria natureza estabeleceu para a ressonância dos corpos físicos. Uma melodia irá soar bem e ser esteticamente agradável quando ela se basear nas proporções derivadas da harmonia. E a harmonia, por sua vez, reproduz as relações que estão fundadas na própria constituição dos corpos materiais. Para Rameau a música imita a natureza porque reflete suas leis necessárias e universais (MARQUES, 2010, p.1).

A abordagem rousseauiana encontra-se desvinculada da concepção sobre natureza como algo puramente físico, subjugado a leis imutáveis que, por sua vez, são apreendidas pela abstração. Mais precisamente, a abordagem de Rousseau está vinculada à “natureza humana” (o mundo interior das paixões e sentimentos humanos). Nesse sentido, Jean Starobinski (2011, p.371) assinala que a natureza, na concepção rousseauiana, “se confunde com a mais íntima subjetividade do sujeito falante. Ela é o eu, e a tarefa que Rousseau se atribui não é mais, doravante, de discutir com os filósofos, juristas e teólogos sobre a definição de natureza, mas de narrar-se a si mesmo”. No *Emílio*, livro III, encontra-se a seguinte afirmativa:

É no coração do homem que está a vida do espetáculo da natureza; para enxergá-lo, é preciso senti-lo. A criança percebe os objetos, mas não pode perceber as relações que o ligam, não pode ouvir a doce harmonia de seu concerto. É preciso uma experiência que ela ainda não adquiriu, sentimentos que não experimentou, para sentir a impressão composta que resulta ao mesmo tempo de todas essas sensações. Se ela não percorreu por muito tempo planícies áridas, se areias ardentes não queimaram seus pés, se a reverberação sufocante dos rochedos batidos pelo sol jamais a oprimiu, como saboreará o ar fresco de uma bela manhã? Como o perfume das flores, o encanto da verdura, o vapor úmido do orvalho, os passos macios e mansos sobre a grama encantarão seus sentidos? Como lhe causará o canto dos pássaros uma emoção de volúpia, se os acentos do amor e do prazer ainda lhe são desconhecidos? Com que transportes verá ele nascer um tão lindo dia, se sua imaginação não sabe representar aqueles com que se pode preenchê-la? Enfim, como se enternecerá com a beleza do espetáculo da natureza se ignora que mão cuidou de enfeitá-la? (ROUSSEAU, 2004, p.217).

Esta passagem delinea a concepção de natureza como aquilo que é oferecido de imediato à experiência e a carga emotiva que acompanha a experiência dos homens. Nesse sentido, ao deslocar a ideia de natureza da “*physis*” para o “homem”, Rousseau traz um novo sentido, no âmbito da música, para a ideia de *imitação* da natureza. A *mimesis* musical não corresponde a uma representação onomatopaica da natureza, mas consiste em imitar os sentimentos despertados mediante a contemplação dos elementos naturais.

[...] Que toda 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, atizará 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 tranqüilo 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 vê-las (ROUSSEAU, 2012, p.102).

De acordo com o filósofo, é a voz humana, com suas inflexões e acentos que reproduzem o movimento das paixões, o que imita plenamente a natureza. Exemplificando essa concepção, temos o episódio das reuniões à beira das fontes descrito no Ensaio da seguinte maneira:

Sob os velhos carvalhos centenários uma juventude ardente aos poucos esqueceu a ferocidade. Acostumaram-se gradativamente uns com os outros e, esforçando-se por fazer entender-se, aprenderam a explicar-se. Aí se deram as primeiras festas - os pés saltavam de alegria, o gesto ardoroso não bastava e a voz o acompanhava com acentuações apaixonadas, o prazer e o desejo confundidos faziam-se sentir ao mesmo tempo. Tal foi, enfim, o verdadeiro berço dos povos - do puro cristal das fontes saíram as primeiras chamas do amor (ROUSSEAU, 1978, p.183).

Nesse sentido, a música tem sua gênese nos acentos da voz humana pelos quais se comunica sentimentos (paixões). Daí decorre o valor dado a *melodia* em relação à *harmonia*. Para Rousseau, contrariamente ao que defendia Rameau, a harmonia é um elemento auxiliar no reforço da linha melódica expressiva.

A melodia relaciona-se a dois princípios diferentes, segundo a maneira como consideramos. Considerada a partir das relações de Sons e das regras do Modo, ela tem seu princípio na Harmonia; porquanto é uma análise harmônica que dá os graus da Escala, as cordas do Modo e as leis da Modulação, únicos elementos do Canto. Segundo este princípio, toda a força da *Melodia* restringe-se a agradar o ouvido com Sons aprazíveis, como se pode agradar a vista com aprazíveis combinações de cores: mas considerada como uma arte de imitação por meio da qual se pode afetar o espírito com diversas imagens, comover o coração com diversos sentimentos, excitar e acalmar as paixões, operar, em uma palavra, efeitos morais que transpõem o império imediato dos sentidos, deve-se buscar para ela outro princípio: pois não se vê nenhum expediente por meio do qual a Harmonia sozinha, e tudo o que vem dela, possa nos afetar desta maneira.

Qual é este segundo princípio? Ele está na Natureza assim como o primeiro; mas para nela descobri-lo faz-se necessária uma observação mais fina, ainda que mais simples, e mais sensibilidade no observador. Este princípio é o mesmo que faz variar o Tom da Voz, quando se fala, conforme as coisas que são ditas e os movimentos que são experimentados ao dizê-las. É o acento das línguas que determina a *Melodia* de cada nação; é o acento que faz com que se fale ao cantar, e que se fale com mais ou menos energia, conforme a língua tenha mais ou menos Acento. Aquela em que o Acento é mais marcado deve apresentar uma *Melodia* mais viva e mais apaixonada; aquela que possui apenas pouco ou nenhum Acento só pode ter uma *Melodia* langrosa e fria, sem caráter e sem expressão. Eis os verdadeiros; enquanto nos

afastamos deles e quisermos falar do poder da Música sobre o coração humano, falaremos sem nos entender e sem saber o que estaremos dizendo. Se a Música pinta apenas com a *Melodia* e dela tira toda a sua força, disto se segue que toda *Música* que não canta, por mais harmoniosa que ela possa ser, não é absolutamente uma Música imitativa, e não podendo tocar nem pintar com seus belos Acordes, bem depressa enfastia os ouvidos e sempre deixa o coração frio (ROUSSEAU, 2012, p.105).

A partir destas distintas concepções sobre “natureza”, os elementos harmonia e melodia ocupam um *locus* essencial no pensamento de ambos os autores sobre a importância e efeitos da música.

De acordo com Jean Starobinski (2011, p.435), Rousseau é “o espírito revoltado que se manifesta pela recusa, pela negatividade; quando fala da natureza, é para opô-la à sociedade civilizada de seu tempo: a noção de natureza é uma arma crítica contra os valores aceitos pela sociedade”. Esta ousadia diante da concepção musical vigente no século das luzes e o amor pela música o colocaram em um ambiente de indisposição para com importantes personagens do ambiente musical parisiense, mais precisamente, com o renomado compositor de Dijon, Jean-Phillipe Rameau.

3.2 Uma querela musical: a composição da *Carta sobre a música francesa*

Diante do advento do Iluminismo, a sociedade parisiense do século XVIII mantinha-se otimista. Segundo Façanha (2006, p.47), acreditava-se que “todos os problemas, em quaisquer setores, viessem a ser elucidados, esclarecidos, iluminados”. Referente ao aspecto político, destaca-se que o regime vigente na França, neste período, era o Absolutismo. Sob inspiração do ideal iluminista, com o poder político centralizado nas mãos do rei, os cenários científicos e culturais não ficariam isentos dessas concepções.

Considerando que a ópera francesa figurava como expressão deste regime, à medida que exalta as qualidades da nobreza, as críticas a esta manifestação artística não deixavam de refletir o desejo de mudança nos campos político e das belas artes. Nesse sentido, Garcia afirma que a *Carta sobre a Música Francesa* caracteriza-se como:

[...] uma argumentação teórica e analítica sobre estética; bem como exprime a crítica social e política por meio da desqualificação da música francesa enquanto forma de expressão que, em seus princípios estéticos, em decorrência do regime absolutista, acaba reproduzindo a falta de espontaneidade e liberdade (GARCIA, 2008, p.5).

Em Paris, a apresentação da *ópera buffa La Serva Padrona*, de Giovanni Pergolesi, desencadeou a famosa *Querelle des Buffons*²⁴, dividindo em dois grupos os amantes da música. De um lado encontrava-se o *partido da Rainha* que se posicionou em defesa da companhia italiana, e do lado oposto, o *partido do Rei* que defendia a *ópera tradicional* e amantes da *ópera francesa*.

Sobre este evento, Rousseau assim nos diz:

Algum tempo antes de se representar o Adivinho da Aldeia, chegaram a Paris bufões italianos, que foram postos a trabalhar no teatro da ópera, sem que ninguém imaginasse o efeito que eles iriam fazer. Embora fossem detestáveis, e a orquestra, então muito ignorante, estropiasse por gosto as peças, não deixaram de fazer à ópera francesa um mal que ela nunca mais reparou. A comparação das duas músicas, ouvidas no mesmo dia e no mesmo teatro, desobstruiu os ouvidos franceses; e não houve mais quem pudesse suportar o arrastar da sua música, depois do acento vivo e marcado da italiana; assim que os bufões terminavam, todo o mundo ia embora. Foram obrigados a mudar a ordem e pôr os bufões no fim. [...] Os bufões conquistaram ardentíssimos admiradores para a música italiana. Paris toda se dividiu em dois partidos, mais encarniçados do que se tratasse de um negócio de Estado ou de religião. O mais poderoso, mais numeroso, composto dos grandes, dos ricos e das mulheres, lutava pela música francesa; o outro, mais vivo, mais altivo, mais entusiasta, era composto por conhecedores de verdade, por gente de talento, homens de gênio. Seu pequeno pelotão se reunia na Ópera, sob o camarote da rainha. A outra parte enchia todo resto da platéia e da sala, mas o seu ponto principal era sob o camarote do rei. Foi daí que vieram esses nomes célebres de partidos ‘lado do rei’ e ‘lado da rainha’ (ROUSSEAU, 2011, p.383).

Entre os amantes da *ópera buffa*, encontrava-se Grimm, alemão radicado em Paris, que efetuou algumas críticas à ópera francesa. Entre os pontos da crítica, tem-se a pouca expressividade do canto, a instrumentação extremamente densa e complicada, e pouca ligação entre texto e música.

Assim, quando os Bufões chegaram a Paris, os ânimos já estavam suficientemente exaltados para que toda temporada se desenrolasse em meio a uma verdadeira batalha entre facções opostas. Os enciclopedistas se mobilizaram: d’Holbach, Diderot, d’Alembert, todos escreveram panfletos, mas o mais marcante de todos proveio mais uma vez de Grimm. Seu Pequeno Profeta de Boehmischbroda, escrito na forma de paródia altamente satírica, aguilhoou de tal modo os adversários que nada menos que uma dúzia de panfletos patrióticos em defesa da ópera francesa se seguiram em curto prazo (ROUSSEAU, 2008, p.4).

É nesse ambiente que Rousseau também intervém com críticas à música francesa, adotando o partido da música italiana. No entanto, é somente no fim da temporada e com a

²⁴ Consoante Grout e Palisca (2007), a visita dos bufões italianos a Paris, em 1752, veio estimular a composição de *óperas comiques* – versão francesa da ópera ligeira.

partida dos Bufões, período em que os ânimos estavam amenizados, que o filósofo genebrino publica a obra *Carta sobre a música francesa*²⁵ - uma argumentação teórica e analítica sobre estética; e no qual Rousseau, de forma contundente, desqualifica a tradição musical francesa.

Considerando a análise musical, desenvolvida por Rousseau, em sua *Carta sobre a Música francesa*, o primeiro ponto fundamental a se considerar é a importância dada pelo filósofo ao elemento *melodia*. O segundo ponto fundamental diz respeito ao fato de existir línguas mais apropriadas à música que outras.

No que se refere ao destaque atribuído à *melodia*, Rousseau opõe-se à ideia de que na música o principal elemento estruturante seja a *harmonia*. Nesse sentido, Rousseau vai de encontro à tradição musical francesa. Deve-se sublinhar que a música francesa tradicional era dominada pelos compositores Jean-Baptiste Lully e Jean-Philippe Rameau.

Como citado anteriormente, o teórico e compositor musical Jean-Philippe Rameau, em seu famoso *Tratado de Harmonia*, concebe a música como uma ciência e, como tal, encontra-se fundamentada em regras e princípios. O filósofo genebrino, através da articulação de sua teoria musical e sua teoria da linguagem, traz o embate para o campo filosófico e desenvolve severas críticas ao trabalho de Jean-Philippe Rameau.

Em oposição ao ideal desenvolvido por Rameau em seu *Tratado de Harmonia*, Rousseau desenvolve sua análise musical. Para Rousseau, a música, expressão mais próxima da linguagem original destinada a comunicar paixões, tem sua origem nos acentos expressivos da voz humana por meio dos quais as paixões são transmitidas. Assim, explica-se a prevalência do elemento *melodia* em relação ao *elemento* harmonia na música tal como desenvolvido pelo filósofo genebrino.

De acordo com Rousseau, a *melodia* é essencial para a música, contribui para o caráter de expressividade da música. Em contrapartida, a *harmonia* compromete na música a potência expressiva da melodia, empobrece a música, já que está assentada em convenções. A “harmonia é uma racionalização da criação sonora que, por mais legítima que seja, sempre tende a abafar a invenção melódica, ou seja, o que de musical há na música e o que de sentimental e natural há nas suas expressões” (ROUSSEAU, 1978, p.187). Ademais, o caráter particular de uma música nacional é extraído da melodia.

²⁵ Yasoshima (2012, p. 8) adverte que embora *A carta sobre a música francesa* tenha sido publicada em 1753, período de culminância da *Querela*, ela foi escrita por Rousseau em 1752. Ano em que também surge o intermezzo de Rousseau intitulado *Le Devin Du Village*.

Como a harmonia tem seu princípio na natureza, ela é a mesma para todas as nações; ou, se houver algumas diferenças, estas são introduzidas pelas diferenças da melodia. Assim, é apenas da melodia que se deve extrair o caráter particular de uma música nacional; ainda mais que, sendo esse caráter dado principalmente pela língua, é o canto propriamente dito que deve sofrer mais influência (ROUSSEAU, 2005, p.9).

Nesta perspectiva, a música é expressão do espírito de um povo e deve ser dotada de melodia (*energia*). A melodia é *energia*, imita os próprios sentimentos na sua expressão, ou seja, traduz a força das paixões e afecções da alma.

Para que uma música se torne interessante, 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; que o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar; que o baixo, por uma marcha uniforme e simples, guie de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em duas palavras: é preciso que o conjunto não leve ao mesmo tempo mais que uma melodia ao ouvido e mais que uma ideia ao espírito (ROUSSEAU, 2005, p.17).

No que se refere ao segundo ponto, a existência de línguas mais apropriadas à música, Rousseau apresenta inicialmente as características das línguas inapropriadas à música. Essa língua seria “uma língua composta apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações” (ROUSSEAU, 2005, p.6). Nesse sentido, uma música resultante deste tipo de língua seria *esganiçada*, *insípida* e *monótona*.

Conforme Rousseau (2005, p.6), *esganiçada* porque “a falta de brilho nos sons das vogais obrigaria a dar muito mais brilho ao das notas” [língua surda]; *insípida* e *monótona* porque a “aspereza e a abundância das consoantes que forçaria a excluir muitas palavras e tratar as restantes apenas por entonações elementares”, comprometendo assim, o *ritmo*, ou seja, “seu andamento seria lento e enfadonho, e se quiséssemos apressar um pouco o movimento, sua velocidade assemelhar-se-ia à de um corpo rígido e anguloso rolando sobre o calçamento”. E ainda, que se busque ornamentá-la por meio da harmonia, ela continuaria empobrecida e sem *expressividade*.

Como essa música seria incapaz de qualquer melodia agradável, procurar-se-ia suprir essa falta por meio de belezas factícias e pouco naturais, sobrecarregando-a de modulações freqüentes e regulares, sem elegância e sem expressão. Inventar-se-iam os trêmulos, as cadências, os portamentos e outros adornos postiços que esbanjariam no canto tornando-o apenas mais ridículo sem deixá-lo menos maçante. Mesmo com toda essa desagradável ornamentação, a música continuaria lânguida e sem

expressão, e suas imagens, desprovidas de força e energia, pintariam poucos objetos em muitas notas [...] (ROUSSEAU, 2005, p.6).

Nesse contexto se dá a investigação sobre a *música italiana e a francesa*, com a finalidade de descobrir qual o melhor estilo de música. Em decorrência desta investigação, o filósofo genebrino toma partido da música italiana em detrimento da francesa.

Em referência a *música italiana*, Rousseau é categórico em defendê-la, devido a sua relação com a *língua*. Isto é, a *língua italiana* possui os atributos convenientes ao canto. A música italiana é doce, sonora, harmoniosa.

Ora, se há na Europa uma língua apropriada à música, é certamente a italiana; pois essa língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto.

Ela é doce porque suas articulações são pouco complexas, porque o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, e porque, dado que um grande número de sílabas é formado apenas por vogais, as freqüentes elisões tornam sua pronúncia mais fluente; ela é sonora porque a maior parte das vogais é brilhante, porque não possui ditongos compostos, quase não tem vogais nasais, e porque as articulações esparsas e fáceis distinguem melhor o som das sílabas, que se tornam mais nítido e mais cheio. Em relação à harmonia, que depende do número e da prosódia tanto quanto dos sons, a vantagem da língua italiana é evidente neste ponto, pois é preciso observar que o que torna uma língua harmoniosa e verdadeiramente pitoresca depende menos da força real de seus termos do que da distância que existe entre o doce e o forte nos sons que ele emprega, e da escolha que se pode fazer para os quadros que se tem a pintar (ROUSSEAU, 2005, p.10).

Em contrapartida, a análise sobre a *música francesa* emerge para a ideia de que a debilidade da *língua francesa* colabora para as dificuldades que envolvem este gênero de música. Conforme Rousseau, a *música francesa* exprime pouca emoção e, pela dureza e erudição de sua letra, torna-se monótona e insensível para aqueles que conhecem a verdadeira melodia.

É, portanto, um princípio certo e fundado na natureza que toda música em que a harmonia é escrupulosamente preenchida, todo acompanhamento em que todos os acordes estão completos, devem fazer muito ruído, mas ter pouca expressão; o que é precisamente o caráter da música francesa. É verdade que, ao manejar os acordes e as partes, a escolha se torna difícil, e é necessário muita experiência e gosto para fazê-lo sempre de forma apropriada; mas se há uma regra para ajudar o compositor a conduzir-se bem em tal ocasião, é certamente a unidade da melodia que procurei estabelecer, o que se relaciona ao caráter da música italiana e explica a doçura do canto e a força de expressão que nela reina (ROUSSEAU, 2005, p.24).

Nesta perspectiva, é impossível musicar melodiosamente a língua francesa, logo os efeitos produzidos pela música ficam comprometidos, uma vez que a potência expressiva da melodia é subjugada pela primazia dada à harmonia.

Creio ter mostrado que não há nem ritmo nem melodia na música francesa, porque a língua não os admite; que o canto francês não passa de um contínuo clamor, insuportável a todo ouvido preconceituoso, que sua harmonia é tosca, sem expressão, soando apenas como exercício do colegial; que as árias francesas não são árias; que o recitativo francês não é recitativo. Do que concluo que os franceses não têm música e não podem tê-la, ou, se alguma vez a tiverem, será tanto pior para eles (ROUSSEAU, 2005, p.37).

Ao afirmar que os franceses não têm música devido à inexistência de uma língua apropriada para tal, Rousseau traz para a superfície a questão sobre a importância da expressividade, o levar a mensagem ao outro. A música herda da língua essa capacidade de expressão. As línguas mais melodiosas são as que melhor comunicam as emoções, é o caso da língua italiana como apresentado na *Carta sobre a música francesa*. Nesse contexto, Rousseau não somente conclui sobre a inexistência da música francesa, sobre a impossibilidade de produzir música a partir da língua francesa, como estremece as bases da tradição musical, a saber, as bases do sistema desenvolvido por Rameau.

3.3 A negatividade do espetáculo: Rousseau e a crítica à aparência

As obras de Rousseau revelam-nos a estreita relação do filósofo com as artes. Ele costumava frequentar a Ópera de Paris, hábito que o inspirou a escrever músicas e peça de teatro²⁶. Entretanto, o seu lado crítico aos espetáculos de palco, ópera e teatro, aflorou de forma cristalina nas obras: *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* e *Carta sobre a música francesa*. Na primeira, ele critica a inadequação do teatro de classe francês junto à sociedade genebrina. Na última, ele defende a superioridade da estética musical italiana sobre a francesa.

Como pontuamos no primeiro capítulo, a Ópera francesa tem suas raízes fincadas no teatro. No Século das Luzes, o teatro ocupava lugar de destaque no cenário cultural francês. As obras de Molière, Racine e Corneille, e o debate entre os filósofos Rousseau, Voltaire e

²⁶ Rousseau é autor da comédia *Narciso ou Amante de si mesmo*. A referida peça, constituída apenas por um ato dividido em dezoito pequenas cenas, ao ser representada na Comédie Française, em 1752, não logrou o sucesso esperado pelo genebrino.

Diderot a respeito do papel do teatro compunham o *script* da cena francesa²⁷. Neste período, acreditava-se que a educação libertaria os homens do estado de ignorância. Refletindo o ideal iluminista, Voltaire e Diderot acreditavam que o espetáculo possuía um objetivo moral e pedagógico, isto é, o teatro deveria instruir os homens a amar a virtude e detestar o vício.

Contra a perspectiva dos seus contemporâneos, insurge Rousseau, revelando-se como ser fiel aos costumes. Nesse sentido, a questão estabelecida é se a ópera nasce a partir de manifestações culturais da França, teatro e balé. Então por que nem isso agrada o filósofo? Haveria algo nessa cultura que fere os costumes? Diante dessa questão, cabe observar a concepção de Rousseau sobre o teatro.

Conforme Rousseau, o teatro tem como finalidade a diversão, logo são ineptos para instruir os homens. E se não promove a instrução, é mais perigoso por concorrer para que os homens se tornem menos virtuosos e mais viciosos. Portanto, representaria um perigo a povos alheios aos vícios comuns às grandes cidades, isto é, um perigo para a sociedade na qual os costumes ainda são orientados pelas virtudes e paixões moderadas pela razão. Ademais, sendo os espetáculos organizados para entreter os espectadores, não lhes caberia contestar os costumes deste público.

Tanto se deduzirmos da natureza dos espetáculos em geral as melhores formas de que são capazes, quanto se examinarmos tudo o que as luzes de um século e de um povo esclarecido fizeram para a perfeição dos nossos, creio que podemos concluir dessas considerações diversas que o efeito moral do espetáculo e dos teatros não poderia nunca ser bom nem salutar em si mesmo: já que, contando apenas as suas vantagens, não vemos aí nenhuma utilidade real, sem inconvenientes que a superem. Ora em consequência de sua própria inutilidade, o teatro que nada pode para corrigir os costumes, pode muito para corrompê-los. Favorecendo todas as nossas inclinações, ele dá uma ascendência nova às que nos dominam; as contínuas emoções que nele sentimos nos tiram a energia, nos enfraquecem, nos tornam mais incapazes de resistir às paixões; e o estéril interesse que ganhamos pela virtude só serve para contentar o nosso amor-próprio, sem nos obrigar a praticá-la. Aqueles dos meus compatriotas que não reprovam os espetáculos em si mesmos estão, portanto, errados (ROUSSEAU, 1993, p. 73).

²⁷ Segundo Fraklin de Mattos (2009), Voltaire dominou a cena trágica francesa durante mais de meio século. Sua estreia se deu com a peça *Édipo*, em 1718, e, com a encenação de *Irene*, em 1778, foi aclamado pelo público da Comédie Française. Foi então o maior representante do grande teatro do século XVII, que tinha em Corneille, Racine e Molière suas maiores expressões, e o principal defensor da poética clássica francesa, codificada de vez por Boileau em sua *Arte Poética*, de 1674.

As peças de Diderot *O Filho Natural* ou as *Provocações da Virtude* e *O Pai de Família* eclodiram na França, a primeira em 1757 e a segunda em 1758, com veemência. As peças do referido autor eram pura realidade, revolucionárias, tanto em sentido estético quanto em sentido político. Conforme Artur Wilson (2012, p. 301), “as motivações, os valores, a moralidade, as verdades auto evidentes exibidas em *O Filho Natural* e em *O Pai de Família*. Eram aquelas de uma nova classe social que apenas começavam a sentir seu poder e a respeitar as suas instituições”.

Nesse contexto, a crítica rousseauiana ao espetáculo teatral é estabelecida a partir de dois aspectos: *conteúdo representado* e *as implicações morais na vida prática da sociedade*.

No que se refere ao primeiro aspecto, a objeção de Rousseau ao teatro é de ordem moral. O filósofo demonstra que os espetáculos apresentavam tanto criminosos quanto heróis triunfando, e assim, propunham ao público modelos de comportamentos iníquos. Logo, esses conteúdos não seriam apropriados à formação moralmente exigida.

Não seria desejável que nossos sublimes autores se dignassem a descer um pouco de sua contínua elevação e nos enternecessem às vezes pela simples humanidade sofredora, para que, tendo pena apenas dos heróis infelizes, não venhamos a ter de ninguém? Os antigos tinham heróis e punham homens em seus teatros; nós pelo contrário, só colocamos heróis e mal temos homens [...]. Eis aí a filosofia moderna e os costumes antigos (ROUSSEAU, 1993, p.52).

Referente ao segundo aspecto, as implicações morais na vida prática da sociedade, o ponto a destacar é que para Rousseau os espetáculos espelham somente as paixões do público. Considerando os gêneros (tragédia, drama e comédia) do teatro francês moderno, o *cidadão de Genebra* conclui que “todo o teatro francês só respira a ternura: é a grande virtude a que se sacrificam todas as outras, ou pelo menos aquela que a tornaram a mais querida pelos espectadores” (ROUSSEAU, 1993, p.122). Nesta perspectiva, o teatro estaria vinculado com a paixão e o gosto do público, e não com a virtude. O que se escreve e encena é aquilo que agrada ao público. “Assim, não se atribua ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar. Um autor que quisesse enfrentar o gosto geral logo escreveria para si mesmo” (ROUSSEAU, 1993, p.41).

Cabe observar que o cenário francês moderno era dominado pela tragédia e pela comédia clássica, assentadas sobre fortes regras e convenções. Além disto, o teatro clássico francês é exclusivo, feito para uma minoria, exibindo em toda parte os sinais da mesma desigualdade (MATTOS, 2009).

Ao examinar as obras de Molière, autor de comédias francesas, Rousseau afirma que suas obras apresentam uma distorção de valores. Conforme Jean-Jacques, as peças deste escritor exaltam os vícios e ridicularizam a virtude. Isto influenciaria o público a simpatizar com a astúcia, por exemplo.

[...] Molière é o mais perfeito autor cômico cujas obras nos sejam conhecidas; mas quem pode deixar de concordar também que o teatro desse mesmo Molière, de cujos talentos sou maior admirador, não seja uma escola de vícios e de maus costumes,

mais perigosa do que os próprios livros onde se professa ensiná-los? Seu maior cuidado é ridicularizar a bondade e a simplicidade, e colocar a astúcia e a mentira a favor do partido pelo qual simpatizamos; em suas comédias as pessoas do bem são apenas tagarelas, os maus são pessoas de ação que, na maioria dos casos são coroadas com os mais brilhantes êxitos, enfim, a honra dos aplausos vai raramente para o mais estimável e quase sempre o mais hábil (ROUSSEAU, 1993, p.54).

No que concerne às tragédias e aos dramas, Rousseau acredita que estes gêneros teatrais concorrem para separar os homens, ao invés de reuni-los, tal como ocorria na Antiguidade; e os indivíduos não se tornam suscetíveis a experimentar, em situações particulares, as emoções apresentadas nestes espetáculos dramáticos. Isto porque, as ações dos heróis trágicos são representadas no nível do extraordinário e do exagero, e as tragédias “não oferecem nenhuma espécie de instrução sobre os costumes particulares do povo que as divertem” (ROUSSEAU, 1994, p.227). Ressalta-se que o genebrino considera a virtude como elemento inerente ao homem e não a arte. Assim, em uma afirmação, Rousseau nos diz:

Ah, se a beleza da virtude fosse obra da arte, há muito a arte a teria desfigurado! Quanto a mim, ainda me chamam de malvado por ousar afirmar que o homem nasceu bom, eu acho isso e creio tê-lo provado; está em nós e não nas peças a fonte do interesse que nos prende ao que é honesto e nos inspira aversão pelo mal. Não há arte que produza esse interesse, mas apenas as artes que se valem dele (ROUSSEAU, 1993, p.45).

Para Rousseau, a convicção dos seus contemporâneos é ilusória, pois sendo o teatro indiferente à virtude, espelhando somente as paixões do público, não poderia educar, pois o espectador quer ser agradado, e assim o faz os autores do espetáculo. Ao divertir, o espetáculo não educa; ao educar, o espetáculo não agrada.

O teatro, em geral, é um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações: mas se o pintor não se preocupasse em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora e não mais quereriam ver-se sob a luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos. Pois, se ele dá cores detestáveis a algumas delas, isto ocorre somente com aquelas que não são gerais e que são naturalmente odiadas. Assim, o autor não faz com isso mais do que acompanhar o sentimento do público; e essas paixões desprezadas são sempre usadas para ressaltar outras, senão mais legítimas, pelo menos mais ao gosto dos espectadores. Só a razão não tem valor algum no palco (ROUSSEAU, 1993, p.41).

A problemática ainda maior, conforme a concepção rousseuniana, refere-se ao fato de, sendo o teatro incapaz de corrigir vícios, mais concorre para ampliá-los, corrompendo os costumes e desenvolvendo as más inclinações. Conforme Rousseau (1993, p.47), “tudo o que se representa no teatro não se aproxima de nós, mas se afasta”. Tanto pelos conteúdos quanto

pelos efeitos morais, o teatro fortaleceria a ruptura entre o homem e o seu verdadeiro ser político e moral. Eis, assim, o simulacro da realidade promovido pelo espetáculo.

Convém lembrar o tempo e lugar de onde Rousseau profere seu discurso, uma Europa barroca onde predominava a ostentação, a veneração pelo luxo, o encobrimento da simplicidade, do natural e do verdadeiro (FREITAS, 2004). Reflexo do povo corrompido, a sociedade francesa é uma “fantasmagoria, uma máscara, um teatro com seus teatros, enfim um universo em que os signos substituem as próprias coisas” (FREITAS, 2004, p.19). Eis, assim, a sociedade do espetáculo da qual a música francesa, por ser parte dela, reverberaria os aspectos nocivos desta sociedade.

Desprovida de beleza natural, a música francesa recorre a artifícios, a erudição e o virtuosismo dos músicos para encobrir esta deficiência. Eis, assim, a beleza convencional da música francesa, resultante do exercício da razão e, por isso, suscetível à mudança e possibilitando a criação de regras alheias à essência da música. Nesta perspectiva, a harmonia mascara a falta de beleza natural da música francesa e compromete o caráter de expressividade da música.

Para Rousseau, “a verdadeira arte nasce diretamente do coração, num ato espontâneo e sincero, cujo único interesse é o de atingir outro coração com a mesma pureza e energia” (GARCIA, 2008, p.70). Considerando a inexistência da relação entre a harmonia e os sentimentos humanos, a música francesa é uma ilusão. O caráter mecanicista da música, a falta de conhecimento dos músicos sobre a real essência de seu ofício comprometida pelo interesse em conquistar fama e admiração, e a ignorância do público que, ludibriado pela pompa e ornamentação da música não entende o que se representa em cena, corroboram para que a música francesa seja aparentemente bela.

Por traz dessa aparência de beleza não há um ser verdadeiro, há uma monstruosidade cujos membros, melodia, canto, ritmo, não concordam entre si por não terem um sentido, uma direção, uma orientação, pois nada podem representar em uma música vazia (GARCIA, 2008, p.72).

No Século das Luzes, onde o desejo dos homens era que a vida na sociedade estivesse subordinada à força da razão e o progresso implicava benefícios, Rousseau desenvolve sua crítica sobre o conhecimento artístico em detrimento da vida moral humana, uma vez que para ele a eliminação do mal não estava diretamente atrelada ao desenvolvimento da razão, mas sim, à difusão dos bons costumes.

Ressalta-se que o genebrino é um filósofo que analisa os fatos em sua totalidade, averiguando a causa e os sintomas dos acontecimentos. Na trajetória de retorno às origens, suas concepções estão estabelecidas sobre a ideia de dualidade antagônica da realidade – “natural x social” e “ser x parecer”. Para Rousseau, o processo de afastamento relativo à Natureza se dá com o ingresso na vida social. Conforme Freitas, o afastamento que conduzirá à perda da identidade dos homens, “efetua-se pelo menos em três instâncias: no plano do raciocínio, no plano da atividade econômica e, por último, no plano da linguagem” (FREITAS, 2004, p.10). Nesta perspectiva, a razão desempenhará função fundamental no processo transitório do estado primitivo para a vida em sociedade.

No *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau (1973, p.341) afirma ser “um espetáculo grandioso e belo ver o homem sair, por seu próprio esforço, a bem dizer do nada; dissipar por meio das luzes de sua razão, as trevas nas quais o envolveu a natureza [...]”. No entanto, o genebrino não demora por apontar os limites e os perigosos efeitos provenientes do exercício da razão.

[...] as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam assim povos policiados. A necessidade levantou tronos e as artes os fortaleceram. Potências da terra, amai aos talentos e protegei aqueles que o cultivam. Povos policiados, cultivai-os; escravos felizes, vós lhe deveis esse gosto delicado e fino com que vos excitaís, essa doçura de caráter e essa urbanidade de costumes, que tornam tão afável o comércio entre vós, em uma palavra: a aparência de todas as virtudes, sem que possua nenhuma delas (ROUSSEAU, 1973, p.343).

A resposta negativa de Rousseau à pergunta proposta pela Academia de Dijon²⁸ revela que o ingresso na vida social, por meio do exercício da razão, representa a perda da integração inicial – *ser*. Para o filósofo, as ciências e as artes corromperam os costumes dos homens com suas artificialidades, transformaram o homem em escravo de suas criações e alienados de si próprio. Deste modo, implicou mais males do que bens, pois a sociedade

²⁸ O período da história conhecido como Modernidade se distingue pela nova postura do homem diante do mundo e referente a si mesmo. Nesta perspectiva, a Academia de Dijon propôs uma questão referente a “este novo tempo”. A saber: a indagação *se o restabelecimento das ciências e das artes contribuiu para o aperfeiçoamento ou corrupção dos costumes*. Considerando a força do movimento iluminista, nada mais apropriado que as respostas formuladas fossem positivas. No entanto, Jean-Jacques Rousseau com sua resposta negativa à Academia de Dijon, em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, expõe suas concepções sobre o progresso desmedido ocasionado pelo Iluminismo, tecendo críticas à sociedade de sua época que se cobre de luxuosidade para disfarçar as corrupções da alma.

transformou-se em um palco onde as “personagens” se apresentam, mas o “elenco” permanece escondido, por traz das cortinas, mascarando suas identidades.

Sendo assim, o mal proporcionado pelo progresso revela a desintegração da sociedade e a degeneração dos costumes em que a *opinião* prevalece e a *representação* expõe a dualidade do homem moderno no jogo do ser e parecer.

Não se ousa mais parecer tal como se é, sob tal coerção perpétua, os homens que formam rebanho chamado sociedade, nas mesmas circunstâncias, farão todos as mesmas coisas desde que motivos mais poderosos não os desviem. Nunca se saberá, pois, com quem se trata: será preciso, portanto, para conhecer o amigo, esperar pelas grandes ocasiões, isto, é esperar que não haja mais tempo para tanto, porquanto para essas ocasiões é que teria sido essencial conhecê-lo.

Que cortejo de vícios não acompanham esta incerteza! Não mais amizades sinceras e estima real; não mais confiança cimentada. As suspeitas, os receios, os medos, a frieza, a reserva, o ódio, a traição esconder-se-ão todo o tempo sob esse véu uniforme e pérfido da polidez, sob essa urbanidade tão exaltada que devemos as luzes de nosso século (ROUSSEAU, 1973, p.344).

Para o filósofo genebrino, à medida que se dá o progresso intelectual, cultural, ocorre o declínio moral. Segundo Façanha:

Rousseau mostra-se preocupado com o perigo do esquecimento de si mesmo e da influência corruptora de outras pessoas. A sociedade, seus contemporâneos e seus costumes o afastaram em direção contrária ao impulso mais profundo do *eu* verdadeiro (FAÇANHA, 2006, p.95).

No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Rousseau faz uma distinção entre o homem natural e o homem social. Para o filósofo, o homem natural não tem as faculdades cognitivas - memória, imaginação e razão, desenvolvidas. É com o desenvolvimento destas faculdades e da sociedade que surge a capacidade de representação, isto é, a entrada no universo representativo. As comparações entre os objetos são as primeiras operações cognitivas, o primeiro passo para o exercício da razão, do entendimento.

Tendo as coisas chegado a tal ponto, facilmente se imagina o resto. [...] Limitar-me-ei unicamente a lançar um golpe de vista sobre o gênero humano posto na nova ordem de coisas.

Eis, pois, todas as nossas faculdades desenvolvidas, a memória e a imaginação em ação, o amor-próprio interessado, a razão em atividade, alcançando o espírito quase que o termo da perfectibilidade de que é suscetível. Aí estão todas as qualidades naturais postas em ação, estabelecidos a posição e o destino de cada homem, não somente quanto à quantidade dos bens e o poder de servir ou de ofender, mas também quanto ao espírito, à beleza, à força e à habilidade, quanto aos méritos e aos

talentos e, sendo tais qualidades únicas que poderiam merecer consideração, precisou-se desde logo tê-las ou afetar possuí-las (ROUSSEAU, 1973, p. 273).

Movidos pelo *amor-próprio*²⁹, o homem social estabelece suas relações sociais tendo em vista o olhar do outro. Nesse sentido, constroem-se uma rede de relações humanas que se interpenetram e está fundamentada sobre a necessidade de ser reconhecido pelo olhar do outro. Assim, as posses passam a concorrer para alcançar este reconhecimento marcando a entrada do homem no universo da aparência.

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 belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloqüente, 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. A fermentação determinadas por esses germes produziu, por fim, compostos funestos à felicidade e à inocência (ROUSSEAU, 1973, p.269).

Nessa perspectiva, o desejo em ser visto provoca o simulacro da realidade. “Para proveito próprio, foi preciso mostrar-se diferente do que na realidade se era. Ser e parecer tornaram-se duas coisas totalmente diferentes” (ROUSSEAU, 1973, p.273). Esta ruptura entre o ser e parecer desencadeou a perda da transparência, transformando a sociedade em um ambiente constituído por indivíduos dissimulados à medida que foram corrompidos pelo desejo de colocar-se acima dos outros.

Rousseau, em *Júlia ou A Nova Heloísa*, critica a avareza e a representação da sociedade parisiense. Nesta sociedade corrompida pelo luxo e pela soberba, “nunca alguém diz o que pensa, mas o que lhe convém fazer pensar aos outros e o zelo aparente da verdade nunca é neles senão a máscara do interesse” (ROUSSEAU, 1994, p. 212).

Na sociedade do espetáculo, a constituição do “ser” é estabelecida em função do olhar do outro. Prisioneiros da aparência, o erro dos homens desta sociedade figura na ordem

²⁹ No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Rousseau pressupõe um estado natural no qual homem vivia solitário, feliz e indiferente ao bem e ao mal. Conforme a hipótese rousseauiana, o amor é o primeiro sentimento, sendo que o primeiro amor do homem foi ele mesmo – “amor a si mesmo”. No processo de evolução do homem, o “amor de si” foi proscrito pelo “amor-próprio”. A respeito destes dois diferentes sentimentos, Rousseau (1973, p. 312) afirma que: “Não se deve confundir o amor-próprio com o amor de si mesmo; são duas paixões bastante diferentes tanto pela sua natureza quanto pelos seus efeitos. O amor de si mesmo é um sentimento natural que leva todo animal a velar pela própria conservação e que, no homem dirigido pela razão e modificado pela piedade, produz a humanidade e a virtude. O amor-próprio não passa de um sentimento relativo, fictício e nascido na sociedade, que leva cada indivíduo a fazer mais caso de si mesmo do que qualquer outro, que inspira aos homens todos os males que mutuamente se causam e que constrói a verdadeira fonte da honra”.

moral. Nesse sentido, a aceitação no meio social perpassa pela uniformização do indivíduo à medida que, buscando agradar, nega-se constantemente e muda-se de princípios conforme a conveniência. Como exemplo desta relação social estabelecida sobre a conveniência e a aparência, temos a alta sociedade francesa descrita por Rousseau em *Julia ou A Nova Heloísa*.

Cada dia, ao sair de casa, fecho meus sentimentos a chave para tomar outros que se adaptam as coisas frívolas que me esperam. Insensivelmente julgo e raciocino como ouço todo mundo julgar e raciocinar. Se algumas vezes tento sacudir os preconceitos e ver as coisas como são, sou imediatamente esmagado por um certo palavrorio que se assemelha muito ao raciocínio.

Forçado a mudar assim a ordem de minhas afeições morais, forçado a dar valor a quimeras e a impor silêncio à natureza e à razão, vejo assim desfigurar este divino modelo que trago dentro de mim e que servia, ao mesmo tempo, de objeto aos meus desejos e de regra as minhas ações, flutuo de capricho em capricho e, como meus gostos estão continuamente dominados pela opinião, não posso ter certeza, nem um único dia, daquilo de que gostarei no dia seguinte (ROUSSEAU, 1994, p.231).

O simulacro da realidade - ser e parecer - é entremeado pela representação que limita a transparência dos verdadeiros sentimentos e caráter de um povo. Rousseau considera o universo social como um “mundo de aparências” onde predomina a dissimulação, a mentira, tal como ocorria em Paris do seu tempo. Enquanto o homem natural vivia com simplicidade e possuía o coração puro e transparente, o homem social é dissimulado e tem sua vida orientada pelas conveniências, regras e a opinião pública.

Nesse contexto, a Ópera de Paris encontrava-se revestida de artificialismo, majestade, pompa e solenidade.

A ópera de Paris é tida em Paris 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. Não é tão fácil a alguém, como o pensais, dizer sua opinião sobre esse grave assunto. Aqui, pode-se discutir tudo exceto a Música e a Ópera, é perigoso não dissimular neste único ponto; a música francesa mantém-se por uma inquisição muito severa e a primeira coisa que se insinua, à maneira de lição, a todos os estrangeiros que vêm a este país, é que todos os estrangeiros concordem em que não há nada de mais belo no resto do mundo do que a Ópera de Paris. Na realidade, a verdade é que os mais discretos se calam sobre o fato e somente ousam rir entre si.

É preciso convir, contudo, que nela se representam, com grandes despesas, não somente todas as maravilhas da natureza, mas muitas outras maravilhas bem maiores que alguém já viu e certamente Pope quis designar esse bizarro teatro por aquele em que diz que se vêem, confundidos, Deuses, Duendes, monstros, Reis, pastores, fadas, loucuras, alegria, um fogo, uma jiga, uma batalha e um baile.

[...] A Ópera, portanto, não é aqui, como alhures, um grupo de pessoas pagas para exhibir-se ao público; são na verdade, pessoas que o público paga e que se exibem; mas tudo isso muda de natureza visto que é uma Academia Real de música, uma espécie de Corte soberana que julga sem apelação em causa própria e não se preocupa, aliás, com a justiça nem com a fidelidade. Eis, Prima, como em certos

países a essência das coisas está ligada às palavras e como nomes honestos bastam para honrar o que é menos (ROUSSEAU, 1994, p.252).

A montagem cênica da ópera francesa caracteriza-se pelo grau de complexidade envolvendo a presença de maquinários no palco responsáveis pela produção de mirabolantes efeitos especiais, grande número de pessoas empregadas ao serviço da ópera, balé exuberantemente cansativo, pois na cena lírica todos dançam e por qualquer motivo; e exagero musical. Sobre a maneira desmedida dos franceses cantarem, Rousseau assim fala:

Não vos falarei desta Música, vós a conheceis. Mas aquilo de que não poderei ter uma ideia são os gritos horríveis, os longos rugidos, que ressoam no teatro durante a representação. Vêem-se as Atrizes quase em convulsão arrancar com violência os ganidos de seus pulmões, os punhos fechados contra o peito, a cabeça para trás, o rosto excitado, as veias inchadas, o coração ofegante; não se sabe qual dos dois, os olhos ou os ouvidos, são mais desagradavelmente afetados; seus esforços fazem sofrer tanto os que olham quanto seus cantos os que os ouvem e o que há de mais inconcebível é que esses urros são quase a única coisa que os espectadores aplaudem. [...] Quanto a mim, estou persuadido de que se aplaudem os gritos de uma Atriz na Ópera como as proezas de um saltimbanco na feira: a sensação é desagradável e penosa; sofre-se enquanto duram mas sente-se tanta satisfação ao vê-los acabar sem acidente que de boa vontade se mostra alegria. Imaginai que essa maneira de cantar é usada para exprimir o que Quinault já disse de mais galante e de mais terno. Imaginai as Musas, as Graças, os Amores, a própria Vênus exprimindo-se com essa delicadeza e julgai qual seria o efeito! Para os Diabos, seria ainda possível, essa música tem alguma coisa de infernal que não lhes fica mal. Assim, as magias, as evocações e todas as festas de Sabá são sempre o que mais se admira na Ópera Francesa (ROUSSEAU, 1994, p.255).

Somente contribuindo para a criação de fantásticos efeitos, a ópera não falava aos sentimentos dos homens. Ressalta-se que o ideal de música defendido por Rousseau remete a ideia de simplicidade e transparência dos sentimentos. A admiração do filósofo pela música e poesia ingênuas traduz-se ao escrever sobre o canto das vindimadeiras.

Após o jantar, ficamos ainda acordados uma hora ou duas assedando o cânhamo; cada um canta por sua vez sua cantiga. Algumas vezes as vindimadeiras cantam em coro todas juntas ou então alternadamente em solo e em refrão. A maioria dessas canções são de velhas romanças cujas árias não são picantes, mas têm um não sei o quê de antigo e de doce que comove com o tempo. As palavras são simples, ingênuas, muitas vezes tristes, contudo agradam (ROUSSEAU, 1994, p.525).

As velhas romanças tinham o poder de comover o coração dos homens. Entende-se por romança “uma melodia suave, natural campestre, e que produz seu efeito por si mesma, independente da maneira de cantá-la” (STAROBINSKI, 2011, p.124). Desse modo, esta

melodia corresponde ao triunfo da natureza, pois, superando a sensação, torna-se puro sentimento. Eis, assim, o caráter mágico do elemento melodia - falar à alma do ouvinte.

A partir do apreço de Rousseau pela simplicidade musical, é possível compreender ainda mais sua admiração pela música italiana. No que tange à estrutura e temática, oposta à ópera tradicional francesa, a ópera italiana (*intermezzo*) misturava simplicidade e realismo em seus enredos e personagens. Com seus temas mais próximos da realidade do homem comum, amores não correspondidos, decepções, traições, amizades, já não projetam a imagem de uma classe social superior e admirável. O homem comum é trazido para o palco.

Como exemplo desta concepção, temos o estopim da querela dos bufões, *La Serva Padrona* cuja estrutura simples envolve personagens exemplares, moderação nos ornamentos, uso do recitativo seco, andamento rápido proporcionando um tom alegre e ágil à ação, uso dos acentos naturais da fala e utilização de melodias populares (GARCIA, 2008). Dividida em dois atos e com um número mínimo de cantores (dois cantores, um soprano e um baixo, e um mímico), o enredo narrava a história de Serpina, empregada por quem o patrão, Uberto, apaixona-se.

Serpina vai trabalhar em casa do solteirão Uberto e mantém a casa com mão de ferro, trazendo o patrão num cortado e regulando até mesmo a hora de lhe servir o chocolate. Uberto pede a Vespone, seu criado, que lhe arranje uma esposa, mesmo que feia, desde que ela o trate com atenção. Serpina ouve-o dizer isso e pede que a despose, mas Uberto recusa. No segundo *intermezzo*, ela conspira com Vespone pra conseguir o que quer. Diz a Uberto que pretende casar-se com capitão Tempesta e, quando o patrão pede para ser apresentado a esse militar, traz-lhe Vespone disfarçado. Depois lhe diz que o tuciturno capitão exige um dote pesado para desposá-la, ou então, insiste em que Uberto faça dela a sua mulher. Dos males o menor: Uberto concorda em desposá-la. Depois que ele prometeu casamento à criada, Vespone pode tirar o disfarce. A essa altura, Uberto já chegou à conclusão de que ama Serpina de verdade, e o futuro da criada está garantido (COELHO, 2009, p.204).

No que se refere à objeção de Rousseau ao intelectualismo predominante nas óperas francesas, o filósofo considera que a música francesa não elucubra as verdadeiras inclinações humanas, pois sendo um espelho da razão (valorização do elemento *harmonia*) comprometeria a expressão de nossas emoções. Ressalta-se que para Rousseau (1978, p.198), “a música é a voz da natureza” e, por ela, podem-se exprimir diretamente as paixões sem a interposição dos conceitos. Nessa perspectiva, haveria um duplo comprometimento à expressividade da música francesa, aquele proporcionado pelo intelectualismo exacerbado e o outro pela limitação da língua francesa.

O intelectualismo de Rameau é rechaçado porque ao se deslocar a música para esse âmbito introduz-se a possibilidade de inserção de elementos estranhos à nossa própria natureza. É como se a música de Rameau conduzisse a um distanciamento da natureza mesma do homem, gerando com isso, um abismo entre nossa verdadeira essência e aquilo que esta música por ele concebida oferece (FREITAS, 2004, p.217).

Considerando que o filósofo genebrino é adepto a uma música mais expressiva e natural, é possível compreender a importância atribuída por ele ao elemento melodia, pois somente a melodia garante a expressividade da música. Esse elemento amplia o poder mimético da música, possibilitando a transcendência do universo puramente conceitual. Segundo Daufin, “o que na música europeia da época opera a figuração, parafraseia a intriga respeitando as propriedades imanentes da linguagem musical é a melodia” (*apud* FREITAS, 2004, p.138).

Para o filósofo genebrino a força expressiva das artes e o grau da representação são mensurados por sua distância em relação à ideia reguladora – a Natureza, isto é, quanto mais afastada da origem, maior a degeneração da arte e o comprometimento da representação. Nesse sentido, as artes e a representação da sociedade do espetáculo não podem garantir a expressão do eu autêntico, requisito fundamental para a formação de um verdadeiro corpo político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Carta sobre a música francesa* de Jean-Jacques Rousseau caracteriza-se como um estudo estético cuja originalidade está no fato do filósofo vincular as características próprias da língua à função melódica da música, sendo desta união que advém a beleza da composição.

Partindo do pressuposto da unidade da melodia, a análise crítica de Rousseau não somente desqualifica a música francesa, bem como confronta a tradição estética, sobretudo, representada pela figura de Jean-Philippe Rameau.

Nosso trabalho foi voltado para investigar a concepção musical de Rousseau, mais precisamente os conceitos e os princípios utilizados pelo filósofo em sua abordagem crítica e de censura à ópera francesa apresentada na *Carta sobre a música francesa*.

No século XVIII, a *imitação da natureza* figurava como princípio comum a todas as artes. Sob a influência do espírito racionalista-cartesiano que rege a cultura, a Arte passa a ser regulada pela razão. Desse modo, a estética clássica ambicionava os ideais de rigor e universalidade que orientavam o campo das ciências.

No que concerne à Estética Musical no período da Ilustração, a relação entre música e poesia figura como um dos problemas no qual os músicos e teóricos se ocuparam. Cabe observar que na hierarquia das artes dos séculos XVII e XVIII a música ocupava um nível inferior devido à sua intrínseca falta de racionalidade. Portanto, “somente a associação a uma poesia, ou seja, a um texto livraria a música de sua condição inferior” (VIDEIRA, 2006, p.25). Nesse sentido, a música que usufruía de real valor, neste período, era a música vocal. A saber, a ópera.

Considerando que a música é imitação da natureza e compreendendo *natureza* como um “sistema de leis matemáticas que fornecem os fundamentos à arte musical por meio dos princípios da harmonia, Rameau fundamenta a música no princípio da harmonia” (VIDEIRA, 2006, p.35). A harmonia, na concepção do músico francês, figura como o fundamento da música e o princípio de todos os seus efeitos. Logo, a melodia tem suas raízes na harmonia.

A hipótese do genebrino supõe que a finalidade das composições musicais é de comunicar sentimentos, sendo a melodia o elemento responsável para o alcance deste objetivo, uma vez que se encontra vinculado a certas inflexões linguísticas, signos das paixões humanas que são expressas pelo canto, responsável pela linha melódica da composição.

O filósofo genebrino, por meio de sua teoria da melodia, atribui ao elemento estruturante *harmonia* um papel secundário ao canto. Valorizado pela linha melódica, o canto consegue envolver o ouvinte despertando as paixões e sentimentos pretendidos. De acordo com a argumentação rousseuniana, apresentada na *Carta sobre a música francesa*, o canto italiano conseguia alcançar este intento.

Baseado no exposto, nosso problema de pesquisa esteve voltado para compreender como Rousseau realizou a articulação dos pressupostos filosóficos de sua hipótese sobre a impossibilidade dos franceses produzirem música.

Ressalta-se que Rousseau era partidário da teoria segundo a qual a música e a linguagem teriam uma única e mesma origem. No *Ensaio sobre a origem das línguas*, o filósofo afirma que os versos, os cantos e as palavras têm uma origem comum, o canto e a fala surgiram da mesma fonte e constituíam uma única coisa no princípio. Considerando que “as paixões falaram antes da razão”, tanto a fala quanto a música são expressões da paixão humana.

Nessa perspectiva, as primeiras línguas, produto dos sentimentos, eram simples, melódicas, figuradas; agregando, em si, a perfeita união entre poesia e música. Essa fusão condiciona a qualidade da música. A melodia existente nas línguas desdobra-se para o campo da música, contribuindo para seu caráter expressivo. Para Rousseau, a melodia é o verdadeiro princípio da música, sendo por ela que “pode-se afetar o espírito com diversas imagens, emocionar o coração com diversos sentimentos, excitar e acalmar as paixões”.

A melodia é a base de toda expressividade da música. Em contrapartida, o elemento harmonia é produto da convenção humana, é uma racionalização, logo se encontra afastada da natureza.

O desenvolvimento e aperfeiçoamento das línguas encontram-se diretamente relacionado com a evolução do homem. Portanto, o processo transitivo das línguas primeiras para a língua convencional (instituída pelos signos) é inevitável e irreversível, se considerarmos que a capacidade de aperfeiçoar-se é inerente ao homem. Nessa perspectiva, a instituição da linguagem convencional é resultado do processo de evolução das faculdades intelectuais do homem. Em que difere esta linguagem das primeiras línguas? As primeiras línguas são filhas do sentimento, musical e figurada. Em contrapartida, a linguagem marca a entrada do homem no universo do simbólico.

Nesse contexto, a distância entre as primeiras línguas e as línguas dos signos é mensurada pelo grau de afastamento em relação à natureza. Quanto mais próxima da natureza, as línguas são eficazes em exprimir emoções (falar ao coração) e resguardada a integridade da união entre poesia e melodia. Distante da origem, a linguagem adquire sentido literal – torna-se eficaz em transmitir ideais, mas perde em caráter expressivo. Considerando o vínculo entre música e palavra, a música não ficará imune ao processo de racionalização da linguagem, isto é, à medida que ocorre a degeneração das línguas, também ocorre a degeneração da música. Portanto, a concepção de Rousseau sobre a música não deixa de refletir um problema de fundo moral.

Ao entrecruzar as genealogias da música e da linguagem, o filósofo genebrino fundamenta sua censura para a música francesa. Contrapondo-se à complexidade harmônica das composições francesas, Rousseau com sua teoria da melodia propõe a simplicidade como meio para despertar a sensibilidade e exaltar os sentimentos.

Cabe observar que um ponto fundamental na filosofia rousseuniana é o pressuposto da singularidade de cada povo. A partir dessa singularidade, Rousseau sustenta a defesa da diversidade do homem e das diferenças culturais. Logo, nos questionamos se a música é expressão do espírito de um povo, a crítica e a censura de Rousseau à música francesa configuram-se como um paradoxo mediante a defesa da particularidade dos povos? Ou até mesmo uma intolerância à singularidade do povo francês? Desse modo, é necessário e importante que esses questionamentos sejam pesquisados em outro momento, sobretudo para fins de redação de um texto futuro e contribuição para compreendermos com mais profundidade o conteúdo da *Carta sobre a música francesa*.

Entre as críticas do filósofo genebrino à sociedade do Século das Luzes está a objeção à valorização do uso da razão que estabeleceu uma sociedade fundamentada nas desigualdades entre os homens. Estas desigualdades refletem a mudança moral dos homens cuja origem está no processo de transição do *estado natural* para o *estado de civilidade*. A entrada na ordem civil engendra nos homens a convivência pautada na polidez pela qual já se pode esconder o que se é, mostrando somente o que convém, o que é aceito. Conforme Starobinski, “civilizar significa eliminar as asperezas e as desigualdades grosseiras, apagar toda rudeza, suprimir tudo o que poderia dar lugar ao atrito, fazer de maneira a que os contatos sejam deslizantes e suaves” (STAROBINSKI, 2001, p.16).

No interior da civilização, percorrendo o caminho dos divertimentos e espetáculos de palco da sociedade francesa, Rousseau vê-se diante de um jogo, de um faz de conta. A moral dos espetáculos é falaciosa, pois não pode contrariar a dos espectadores, “confunde-se com a malícia hipócrita das grandes cidades, que se nutre das péssimas opiniões dos homens. O teatro reflete a decadência da sociedade moderna” (BEZERRA, 2005, p.45). Por ser reflexo da decadência da sociedade, o teatro, enquanto tradição cultural francesa da qual nasce a ópera, não passa pelo exame moral rousseauiano.

Considerando a ideia de dualidade antagônica da realidade – “natural x social” e “ser x parecer”, em torno da qual se constroem as concepções de Rousseau, a *harmonia* e os *espetáculos* pertencem à ordem do social, isto é, da convenção.

Produto da operação das faculdades mentais e intelectuais humana, a harmonia nos afasta de nossa natureza primitiva. Logo, “a música harmônica é incapaz de colocar o homem em contato consigo mesmo, superando a ruptura operada no decorrer do processo de socialização” (FREITAS, 2004, p. 228). Além disto, a harmonia possui seu princípio na natureza, assim caracteriza-se como o que existe de mais material na música.

No que concerne ao espetáculo da representação, Rousseau o censura, porque limita o aparecimento dos verdadeiros sentimentos e caráter de um povo. Nesse sentido, a sociedade do espetáculo reafirma o simulacro da realidade no qual predomina a dissimulação. Inserida nesta sociedade do espetáculo, a música francesa não reflete as verdadeiras afeições humanas, comprometendo expressão de nossas emoções.

A sociedade do espetáculo se contrapõe ao ideal de música aspirado por Rousseau, o ideal de simplicidade e transparência dos sentimentos, pois tudo na sociedade francesa, no que tange à ópera, remete ao exagero - os temas, o palco, as pessoas que estavam a serviço da ópera, o maquinário, os balés.

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

Obras de Rousseau

ROUSSEAU, J. J. **Carta a d'Alembert: sobre os espetáculos**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNICAMP, 1993.

ROUSSEAU, J. J. **Carta sobre a música francesa**. Tradução José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. IFCH/UNICAMP, 2005.

ROUSSEAU, J. J. **Confissões**. Tradução Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008.

ROUSSEAU, J. J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

ROUSSEAU, J. J. **Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

ROUSSEAU, J. J. **Do Contrato Social**. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou da Educação**. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

ROUSSEAU, J. J. **Ensaio sobre a origem das línguas no qual se fala da melodia e da imitação musical**. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

ROUSSEAU, J. J. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Campinas, 1994.

Referências bibliográficas

CANDÉ, R. de. **História Universal da Música**. vol. I. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASSIRER, E. **A filosofia do Iluminismo**. Tradução Álvaro Cabral. Campinas, Ed. Unicamp, 1997.

COELHO, L. M. **A ópera barroca italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COELHO, L. M. **A ópera na França**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BADINTER, E. **As paixões intelectuais - desejo de glória**. Editora: Civilização Brasileira Grup, 2007.

BECKER, E. **Política e Linguagem em Rousseau**. 2008. 147f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo.

DUFOURCQ, N. **Pequena História da Música**. Tradução Maria Bárbara Palla e Carmo e Carlos Aboím de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.

FAÇANHA, L. da S. O diagnóstico do declínio do progresso no século XVIII a partir da iluminação de Rousseau. **Ciências Humanas em Revista**, v. 5, n. especial, 2007.

_____. **Para ler Rousseau**: uma interpretação de sua narrativa confessional por um leitor da posteridade. São Paulo: El-Edições Inteligentes, 2006.

FREITAS, J. de. Linguagem Natural e Música em Rousseau: a busca da expressividade. **Revista Transformação**, p. 53-72. São Paulo, 2008.

GARCIA, C. B. **As cidades e suas cenas: a crítica de Rousseau ao teatro**. Rio Grande do Sul: Editora Unijuí, 1999.

GARCIA, D. de F. **A música sob a perspectiva crítica de Rousseau**: uma análise da Carta sobre a música francesa. 2008. 147f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

LOPES, R. Ópera francesa: a tragédia lírica, a dança, “Querelle des Bouffons” e Iluminismo. **Anais – Simpósio de Estética e Filosofia da Música**, p. 468-480. Porto Alegre, 2013.

LOVELOCK, William. **História concisa da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARQUES, J. O. de A. **Harmonia e Melodia como “Imitação da Natureza” em Rameau e Rousseau**. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MATTOS, F. de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **Revista O que nos faz pensar**, n. 25. São Paulo, 2009.

PRADO JR., B. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Tradução Cristina Prado. São Paulo, 2008.

SALINAS, L. R. **O paradoxo do Espetáculo**: política e poética em Rousseau. São Paulo, 1997.

SCHWANITZ, D. **Cultura geral – tudo o que se deve saber**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

STAROBINSKI, J. **As máscaras da civilização, ensaios**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau.** Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STORIG, H. J. **História geral da filosofia.** Vários tradutores. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

YASOSHIMA, F. **O dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau: introdução, tradução parcial e notas.** 2012. 326f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Bibliografia complementar

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BEZERRA, G. C. **Opinião e virtude em Rousseau.** 2005. 122f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

CORREA, P. da C. **Harmonia: mito e música na Grécia Antiga.** 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2008.

DAHLHAUS, Carl. **La idea de la música absoluta.** Barcelona: Idea Books, 1999.

DESCARTES, R. Compêndio de música. Tradução Carmen Lúcia Melges Elias Gattás. In: GATTÁS, C. L. M. E. **A música em Descartes.** 2001. 118p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

DEUTSCH, D. **The Psychology of Music.** 2 ed. Edited: Diana Deutsch, 1998.

FAÇANHA, L. da S. **Poética e Estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões.** 2010. 530f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica São Paulo, São Paulo.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HANSLICK, E. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical.** Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

JIMENEZ, M. **O que é estética?.** Tradução Fulvia M. L. Moretto. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 1999.

OLIVEIRA, S. de. **Literatura e Música.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PLATÃO. **A República de Platão.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

RIBEIRO, Renato Janine. **A glória**. In: Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSEN, C. **Geração Romântica**. São Paulo: Ed. USP, 2000.

VIDEIRA, M. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

_____. **A Bíblia Sagrada**. Tradução João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

_____. **Ensaio sobre a música e filosofia**. Organizadores Rodrigo Duarte e Vladimir Safatle. São Paulo: Humanitas, 2007.